

CENDRARS

continent

Université de Berne Centre d'études Blaise Cendrars

N° 1/1986



À LA BACONNIÈRE, NEUCHÂTEL

Continent Cendrars

Bulletin annuel du Centre d'études Blaise Cendrars de l'Université de Berne (Suisse). Séminaire de littérature française, 5, Hallerstrasse, CH-3012 BERNE

Comité de rédaction

Miriam Cendrars, Monique Chefdor, Jean-Carlo Flückiger, Claude Leroy, Hughes Richard, Pierre Olivier Walzer
Adresse: CEBC – Séminaire de littérature française, 5, Hallerstrasse, CH-3012 BERNE

Rédacteur en chef

Jean-Carlo Flückiger
Adresse: 32, Alter Aargauerstalden, CH-3006 BERNE

Conception graphique

Marc Zaugg
Adresse: 2, Mühlenplatz, CH-3011 BERNE

Editeur

Editions de la Baconnière SA,
CH-2017 BOUDRY

Photocomposition et impression

Imprimerie du Démocrate SA,
CH-2800 DELÉMONT

Remerciements

La rédaction et le comité du Centre d'études Blaise Cendrars tiennent à exprimer leur gratitude très sincère à toutes les institutions, entreprises et personnes privées qui, par leur générosité, permettent à Continent Cendrars de prendre son essor en assurant la parution de ses premiers numéros. En particulier:

**Le Service des affaires culturelles
du Canton de Berne**

**La Ville de Berne, Präsidialdirektion,
Abteilung Kulturelles**

Galenica S.A., Berne

M. et M^{me} E. et M. Studer-Roulet

Souscription

Prix du numéro 1: Fr. s. 24.–
Souscription à la série des cinq premiers numéros (1986-1990): envoyer le bulletin de souscription aux Editions de la Baconnière SA, case postale 185, CH-2017 BOUDRY (Suisse)

Cet ouvrage ne peut être reproduit même partiellement, sous quelque forme que ce soit (photocopie, décalque, microfilm, duplicateur ou tout autre procédé) sans l'autorisation écrite de l'éditeur.

© 1986, by les Editions de la Baconnière, Neuchâtel (Suisse) et le Centre d'études Blaise Cendrars, Berne
ISBN 2-8252-0168-5

**Continent
Cendrars**

N° 1

1986

Sommaire

Pierre Olivier Walzer	Préliminaires à «La Conquête de Sigriswil»	4
Blaise Cendrars	La Conquête de Sigriswil	10
Miriam Cendrars	Les métamorphoses parisiennes d'un ballet suédois	12
Blaise Cendrars	Après-dîner, ballet	17
Charles-Fernand Sunier	Les quatre Manuscrits du Panama	24
Hughes Richard	L'unique rencontre	32
Claude Leroy	Partages de la devise	36
Jean-Carlo Flückiger	Le pouvoir secret de la musique	42

Chroniques

- Événements** Grande première dans l'université française. – Nanterre 1986: « au cœur du monde entier ». – La mort de Raymond. – Entre milliardaires 48
- Comptes rendus** [vwa], La Revue littéraire internationale, numéro spécial « CENDRARS » (M. Touret). – M. PRINZ: Das Motiv der Reise im Frühwerk von Blaise Cendrars (1910-1929) (A. Maibach). – G. BOILLAT: A l'origine, Cendrars (C.F. Sunier) 50
- Calepin bibliographique** Livres et articles parus depuis 1985. – Articles de presse. – Parutions annoncées 52
- Informations** Manifestations du centenaire. – Liste des membres du CEBC 54



Préliminaires à « La Conquête de Sigriswil »

Sigriswil: un village cossu situé sur une terrasse ensoleillée dominant la rive droite du lac de Thoune. En face de vous se dressent l'impeccable pyramide du Niesen et, au fond, scintillants de neige, les célèbres géants de l'Oberland bernois: l'Eiger, le Mönch, la Jungfrau. On vient de loin pour voir ça. Aussi Sigriswil est-il aujourd'hui une station de tourisme et de vacances plutôt qu'un village agricole. Depuis qu'un paysan, grâce à ses tracteurs et ses mécaniques, fait le travail de vingt paysans, il n'y a bientôt plus de paysans. Les remplacent les promeneurs, les écologistes, les amateurs de bon air et de petits sentiers, les botanistes ingénus et les chasseurs de papillons.

Autrefois les épaisses forêts de pins et de sapins dévalaient des crêtes jusqu'au lac. Ce sont les très anciens habitants des lieux qui ont conquis de bas en haut, à la force du poignet, des espaces habitables pour les maisons, les jardins, les vaches, les poules, les chevaux. Qui ont rendu la terre cultivable et nourricière, en dépit des tempêtes, des gelées, des éboulements, des incendies. Qui ont établi ici pas à pas, ferme par ferme, hameau par hameau, l'utile présence de l'homme. Les anciens propriétaires de la région, le couvent d'Interlaken, les barons d'Oberhofen, encourageaient la colonisation de ces terres hostiles en libérant totalement ou partiellement de leurs impôts et corvées les courageux défricheurs décidés à s'y installer – comme le fit le prince-évêque de Bâle pour peupler les Franches-Montagnes. Donc on pioche, on abat, on déboise, on brûle, on bêche, on sème, on ratisse, on récolte. De nombreux noms de lieux portent encore témoignage de ces rudes opérations primitives (*abschwenden, sengen, brennen*, brûler, nettoyer par le feu, sont à l'origine de noms de lieux comme *Schwanden, Schwendly, Hutschwand, Dürrenschwand, Allmendschwand, Schafschwand, Brändelegg, Sanggenbühl, Sanggis...*). La chance sourit à ces courageux colonisateurs qui se constituèrent bientôt en communauté et qui, au XIV^e siècle, se sentirent assez forts pour revendiquer leur liberté. En effet, l'an de grâce 1347, au

château de Thoune, le premier lundi après la Saint-Jacques, une délégation de Sigriswilois posa sur la table des délibérations un sac de 300 livres et obtint en échange du comte Eberhard II de Kybourg, représentant de l'Empereur, des lettres de franchise qui les faisaient pratiquement propriétaires de leurs terres et maîtres à l'avenir de leurs destinées.

Instruit sans doute un peu trop vite de son nouvel indigénat, Blaise Cendrars dans la déclaration que nous publions ci-dessous, veut que ses ancêtres aient été des Bourguignons et qu'ils se soient rachetés du duché de Bourgogne en 1370 (au lieu de 1347 comme on vient de voir). Bourguignons! c'est vite dit. Il est vrai que durant tout le haut Moyen Age, le Plateau suisse et la Suisse centrale subissent constamment les conséquences du flux et du reflux des deux grandes peuplades qui se disputent le territoire des Helvètes, les Burgondes et les Alamannes. Il est vrai aussi que les Burgondes, à l'époque de leur plus vaste extension, étaient pratiquement les maîtres d'un territoire qui s'étendait de Troyes à Avignon et de Berne à Nevers; un moment, vers l'an 500, leur puissance s'étendait jusqu'à l'Aar, qu'ils franchirent même dans son cours supérieur entre Interlaken et Soleure. La limite passerait juste sur la rive droite des lacs de l'Oberland et traverserait donc la commune de Sigriswil. En 888, date à laquelle Rodolphe se proclame Roi de Burgondie, en l'abbaye de Saint-Maurice, « la limite orientale du Royaume semble être l'Aar, c'est-à-dire qu'elle se confond avec celle du diocèse de Lausanne » (DHBS). Mais en 919, dit la même source, on voit Rodolphe II disputer au duc Bourcard d'Alémanie la possession du Zurichgau, ce qui implique celle de l'Aargau. Donc au X^e siècle, entre la Reuss et la Sarine, on a bien affaire à des populations mélangées, d'origine burgonde (la région Thoune - Berthoud s'appelle même la « Petite Bourgogne », *Kleinburgund*), parlant vraisemblablement un dialecte alémanique truffé de mots latins.

La première église de Sigriswil, celle de 933, à laquelle Cendrars fait allusion, aurait justement, si l'on en croit



la légende locale, fondée sur la chronique de Strättlingen, été construite par ce Rodolphe II et dédiée à saint Gall. Mais ce premier sanctuaire céda la place à un deuxième, plus grand et plus solide, lequel fut à peu près entièrement dévasté par un incendie en 1671. Il fut remplacé par un nouvel édifice consacré en 1679. C'est dans cette troisième église, qui ne conserve du passé que de magnifiques fonts baptismaux en pierre sculptée et peinte, datés de 1506, et ornés des armes du donateur (le pasteur de l'époque, Jörg Vest) et des symboles des quatre évangélistes, qu'eut lieu le mariage de Blaise Cendrars avec l'actrice parisienne Raymone (Duchâteau), le 27 octobre 1949. Dommage qu'il n'ait pu se faire au son des sonores trompettes liturgiques qui accompagnèrent les grandes cérémonies jusqu'en 1822. Remplacées dès cette date par les jeux feutrés d'un petit orgue plus démocratique.

Mais revenons au XIV^e siècle. A ce moment, et quelles qu'aient pu être les fluctuations raciales ou linguistiques d'autrefois sur les rives de l'Aar, la situation est stabilisée. Le fond de la population est redevenu solidement alémanique, et l'élément germanique avait également repris le dessus, rejoignant la langue originelle de la région, laquelle a laissé des traces dans toute la géographie du coin. On peut même faire remonter *Sigriswil*, disent les linguistes, au prénom *Siegfried* qui, manifestement, est d'origine nordique. Nous sommes donc bien en terre d'Empire (juridiquement depuis 1033) et ce n'est donc pas du « duché de Bourgogne » que se rachètent les Sigriswilois du XIV^e siècle, mais proprement d'un Kybourg, inféodé au Saint-Empire. L'acte de 1347 signifie pratiquement qu'ils acquièrent la libre disposition du sol et des droits administratifs et de basse justice à l'intérieur de leur commune, laquelle n'en reste pas moins soumise pour le reste (haute

justice, organisation militaire, rapports avec l'extérieur...) au domaine des Kybourg, lui-même partie intégrante du Saint-Empire romain germanique dont Eberhard II est le vassal.

Les ancêtres du poète sont donc de solides paysans germanophones des bords du lac de Thoune. Faut-il déjà les compter au nombre de ceux qui assistèrent à l'acte de 1347? L'acte ne donne les noms que du représentant de l'Empereur et ceux des envoyés de Berne et de Thoune. Quant aux délégués de Sigriswil, ils sont simplement désignés collectivement par l'expression: *liit und gemeinde der parrochi von Sigriswile*. Sans doute y avait-il parmi eux les notables de la communauté, avec en tête le pasteur *Ulrich von Niederdorf* et ceux dont un autre document aussi ancien, le registre des anniversaires (*Jahrzeitbuch*) de Sigriswil conservé aux Archives de Berne, révèle les noms: les Bühler, les Graber, les von Gunten, les Müller, les Lowiner, les Poss, et avec eux aussi les *Souser*, qui désignent évidemment, ce n'est qu'une affaire de prononciation, les *Sauser*. «Tous ceux qui portent l'un des ces noms, atteste Adolf Schaer-Ris, le sympathique historien local à qui l'on doit tout ce que l'on sait de Sigriswil, ont donc le droit d'admettre légitimement qu'un de leurs ancêtres a pu assister à la signature du contrat de 1347.»

Ce document, qui fonde les libertés sigriswiloises, écrit sur un solide parchemin, a résisté impeccablement à l'injure des âges. Il fut longtemps conservé dans une jolie bâtisse située au milieu du village, appelée *Gemeinde-Gewölbe* (la voûte communale), bâtie en 1564, rénovée en 1896, où s'entassaient les archives de la commune. Lors de la rénovation de 1896, outre les dates ci-dessus et les armoiries du canton et de la commune (une corne d'abondance), on fit figurer au



fronton du bâtiment l'inscription suivante, œuvre d'une femme-écrivain allemande qui était en même temps la femme du pasteur : *Der Sigriswyler alle Freiheitsbriefe ich bewach. – Die Freiheit selber zu erhalten das ist eure Sach.* C'est-à-dire : « Je conserve toutes les lettres de franchise de Sigriswil. Quant à conserver la liberté elle-même, ça c'est votre affaire. » Le document fondamental de 1347 a d'ailleurs été retiré naguère de ce dépôt pour être mis en lieu plus sûr dans la chambre forte de l'école communale.

L'existence d'archives suffit à attester l'importance d'une commune qui d'ailleurs ne coïncidait pas avec le seul village de Sigriswil. Il s'agissait plutôt d'une communauté libre (*Freigericht*) qui n'englobait pas moins de onze localités réparties sur 55 km², des bords du lac (avec Gunten et Merligen) aux plus hauts pâturages (avec Reust et Meiersmaad). Elle avait à sa tête un lieutenant (*Statthalter*) et douze conseillers (*Gerichtssässen*). La charge de secrétaire du conseil était assumée officiellement par le pasteur en titre. Au fil des siècles, des documents d'archives certains permettent de repérer des descendants des *Souser* du XIV^e siècle, lesquels occupèrent parfois des postes en vue dans l'administration publique. Ainsi, nous trouvons un Peter Sauser comme lieutenant (*Statthalter*) en 1670, et un Christen Sauser, de Merligen, portant le même titre en 1741. En 1799, un autre Christian Sauser, instituteur devenu notaire, occupe la charge de secrétaire du conseil.

En outre, la *Table de Moïse*, un tableau fixé au mur de l'église et contemporain de la reconstruction de 1679, donne, outre les noms de l'architecte (Abraham Dünz de Berne) et du peintre (Hans Conrat Heinrich Friedrich) de la rénovation, ceux de quelques généreux donateurs, avec les noms et les armoiries des membres du conseil administratif (*Gericht*) et du consistoire (*Chorgericht*). De sorte que Blaise Cendrars, le jour de son mariage, en levant les yeux vers les murs de son église, pouvait saluer au moins deux de ses illustres ancêtres de 1679, un Uli Sauser, appartenant au *Gericht*, et un Hans Sauser, appartenant au *Chorgericht*, illustrations certaines d'un arbre généalogique qu'il était en train de découvrir non sans fierté – « ce qui m'amenait jusqu'à Sigriswil et voilà pourquoi, tout à coup, j'ai découvert que j'étais non seulement Suisse, mais Bernois et de l'Oberland. Je suis très fier tout à coup d'être Bernois et Oberlandais, Oberlandais. Ah! moi, j'en suis estomaqué, j'en suis pas encore revenu ». Du même coup il pouvait faire connaissance avec le blason de ses ancêtres, qu'il pourra opposer fièrement au blason imaginaire que voulait lui colloquer Michel Manoll : « Mon blason ? Mais il existe et date du XIV^e siècle. C'est celui de ma famille... C'est tout simplement, dans un écusson, une croix au pied fourchu. Je ne sais pas ce que cela signifie et cela doit intéresser beaucoup plus les vaches que les humains, car cela n'est certainement pas une marque de noblesse. Mes ancêtres devaient marquer ainsi « leur vache » (*pecus = pecu-*



nia) au fer chaud, comme je l'ai vu faire au Brésil chez le colonel Luiz Logrado...»

Telle fut la geste originelle de cette libre communauté dont les Sauser sont originaires. Car, en Suisse, on n'est pas originaire de l'endroit où l'on naît, mais de l'endroit d'où l'on vient. D'où vient votre famille. Ainsi Cendrars est né à La Chaux-de-Fonds, mais il reste légalement originaire du village de ses ancêtres. C'est ce village-là qui lui remet son « acte d'origine » et qui s'engage à le recueillir et à l'entretenir en tout temps si la malice du sort venait à le priver de toutes ressources. Et l'épouse de tout citoyen helvétique acquiert automatiquement, par son mariage, le même lieu d'origine que son mari, avec tous les avantages y afférents. L'indication figurant dans la chronologie du numéro spécial d'*Europe*, qui fait de Sigriswil le « village du canton de Berne où sa famille paternelle avait émigré du Jura » n'a donc strictement aucun sens. C'est évidemment le contraire qui est vrai : ce sont « les ascendants du poète qui ont émigré à la fin du XVIII^e siècle de Sigriswil en pays de Neuchâtel » (A. Schaer-Ris).

Les ancêtres paternels de Cendrars sont donc à chercher dans ce petit peuple de montagnards qui, à l'exemple des premiers Suisses, se sont libérés du joug

du féodalisme pour étendre leurs terres et leurs droits, et s'administrer eux-mêmes en toute indépendance.

Que leur doit le poète ?

Un pif ? peut-être. (... « je me dis : voyons voir, y en a un qui a le même pif que toi, n'est-ce pas, c'est donc un Sauser et il paraît que je m'appelle Sauser. ») Mais plus sûrement quelques traits de caractère. Il y a chez lui quelque chose de la rudesse de ces paysans, laboureurs, forestiers, défricheurs, constructeurs, qui ont vécu au coude à coude dans leur lutte quotidienne contre la nature et les éléments. Grands travailleurs, grands bâfreurs, grands buveurs, grands jureurs aussi. Toujours la tête près du bonnet. Quand le frère minorite Thomas visita la paroisse en 1467, au nom de l'évêque de Constance, il put se féliciter du bon ordre qui régnait dans les registres et dans les comptes, mais il eut aussi à infliger aux villageois un impôt punitif (*Strafsteuer*) pour les guérir de leur habitude invétérée de jurer à tort et à travers le Bon Dieu et les saints. N'importe, on se donnait du cœur au ventre et les choses n'en allaient que mieux. On finit par prendre fièrement conscience de ce qu'on était et par constituer une sorte d'aristocratie terrienne assez étroite, peu encline à ouvrir ses portes aux étrangers. On les



admettait, assurément, mais au compte-gouttes, et sans leur accorder les mêmes avantages et les mêmes droits qu'aux anciennes familles.

Nous serions naturellement tentés d'établir un lien entre ces lointains ancêtres Sauser et le côté rude, fruste, solide, travailleur du Cendrars que nous connaissons. Mais il vient à l'idée que son frère, Georges Sauser-Hall, avec les mêmes ancêtres, est devenu un juriste de réputation internationale, professeur de droit à l'Université de Genève et auteur de la Constitution turque de 1930, le type même du grand bourgeois de la vieille Europe. Un complet enraciné. Au fond c'est lui le parfait descendant des paysans de Sigriswil et de leur civilisation communautaire.

Parmi eux, Cendrars n'avait pas sa place. Il eût fait partie bien plutôt de ces nombreux jeunes gens du pays que l'excès des naissances obligeait à quitter le village natal, trop étroit pour les nourrir tous, et à aller louer leur talent dans des terres lointaines ou leurs bras dans des armées étrangères. Nul doute que Cendrars n'eût fait partie de ces cohortes d'aventuriers qui ont servi sous

les drapeaux de tous les rois d'Europe et répandu à tous les horizons la réputation du courage helvétique. Ses côtés vent-debout, explosif, outlaw, bagarreur et chercheur d'or, c'est à ces lointains mercenaires que Cendrars les doit, qui avaient traversé toute sorte de pays singuliers, couru les champs de bataille du continent, taillé en pièces le Turc ou le Suédois, respiré la poudre et le soufre en humant l'odeur des grandes circonstances, et s'étaient illustrés dans leur fidélité à leurs engagements. Et qui revenaient vingt ans plus tard au pays, avec pour tout bagage une pauvre défroque militaire décolorée et une giberne vide, une balafre au front, une jambe en moins, ou un bras, qui reprenaient gentiment leur place à l'église dans le banc de famille, et qui passaient le reste de leur vie à raconter aux enfants des voisins, groupés autour du vieux banc de planches où il est assis sous le pommier d'autrefois, tout ce qui peut arriver de merveilleusement étonnant à un garçon saisi par le goût du risque et l'ivresse du voyage, qui largua un jour toutes les amarres et quitta père et mère pour boulinguer sous tous les ciels du



globe et s'exalter au souffle de l'inconnu et du merveilleux, mais qui se trouve ravi tout autant, à la fin, de se retrouver là, sous le pommier du village, pour raconter et se raconter à n'en plus finir, parce que ce qu'il y a de plus beau quand on a vécu prodigieusement, c'est de ressusciter par la parole tous les moments et tous les avatars de son existence, c'est de se retrouver à l'aube de sa vie sur le lac à Neuchâtel, dans l'arrière-boutique d'un horloger à Moscou, dans une gare à Pékin, à l'orée de la forêt vierge au Brésil, dans le quartier juif de New York à la veille de Pâques, c'est d'apprivoiser les souvenirs et en même temps de les déformer, de les malaxer, de rattraper dans les mots la haute gamme puissante et colorée des suggestions de la vie rêvée, c'est de donner libre cours à l'imagination débridée des Sauser, pleine d'or et de chimères, c'est de réciter

sans reprises et sans ennui, pour des enfants émerveillés, des histoires vraies, des histoires fausses plus fascinantes que les vraies, des nuits dans la forêt, des petits contes blancs, des petits contes nègres, des éloges de la vie dangereuse, des noëls aux quatre coins du monde, des géographies du Vieux-Port et de la banlieue de Paris, et des rhapsodies sublimes de soi et des autres, résumant la poésie et la vérité du monde entier :

*En ce temps-là
j'étais en mon adolescence...
J'étais à 16000 lieues du lieu
de ma naissance...*

La Conquête de Sigriswil¹



CD 1 (14)
2^e partie

*C'était un voyage de fiançailles, qui se terminera par un voyage de noces, ce qui m'amenait jusqu'à Sigriswil et voilà pourquoi, tout à coup, j'ai découvert que j'étais non seulement Suisse, mais Bernois, et de l'Oberland. Je suis très fier tout à coup d'être Bernois et Oberlandais, Oberlandais. Ah! moi, j'en suis estomaqué, j'en suis pas encore revenu. Et, comprenez-vous, quand on se pose la question : mais enfin, qui es-tu, d'où viens-tu, qui sont – les parents – – bien sûr on les a connus, les grands-parents aussi, mais les arrière-grands-parents, les ancêtres, et tout cela? Et tout à coup, on se trouve être... natif d'un pays linguistique contraire, n'est-ce pas, c'est cela qui est suffoquant. Alors bien entendu, je ne parle pas leur langue, je la comprends très mal, et ils me comprennent encore plus mal. Mais alors je me suis mis à étudier les gars, je me dis : voyons voir, y en a un qui a le même pif que toi, n'est-ce pas, c'est donc un Sauser et il paraît que je m'appelle Sauser. Un autre, la colonne vertébrale bien dressée, je dis ça y est, c'en est encore un qu'a jamais porté le joug, n'est-ce pas et ainsi de suite. Et je suis suffoqué; alors je commence à étudier l'histoire de cette commune de Sigriswil qui tout à coup prenait des proportions fantastiques. Ils étaient Bourguignons; ils se sont rachetés en 1370 du Duché de Bourgogne. C'était donc déjà des révoltés, ces gars-là. Quand plus tard, Berne a voulu mettre le grappin dessus, eh bien, ben non, ils étaient de Sigriswil, ils n'étaient pas Bernois, ils ne s'étaient pas rachetés des Bourguignons pour devenir Bernois. C'était, encore une fois, des hors caste, des révoltés. A la suite on commence tout à coup à découvrir beaucoup de sympathie pour le passé de ces gens-là que l'on connaît pas. Je m'empresse de dire que je ne connais rien et qu'on va étudier, on va voir ce qu'on trouve, il y a sûrement un moyen; un jour je vais faire un livre que j'appellerai **La Conquête de Sigriswil**. Ça sera assez marrant.*

Je suis natif de La Chaux-de-Fonds, et on naît au hasard, on est tout à coup dans un berceau, on ne sait pas d'où l'on vient, on ne sait pas où l'on est, on vous apprend ça par la suite. Eh bien, moi j'ai toujours vécu comme ça. Chaque fois que je me suis trouvé quelque part à l'étranger, aux antipodes,

¹ Seule la première partie de cette réponse à une interview de la RSR en 1949 a paru dans la grande biographie de Miriam Cendrars (Balland, 1984, p. 561) dans une transcription un peu plus « arrangée » que la nôtre.

n'importe où en train de bourlinguer, je me demandais : mon pauvre petit vieux, qu'est-ce que tu fous là, d'où viens-tu, pourquoi es-tu dans ce pays-ci et pas dans l'autre ? Exactement comme si je venais de naître. Pourquoi ai-je débuté à Pékin, eh ben, j'en sais rien non plus. Il faut pas des courses à l'absurde et des tas d'histoires ... j'aurais pu très bien me passer de Pékin comme j'aurais pu me passer de La Chaux-de-Fonds. Mais je ne crois pas que j'aurais pu me passer de Sigriswil maintenant que je connais Sigriswil. C'est vraiment un coin épatant. Belle église qui date de l'an 933. Tout ça c'est digne d'être vécu.

Et à quinze ans, j'étais en Chine, alors voyez, que j'avais su user et abuser de la liberté qui m'était donnée par tous ces moyens de transport admirables et qui coûtaient rien. On foutait le camp, on voyageait sans papiers, il y avait pas besoin de passeport. Et je suis revenu une année en 1910, de New York à Paris en passant par Rotterdam pour cinq dollars. Le dollar valait cent sous. C'est-à-dire vingt-cinq francs. Et j'étais le seul amateur à faire ça. Personne n'y allait. Les jeunes d'aujourd'hui ne le croient pas. Mais c'était comme cela. Liberté. Elle n'avait pas de nom, c'était beaucoup plus épatant. C'était pas patenté du tout. Les Etats ne s'en occupaient pas et nous laissaient filer et ils nous laissaient passer. Je vous dis on n'avait pas de passeport, il y avait pas de machin, il y avait pas de visa et il y avait pas de limitation de fric en poche et des histoires de change qui se posaient. Et personne s'occupait de toi. J'étais bijoutier, j'étais ceci, j'étais cela, j'étais voleur de chevaux, j'ai fait du cinéma eh ! eh ! J'ai accompagné les émigrants de Lituanie à New York, je me suis bagarré, j'ai bagarré avec des Chinois, avec des Allemands, avec des Polonais, avec des Sud-Américains. J'ai crevé la faim en allant cueillir des régimes de bananes à réputation de Panama. Je suis revenu avec de la fièvre, je suis revenu avec du fric, je suis revenu avec la fièvre du fric. Enfin, on n'y comprenait plus rien, comprenez-vous. C'était ça, la vie.

(Interview RSR, Ouchy, octobre 1949 ;
transcription Danielle Kipfer)

Miriam
Cendrars

les
métaMORPHOSES
parisiennes
d'un
MAJUSCULES
suédois

Mon cher Jean-Carlo Flückiger,

Longtemps Blaise m'a fait danser en rond parmi les différents « tapuscrits », reconnaissables aux caractères inimitables de sa célèbre nouvelle machine à écrire acquise à la veille de son premier départ pour le Brésil, d'un ballet au destin devenu mythique à force d'hypothèses.

Finalement, voici un dossier enrichi de quelques documents. Ce qui n'exclut pas pour les chercheurs, fous spéléologues du **Fonds Blaise Cendrars**, de nouvelles futures découvertes qui éclaireront encore cette polymorphe entreprise.

Reportons-nous au 25 octobre 1923 : ce soir-là le ballet **La création du monde**, créé par la Compagnie des Ballets suédois, remporte un énorme succès au Théâtre des Champs-Élysées.

Vers la fin de cette même année ou au début de 1924, Rolf de Maré demande à Blaise Cendrars d'écrire l'argument d'un nouveau ballet pour la saison automne-hiver 1924. Sur une feuille de papier machine pliée en deux en guise de chemise, Blaise inscrit un titre :

Après-Dîner
Ballet
janv. 1924

Il y place la version de ce ballet qu'on pourrait qualifier de **première**. Sous le titre vient la mention : **(Titre Provisoire)** et, dès lors, la musique est attribuée à Erik SATIE, la chorégraphie à Jean BORLIN, le sujet et scénario à Blaise CENDRARS, les décors, costumes et rideau à Gus BOFA. Les personnages de la DISTRIBUTION restent sans attribution, à l'exception du JEUNE SUCRIER qui sera M. Jean BORLIN.

Le scénario est tout à fait en place, avec ses **neuf** tableaux (et non dix comme ils le deviendront ultérieurement).

Puis nous trouvons un double de **cette même** dactylographie qui porte plusieurs corrections : Gus Bofa, lourdement biffé, est remplacé par un impératif TARSILA.

Pour le titre, des hésitations : d'abord, à la main, **Chez BLAISE**, qui est biffé et remplacé (dans l'impérieuse écriture notée pour le nom TARSILA) par : **La Danse à la Mode**.

Sur un autre double de cette même dactylographie, on remarque d'autres corrections encore. Au deuxième tableau intitulé **ON VEUT S'AMUSER**, la bande de danseurs qui déambule ne s'engouffre plus **chez FRANCIS**, qui est biffé et remplacé à la main par : **chez BLAISE**. Relevons des notes marginales, dans la forte écriture comme ci-dessus : la phrase concernant les danseurs « qui exécutent une espèce de danse espagnole » est surmontée de la mention : « les plus beaux pas des danses modernes ». Dans la phrase : « ...A eux six ils exécutent une belle figure de danse classique... » les mots **belle figure** sont biffés et en marge, en forts caractères, Cendrars écrit : **une négresse!** bien souligné.

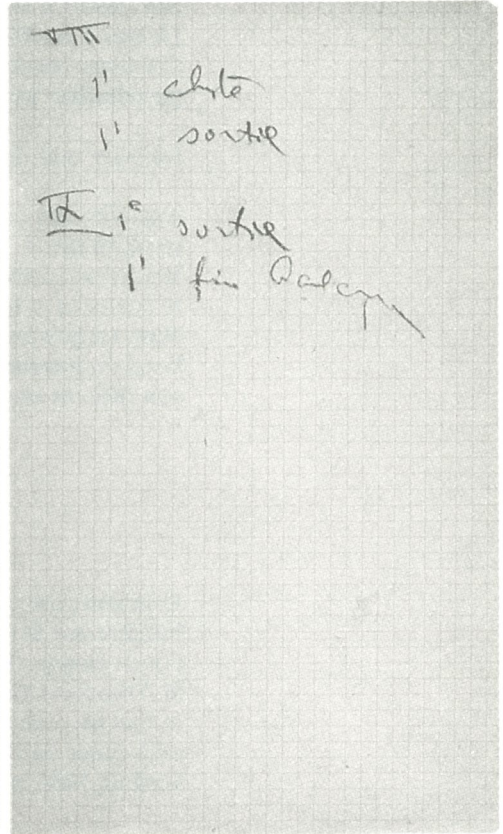
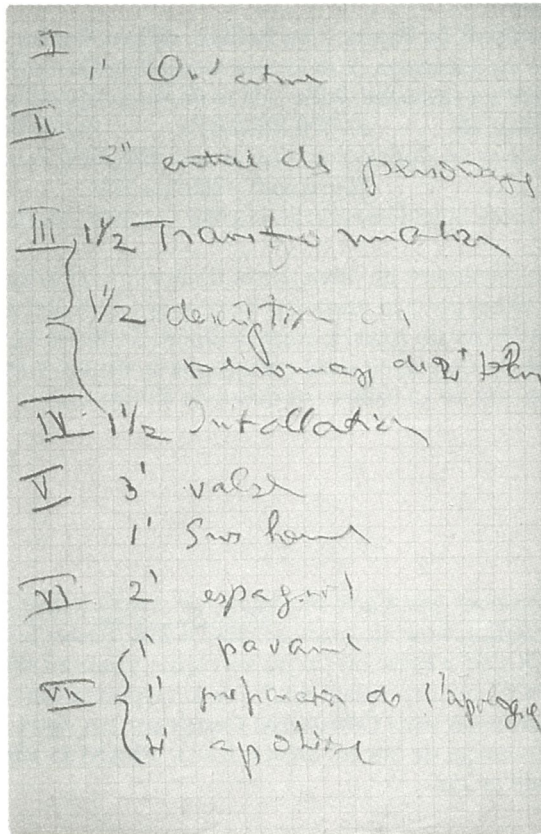
On pourra certes s'interroger sur la date à laquelle ces dernières corrections ont été portées sur cet état du scénario : probablement beaucoup plus tard, au retour du Brésil, après la « trahison » de Francis PICABIA, dans l'espoir de faire produire enfin **son** ballet ? Chercheurs, à vos loupes.

Car voici une nouvelle version du scénario, dans une nouvelle dactylographie. Le titre : **APRÈS-DÎNER**. Le sous-titre : **Ballet-Bouffe**.

La musique est attribuée à **Knudage RIISAGER**, la chorégraphie à XXXXX, le sujet et scénario à BLAISE CENDRARS et les Décors, costumes et rideau à XXXXXX.

A la DISTRIBUTION, qui comporte les mêmes personnages que le premier scénario, ne figure plus le nom de Jean Borlin, mais l'énumération est accompagnée à droite d'un

I	1'	Ouverture		
II	2'	entrée des personnages		
III	1½'	Transformation		
		description des personnages de 2nd plan		
IV	1½'	Installation		
V	3'	Valse		
	1'	Gros homme		
VI	2'	espagnol	VIII	1' chute
VII	1'	pavane		1' sortie
		préparation de l'apologie	IX	1' sortie
		apothéose		1' fin balayeurs



dessin de la main de Blaise représentant trois cercles concentriques avec un centre bien défini, dessin qui pourrait représenter le placement des danseurs sur la scène, à un moment donné.

C'est cette version, mon cher Jean-Carlo, qui m'a donné du fil à retordre. Le texte est pratiquement le même que celui de la première version... mais la boîte où **s'engouffre** la **bande**, c'est « Chez Blaise », bien dactylographié, et puis... ô surprise!

Voilà qui est nouveau: au deuxième tableau, après la description du JEUNE SUCRIER «...**d'une élégance suprême, à peine trop riche, un peu trop recherchée, légèrement tape-à-l'œil, insistante comme le diapason qui donne le ton, le la**» vient la phrase suivante: «**Les autres sont tout simplement très chics, très up-to-date, très 1930!**»

Ha ha. Ce n'est plus 1924! C'est 1930.

Blaise a donc à cette date l'espoir de placer son ballet!

Elémentaire, mon cher Jean-Carlo.

Contradicteurs ou confirmateurs, reprenez vos loupes.

Mais lançons quelques jetés-battus d'avant en arrière et revenons à la fin de l'année 1923. Donc, Rolf de Maré a demandé un argument à Blaise Cendrars, qui lui fait tenir le scénario intitulé APRÈS-DÎNER (Tire provisoire), qualifié ci-dessus de **première version**.

Rolf de Maré l'accepte sans doute et puisqu'Erik Satie est désigné comme compositeur de la musique, il est probablement convenu que Blaise fera parvenir à Erik Satie les NOTES POUR LE MUSICIEN – c'est-à-dire la décomposition du ballet en **neuf tableaux minutés**.

Sur un feuillet quadrillé de carnet, Blaise a jeté hâtivement à la main la succession des tableaux, avec les temps qui sont destinés à la musique (**voir photocopie ci-dessus**).

On peut supposer que Cendrars a pris ces indications très rapidement, au cours d'une rencontre avec Erik Satie ou/et avec Rolf de Maré et Jean Borlin. Toujours est-il que la précision du minutage est très professionnelle et que nous la retrouverons telle dans les NOTES POUR LE MUSICIEN.

Car à partir de ces notes hâtives mais exactes, Blaise tapera à la machine sur deux feuillets **deux versions** du découpage minuté: l'une porte en sur-titre NOTES POUR LE MUSICIEN, l'autre également en sur-titre POUR LE MUSICIEN. Ces deux versions sont comparables, à quelques détails près (détectives, à vos loupes!).

A la fin des deuxièmes feuillets, en dessous du BLAISE CENDRARS dactylographié, la date.

Sur l'un, à la machine:

A bord du «Formose» Le Havre 1924

surchargé à la main, entre **Le Havre** et **1924**, les mots: **La Pallice** [suit un mot biffé] **fév.**

Sur l'autre, à la main:

(A bord du FORMOSE Le Havre – La Pallice, début février 1924.)

Ces deux versions du minutage, dont le titre APRÈS-DÎNER n'est plus suivi de **Titre provisoire**, portent en revanche, écrits à la main, les propositions de trois autres titres:

RELÂCHE SURPRISE-PARTY COCKTAIL-PARTY

De plus, une des deux versions porte, sous le mot **BALLET**, la mention:

Entre acte – cinéma *[sic]*

A quelle date ces titres complémentaires et cette mention ont-ils été ajoutés? Mystère (temporaire!).

Voici donc établie l'existence de deux sortes de documents pour APRÈS-DÎNER BALLET: le Scénario et les Notes pour le musicien. Le premier était prêt et accepté par Rolf de Maré en janvier 1924 (fin du mois?), avant le départ de Blaise Cendrars pour le Brésil à bord du **Formose**. Le deuxième a été effectivement mis au point et expédié à Erik Satie soit déjà du Havre, soit de La Pallice, au début de février 1924.

Et maintenant, mon cher Jean-Carlo Flückiger, voici trois lettres qui jettent une bizarre lumière sur la métamorphose de notre APRÈS-DÎNER. Toutes les trois appartiennent au Fonds Jacques DOUCET à Paris, où j'ai pu les copier grâce à l'aimable autorisation de M. François CHAPON, qui cependant me laisse la responsabilité de leur publication in extenso exclusivement dans **Continent Cendrars**. Les deux dernières sont d'ailleurs déjà citées dans l'ouvrage de Michel SANOUILLET: **FRANCIS PICABIA et 391**, tome II, Losfeld, 1966, p. 168 et 252.

*Hôtel de Milan
25, rue Vavin
Paris 6^e*

Mardi 22/1/24

Mon cher Picabia,

*Je vous écris tout de suite pour vous mettre au courant d'une affaire assez importante et qui peut, outre les 10000 fr. qu'elle est assurée de vous rapporter, susciter un intérêt énorme, de la stupéfaction, et jeter une bombe de l'extrême droite à l'extrême gauche. Jamais je ne me permettrai de vous conseiller: je ne peux vous dissimuler cependant que je serais navré que vous refusassiez. Je suis chargé par ÉRIK SATIE de demander votre collaboration à un ballet pour les Suédois: **votre entière liberté** vous est laissée. **On attend tout de vous.** Hébertot et de Maré serait *[sic]* ravi. Pour la 1^{re} fois, le Théâtre des Champs-Élysées verra peut-être une révolution véritable qui n'aura rien de commun avec les manifestations des Mariés. Peut-être un nouveau DADA. Réfléchissez et dites-moi oui. Surtout ne croyez pas que j'y ai des intérêts. Je fais cela **par affection et par admiration pour vous.** Le scénario n'est pas de moi, il est de Cendrars.*

Répondez vite et croyez à l'amitié fidèle de

Pierre de Massot

Hôtel de Milan
25, rue Vavin (VI)

Mon cher Picabia,

J'ai revu Satie que votre oui enchante; vous bénéficiez d'une collaboration merveilleuse et d'une liberté inouïe. Voici le scénario de Cendrars qui n'a rien de **définitif** et sur lequel vous pouvez broder à votre aise, à condition toutefois de laisser le même temps, la même durée (chose indispensable pour la musique) et le travail du compositeur. Déjà le milieu Cocteau flaire la chose. Ne refusez pas de dynamiser Paris (Occasion unique).

Madame Picabia est assez souffrante; les enfants vont bien. Et vous?

Affectueusement vôtre
P. de Massot
(3 février 1924)

P.-S. Le milieu pictural ne compte pas: Léger, Braque, Picasso, Derain, etc.

Le scénario que P. de Massot envoie est la copie, de sa propre main, des **NOTES POUR LE MUSICIEN**.

Vendredi 8 février 1924

Erik Satie à Picabia (qui se trouve sur la Côte d'Azur)

Cher ami,

Mille fois merci – je crois que notre « truc » ne sera pas mal. Oui.

Je veux, moi, être très « parisien » – ça fait « chic » – très « chic »...

Revenez vite, n'est-ce pas? Je ne pourrai réellement travailler qu'à votre rentrée dans nos murs.

En prime, sourions ensemble.

D'abord, à propos de la lettre d'Erik Satie.

Je ne peux m'empêcher de relever la ligne: « **Je veux, moi, être très « parisien » – ça fait « chic » – très « chic »...** »

Et d'y sentir une moquerie pour le texte de Cendrars, en ce qui concerne notamment l'élégance du JEUNE SUCRIER et celle des autres qui « **sont tout simplement très chics** »...

Notre Blaise, à l'accent jurassien, et qui à trente-sept ans en 1924 a évidemment perdu la grâce de ses vingt-six ans de 1913, rêvait encore bien sûr d'être « parisien », très « parisien »: Raymone l'a souvent cruellement rappelé... les « vrais » (?) Parisiens l'acceptaient-ils comme un des leurs?

En tout cas, on peut détecter dans cette ligne une connivence entre Erik Satie et Francis Picabia: avaient-ils dès ce moment-là décidé de laisser tomber le scénario de Cendrars, qui de toute façon était parti et avait pris le large loin des milieux « très up-to-date »?

Ensuite, sourions à propos d'une autre lettre de Pierre de Massot datée du 31.1.24 (Fonds Jacques Doucet) dans laquelle je relève la phrase suivante: « ...Cendrars tourne un film sur les côtes de Gascogne... » Fins limiers, à vos hypothèses! Blaise écrit un argument de ballet, tourne un film et s'embarque au Havre pour le Brésil.

Et si **tout** était vrai?

Là-dessus, l'été passe et l'automne aussi.

Un journal littéraire publie le 16 novembre une interview de Rolf de Maré: Présentation du nouveau programme des Ballets suédois. Je cite:

Question à Rolf de Maré:

– Quelle sera la composition de vos programmes?

Réponse:

*– Je ne peux vous en donner qu'un aperçu très bref. Je compte représenter, outre la reprise de **La Création du Monde** de Blaise Cendrars, cinq nouvelles choses très curieuses. Nous aurons d'abord un ballet de Francis Picabia qui, je peux vous le confier en passant, nous accorde sa collaboration, à la grande fureur de la gent Dada. C'est Erik Satie qui a composé la musique de cet ouvrage. Vous voyez ce qu'en peuvent être la jeunesse, la nouveauté. Non, je ne puis vous en faire connaître l'argument. Dites, si vous le voulez, qu'un film y paraîtra. Un film de René Clair. Le titre: **Relâche**.*

Eh bien, mon cher Jean-Carlo, il nous reste à reproduire ici le texte du scénario du ballet **Relâche** de Francis Picabia, publié par Michel Sanouillet (*op. cit.*, p. 256-257).

LES BALLETS SUÉDOIS DONNERONT

LE 27 NOVEMBRE

AU THÉÂTRE DES CHAMPS ÉLYSÉES

“ RELÂCHE ”

BALLET
INSTANTANÉISTE
EN DEUX ACTES, UN ENTR'ACTE CINÉMATOGRAPHIQUE
ET LA QUEUE DU CHIEN

PAR
FRANCIS PICABIA
MUSIQUE

D'
ERIK SATIE
CHORÉGRAPHIE DE JEAN BORLIN

Apportez des lunettes noires et
de quoi vous boucher les oreilles.

RETENEZ VOS PLACES

Membres du *Jeune Théâtre* ont pu voir manifester et surtout de créer : « A BAS SATIE ! A BAS
PICABIA ! VIVE LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE ! »

“ 391 ”
N° 19

PRIX : 2 FRS

Déposés : “ AU SANS PAREIL ”
37, Avenue Kléber, PARIS
Le Gérant, PIERRE DE MASSOT

Francis Picabia

RELÂCHE

[Note de Michel Sanouillet:] Le titre original, dactylographié comme le reste du texte, est « APRÈS DÎNER ». Il a été biffé par Picabia et chargé des annotations suivantes: « d'Erik Satie, Jean Borlin et Picabia ».

Rideau blanc, à plat. Projection cinématographique à déterminer, de trente secondes environ, accompagnée de musique. Le rideau se lève; la scène se présente comme une voûte de forme ovoïde, entièrement tapissée de gros ballons blancs. Tapis blanc. Au fond, porte tournante articulée. La musique dure encore trente secondes après le lever du rideau.

Une femme se lève aux fauteuils d'orchestre: elle est en grande toilette de soirée, elle monte en scène à l'aide d'un praticable. Musique: trente-cinq secondes. Au moment où elle apparaît en scène, la musique cesse.

La femme s'arrête au milieu de la scène et examine le décor, puis elle s'immobilise. A ce moment la musique reprend pendant une minute environ. Lorsqu'elle cesse, la femme se met à danser. Chorégraphie à régler. La musique reprend pendant une minute et demie; la femme remonte au fond de la scène et tourne trois fois avec le battant de la porte tournante, puis s'arrête face à la salle. Pendant ce temps, trente hommes, en habit noir, cravate blanche, gants blancs et chapeau claque, quittant l'un après l'autre des places de spectateurs montent tour à tour sur la scène par le praticable. Durée de la musique: une minute et demie. La musique s'arrête au moment où par une danse à régler, ils entourent la femme revenue au milieu du plateau; ils tournent autour d'elle pendant qu'elle se dévêt et apparaît en maillot de soie rose, entièrement collant. Musique pendant quarante secondes. Les hommes s'écartent, se rangent contre le décor; la femme reste immobile quelques secondes, pendant que la musique reprend durant trente-cinq secondes. Quelques ballons éclatent au fond. Danse générale. La femme est enlevée dans les cintres.

Rideau

Pas d'entracte, à proprement parler; la musique dure cinq minutes avec projections cinématographiques des auteurs assis face à face, échangeant une conversation dont le texte s'inscrira à l'écran durant dix minutes. Pas de musique pendant la projection écrite.

Deuxième acte

Le rideau se lève. Musique de une minute. Sur un fond noir, sont disposées des enseignes lumineuses et intermittentes où dominant alternativement les noms de Erik Satie; de Francis Picabia; de Blaise Cendrars, en couleur.

Deux ou trois projecteurs puissants, très puissants, sont dirigés de la scène sur la salle: ils éclairent le public et produisent des effets de noir et blanc à l'aide de disques percés de trous. Les hommes rentrent un par un et se placent en rond autour de la toilette de la femme, posée à terre, au milieu de la scène. Musique de vingt secondes.

La femme redescend des cintres toujours en maillot; elle porte sur la tête une couronne de fleurs d'orangers; elle se rhabille pendant que les hommes se dévêtissent (sic) à leur tour et apparaissent en maillot de soie blanche. Musique de vingt secondes. Danse à régler.

Les hommes un à un regagnent leur place où ils retrouvent leurs pardessus. Musique de trente secondes. La femme, restée seule, prend une brouette, y entasse les vêtements laissés par les hommes et va les verser dans un coin en tas; puis s'approchant le plus près possible de l'avant-scène, elle enlève sa couronne de mariée, et la jette à l'un de ses danseurs qui ira la déposer sur la tête d'une femme connue se trouvant dans la salle. Musique: quinze secondes.

Puis la femme va à son tour rejoindre son fauteuil; on baisse le rideau blanc, devant lequel apparaît une petite femme qui danse et chante une chanson.

Musique: quarante-cinq secondes.

Maintenant, Jean-Carlo, exécutons ensemble un pas-de-deux pour franchir les vingt-huit années suivantes.

En 1952, Blaise Cendrars prépare un dossier intitulé **La Rumeur du Monde**, destiné à devenir un volume de textes inédits. Dans cette chemise il place, aux pages 269, 270, 271, le scénario dactylographié en 1924 du ballet **APRÈS-DÎNER (Titre provisoire)**, mais le tout est biffé et remplacé, à la main, par:

Thème: une nuit à Montmartre. Ballet.

et il ajoute: **Entracte – cinéma.**

Cette version ultime porte de nombreuses corrections. En particulier, on remarquera: le nombre des tableaux est de dix et non plus de neuf. La boîte où s'engouffrera la **bande** se nomme **Au Nain Jaune** et non plus **Chez Francis** ou **Chez Blaise**.

La date: **Paris, fin janvier 1924**, le mot **fin** ajouté à la main. Ceci confirme bien que le scénario complet a été remis à Paris, avant l'embarquement à bord du **Formose**.

Quant à la version de NOTES POUR LE MUSICIEN, elle est bien datée, comme nous l'avons vu, **Le Havre – La Pallice début fév. 1924**. Elle est aussi, naturellement, changée en dix tableaux au lieu de neuf. Elle est foliotée 272 et 273 et porte des ajouts et commentaires manuscrits en marge.

Pour Gus BOFA, Blaise ajoute: **(l'auteur des Synthèses littéraires)**.

Pour Francis PICABIA: **(pour nous changer de Picasso)**.

En marge, à droite de la liste de la DISTRIBUTION:

Pourquoi pas à l'entre-acte (sic) une projection cinématographique comme je l'ai déjà suggéré à Rolf de Maré. Un film qui continuerait le ballet? Perpetuum mobile, car c'est idiot qu'un ballet s'arrête, cesse... quand le rideau tombe alors que la tête des spectateurs a encore le vertige et tout tourne...

A la DISTRIBUTION sont ajoutés: le mot TRISTE après UN HOMME DU MONDE et, comme personnages, L'ÉCAILLÈRE et LA NÈGRESSE. Celle-ci jouera un rôle important avec l'Homme du Monde Triste et le corps de ballet.

APRÈS DÎNER
(Titre provisoire)

Thème: Une nuit à Montmartre

Musique.....	BALLET.....	d'Erik SATIE
Chorégraphie.....		de Jean BORLIN
Sujet et scénario.....		de Blaise CENDRARS
Décor, costumes, et rideau.....		de Gus BOFFA
		ou
		de Francis PICABIA
		ou
		de X. X. X. X. X.

Extrait - cinéma

"AU NAIN JAUNE"

1^o. Ouverture musicale très courte et très entraînant.

2^o. On veut s'amuser.

(c'est la nuit)

Au lever du rideau la scène représente une rue oblique. Dans le lointain s'allument et s'éteignent, selon un rythme irrégulier il est vrai, mais un rythme, une multitude d'enseignes et de réclames lumineuses et multicolores. Ce sont autant de ~~boîtes~~ boîtes de nuit. (La rue Pigalle à vingt-deux heures et demi.)

Au tout premier plan, côté cour, une porte tournante violemment éclairée par trois lampes à arc. C'est ~~un~~ Paniers d'huîtres.

Du fin fond de la rue ~~paraissent~~ une bande de gens du monde, *s'amènent* ils sont très bien dinés. Les hommes portent leur digestion comme une grossesse de trois mois et les femmes sont allumées comme des cigares de luxe. La voix haute, le rire fusant, la démarche "planée", le cœur plein d'une copieuse bienveillance, la vie leur semble généreuse et ils veulent s'amuser, s'amuser gentiment, entre-eux, sans fatigue, sans violence, pour ne pas sortir de cet état de bien-être physique, "fondent".

En tête marche LE JEUNE SUCRIER, le boute-en-train de la bande. Il est d'une élégance suprême, à peine trop riche, un peu trop recherchée, légèrement tappe-a-l'œil, ~~comme~~ comme un diapason qui donne le ton, le la. Les autres sont tout simplement très chics, très up-to-date, très 1924.

Les autres sont UN COUPLE DE JEUNES MARIÉS encore en pleine lune de miel; bras-dessus bras-dessous, une jeune VIEILLE MARIÉE -QUISE qui ne veut pas abdiquer et un TRÈS JEUNE HOMME dont c'est le premier flirt; solitaire, UN HOMME DU MONDE, ~~un fat~~ morose et blasé.

La bande déambule. Arrivée sous la lumière crue du premier plan et après une seconde d'hésitation, elle s'engouffre ~~dans~~ dans la porte tournante. La porte tournante valse, valse dans les bras d'un tout petit CHASSEUR vêtu de rouge *qui fait pivoter l'ÉCAILLIER des*

3^o. On s'ennuie.

(la piste)

(d'extérieur)

Un coup de noir. Transformation du décors en vitesse. Quand la scène s'éclaire, elle représente l'intérieur de la boîte ~~à~~ AU NAIN JAUNE.

C'est une grande salle décorée de drapeaux étoilés et de guirlandes électriques livides. Au milieu des tables, un espace libre est réservé pour la danse des clients. Au fond, un grand rideau masque une petite scène surélevée. Côté cour, un bar resplendissant. Côté jardin, la porte tournante, l'entrée de l'établissement.

C'est un jour creux. Les GARÇONS dorment et baillent sur les banquettes. Les DANSEURS et DANSEUSES en costumes, attachés à l'établissement, sont inoccupés, s'ennuient, s'ennuient ferme. On attend les clients, car il n'y en a pas, sauf un GROS HOMME EXCENTRIQUE, juché tout au sommet d'un haut tabouret, agrippé à la rampe du bar, devant une pile de soucoupes, et qui se balance

à laquelle on accède par deux ou trois marches

270

grand *qu'il* *et selon les mouvement des shaker*
bêtement, lourdement sur ~~son~~ ~~siège~~ ~~bande~~ que le BARMEN agite, un
son gobelet nickelé, ~~qui~~ fait résonner comme un tambourin.

4°. C'EST ICI QUE L'ON S'AMUSE.
Suite du 3.

Tout à coup la bande des gens du monde fait irruption. La porte
tournante valse, valse, valse dans les bras du tout petit chas-
seur vêtu de rouge. Les garçons se précipitent, obséquieux. Les
danseurs et les danseuses costumés disparaissent derrière le
grand rideau du fond. Le barmen arrête net sa danse du cocktail.
Le gros homme excentrique reste une jambe en l'air. Moment d'ar-
rêt. Point d'orgue.

à la poursuite de s'écarter

5°. L'INVITATION A LA VALSE.

Les gens du monde se sont installés.
Le rideau du fond s'écarte. Apparaissent trois danseuses costu-
mées qui exécutent une espèce de danse turque, lamentable, pro-
fessionnelle, triste. Mais les gens du monde n'y font pas atten-
tion. Le jeune sucrier donne l'exemple en ~~entrainant~~ ~~des~~ ~~pas~~ ~~sur~~ ~~le~~
motif de la valse de la table tournante (entrée du 4). Les jeunes
mariés suivent son exemple et tournoient, tournoient, enlevés,
romantiques. A leur tour le très jeune homme et la vieille mar-
quise entrent en danse, mais sur ce même motif ils exécutent des
pas plus aigus, plus modernes, agitent leurs jambes à l'américai-
ne. L'homme du monde morose et blasé et solitaire bois et bois du
champagne. Tout le monde regagne sa place et le gros homme excen-
trique qui avait repris son trémoussement sur sa chaise, reste une
fois de plus en rupture d'équilibre, la jambe en l'air. Mais le

une danse du ventre

*Thème la
pétarade de
des écouloirs
de champagne*

le barmen ne stoppe pas... la valse reprend donc...

6°)
ON S'AMUSE POUR DE BON.

La valse reprend, plus vite, plus vite. Mais...
Le rideau du fond s'écarte encore. Apparaissent deux Danseurs et
deux Danseuses costumés qui exécutent une espèce de Danse Espa-
gnol, puis rapidement d'autres ~~pas~~ esquissent une Pavane et
~~une~~ figure de Lanciers, etc.

*et encore d'autres pas, un pas
russe...*

Mais les gens du monde n'y font
pas du tout attention. Ils sont absolument en train. S'amuse entre
eux. Vont. Viennent. Dansent les danses du jour, les danses du
cocktail, que le BARMAN scande dans son "gobelet" et que LE GROS
HOMME EXCENTRIQUE mine comme un saxophone... les danses à la mode!

On apporte à L'HOMME
DU MONDE TRISTE un magnum de champagne, que personne n'arrive à
déboucher... *extrême explication*

Danseurs et danseuses professionnels sont consternés.
Ils se réfugient derrière le rideau.

7.)
ÇA DEVIENT SÉRIEUX!

(est projeté)

L'HOMME DU MONDE TRISTE se lève pour déboucher lui-même son
magnum de champagne. Il titube, titre, titube, titre et ~~se~~ à
la renverse dans la Porte-Tournante *quand la bouteille explose.*
La Porte tourne à fond de train.... et il en sort, comme

soufflé

~~il~~ dans la salle, L'HOMME DU MONDE TRISTE avec une NEGRESSE,
~~dans les bras~~ *(ils)*

[Ils tourment, pirouettent, ils dansent.
Ils entraînent tout le monde derrière eux, pour exécuter une espèce
d'Apothéose de la Danse, dont ils sont le couple central, l'élément
vital qui impose son attitude, et son allure.]

8.)
Apothéose
derrière les Nègres et
sa danse, vive comme
un tambour, adieu à ceux
qui méritent le jeu.

LE rideau du fond s'ouvre une fois de plus. La scène est envahie par tout le corps de ballet en costume qui exécute une espèce d'apothéose de la Danse. Au fur et à mesure que ~~le rideau~~ se développe, les gens du monde qui ont continué à danser sont bousculés, puis absorbés par les figures de plus en plus compliquées de l'apothéose. Ils en deviennent la figure centrale, l'élément vital qui impose son attitude et son allure; les différents groupes du corps de ballet ne font qu'évoluer autour en de nombreuses ramifications. Chaque pas, chaque geste des gens du monde se multiplie du centre vers la périphérie, en s'assouplissant, se figeant, se stylisant, et passe de l'improvisation aisée, élégante, raffinée à la science profonde du professionnel. Le jeu devient travail; l'élégance innée, beauté sûre; la grâce souriante, virtuosité sévère; la fantaisie, de la science. C'est comme un hommage savant rendu par l'Académie de la Danse à la Mode passagère qui la vivifie et la retrempe. Tous s'inclinent et s'immobilisent devant le couple des jeunes mariés et de leurs ~~quatre~~ compagnons.

Apothéose

9.) LE RIRE.

A ce moment, le gros homme excentrique, qui depuis le début de l'apothéose, singeait, en se balançant sur sa chaise, toutes les évolutions des danseurs, risque de tomber. [Mécanisme décomposé de la chute. Enfin, il tombe. [Rire. Désordre général. Les gens du monde se précipitent en riant vers la sortie. Derrière eux, la porte tournante se remet à valser dans les bras du petit chasseur vêtu de rouge et de l'écaillère. Coup de noir.

10.) BONSOIR. (Dehors.)

Coup de noir. Changement de décors rapide. Réapparaît le décor No. 1 du début. C'est le petit jour violet. Les gens du monde sortent de ~~la porte tournante~~. Ils remontent précipitamment la rue. La porte tournante fait encore deux, trois tours dans les bras du tout petit chasseur rouge. TROIS BALAYEURS armés de balais géants descendent lentement la rue. Ils sont sur un rang et s'avencent jusqu'au premier plan, en donnant de grands coups de balais.

'NAIN JAUNE'

RIDEAU.

mécaniquement

Paris ^{fin} Janvier 1924.

~~MAISON~~

272

NOTES POUR LE MUSICIEN. 2.

SURPRISE PARTY

RELACHE APRES-DINER.

COCKTAIL PARTY

(l'auteur des Synthèses (Stravinsky))

Musique..... d'Erik SATIE
Choregraphie..... de Jean BORLIN
Sujet, Scénario, Mise-en-scène..... de Blaise CENDRARS
Décors, Costumes et Rideau..... de Gus BOTTA

(pour nous changer de Picasso) de Francis PICABIA
ou de X.X.X.

comme je t'ai déjà suggéré
à Rolf de Morté

DISTRIBUTION.

pourquoi pas à l'entr'acte sur
projection cinématographique un film

- LE JEUNE SUCRIER..... Jean BORLIN
- UN COUPLE DE JEUNES MARIÉS.....
- LA VIEILLE MARQUISE.....
- UN TRÈS JEUNE HOMME.....
- UN HOMME DU MONDE TRISTE.....
- UN TOUT PETIT CHASSEUR.....
- GARÇONS ET LARBINS.....
- DANSEURS ET DANSEUSES COSTUMES.....
- UN GROS HOMME EXCENTRIQUE.....
- UN BARMAN.....
- LE CORPS DE BALLET.....
- TROIS BALAYEURS.....

qui continuerait
le Ballet?

Perpetuum mobile

car c'est idiot
qu'un ballet
s'arrête, cesse...
quand le rideau

alors pas la tête
du spectateur
n'en core le
verhise et
tout d'un coup

L'ÉCALIÈRE

LA NÈGRESSÉ

1.)
Ouverture musicale très courte et très entraînante.
Durée 1 minute.

2.) ON VEUT S'AMUSER.

- a) Lever du rideau sur le rythme des enseignes lumineuses; il y en a qui s'allument et s'éteignent sur un rythme mou, traînant, bicolore, régulier; il y en a d'autres qui s'allument et s'éteignent par saccades brusques, binaires ou ternaires et dont le temps d'extinction est un peu plus long que le temps de luminosité.
- b) Entrée des personnages. Les Gens du Monde. Démarche "planée". Ils s'avance jusqu'au premier plan.

Durée totale 2 minutes.
c) Début de la valse de la porte-tournante.

3.) ON S'ENNUIE.

- a) Transformation du décors, Thème de la porte tournante. Durée 1 1/2 minute.
- b) Description des personnages de deuxième plan; dont le gros homme excentrique. Durée 1 1/2 minute.

4.) C'EST ICI QUE L'ON S'AMUSE.

- A) Installation des gens du monde. Thème de la porte tournante;
 - b) Reprise du gros homme excentrique;
- Durée totale 1 1/2 minute.

273
5.) L'INVITATION A LA VALSE.

- a) Reprise de la valse,
 - b) Contre-partie : la danse turque,
 - c) La valse.
- Durée totale 4 minutes.
- d) Reprise du gros homme excentrique,
- Durée 1 minute.

ooo

6.) ON S'AMUSE A LA FRANÇAISE.

- a) Danse espagnole.
- Durée deux minutes.
- b) Début de la Pavane ou de la figure des Lanciers ou de telle autre danse à figures classiques.
- Durée 1 minute.

ooo

7.) ON NE S'AMUSE PLUS, C'EST SERIEUX.

- a) Préparation de l'Apothéose, irruption du corps de ballet,
- Durée 1 minute.
- b) Agglomération de la danse classique et des figures de de l'apothéose.
- Durée 1 minute.
- c) Intensité de la danse générale, corps de ballet et groupe des gens du monde.
- Durée 3 minutes.
- d) Apogée. L'Apothéose proprement dite. Groupe central. Immobilité.
- Durée 1 minute.

8.) L'Apothéose ooo

9.) LE RIRE.

- a) Mécanisme de la chute,
- Durée 1 minute.
- b) Désordre. Sortie brusque, Rappel du thème de la porte tournante.
- Durée 1 minute.

ooo

10.) BONSOIR.

- a) Sortie des gens du monde qui disparaissent sur le thème de la porte tournante. Transformation du décor.
- Durée 1 minute.
- b) Les trois balayeurs. Thème de l'ouverture, mais plus chantant, populaire, ouvrier.
- Durée 1 minute.

ooo

Durée totale du Ballet : 25 ~~3~~ minutes.

~~RESTE A COMPLETER~~

(A bord du FORMOSE, le Havre - La Pallice, ^{de But} février 1924.)

(273^{eu})

Post-Scriptum:

Qui va à la chasse perd sa place.

Le ballet que j'avais envoyé de la Palis à Satie fut créé par "Les Ballets Suédois" de Rolf de Mari au Grand Théâtre des Champs-Élysées à Paris sous le titre de "Relâche". Mon nom n'y figurait ^{à l'affiche} pas. Profitant de mon séjour au Brésil, Francis Picabia, à qui j'avais pensé pour les décors et à qui ^{Satie} avait communiqué le libretto, m'avait chipé l'idée de mon ballet, l'avait arrangée à sa façon et son nom figurait seul sur l'affiche.

Satie était un ami, Rolf de Mari en était un autre, je n'allais pas leur faire un procès. Mais à mon retour du Brésil, je tentai vainement d'avoir une explication avec Picabia, qui était mon voisin à la campagne et qui se défendit prudemment. C'est de ^{la bouche de} ce grand lâche qui est sortie la formule, qui a été répétée plusieurs fois par la suite: Cendrars épique!
Il sait bien qu'il n'a qu'un bras et que personne
ne peut se battre en duel avec lui...

Puis-je, mon cher Jean-Carlo, me laisser aller à une non scientifique subjectivité? On sait (cf. Michel Sanouillet, *op. cit.*) et cela a été dit également par ailleurs, que **Relâche** de Francis Picabia a été un échec (mais **Entr'acte** de René Clair un succès). Si Picabia n'avait pas « brodé » sur le scénario de Cendrars dont Pierre de Massot affirmait qu'il n'avait **rien de définitif**, au point d'en faire un tout autre spectacle, s'il avait honnêtement suivi l'auteur du texte proposé pour en mettre au point le décor, les costumes, le rideau et, pourquoi pas, la mise en scène, le Théâtre des Champs-Élysées aurait certainement vu la véritable révolution prédite par Pierre de Massot. Dans le film imaginé pour l'entracte Picabia indique que les auteurs sont assis face à face pour une conversation et le nom de Blaise Cendrars devait être projeté à l'écran au même titre que ceux d'Erik Satie et de Picabia.

273 ter

Bien sûr, bien sûr, mais j'aurais pu lui botter le
cul avec mes deux pieds... J'en l'ai pas fait
parce que le sien s'est toujours défilé -- et
puis j'étais si heureuse de voir le cinéma
participer à un spectacle d'art, ne fut-ce
qu'à l'entracte... et dont également
j'avais eu l'idée en premier.
C'est ainsi qu'a débuté René Clair comme
metteur en scène. Il ignore jusqu'au jour
d'aujourd'hui qu'il me doit cette chance.
Je ne revendique rien. Ça été une belle
réussite et j'en suis bien content pour
lui, pour moi, pour Satie, pour tout le monde.
[Mais il fallait que ceci soit dit pour la petite histoire...]
B.C.
1952.

A la représentation, le nom de Blaise avait disparu.
Tant mieux.

Laissons le dernier mot à Blaise Cendrars. Dans le dossier **La Rumeur du Monde**,
figure un post-scriptum manuscrit, folioté 273 bis et 273 ter. Nous avons déjà entendu
des bribes de ce texte dans les entretiens radiodiffusés avec Michel Manoll,
En bourlinguant avec BC. Mais il est impossible de conclure cette histoire des
métamorphoses d'un ballet sans le relire en entier.

Voilà, mon cher Jean-Carlo Flückiger.

Sur le **Continent Cendrars** l'on y danse, l'on y danse... l'on y danse joyeusement!

Miriam Cendrars, *Batardo*, Pentecoste 1986

Les quatre Manuscrits

«Si je n'ai pas beaucoup fréquenté les archives, je ne méprise nullement les documents, qui sont avant tout une merveilleuse source d'erreurs et de discussion», écrit Cendrars dans sa préface à John Paul Jones. J'ajouterai que pour les bibliophiles ils sont l'objet de recherches destinées à satisfaire une passion qui apparaît toujours aussi déraisonnable et incompréhensible à beaucoup. Aussi bien ai-je toujours rêvé d'accéder à la fameuse malle. Mais, depuis que ses trésors achetés par la Suisse se sont ouverts à la Bibliothèque nationale de Berne, on s'est aperçu que les manuscrits des grands poèmes de Blaise ne s'y trouvaient plus, s'ils y étaient jamais passés!

Par bonheur, Cendrars avait de plus vieilles amitiés dans son pays d'origine, dont celle avec William S. Kundig, libraire à Genève, organisateur de ventes aux enchères mémorables, à qui est dédié «Paris, port-de-mer», texte où il est question d'une bibliothèque extraordinaire, dans Bourlinguer. C'est dans les collections de ce vieux pote de Cendrars que se sont trouvés un jour les quatre (!) manuscrits du Panama auxquels nous avons eu accès, grâce à des mains prêtesuses. En les révélant aujourd'hui, nous espérons qu'ils ne seront pas source de trop d'erreurs, et d'abord celles du copiste hâtif – et sans photocopieuse – que nous fûmes, mais surtout qu'ils provoqueront moult discussions et s'avéreront utiles aux chercheurs par les trois intérêts majeurs qui les caractérisent : la datation du manuscrit de base, qui remonte à octobre 1912; le titre envisagé de «Prose du Panama», parallèle à celui de «Prose du Transsibérien»; les nombreuses variantes, dont quelques-unes sont inédites.

du Panama

La page 1 de l'ensemble consulté comprend exclusivement un portrait (inédit?) de Cendrars, au crayon, par Hayden.

La page 2 est une lettre à en-tête de «La Rose Rouge», non datée, mais portant en bas à gauche, «4, rue de Savoie», adressée à Kundig, et dont voici la teneur:

Mon cher Kundig,

Je t'envoie par le même courrier les 4 manuscrits du Panama que tu demandes par télé:

- | | | | |
|---|-------------|---|---------------|
| 1°) Première version | } du Panama | { | 3 manuscrits |
| 2°) Deuxième version | | | de ma main |
| 3°) Version définitive | | | <u>droite</u> |
| 4°) Bonne copie du Panama manuscrit de la main <u>gauche</u> | | | |
| 5°) 1 jeu d'épreuves complet, contenant trois cartes qui n'ont pas parues (<i>sic</i>) dans l'éd. orig. | | | |
| 6°) portrait de l'Auteur par Hayden. Tu trouveras un état détaillé dans l'envoi. Comme je le disais dans une lettre, j'en veux <u>1000 frs.</u> | | | |

Je ne viendrai pas en Suisse maintenant. J'ai eu une sacrée déveine ces derniers temps. Au dernier moment la combine que j'avais en vue ne s'est pas faite. Si tu réussissais cette vente je te devrai deux fameux bouts de bougies au fond d'un glass. Urge-Urge et ne me laisse pas sans nouvelles. J'embrasse Conrad. A toi je te passerai la langue à la chaux-vive. Il paraît que tu ne bois plus. Veinard!

ton
Blaise Cendrars

La page 3 du manuscrit se lit ainsi:

LES 4 MANUSCRITS DU PANAMA / Blaise Cendrars / avec un portrait de l'auteur par Hayden

- 1°) manuscrit de 21 pages numérotées de I à XXI, précédées d'une page (plan du poème), d'une autre page d'octobre 1912 (dernière page du poème, je commence toujours mes livres par la dernière page) et de 4 pages (brouillon) numérotées de 1 à 4;
- 2°) manuscrit de 30 pages numérotées de 1 à 30 (bonne version du précédent);
- 3°) manuscrit de 35 pages numérotées de 1 à 35 (version définitive); (Ces trois manuscrits sont les derniers de ma main droite.)
- 4°) manuscrit de 38 pages numérotées (au crayon) de 1 à 38, les 3 premiers et le dernier feuillet sont montés sur le papier de l'édition (copie de la version définitive). (Premier manuscrit de ma main gauche.)

J'y ai joint:

- 5°) un jeu d'épreuves (bon à tirer) suivi de trois cartes qui n'ont pas été publiées dans l'édition originale.

Blaise Cendrars

La page 4 comprend le texte suivant, qu'on pourra comparer à celui de Dites-nous, Monsieur Blaise Cendrars, Ed. Rencontre, 1969, p. 28, ainsi qu'à celui du «Pro domo» de Moravagine.

Les 4 manuscrits du Panama

Mes manuscrits passent par trois états.

1°) un état de pensée: je vise l'horizon, je fouille, je trace un angle délimité, je frappe les pensées au vol, je les encage toutes vivantes, pêle-mêle, vite et beaucoup: sténographie.

2°) un état de style: sonorité et image, je trie mes pensées, je les caresse, je les lave, je les pomponne, je les dresse: elles courent tout harnachées dans les phrases: calligraphies.

3°) un état de mot: correction et soucis du détail neuf, le terme juste, claquant comme un coup de fouet qui fait se cabrer la pensée: typographie.

Le premier état est le plus difficile: formulation. Le deuxième, le plus aisé: modulation. Le troisième, le plus dur: fixation.

Blaise Cendrars

La page 5 se lit ainsi:

Premier manuscrit du Panama
(manuscrit de premier jet)

En bas à droite, l'inscription: Manuscrit de ma main droite, octobre 1912 - juin 1914.

La page 6 présente le plan du poème évoqué page 3, sous 1°):

7 lettres (7 pays) à chaque lettre refrain: Mais il y avait encore
quelque chose
La tristesse
Et le mal du Pays

7 intermezzo sous ma table
Mon voyage au Panama
Paris, boîte aux lettres (combien litt.)

Prologue sous la table

1^{re} lettre / le boucher (Galvestone) intermezzo: mer, cyclone
2^e lettre / le chercheur d'or (Alaska) intermezzo: borée, cinéma, Far West
3^e lettre / le musicien (Tahiti): mythologie
4^e lettre / le majordome de Robertson / Londres et Transvaal
intermezzo: guerre
5^e lettre / le confiseur (Alger, île Maurice, Paris) intermezzo: Aff. Dreyfus, Saint-Pierre (?) la putain
6^e lettre / astronome (Mexique, Patagonie) intermezzo: le feu
7^e lettre / le disparu: intermezzo: c'est moi (cette lettre n'est jamais venue).

Suit, page 7, la dernière page du poème, écrite en premier, selon Cendrars:

C'est en 1901 que j'ai vu la première automobile
(...)
Moi aussi
J'ai le mal du Pays
J'ai vu tous les visages et j'ai peur des boîtes-aux-lettres, des femmes, dans lesquelles
.....
Les cancons littéraires vont leur train
Tout bas
A la Closerie des Lilas
.....
Comme tout au fond d'un verre
J'attends
Mon verre est toujours plein
J'ai bu ton whisky, Amérique
Ton absinthe vieille France
Ton soleil Afrique
Et ta mort, vieille Asie
L'Australie n'offre rien à boire, elle est sécheresse et j'ai bu tous ses vents
Je voudrais être la cinquième roue du char
Orage
Midi à quatorze heures
Rien et partout

Paris, octobre 1912

Le brouillon annoncé page 3 du manuscrit, sous 1°), constitue les pages 8, 9, 10 et 11; le titre «Prose du Canal de Panama et de mes sept oncles» est donné à ce brouillon, que nous n'avons pu recopier, mais dont les quatre pages correspondent sans grand changement au texte de l'édition originale de 1918. Par contre, nous donnons ci-dessous, notées le plus scrupuleusement possible, les variantes présentées par le manuscrit de 21 pages numérotées de I à XXI, le plus significatif de l'ensemble. Nous faisons figurer, colonne de gauche, le texte de l'édition originale avec, en regard, à droite, le texte de la transcription du manuscrit.

Des livres
Il y a des livres qui parlent du Canal de Panama
Je ne sais pas ce que disent les catalogues des bibliothèques
Et je n'écoute pas les journaux financiers
Quoique les bulletins de la Bourse soient notre prière quotidienne

Ma mère pleurait
Et ce soir-là on m'envoya coucher avec la bonne anglaise

Où aller
Lui non plus ne sait où déposer son bagage
A Léopoldville ou à la Sedjérah près Nazareth, chez
Mr Junod ou chez mon vieil ami Perl

Des livres
Je ne sais pas s'il y a des livres qui traitent du Canal de Panama
Je n'ai jamais consulté les catalogues des bibliothèques
Et je ne lis pas les journaux financiers
Quoique les bulletins de la Bourse soit [sic] la seule prière quotidienne

Mon père fut faillit
Ma mère pleurait
Et ce soir là je m'aperçus
Que la servante avait les seins bien doux

Où aller
Lui non plus ne sait pas où aller déposer bien qu'il soit sans bagages
A Léopoldville ou à Béthléem...
Je ne peux plus porter le bagage de ma vie
Je voyage sans bagages
Je reviens d'Amérique...

Les machines continues s'appliquent de bonnes claques
Boys

Les machines continues s'appliquent de bonnes claques
Bande joyeuse de boys

Un Américain les doigts tachés d'encre bat la mesure
La télégraphie sans fil
On danse avec les genoux dans les pelures d'orange et
les boîtes de conserve vides

Un Américain les doigts tachés d'encre bat la mesure
du marteau de la télégraphie sans fil et à sa porte l'on
danse dans les pelures d'orange et les boîtes de
conserve vides

Le Russe révolutionnaire expériences érotiques
Gaoupa
Le plus gros mot hongrois
J'accompagne une marquise napolitaine enceinte de
8 mois
C'est moi qui mène les émigrants de Kichinef à
Hambourg

Le russe révolutionnaire me raconte ses expériences
érotiques
Un Hongrois m'a appris le plus gros mot de sa langue
C'est moi qui mène les immigrants de Rotterdam à Bâle

Je téléphonerai à mon consul
Délivrez-moi immédiatement un billet de 3^e classe

Je téléphonerai à mon consul si vous ne délivrez pas
immédiatement un billet de 3^e classe

Et je sors
Comme le dieu Tangaloa qui en pêchant à la ligne tira
le monde hors des eaux

Et je sors
Comme le Dieu Tangaloa qui tira le monde hors des
eaux en pêchant à la ligne

Papeete, le 1^{er} septembre 1887

Honolulu, le 1^{er} [avril] septembre 1887

On en vend chez les épiciers comme chez vous la
chicorée
Par petits paquets

On en vend chez les épiciers comme chez vous de la
chicorée

Vagabondage

Vagabondage spécial

C'est ça qui t'a perdu comme on dit vulgairement
Tu aimais tant la musique que tu préféreras le ronflement
des bombes aux symphonies des habits noirs

C'est ça qui t'a perdu à ce qu'on dit
Tu aimais tant la musique que tu préféreras la symphonie
des bombes à celle des habits noirs

Comme Moïse tu as assommé ton chef d'équipe

Comme Moïse tu as assommé ton quartier maître

Dans ta solitude
Tu apprends le bengali et l'urlu pour apprendre à
fabriquer les bombes

Dans ta solitude tu as appris le bengali pour apprendre
à fabriquer des bombes

Tu es convict
Ta vie circonscrite
Telle que
J'ai envie d'assassiner quelqu'un au boudin ou à la gaufre
pour avoir l'occasion de te voir

Et j'ai appris que tu es convict
Voici ta vie circonscrite telle que celle d'un saint
J'ai envie de tuer quelqu'un à Londres au boudin ou
avec une gaufre

Il écrivait rarement des lettres ainsi conçues
Son Excellence a daigné m'augmenter de 50 £

Il écrivait rarement et ces lettres était [sic] ainsi
conçues [sic]: «Son excellence a ...

Mon oncle Jean, tu es le seul de mes sept oncles que j'aie
jamais vu

Oh mon oncle Jean

Tu n'as aimé que deux choses au monde
Un cacatoès
Et les ongles roses de Son Excellence

Tu n'as aimé que deux choses au monde
Un perroquet
Vert
Et les ongles roses de Son Excellence
On t'a empêché de débarquer

Tous les grands hôtels se disputent tes services
Tu es le maître
Tu as inventé nombre de plats doux qui portent ton nom
Ton art

Tu as toujours été partout où il se passait quelque chose
Tu es peut-être à Paris
Tes menus
Sont la poésie nouvelle

Tu as toujours été partout où il se passait quelque chose
(...) tes services
C'est une faveur
Tu es le maître de ton art
Et tu sers au monde des plats car la renommée d'un
hôtel dépend de son chef de cuisine
Et tes menus inspirent les poètes nouveaux

Les couleurs croulent sur la ville
Affiche plus grande que toi et moi
Bouche ouverte et qui crie

Les couleurs croulent sur la ville
Et voici une affiche grande ouverte et qui crie
Plus grande que toi et moi

Hananie Mizaël Azarie
Adam's Express C°
Derrière l'Opéra
Il faut jouer à saute-mouton
A la brebis qui broute
Femme-tremplin
Le beau joujou de la réclame
En route!

Naphtaly Michel Azarie
O merveilleuse réclame
Adam'Express C°
Derrière l'opéra
Il faut jouer à saute-mouton
A la brebis qui pousse [sic]
La femme est un tremplin un autobus qui passe
Le beau joujou-réclame
En route!

On passe sous la Tour Eiffel – boucler la boucle – pour
retomber de l'autre côté du monde
Puis on continue

Pour retomber de l'autre côté du monde
San Francisco
Exposition 1915
Attention!
Grand luxe
A louer un poète de marque [souligné 2 fois par B. C.]
Blaise Cendrars qui voudrait se rendre à l'Inauguration
du Panama
On traite à forfait
Bon guide Toute garantie Pas d'ennuis

Le musicien allemand m'emprunte ma cravache à
pommeau d'argent et une paire de gants de Suède

Le musicien allemand m'emprunte une paire de gants

Il avait une queue de poisson et t'aspergeait de signes de
croix
Tu t'es enfui dans la montagne en hurlant comme un vari
blessé

Il avait une queue de poisson et te faisait des signes
Et tu t'es enfui dans les montagnes
Cette nuit même
En hurlant comme un chimpanzé blessé

Mon septième oncle
On n'a jamais su ce qu'il est devenu
On dit que je te ressemble

Mon septième oncle [n'a jamais donné de]
On n'a jamais su ce qu'il est devenu
On dit que je te ressemble

Je vous dédie ce poème
Monsieur Bertrand
Vous m'avez offert des liqueurs fortes pour me prémunir
contre les fièvres du canal
Vous vous êtes abonné à l'Argus de la Presse pour
recevoir toutes les coupures qui me concernent
Dernier Français de Panama (il n'y en a pas 20)
Je vous dédie ce poème
Barman du Matachine

[Le dernier Français de Panama]
Monsieur Bertrand
Dernier Français de Panama
Vous qui m'avez offert des liqueurs fortes pour me
prémunir contre les fièvres malignes du canal
Et qui êtes abonné à l'Argus de la Presse pour recevoir
toutes les coupures qui me concernent
Je vous dédie ce poème
Barman du Matachine

Envoyez-moi la photographie de la forêt de chênes-lièges
qui pousse sur les 400 locomotives abandonnées par
l'entreprise française
Cadavres-vivants
Le palmier greffé dans la banne d'une grue chargée
d'orchidées

par l'entreprise française
Ce canal de Panama
Que vous chérissez tant
Il y a encore bien d'autres cadavres vivants
Des témoignages
Le palmier qui pousse dans la banne d'une grue
chargée d'orchidées

Les pumas qui nichent dans le gazomètre défoncé
Les écluses perforées par les poissons-scie
La tuyauterie des pompes bouchée par une colonie
d'iguanes
Les trains arrêtés par l'invasion des chenilles
Et l'ancre gigantesque aux armoiries de Louis XV

Les pumas qui nichent dans le gazomètre défoncé
Les conduites d'eaux envahies par les anguilles fourmis
Toute la machinerie des pompes arrêtée pour toujours
par l'invasion des chenilles
Et l'ancre gigantesque aux armoiries de Louis XV

Tous les ans vous changez les portes de votre
établissement incrustées de signatures
Tous ceux qui passèrent chez vous

Tous les ans vous changez la porte de votre bar,
couverte des signatures de ceux qui passèrent chez
vous

Ces 32 portes quel témoignage
Langues vivantes de ce sacré canal que vous chérissez
tant

Ces 32 portes quel témoignage
Sacré canal
Que vous chérissez tant
[Dernier Français de Panama]

La voie lactée autour du cou
Les deux hémisphères sur les yeux
A toute vitesse

J'ai la voie lactée autour du cou
Lunettes de chauffeur
Les deux mappemondes de 2 hémisphères sur les yeux
[Le soleil la lune]
A toute vitesse

Si j'avais le temps de faire quelques économies je
prendrais part au rallye aérien
J'ai réservé ma place dans le premier train qui passera le
tunnel sous la Manche
Je suis le premier aviateur qui traverse l'Atlantique en
monocoque
900 millions

Dès que j'aurai [un peu d'argent] le temps de faire
quelques économies je prendrai part au rallye aérien
J'ai rencontré Moravagine idiot quand j'étais étudiant en
médecine
Sirène
Je serai le premier aviateur qui traversera l'Atlantique
en aéro
Il n'y a plus de pannes
Je veux vivre désormais
J'ai réservé ma place dans le premier train qui passera
dans le tunnel sous la Manche
Sirène
Je suis le premier aviateur qui traversera l'Atlantique en
aéro
400 millions

Je suis tous les visages et j'ai peur des boîtes aux lettres
Les villes sont des ventres
Je ne suis plus les voies
Lignes
Câbles
Canaux
Ni les ponts suspendus!

J'ai vu [ton] tous les visages et j'ai peur des boîtes aux
lettres dans lesquelles ont glissé mes inquiétudes
Les villes sont des ventres
Je ne suis plus les voies
Lignes
Canaux
Câbles
Ni les ponts suspendus!

J'ATTENDS

J'attends et je m'envole
[...]

Blaise Cendrars
Forges, le 26 juin 1914

Nous nous arrêterons, pour terminer la présentation de ces quatre manuscrits, sur la datation qu'ils comportent tous.

Le «Deuxième manuscrit du Panama», sous-titré «version corrigée», est ainsi caractérisé, de la main gauche de Cendrars: «Manuscrit de ma main droite – juin 1913 - juin 1914». Quant aux lieux, les indications sont: «Paris et sa banlieue, Saint-Cloud, Sèvres, Montmorency, Courbevoie, Bougival, Rueil, Montrouge, Saint-Denis, Vincennes, Forges en Bière».

Le «Troisième manuscrit du Panama», sous-titré «version définitive», est marqué, en bas à droite: «Dernier manuscrit de ma main droite, juillet 1914».

Le «Quatrième manuscrit du Panama», «copie», est marqué: «Premier manuscrit de ma main gauche, copie faite à l'hôpital (janvier 1917) pour m'apprendre à écrire de la main gauche». Le titre nous apprend que le texte devait être initialement publié chez Dan. NIESTLE, éditeur, Paris, 36, rue Mathurin Régnier, en MCMXVII.

On sait que l'édition originale parut finalement aux «Editions de la Sirène», à l'achèvement d'imprimerie du 15 juin 1918.

Répondant en 1952 à la question: «A-t-on le droit de publier les écrivains morts sans les consulter?», Cendrars a dit: «Cela m'est bien égal de savoir le sort futur de mes manuscrits. Corbeille à papier ou éditeur? Le sort en décidera.» (Cf. Hughes Richard: «Dites-nous, Monsieur Blaise Cendrars...», p. 131.) Laissons-lui cette conclusion!

L'unique

rencontre

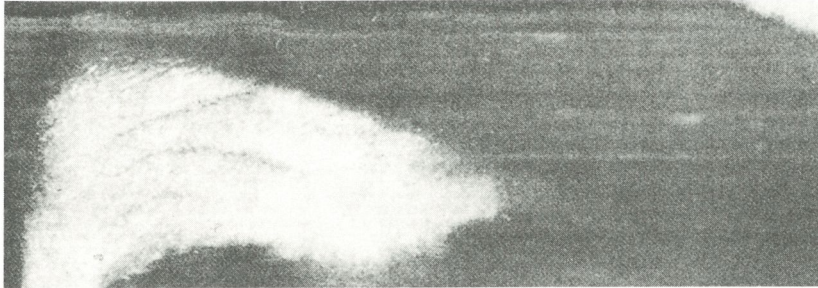
C'était l'année du bac. Triste époque! Avec mon ami Giauque, nous n'en menions pas large. Une obsession creusait nos joues, consumait nos énergies, réduisait nos facultés d'attention : mettre les bouts, foutre le camp! Où? Qu'importait pourvu que ce fût hors de ces écoles et de ces enceintes provinciales où nous dépérissions lentement mais sûrement.



Ah! ces professeurs... Quelles ruses n'avons-nous pas inventées pour nous soustraire à leur savoir et à leur mainmise? Heures magnifiques à naviguer sur le lac, à courir les bois, les bistros, les filles! Fini de rire à présent! L'échéance approchait et nous étions prévenus: il n'y aurait ni grâce ni miracle! Notre fiasco ne ferait que sanctionner nos insouciances, nos dissipations, nos éternelles absences.

Tant pis! Comment se concentrer quand on étouffe? Comment s'épanouir quand on est habité, hanté par un ailleurs qui de jour en jour se dérobe devant sa propre lâcheté? Car le bac avait bon dos. Notre échec, prévisible, comptait moins à nos yeux que notre impuissance à briser les ultimes chaînes, pensions-nous, nous rattachant encore aux limites de nos milieux.

Un dimanche, dans ces fâcheuses dispositions, nous errions dans les parages de la gare de Neuchâtel lorsque, d'un quai voisin, la « gueule inoubliable » (pour reprendre la formule d'Henry Miller) du bourlingueur nous interpella au passage, nous attira, nous aimanta. Impossible de se tromper! Des photos de Cendrars, on en découvrait partout. Elles remplissaient les journaux, inondaient les magazines, épataient les pages de couverture du *Bulletin* de la Guilde du Livre dont la lecture était un de mes passe-temps favoris.



Donc, aucun doute. C'était lui. Lui dont nous dévorions les bouquins au lieu de rabâcher nos cours, lui qui nourrissait nos impatiences et nos insatisfactions. Lui qui ne cessait de chuchoter insidieusement à nos oreilles: «Vous que tourmente l'horizon, n'hésitez pas une seconde. Partez! Partez sans bagages, partez sans dire adieu, partez sans vous retourner. L'instinct est une boussole enchantée. Faites-lui confiance. Il vous conduira jusqu'au bout de votre attente.»

Souvent, éberlués, conquis, on refermait le livre et on rêvassait. La table tanguait. Le lit tanguait. C'était trop beau et trop lourd. On allumait une pipe. On respirait à peine en se penchant à la fenêtre. Les rues de Neuchâtel étaient vides. De deux ou trois bateaux illuminés stationnant près des rives s'échappaient des musiques qui renforçaient encore nos nostalgies. Mais c'est autre chose qui nous illuminait:

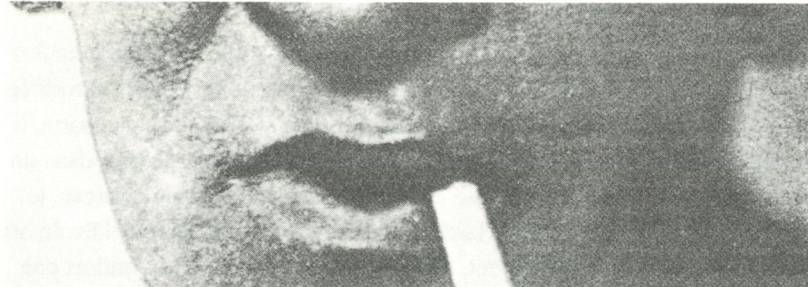
«Rompez vos amarres! Rompez vos liens! Le fabuleux est partout. Si s'étonner est chez vous aussi naturel que boire et manger, vous irez de surprise en surprise. Votre curiosité ne sera jamais rassasiée. Mêlez-vous aux gens, mêlez-vous aux peuples, mêlez-vous aux races du monde entier. Réjouissez-vous de la diversité des spectacles et des mœurs. Surtout ne vous fixez nulle part avant d'avoir éteint votre soif.»

Ces préceptes, ils n'étaient écrits nulle part sauf peut-être sur les palimpsestes de nos aspirations. De ne pouvoir les combler m'empêchait de dormir. Il fallait que je sorte, il fallait que je marche, que je braille quelque part dans un parc. En vitesse je gravissais les escaliers du Château, je traversais le Jardin du Prince, redescendais sur l'Evole où, naturellement, les volets étaient clos. «Qui s'endort par une nuit pareille est mort depuis longtemps», tentais-je de raisonner en éructant des rires amers. Puis, assis sur un banc devant le restaurant du Beau-Rivage, je continuais de décoder les messages tombant d'autres espaces:



« Quand vous serez découragés, contemplez longuement les étoiles. Sinon, amusez-vous, plaisantez. Ne vous croyez ni un génie ni un surhomme. Si la fortune vous sourit, dilapidez-la sur place, en joyeuse compagnie, j'espère, car d'où qu'il provienne, l'argent est maudit. Aimez la foudre, aimez l'éclair, aimez l'aurore sur la mer, aimez les arbres, aimez toutes les femmes qui feront escale dans votre cœur. Et quand vous serez parvenus au terme du voyage, quand, aveugles ou les yeux clos, vous reconnaîtrez un pays rien qu'à son odeur, vous saurez que la solitude de l'homme est infinie mais que seul un homme désespéré est encore capable d'aimer. »

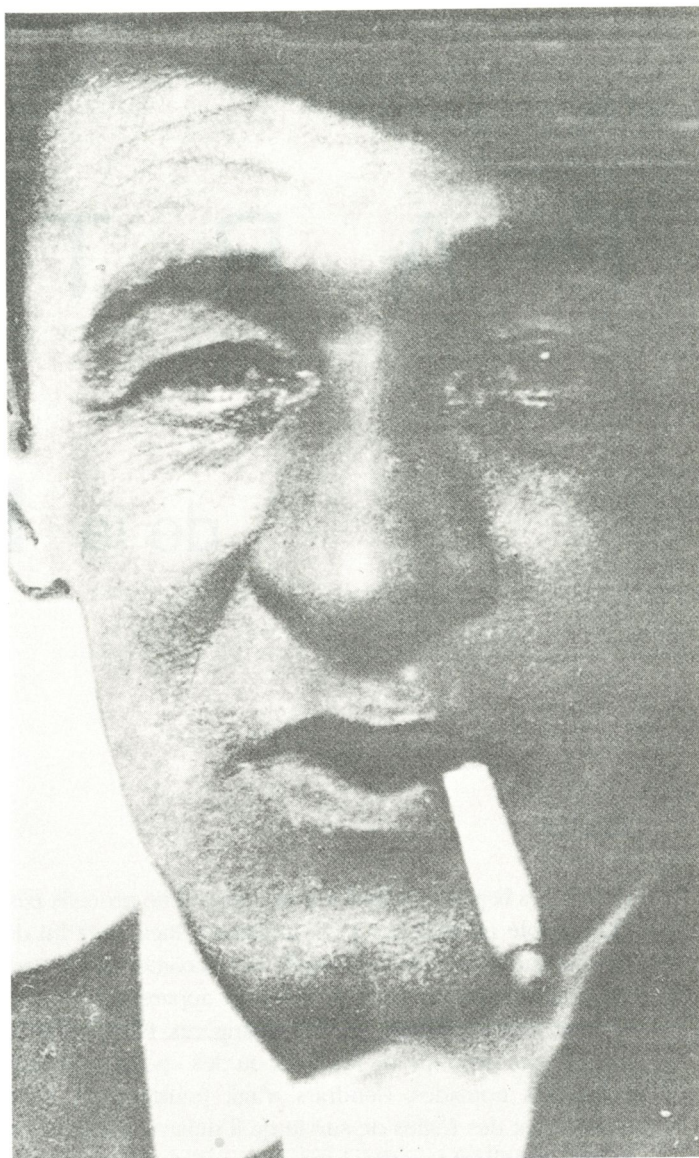
Et maintenant voilà que Cendrars était à Neuchâtel! Tonnerre de Brest! Quelle fête! Quelle aubaine! Il était là le vagabond magnifique qui, en sautant dans le Transsibérien, avait dit non à tout ce qui nous assomait, l'école, la famille (« si on ne rompt pas avec elle, insiste-t-il dans *Vol à Voile(s)*, c'est un malentendu qui ne va que s'envenimant au fur et à mesure des rafistolages... »), la carrière, l'armée, les traditions et j'en passe. Il avait pris ses distances, il avait cédé, lui, aux prestiges de l'inconnu. Il avait fui, soi-disant par une fenêtre jusqu'en Mandchourie, plus loin peut-être, jusqu'en Chine, pour découvrir de quel bois il était fait. Chapeau! Il s'agit d'oser, répétait-il. C'est la vie qu'il faut fouiller, c'est dans l'encre de la vie qu'il faut tremper sa plume et de telles paroles exerçaient sur nos vingt ans une fascination à nulle autre égale.



Pourtant, ce dimanche-là, par un hasard trop gros pour en être un, le légendaire défricheur de nos planètes intérieures ne se trouvait ni en Afrique ni aux Indes ni à São Paulo. Il s'était arrêté incognito parmi nous et, le mégot éteint, les épaules affaissées, le regard happé par une bâtisse jaunâtre de la rue des Sablons, il en fixait le balcon avec une rigidité de somnambule. C'était, nous le savions, la maison de son adolescence, la dernière qu'aient habitée ses parents avant l'éparpillement. Qu'il y ait vécu une succession de drames, nous l'ignorions par contre, car ce mémorialiste prolix, ce faux confident a le don d'occulter les événements véritables qui ont pu modifier le cours de son existence.

Non sans précaution, nous nous rapprochâmes encore. Le spectacle de cet écrivain célèbre aux prises avec de vieux démons avait quelque chose de pathétique. Tout, dans son allure, son maintien, son expression, démentait les images de verdure et d'exubérance qu'avaient conçues nos imaginations. Il paraissait absent, lointain, insaisissable, si inaccessible que, débarquant de Berne ou de La Chaux-de-Fonds, les voyageurs, après l'avoir repéré et reconnu, reculaient pour ne pas le troubler. Vers le crépuscule, cependant, il se forma quelques attroupements autour de sa personne. Beaucoup de lèvres murmuraient son nom. On s'étonnait. On chuchotait: « Vous êtes sûr? » Un quidam crut malin d'appeler un photographe du journal local. Ceux qui, spontanément, s'avançaient pour lui témoigner leur sympathie ou leur admiration, se rendaient vite compte de l'incongruité de leur démarche. Rebroussant chemin, ils rejoignaient la foule des quais ou disparaissaient dans les rues avoisinantes.

Provenant de l'est ou de l'ouest, les trains freinaient, repartaient. Des lumignons clignotaient, des sémaphores tantôt se levaient tantôt s'abaissaient. Le haut-parleur bafouillait des heures et des directions. On percevait dans l'air rosâtre les sirènes des bateaux regagnant le port. Des femmes, accoudées aux fenêtres des wagons, pleuraient en dépliant les mouchoirs des adieux. Avec mon copain, nous nous efforcions de ne rien perdre des fulgurantes métamorphoses d'un visage lavé à l'eau pure du souvenir. Car, malgré le va-et-vient incessant, malgré le brouhaha, malgré les bousculades provoquées par les retardataires ou les ivrognes s'apercevant soudain qu'ils se sont trompés de voie, le poète, comme emmuré dans le hublot de ses réminiscences, ne semblait rien voir, rien entendre. Pour lui n'existait, manifestement, à quelque cent mètres au nord, nord-ouest, que cette solide bâtisse jaunâtre en pierres d'Hauterive où l'avait saisi le « mal du départ ». Enfin, comme au premier vrai voyage, un express l'emporta vers Bâle et nous restâmes à quai, indécis, médusés, remués.



Avec le recul il m'arrive de me demander si c'était bien lui ce fantôme venu troubler nos consciences un dimanche de juin ou de juillet et si, à force déjà de le lire et de le traquer, nous n'avions pas été victimes d'une hallucination? Alors, je pose la plume. Je ferme les yeux et toute la scène revit. Il fait chaud. L'été monte. L'air est pur et rosâtre. Des trams tintinnabulent autour de nous. Neuchâtel sent le marronnier et la saucisse brûlée. Exagérerais-je en prétendant que trente années de recherches dans les principales bibliothèques européennes, de compulsions fiévreuses, de transcriptions, de notes, de rendez-vous, d'interviews, d'articles, d'études en tous genres, trente années de chambre de bonne au septième et de navigations difficiles, trente années à essayer (sans y parvenir) de recomposer le livre d'une jeunesse somptueuse, tout cela est parti d'un regard croisé quelques heures à peine, un dimanche, dans une petite gare d'une petite ville de province? Eh bien! que les incrédules et les sceptiques se fendent la pipe: je l'affirme et je signe,

Hughes Richard

P A R T A G E S

de la **DEVISE**

Partir

Cendrars a la passion des formules, mais il ne procède pas en moraliste. Le masque de l'impassible ne sied pas à cet impatient. Rien chez lui d'une volonté de recueillir le monde par la voie impersonnelle des maximes ou de dessiller en cynique les yeux de ses contemporains: malgré certaines apparences, l'entreprise de La Rochefoucauld comme celle de Cioran lui sont étrangères. Plus proche assurément des «tranches de savoir» que découpe un Michaux ou des «poteaux d'angle» dont celui-ci délimite ses propriétés nomades, Cendrars n'agit pourtant pas en précepteur: ce ne sont pas exactement des règles de survie qu'il délivre contre un monde où les autres, tous les autres, travaillent toujours à votre équarrissage. Ne seraient-ce alors que des boutades?

«L'action seule dénoue (ou libère)», «Le seul fait d'exister est un véritable bonheur» ou bien sûr «Ecrire, c'est peut-être abdiquer» – avouons que ces maximes, s'il s'agissait de maximes, seraient d'une sagesse courte et décevante. Mais ne s'égare-t-on pas à chercher un art de vivre dans des boutades qui boutent un feu déconcertant au langage? Aussi bien, lorsque Cendrars prend le parti de la sentence, ce n'est pas pour philosopher: il *devise*.

Deviser, ce fut d'abord *diviser*. Il passe encore quelque chose de cet emploi ancien dans notre emploi de la devise qui est une sorte singulière de mot d'ordre. Une devise sert à mettre de l'ordre dans les relations de son signataire avec le train du monde: elle vise à définir sa place et la part qu'il y prend par l'entremise d'un protocole qui tient du devoir et du défi et qui permet au deviseur de conclure un contrat avec soi-même à la face du monde.

La devise n'est donc pas une sentence comme les autres, et ce n'est pas une affaire de frappe rhétorique mais de signature. Sans doute, la devise partage-t-elle avec la maxime cet imaginaire législatif qu'a décrit Barthes chez La Rochefoucauld: à sa manière, le moraliste renouvelle le geste du Grand Nomenclateur dont le Verbe créateur sut nommer, c'est-à-dire séparer les éléments que mêlait la confusion primordiale. Le moraliste, épigone de Dieu, se propose de diviser le réel: par le paradoxe ou par l'oracle, il révoque les idées reçues et procède à leur réfection cosmogonique, attaché à faire revenir (s'il publie des aphorismes poétiques) l'instant de la genèse, cherchant à procurer (s'il compose des maximes) au réel sa véritable légalité. L'art du peu est toujours celui d'un demiurge qui tend au monde le miroir d'un microcosme verbal définitif. Travaillant au «dévisement» du monde¹, et d'abord du monde du langage qu'il fragmente en formules, le poète d'aphorismes s'arroge la signature des choses.

¹ On aura reconnu dans «Le dévisement du monde» le sous-titre du *Livre de Marco Polo*, un des livres-fétiches de Cendrars.

La devise est toute proche de la maxime, mais c'est, si l'on peut dire, une maxime singulière: la loi qu'elle édicte est la loi d'un seul. C'est exactement un *privilège*. On voit donc que la signature de la devise est à double battant: de même qu'elle signe le monde, elle signe son auteur, comme une signature en second redoublant celle du nom propre. Je *devise*, donc je suis. Ce partage réel auquel je procède en mon nom et que j'établis en une formule, construit et manifeste mon identité en traçant mes quartiers de langage.

En une autre étape de son étymologie qui demeure également en palimpseste, la devise fut dérivée du vocabulaire de l'héraldique: c'était une légende dans un blason. Mais qu'est-ce d'autre aujourd'hui qu'un blason de langage, une sorte de monogramme verbal qui vient commenter de sa légende (qui est toujours « à lire ») le nom propre et vient précisément dire le plus propre de ce nom? La devise ne se borne pas à définir le monde, elle en définit l'usage, et vient déclarer à tous la part que le signataire entend prendre à la Roue des Choses. Pas de devise sans un *lotissement* du réel, mot éminemment cendrarsien: car, contrairement aux idées reçues, le verbe *partir* se conjugue chez Cendrars d'abord sur le mode transitif. Partir le monde c'est y prendre sa part en le découpant à son désir, et l'écriture du poète travaille à cette partition du réel et du langage. La création poétique tout entière n'est plus alors qu'une immense devise du monde entier.

Le change des signes

Serait-ce là la devise des devises chez Cendrars? Toute formule et toute citation se change chez lui en devise. Sentence de seconde main ou parole inaugurale deviennent également « pro domo », expression pour laquelle il montre un goût marqué et qui dit très bien cet enchaînement d'une séduction (d'un rapt) et d'une appropriation. C'est peut-être bien cela – cette généralisation de la devise à toute l'activité poétique – qui constitue la prescription choisie dont s'oblige Cendrars puisque toute devise tient lieu d'une sorte de Commandement supplémentaire ajouté (pro domo) au grand Décalogue. C'en est sans doute la définition la plus manifeste: la devise est ce *Onzième* Commandement dont s'oblige le signataire qui s'en fait un privilège.

Lorsque, par un tour de plume bien connu, Cendrars balise ses textes de formules à vocation répétitive, il crée un espace de connivence équivoque entre son lecteur et lui. Plus que le sens (décevant), semble importer le geste de reprise et la scansion de l'écriture : contre la dispersion ou la succession de ses livres, le poète ménage des effets de refrain ou de ritournelle que le lecteur recueille – complice ou agacé – comme autant de monogrammes, de coins de page pliés ou de nœuds faits à un mouchoir. Au sens cette fois-ci coutumier du mot, Cendrars *devise* de la sorte avec son Lecteur inconnu : les devises servent à entretenir et à régler son commerce avec lui. Mais ce ne sont là, dira-t-on, que les marques du propre, au fond très proches des continuités du style, et compromises par une lancinante stéréotypie. Est-ce si sûr ?

Le *dévisement* de l'écriture chez Cendrars est en apparence une même chose que le style, et c'est de fait tout le contraire. Autant que Michaux qui est si proche de lui, Cendrars a horreur du style dans les continuités duquel il soupçonne toujours une abdication de l'écriture se figeant et cherchant à se monnayer, plus soucieuse de gérer ses trouvailles que d'expérimenter. Le style est une écriture qui a perdu le goût du risque, et la devise sert d'antidote au style. A la permanence des moyens que leur reconduite menace d'entropie, c'est-à-dire de stéréotypie, Cendrars préfère le retour en leitmotiv des formules qui constituent, pour lui comme pour sa clientèle, autant de points de repère, de bouées ou d'« amers » comme disait Braque², dont le moins précieux effet n'est assurément pas de débarrasser la création poétique des corvées de la représentation du style. Grâce à ces plis de langage qui acquittent la redevance du poète envers la continuité (de la signature, de l'œuvre) et qui jouent un rôle d'abcès de fixation ou de victimes expiatoires, le travail du poète, désormais sûr d'être reconnu et se lançant le défi de la métamorphose, peut enfin commencer : il s'est coupé du style et peut dire : « Je suis l'autre ». Les devises sont des opérateurs de pseudonymie : témoins fixes, elles permettent de prendre la mesure des dénivellations poétiques.

² L'amer, selon le Petit Robert, est un « objet fixe et visible servant de point de repère sur une côte ». Braque en fait la métaphore des aphorismes qu'il a recueillis dans *Le Jour et la nuit* (Gallimard, 1952).

A la saturation propre à la devise (qui n'existe que d'être répétée), Cendrars ajoute une forme supplémentaire de répétition : ses deux principales devises, il les a empruntées. « Le monde est ma représentation » est détournée de Schopenhauer tandis que c'est chez Nerval qu'il a puisé « Je suis l'autre ». Quoi de plus banal que la citation ? Mais il faut dire ce qu'elle a ici de spécieux et de vertigineux.

Les deux devises professent la loi du double, mais elles la professent par une écriture du double (l'emprunt) et elles sont deux à la professer. Doubles à trois titres. Ce sont d'abord des devises de la devise, disant la division qu'appelle leur étymologie et établissant sa formule qui est celle du double. On le sait bien désormais : le monde devisé par Cendrars est un monde en proie aux jeux du double où l'objet se dissocie mal du sujet, où le moi ne connaît avec l'autre que des relations de vampirisation mutuelle. Que ces devises du double aient été l'une et l'autre empruntées les pourvoit d'une motivation particulièrement opportune : deux fois signantes (on a vu plus haut pourquoi), elles sont également deux fois signées : indivises dans leur proclamation de la loi du double. Si la motivation poétique consiste à conjoindre le faire au dire, ce sont deux formules admirablement motivées.

La double devise du double dit l'indivision et elle l'instaure. Au lieu de séparer les identités, les noms, les textes, elle favorise leur osmose, entretenant (et patronnant) une circulation de l'écriture que ne contrôlent plus les chicanes de la signature unique. Cette indivision ne saurait être assimilée avec un retour au chaos d'avant l'apparition du Verbe partageur : ce n'est nullement l'amalgame ou la confusion qui se forment en elle, mais le double qui révoque à la fois le chaos et l'existence séparée au profit d'une loi nouvelle : celle des réversibilités, des métamorphoses, des conversions. Car la devise sert au change : on le sait bien par ailleurs, mais Cendrars, poète, en fait sa poétique. Citer, n'est-ce pas toujours deviser le langage de l'autre pour se l'approprier ? La citation se change alors en une devise et sert au change de l'écriture, anonyme finalement comme elle dans ce que Blanchot nomme son « entretien infini », passant de main en main et de texte en texte, assurant les transactions du langage comme une monnaie verbale.

Car le double, naturellement, est bien double. Entendons par là qu'il engage deux régimes du signe et deux imaginaires radicalement différents. Doubler, c'est d'abord tenir lieu de *doublure* comme fait la copie pour le modèle, le représentant pour le représenté : relation d'emprise et de tutelle. Mais doubler, c'est encore ruser comme un *agent double* et, par la voie d'une soumission feinte à la loi, promouvoir la subversion du simulacre qui n'est plus celle des hiérarchies mais celle des réversibilités. Tel est l'itinéraire de la citation, de la devise, bref de l'écriture chez Cendrars : il a passé d'un imaginaire de la doublure à un imaginaire de l'agent double, comme en témoigne l'évolution de ses rapports à son pseudonyme. Et tout particulièrement la relation proprement magique qu'il a entretenue pendant quarante années avec la devise qu'il s'était choisie chez Nerval : « Je suis l'autre ».

L'entretien infini

Au bas de son portrait gravé par Eugène Gervais à partir d'un daguerréotype anonyme, Nerval a écrit en 1854 « Je suis l'autre ». Cette formule énigmatique semble avoir fasciné très tôt le futur Cendrars qui dit l'avoir découverte lors de son premier séjour à Saint-Petersbourg en 1907 dans un « Porte-feuilles Romantique » conservé à la Bibliothèque Impériale³. S'agissait-il de la biographie de Nerval par Eugène de Mirecourt en 1854 où le portrait fut publié pour la première fois ? ou du livre de Maurice Tourneux, *Gérard de Nerval prosateur et poète* où il fut repris en 1887 ? Cendrars ne le précise pas. Toujours est-il que dès 1912 il cite une formule qu'un André Breton ne découvrira qu'en 1947 à la lecture de Jean Richer, comme le relatent les « ajours » d'*Arcane 17*. Il met alors à commenter sa trouvaille une ardeur de précurseur tardif qui gêne un peu le lecteur de Cendrars. On croit sans peine que Breton lisait peu (ou vite) Cendrars : même de son point de vue, il faut convenir qu'il avait tort.

De cette formule, Cendrars se fera donc une devise, et cela dès le 5 mai 1912 : telle est la date (il est alors à New York) qu'il inscrit au bas d'un autoportrait en l'accompagnant du paraphe « FS » (Freddy Sauser)⁴. On voit donc que d'emblée l'appropriation de la formule se redouble d'une identification à Nerval, rendue patente par la similitude des mises en scène de l'inscription également traitée en légende.

D'après sa date, cet autoportrait fut dessiné par le jeune poète exactement pendant la période de son changement de nom : en avril, juste un mois auparavant, « Blaise Cendrars » vient de signer avec *Les Pâques* son premier poème. Pourquoi dès lors avoir choisi de signer son portrait d'un paraphe qui tombe en désuétude et que « Je » est en train de dépouiller pour se changer en « l'autre » qui surgit dans le premier grand poème ? Pourquoi retenir ici le passé du nom ?

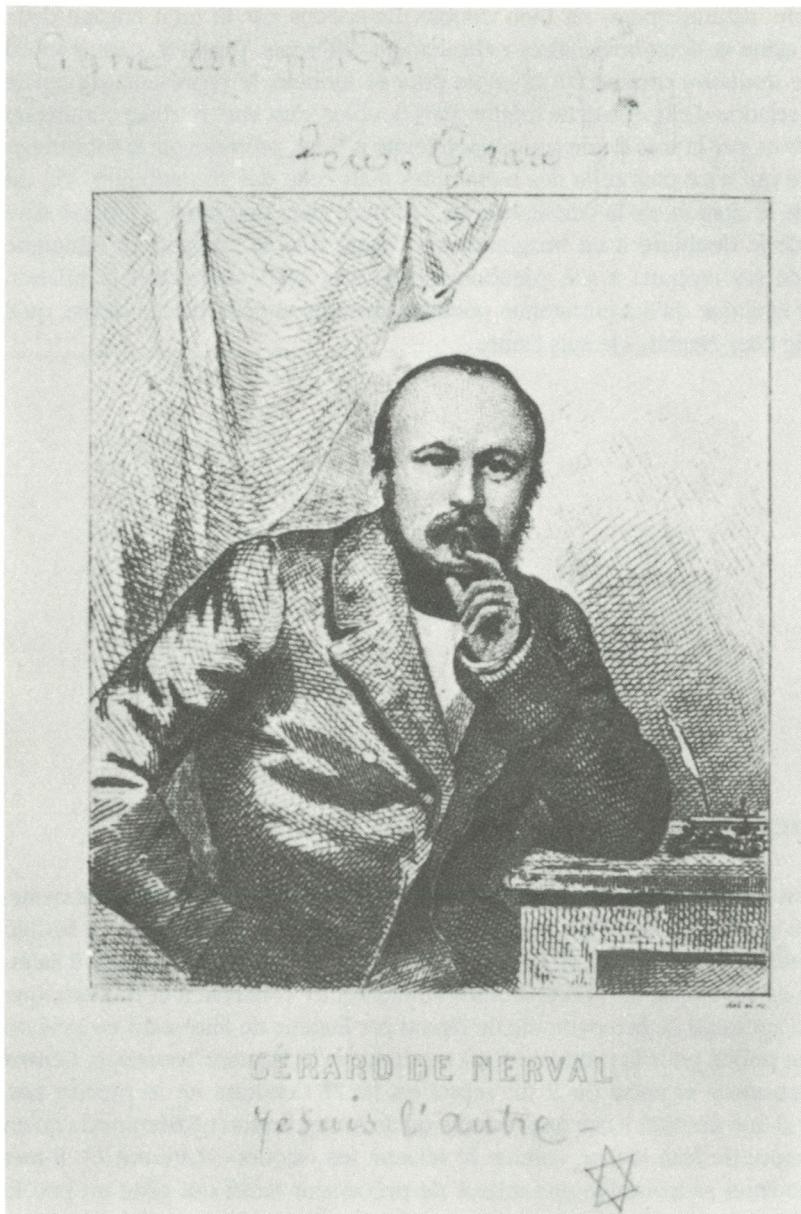
Remarquons que Nerval, dans une lettre à son ami George Bell, tend à interpréter sa formule sibylline comme répondant au désir de récuser un portrait dans lequel il refuse de se reconnaître : « Dites partout que c'est mon portrait ressemblant, mais *posthume*, – ou bien encore que Mercure avait pris les traits de Sosie et posé à ma place. »⁵ Est-ce également pour le tout récent Cendrars une façon (citationnelle) de récuser son ancien paraphe et son profil gauche, puisque aussi bien les deux sont associés ? « L'autre » que revendique la formule reconduite, c'est alors fort logiquement ce « BC » qui prend la relève de « FS ». Le plus troublant, le plus fascinant est que la facture très singulière de ce dessin semble bien travailler à ce passage d'un paraphe à l'autre. Risquons ici une hypothèse.

³ *L'Homme foudroyé*. Denoël, Œuvres complètes, V 82.

⁴ Cet autoportrait a, semble-t-il, été publié pour la première fois dans le Catalogue de l'exposition « Blaise Cendrars » organisée par la Bibliothèque de la Ville de La Chaux-de-Fonds, du 29 septembre au 30 octobre 1979 (p. 4). Il a été repris par Hughes Richard dans « Sauser avant Cendrars » (*Revue neuchâteloise*, hiver 1979-1980, N° 89, p. 3), puis par M^{me} Miriam Cendrars dans *Blaise Cendrars* (Baland, 1984).

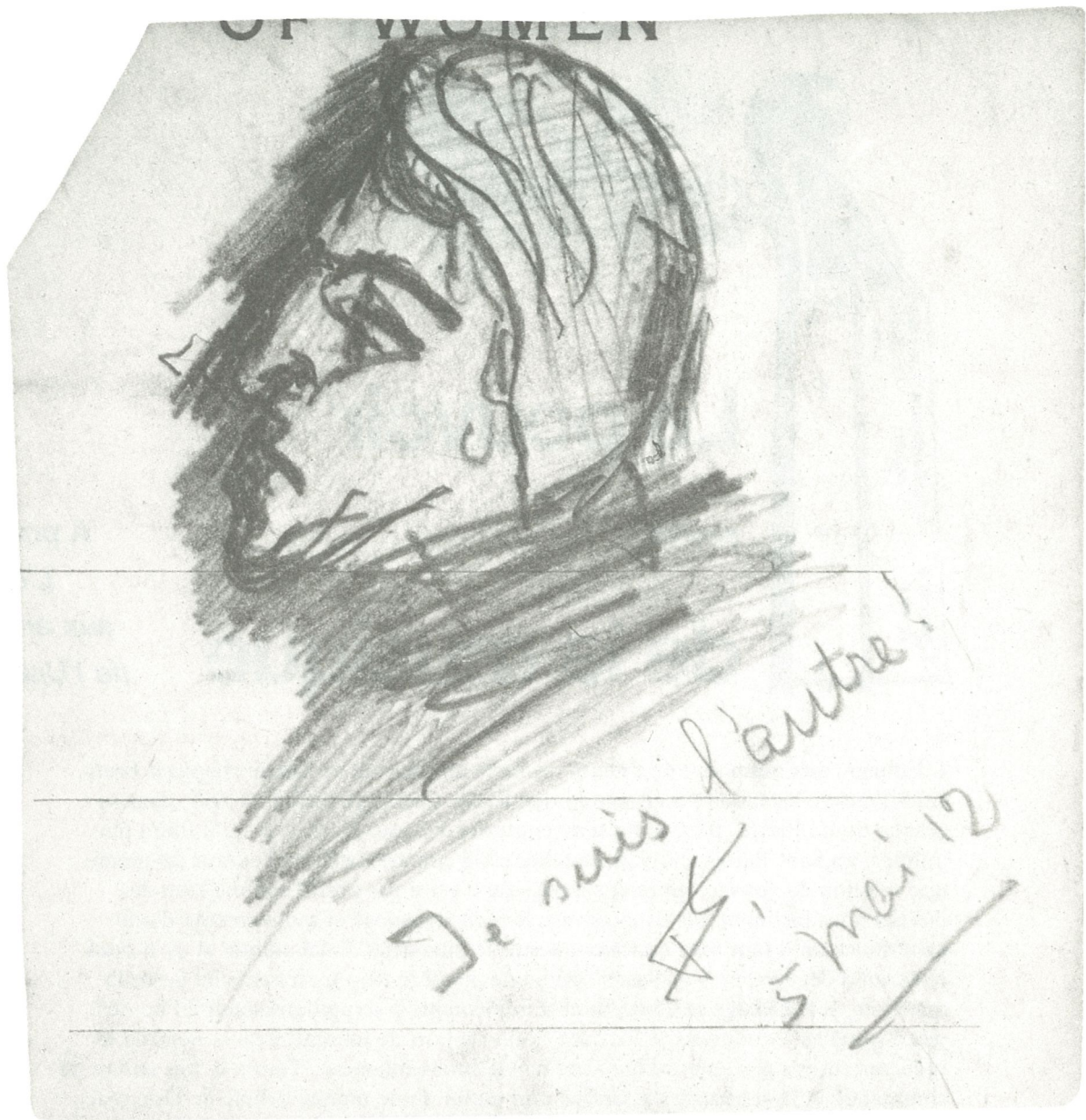
Outre les deux références précédentes, « Je suis l'autre » apparaît dans « Journal », le premier des *Poèmes élastiques* (I 53), dans un texte inédit sur Chagall daté de 1914, dans « Sous le Signe de François Villon » (*La Table Ronde*, N° 51, mars 1952, mais le texte est daté de 1939), *L'Homme foudroyé* (V 81, 115), et le « Pro Domo » ajouté à *Moravagine* dans l'édition de 1956 (II 435). On rencontre cette devise dans divers autres textes ou fragments inédits conservés dans le Fonds Cendrars de la BNS à Berne.

⁵ Lettre datée de Strasbourg, 31 mai 1854 (Pléiade, tome I, 1974, p. 1143).



Dans l'autoportrait, c'est l'œil qui attire d'abord l'attention parce qu'il semble formé de lettres. On n'hésite qu'un instant à reconnaître en lui, superposées, les initiales précisément de l'ancien paraphe inscrit au bas du dessin et qui paraît (comme on préférera) s'être projeté à l'intérieur du visage ou s'être déduit de lui. Ainsi l'œil gauche se construit-il d'un S légèrement brisé (vers le bas) et recouvrant un F plus petit dont les barres horizontales, en mal de parallélisme, auraient fermé l'angle, sur la droite. Mais le plus étrange n'est pas dans cet œil en forme de monogramme: il tient plus encore au mouvement d'anamorphose qui se joue dans cet œil de lettres, si l'on veut bien convenir ici que l'anamorphose est une métamorphose réversible, en somme à double battant.

Des débris du S se dégagent peu à peu, mais fort nettement, un C accentué, presque grandiloquent par sa manière de faire se rejoindre en une large courbe le cil et la paupière. Quant au F, en se conciliant avec le fragment inférieur du S qui s'en détache comme une chute, il déclare un B très plausible. Dans cet étonnant autoportrait au double paraphe, et qui comme le portrait légendé de Nerval n'était pas destiné à la publication, on assiste à une cosmogonie du pseudonyme par la voie de l'anamorphose – cosmogonie exactement désignée par la légende à laquelle le jeune poète entre deux noms ajoute un point d'exclamation: «Je suis l'autre!»



C'est là ce qu'on pourrait appeler une sorte d'antonomase graphique, permettant l'osmose de la figure et de la lettre. Ici, de façon indécidable, l'œil se réveille parape et le parape, en qui vire le nom, fait de l'œil l'instrument de son antonomase, figure de la rhétorique qui préside aux conversions du propre et du commun (c'est par antonomase que le poète tire « Cendrars » de cendres et réciproquement, ou qu'il traduit « Moravagine » en mort à vagin). Admirable contribution du double à l'écriture, dont la leçon a été prise chez Nerval à la lecture de la gravure annotée de Gervais!

D'être citée, la légende nervalienne entre dans un jeu de déterminations multiples. « Je suis l'autre », qui saura décider si, dès 1912, c'est Sauser s'anamorphosant en Cendrars, Cendrars s'identifiant à Nerval, ou bien Nerval se changeant dans le nom et dans le visage de celui qui se peint *d'après lui*, comme un double? Doublure encore, agent double déjà? N'est-ce pas la figure du double qui se signe elle-même à travers cette formule et par le concours des deux poètes? ou le langage signant de cette pliure son ressassement éternel? N'est-ce pas la devise même du Texte? Par le partage magique de la devise qui n'appartient à personne et transite par quelques-uns pour l'entretien de tous, le texte de Cendrars se change en « légende » du monde du langage, et donc en légende du monde tout court. Par elle, fragment d'écriture pseudonyme, c'est l'universelle réversibilité qui entre en mouvement perpétuel:

A quoi bon écrire, tout s'imprime en moi et c'est peut-être la pure poésie que de se laisser imprégner et de déchiffrer en soi-même la signature des choses⁶.

⁶ Bourlinguer (VI144).



Le pouvoir

secret

de la musique

A propos de
L'Eubage,
aux antipodes
de l'Unité - (II) *

L'Eubage, aux antipodes de l'Unité, ce texte en prose et en douze chapitres brefs, chef-d'œuvre légendaire mais peu lu que Blaise Cendrars écrivit en 1917, dans sa grange de La Pierre, pour le mécène-couturier Jacques Doucet et qu'il finira par publier, au Sans Pareil, en 1926, ce texte est-il comme l'affirme l'auteur lui-même une relation de voyage «pure et simple» ou n'est-il pas plutôt comme bien des indices nous inclinent à le soupçonner, le récit transposé et mouvementé d'une expérience qu'il faut bien qualifier au sens le plus strict d'alchimique et qu'il nous resterait à décrypter? Voilà sans doute une manière trop tranchante de poser la question: si **L'Eubage** se conformait si fidèlement, si scrupuleusement à l'un des deux modèles – «odyssée de l'espace» ou «rapport de laboratoire» –, nous ne le redécouvririons pas aujourd'hui avec tant d'émerveillement. Tout à la fois œuvre de commande et livre-manifeste, dérivé tout entier d'une unique cellule de base mais s'ouvrant à tous les infinis, impromptu «astrognomique» en même temps que texte germinal de tous les livres à venir, **L'Eubage** échappe à toute lecture simplificatrice, univoque. Aussi nous contenterons-nous, dans les quelques remarques qu'on va lire, de suivre une piste inattendue, afin de verser une nouvelle pièce au dossier de ce texte inépuisable.

Et notre point de départ sera une faute d'imprimerie...

Faute vénielle au demeurant – trois lettres en romain (Rob.) qui devraient être italiques et un point devenu virgule par incartade –, mais qui suffit à travestir le libellé de la longue référence bibliographique qui clôt le huitième chapitre de **L'Eubage**. A mettre sur le compte des Editions Denoël (**Œuvres complètes**, tome II, p. 92), elles-mêmes fidèlement suivies par le Club français du livre (**Œuvres complètes**, tome II, p. 60), elle rend malaisée l'identification du vieux grimoire en question, puisque en le détachant du reste de la citation, elle nous fait prendre pour le nom de l'auteur son simple prénom donné sous forme abrégée.

Le huitième chapitre, intitulé **De Phétéroclite**, est le chapitre du ralentissement, de l'engluement, de l'hivernage et de la mélancolie. Dernier de la série médiane des chapitres longs (V – **Du miel**; VI – **De l'endroit où gisent les vieilles lunes, du blé et de l'œil**; VII – **De la parturition des couleurs**), il en est aussi le plus court. Tout semble se figer. Le temps de faire le point, de nous situer «dans la Baltique du Ciel», et nous voilà déjà pris «dans la banquise du ciel» (CFL 2, 59 et 60). Les amateurs de cryptogrammes relèveront en passant la rencontre «objective» des

* *Le texte que nous publions ici reprend en partie et sous une forme modifiée la communication faite au séminaire du groupe ETC, organisé par Claude Leroy à l'Université de Paris X - Nanterre, le samedi 22 juin 1985.*

lettres L/N et, avec un charme plus hésitant, (Cendrar)T/S (cf. Claude Leroy, «L'Or gris des origines: l'introuvable "Légende de Novgorode" de Blaise Cendrars», in **L'Esprit Nouveau dans tous ses états**, Mélanges DÉCAUDIN, Paris, Minard, 1986, p. 371-380). A l'heure du bilan, point d'heureuses vendanges, bien que le chapitre soit attribué au mois d'octobre, mais une question angoissée: «Qu'avons-nous trouvé?» (CFL 2, 59) à laquelle ne répond qu'un rire de clown...

Ainsi, au riche inventaire du butin pris sur l'immense papillon de la Crête des Heures dressé fiévreusement par le narrateur à la fin du cinquième chapitre; au splendide catalogue des blés aux noms d'étoiles qui couronne le sixième chapitre; à la nomenclature des raies spectrales qui, tel un feu d'artifice, illumine le septième chapitre, ne correspond ici, au bout du huitième, que la citation d'un seul objet, d'un simple livre. C'est dire son importance.

Non seulement cet ouvrage mystérieux empêche le narrateur de sombrer dans la dépression, mais encore il ne s'agit pas de n'importe quel écrit. L'unique livre que contient manifestement la bibliothèque de l'engin spatial à bord duquel notre capitaine-narrateur parcourt «l'hinterland du Ciel», c'est un vieil in-folio respectable de 1618. L'unique livre qui nous retienne au bord du «trou où vient respirer le phoque de la Nuit noire», c'est un traité de la musique des Sphères! Et qui, venant après la condamnation sans appel de la Science, du «raisonnement scientifique», indique clairement un choix épistémologique, si je puis dire. Nous verrons en effet que la polémique entre Johannes Kepler et l'auteur du traité cité...

Mais il est temps de présenter enfin cette référence qui nous occupe et de lever l'anonymat involontaire d'un grand savant. Nous reproduisons, tel qu'il figure dans l'édition originale de 1926, p. 71-72, le dernier paragraphe du huitième chapitre de **L'Eubage** dans sa totalité:

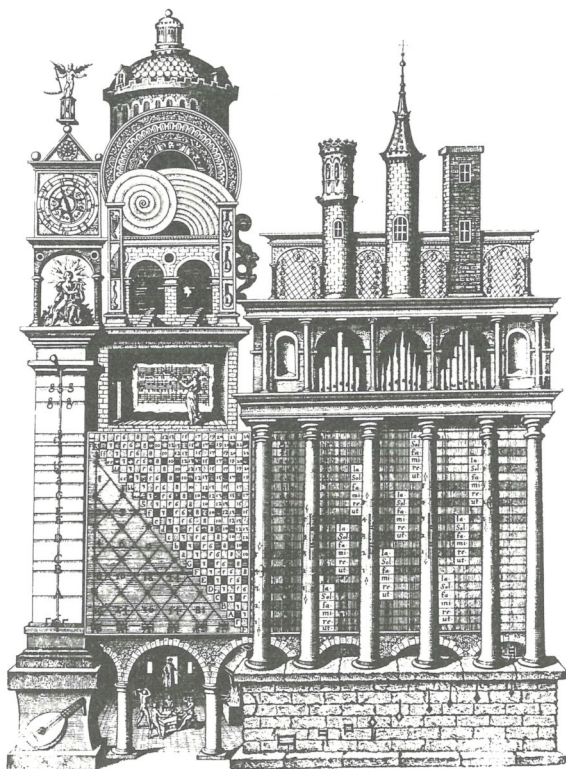
*Pour échapper à la mélancolie qui me gagne, je me replonge dans la lecture du principal ouvrage de **Rob. Fludd de Fluctibus Armigero: Tractatus Secundus de Naturae Simia seu Technica macrocosmi historia in partes undecim divisa. Fol. In Nobile Oppenheimio 1618** – qui est le traité le plus complet sur la musique des Sphères.*

L'énigmatique mais célèbre médecin et alchimiste anglais Robert Fludd (1574-1637), qui latinisa son nom suivant l'usage de l'époque en **de Fluctibus**, il y a fort à parier que c'est lui l'un des principaux instigateurs du voyage d'exploration aux **antipodes de l'Unité**, l'autre s'appelant comme chacun sait Camille Flammarion. Deux sources d'inspiration opposées et qui, en même temps, se complètent, puisqu'à l'enthousiasme positiviste de l'astronome français du dix-neuvième siècle, à son «idéisme matérialiste», selon la formule d'Yvette Bozon-Scalzitti, semble se substituer, en cours de route, l'ésotérisme, la vision théosophique et cosmogonique de l'alchimiste anglais.

Simple coïncidence ou signe des temps? Le fait est qu'au moment où certaines intuitions cendrarsiennes paraissent répondre aux inquiétudes d'un public grandissant, on redécouvre la personnalité et l'œuvre de Robert Fludd. La promotion dont le fait bénéficier l'**Encyclopaedia universalis** est significative à cet égard: dans sa première édition de 1968, celle-ci ne lui avait consacré qu'une assez brève notice reléguée dans le **Thesaurus-Index**. Dans sa nouvelle édition de 1984, elle l'intègre dans son **Corpus**, tome 7, p. 1035-1037; l'article signé Silvain Matton et fort bien rédigé le présente en ces termes:

Longtemps négligé, Fludd apparaît aujourd'hui comme une des plus remarquables figures du XVII^e siècle. Héritier de la tradition hermético-kabbalistique de la Renaissance, cet esprit encyclopédique, qui se heurta aux milieux du rationalisme naissant, prétendit, à travers une vaste description du macrocosme et du microcosme, restituer dans sa pureté la philosophie éternelle miraculeusement enseignée aux premiers hommes et contenue dans l'Écriture sainte.

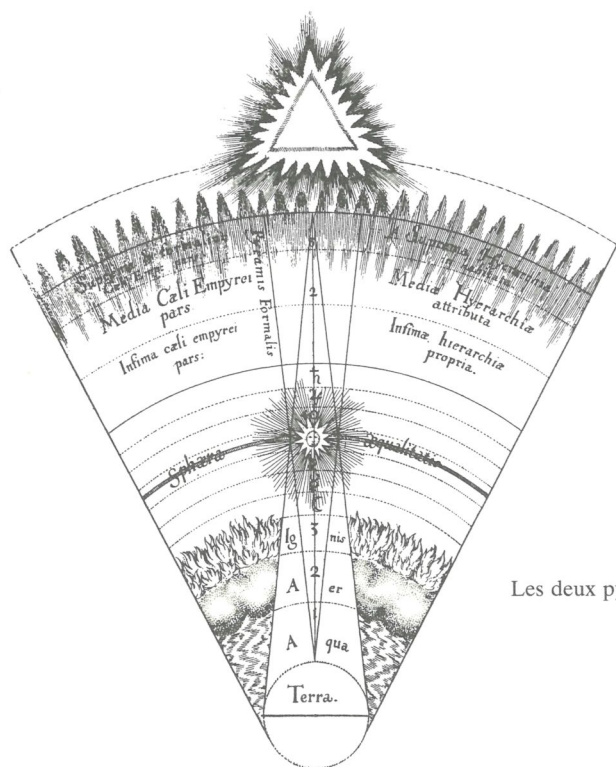
Né à Bearsted, village du comté de Kent, Robert Fludd fait ses études à Oxford, voyage pendant six ans sur le continent en s'initiant à la médecine paracelsiste et aux sciences occultes; son séjour en Allemagne lui permet d'entrer en contact avec les Rose-Croix; docteur en médecine en 1605, il s'installe à Londres; assez tardivement, en 1616, il publie son premier ouvrage, dans lequel il prend la défense du mouvement rosicrucien; mais jusqu'à sa mort, en 1637, il crée une œuvre volumineuse, complexe, touffue, touchant à tous les domaines du savoir de son époque, de la physique expérimentale à la théologie. L'une des inventions dont il se déclare le plus fier et qui lui permet de prédire le temps est le fameux **weather-glass**...



Le Temple de la musique

Nous ne saurions présenter ici l'ensemble de cette œuvre immense et désordonnée à force d'érudition et de minutie, tout entière écrite en latin – et quel latin ! Nous nous bornerons à en examiner les quelques détails susceptibles d'éclairer notre lecture du texte de Cendrars. Quel est exactement ce traité de la musique des Sphères ? Et, tout d'abord, à quel point le poète moderniste a-t-il été un familier des ouvrages du kabbaliste londonien ? Question cruciale que l'émerveillement devant la précision toute professionnelle avec laquelle l'eubage égrène les données bibliographiques de son livre de chevet ne doit pas nous empêcher de poser. L'état actuel de nos recherches ne nous permet pas d'y répondre de façon définitive. Mais il y a quelque apparence que Blaise Cendrars a connu l'œuvre de Robert Fludd, sinon dans sa totalité, du moins dans certaines de ses parties ; et cela dès 1907, dix ans avant la rédaction de **L'Eubage**. En effet, une liste reproduite dans le volume des **Inédits secrets** du Club français du livre, p. 28, mentionne parmi les lectures d'août-septembre 1907 la **Chiromancie** d'un certain Robert Flod, graphie vaguement phonétique derrière laquelle on peut raisonnablement penser que se cache notre Robert Fludd. D'autant plus que celui-ci a bien intercalé un livre intitulé **Chiromantia** entre les deux livres traitant de la **Physiognomia** et de la **Pyramidalis contemplatio** dans la deuxième section du second tome d'**Utriusque cosmi, majoris silicet et minoris, metaphysica, physica atque technica historia** – qui est son ouvrage principal. Tout cela est assez complexe. Nous y reviendrons. Si je n'ai pas encore réussi à mettre la main sur la traduction française de cette **Chiromancie** dont fait état la liste des **Inédits secrets**, un **Traité d'Astrologie générale**, également tiré d'**Utriusque cosmi... historia**, a été réédité il y a peu. Mais cette traduction établie par Pierre Piobb remonte à 1907... Est-ce que le nom de Fludd apparaît en d'autres endroits encore sous la plume de Cendrars ? A ma connaissance, non. Mais tout laisse à penser que, lecteur infatigable et curieux, Cendrars a retrouvé ce savant universel à maintes reprises. Ainsi, s'entichant des libertins du Grand Siècle comme le suggère une autre bibliographie révélée par les **Inédits secrets**, p. 279, il dévore les écrits de Gassendi. Or, Gassendi avait soutenu aux côtés de Mersenne une polémique nourrie contre l'obscurantiste d'outre-Manche.

Il n'aura pas échappé au lecteur attentif qu'en présentant l'**Utriusque cosmi... historia** comme l'œuvre majeure de Robert Fludd je me trouve en désaccord avec Blaise Cendrars qui, lui, affirme que c'est ce **Tractatus Secundus...** qu'il cite. Comment résoudre la contradiction ? Celle-ci se réduit en fait à l'emploi – peut-être voulu – d'une synecdoque du type « la partie pour le tout » dans une référence bibliographique. Si, à en croire les spécialistes unanimes, il faut bien considérer la monumentale **Utriusque cosmi, majoris silicet et minoris, metaphysica, physica**

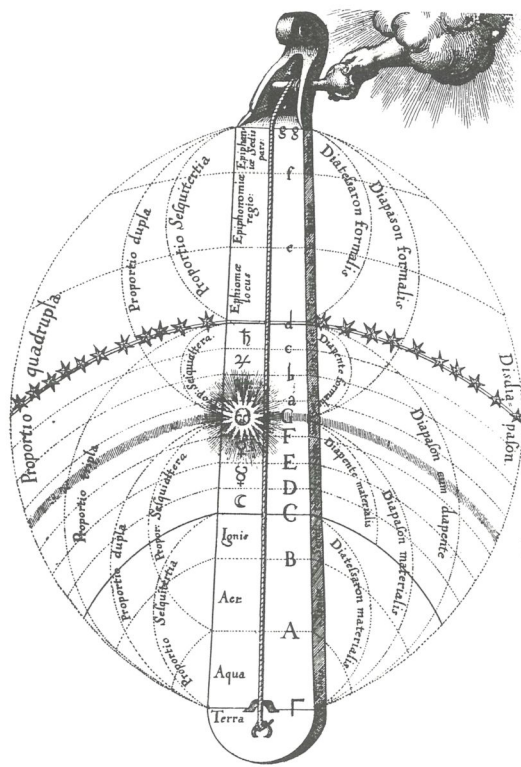


Les deux pyramides contraires

atque technica historia (Histoire métaphysique, physique et technique de l'un et l'autre monde, à savoir du grand et du petit), Oppenheim et Francfort, 1617-1624, in-folio, comme l'**opus magnum**, comme la somme du savoir fluddien, le **Tractatus Secundus...** en est avec ses 788 pages la partie la plus volumineuse. Mais ensemble avec le **Tractatus Primus** il ne forme que le premier tome de l'**Utriusque cosmi... historia**, tome consacré à la description du macrocosme, c'est-à-dire de l'univers.

Précisons que ce premier tome comporte à lui seul sept volumes in-folio. Le tome II, qui traite du microcosme, c'est-à-dire de l'homme, devait comporter à l'origine trois traités, mais Fludd n'en a achevé que deux. A leur tour, ces traités sont subdivisés en «sections», en «portions», en «livres», etc. A force de structurer, on égare le lecteur... Par ailleurs, les différentes parties ont paru successivement et elles ont chacune leur pagination propre...

Revenons au **Tractatus Secundus...** Les onze parties de ce **Second traité du singe de la Nature ou Histoire technique du Macrocosme** abordent dans l'ordre les domaines suivants : l'arithmétique, la musique, la géométrie, la perspective, l'**ars pictoria**, l'**ars militaris**, la science du mouvement et celle du temps, la cosmographie, l'astrologie et, enfin, la géomancie. Le traité sur la musique – placé juste après celui de l'arithmétique conformément à une tradition héritée du Moyen Age – s'intitule **De Templo Musicae, in quo musica universalis tamquam in speculo conspicitur**. Ce titre un tantinet pompeux vise en même temps une très belle planche que Fludd place au début de son précis de théorie musicale et qui, sur le mode allégorique, en résume l'essentiel. D'une façon générale, c'est avec un soin tout particulier que Fludd illustre ses ouvrages de schémas et de dessins symboliques afin d'aider le lecteur à mieux saisir sa pensée. Dans les sept chapitres qui suivent la planche du **Temple de la musique**, Fludd expose systématiquement sa science : définition générale et histoire de la musique ; théorie des gammes et des intervalles ; consonances et dissonances ; valeurs rythmiques ; notation musicale ; composition et contrepoint ; hiérarchie des instruments ; et, en conclusion, présentation d'un étonnant automate musicien, inventé et construit par l'auteur lui-même. De quoi ravir le cœur d'un poète... Mais, dans tout cela, où se niche donc la musique des sphères ? Est-ce que cela ressemble au traité de la musique des Sphères tant vanté par l'eubage ? On voit aisément que **De Templo Musicae**, deuxième partie du **Tractatus Secundus...**, se borne à proposer un tableau raisonné des notions fondamentales avec lesquelles tout apprenti musicien doit se familiariser. Et les spécialistes malicieux d'ajouter que de toute manière l'abrégé de Fludd était tombé en désuétude avant même d'avoir paru : il suffit de le comparer avec d'autres ouvrages de l'époque, par exemple avec la **Plaine and Easy Introduction to Practical Music** écrite vingt ans auparavant par le compositeur Thomas Morley, pour s'en convaincre.



Le monochordum mundi

Comment dès lors expliquer cette divergence entre l'affirmation du héros de **L'Eubage** et la teneur du texte fluddien ? Je n'arrive pas à me persuader qu'il s'agit simplement d'une erreur ou d'une négligence de la part de Blaise Cendrars.

Mais disons-le sans attendre plus longtemps : il se trouve bel et bien quelque part dans la somme labyrinthique du grand alchimiste londonien un traité de la musique des sphères. Il ne faut même pas chercher très loin. Dans l'univers de Fludd, dans son système philosophico-kabbalistique, la musique tient une place privilégiée, centrale. Il en parle souvent. Dès son premier ouvrage, en développant sa défense des rosicruciens, il soutient l'idée qu'on peut agir efficacement sur le monde en se servant des forces magiques que véhicule la musique. A condition toutefois d'avoir su redécouvrir la vraie musique, la musique secrète de la nature, la musique qui reflète l'ordre de l'univers. Rétablissant une ancienne distinction, Fludd appelle cette musique **musica mundana**. C'est elle qui détermine, avec ses rapports et ses proportions, l'harmonie des sphères. C'est elle qui remplit de ses consonances le macrocosme, en décrit l'ordre sublime et en régit les mouvements. Ce « concert des mondes » produit par les corps célestes circulant sur des orbites disposées de façon à former les intervalles musicaux se situe dans une pure tradition pythagoricienne. La description de Fludd se distingue en ceci que celui-ci, ayant lu tous les auteurs, s'étant familiarisé avec toutes les doctrines, a su faire entrer dans une synthèse grandiose, visionnaire, un luxe de détails auquel, hélas ! nous ne pouvons que timidement faire allusion ici. Au niveau du microcosme, c'est-à-dire au niveau de la créature humaine, nous retrouvons le carillon cosmique sous le nom de **musica humana**. Secrète comme la **musica mundana**, audible pour les oreilles les plus fines uniquement, elle s'inscrit par analogie dans les merveilleuses proportions du corps humain, règle le fonctionnement des organes, fait de l'organisme un résumé de l'univers, résonne dans l'âme telle une réminiscence du paradis perdu. C'est à la seule **musica mundana** et à sa fille, si je puis dire, la **musica humana** que Robert Fludd reconnaît ainsi un statut d'authenticité, de réalité.

Il le dénie par contre aux jeux sonores que nous connaissons et que nous apprécions, de Palestrina à Boulez sans exclure Thelonious Monk, et qui correspondraient, dans sa terminologie, à la **musica instrumentalis**. Pur artifice, celle-ci ne saurait en effet proposer autre chose qu'une imitation timide et maladroite, qu'un pâle reflet des deux musiques naturelles incluses dans le ciel et dans le corps humain. Comme nous l'avons vu ci-dessus, elle fait l'objet du deuxième traité du **Tractatus Secundus...**, intitulé **De Templo Musicae...**

Il paraît peu probable que le héros de Cendrars, ignorant tout de cette typologie des musiques qui remonte à Boèce, confonde allégrement l'harmonie des mondes avec la **musica instrumentalis** du **Traité second...** On a au contraire toutes les raisons de le croire extrêmement sensibilisé, en 1917, à cette distinction. Reprenons donc

l'**Utriusque cosmi... historia** et, commençant par le commencement, ouvrons-en le premier tome, feuilletons-en le premier traité, le **Tractatus primus de Metaphysico Macrocosmi et creaturarum illius ortu**. Un titre nous arrête. C'est celui du troisième livre : **De Musica mundana**. Tout nous porte à croire qu'avec sa trentaine de pages et ses neuf chapitres celui-ci constitue le « traité le plus complet sur la musique des Sphères » qu'ouvre l'eubage au bord de la Nuit noire pour s'y « replonger ». C'est de toute façon le livre qui expose les fondements de la philosophie musicale de Fludd, de sa cosmologie musicale plus précisément. En simplifiant beaucoup, nous présenterons celle-ci à l'aide de deux schémas, de deux images analogiques, qui, par ailleurs, comptent parmi les créations les plus originales de Fludd. Il s'agit d'un côté du schéma de deux pyramides inversées et qui se compénètrent et de l'autre, du monocorde universel. Nous reproduisons ici les planches que l'auteur a fait graver pour illustrer son traité.

La première gravure représente le « paradigme des deux pyramides contraires » : la **pyramis formalis** qui, ancrée dans les couches ultimes de l'empire céleste, contiguë à la perfection divine, fait pénétrer sa pointe jusque dans les régions basses et ténébreuses de la Terre, et la **pyramis materialis** qui, à partir de la Terre, monte jusqu'au ciel. Au point d'intersection des deux pyramides, la **sphaera aequalitatis**, qui est celle du soleil. Parfait symbole du dualisme fondamental de Fludd – fondamental, c'est-à-dire qui traverse tout le système, mais non originel, puisque Dieu, origine absolue, monade suprême, se situe en quelque sorte en dehors, au-dessus des oppositions qu'il crée pourtant –, cette double pyramide est précisément celle de l'opposition de la lumière et des ténèbres, de la matière et de l'esprit, du bien et du mal, de l'**actio** et de la **passio** et encore selon des termes spécifiquement fluddiens, de la **voluntas** et de la **noluntas**. Mais elle ne se borne pas à poser l'un en face de l'autre un principe positif et un principe négatif, bien au contraire, elle instaure entre les deux pôles opposés un flux d'échanges, une intense circulation : l'univers tout entier s'en trouve singulièrement dynamisé, mis en branle. Peut-être subsiste-t-il quelque chose de ce mouvement général dans la description du « cyclone de sons qui va du grave à l'aigu et qui redescend, vertigineux mélisme, au grave » qu'on trouve au troisième chapitre de **L'Eubage** (CFL 2, p. 43). Voilà en tout cas qui nous ramène à la musique. Pour bien faire comprendre le rôle primordial que joue la musique dans son univers, Fludd invente une espèce d'instrument de musique cosmique : le **monochordum mundi**. Cet instrument assez rudimentaire du point de vue de l'acoustique, mais très efficace en tant qu'allégorie, est constitué d'une seule corde montée sur une sorte de manche de violon démesuré et qui, tendue entre le Ciel et la Terre, est actionnée par la main de Dieu – cette main divine sort d'un petit nuage en haut à droite sur la planche –, vibre et produit les sons et les intervalles qui définissent l'harmonie universelle. Octaves, quintes et quarts forment une chaîne, une échelle sur laquelle l'esprit descendra jusqu'au globe terrestre. Les planètes sont séparées par des tons ou des demi-tons, etc.

Tant de points et de détails restent à élucider, à vérifier... Est-ce aller trop vite en besogne que de suggérer, en guise de conclusion, que si la théorie cosmomusicologique de Robert Fludd a frappé Blaise Cendrars, c'est peut-être parce qu'il a trouvé en elle une conception du monde qui répondait à la fois à sa soif spirituelle et à sa sensualité toute matérialiste ; qui explicitait la lutte entre la lumière et les forces ténébreuses qu'il vivait dans sa chair ; et enfin, qui lui restituait, au-delà de la pratique instrumentale interdite depuis l'amputation, le monde de la musique dans la musique du monde ? Qu'importe, sommes-nous tenté de dire, qu'aux yeux de la science, de Kepler à nos jours, les spéculations grandioses de l'alchimiste rosicrucien ne soient que chimères et divagations poussiéreuses, du moment qu'elles ont sauvé l'eubage cendrarsien ! Il se pourrait bien, par ailleurs, que l'influence souterraine de Fludd soit plus décisive encore et que celui-ci ait fourni à Cendrars les éléments d'une théorie sinon d'une pratique de la transmutation de la vie en art. Mais, afin de développer cette hypothèse, il nous faudrait ouvrir le dossier de ce singe qui, curieusement, se balade dans la référence du traité de la musique des Sphères ; qui, au dixième chapitre, colle sa face congestionnée au hublot de l'astronef ; qui apparaît au beau milieu d'une planche fluddienne, au carrefour de la correspondance universelle des choses et des symboles et qui, notons-le, incarne l'art au moyen duquel l'homme se rend maître du monde... Mais la Femme-Nature tient ce singe en laisse ; elle-même est enchaînée au bras de Dieu qui sort d'un nuage...

A suivre.

Chroniques

Événements

Grande première dans l'université française

Le 4 juillet 1985, dans le cadre prestigieux de la salle Louis-Liard à la Sorbonne (Paris III), M^{me} Michèle TOURET a présenté une thèse pour le doctorat d'Etat sous le titre :

Les romans de Blaise Cendrars et leurs rapports à l'histoire dans les années 1920-1930.

Le jury, présidé par M^{me} Claude DEBON (Paris III), réunissait autour de M. Michel DÉCAUDIN (Paris III), directeur du travail, M. Pierre CAIZERGUES (Montpellier), M^{me} Francine DUGAST (Rennes II) et M. Robert JOUANNY (Paris XII). Ils avaient demandé à M^{lle} Monique CHEFDOR de se joindre à eux comme membre extérieur invité, en sa qualité de spécialiste reconnue du poète. Le jury a décerné à la candidate une mention « très honorable » à l'unanimité.

Il s'agissait là exactement d'un événement historique dans l'université française : Michèle TOURET, que tous les amateurs du poète connaissent bien, venait de soutenir la

première thèse de doctorat d'Etat jamais consacrée à Cendrars. C'est le signe incontestable que les études cendrarsiennes sont enfin devenues majeures.

Sous un titre qui ne fait que suggérer la diversité des perspectives ouvertes, cette thèse considérable (1090 pages dactylographiées !) contribue sur bien des points à renouveler d'une façon déterminante la connaissance des textes, mais également de la carrière de Cendrars, par la mise en œuvre d'une démarche qui fait appel aux méthodes de la poésie, à l'analyse idéologique et développe – en son apport peut-être le plus neuf – une étude des stratégies de publication ainsi que des effets de la réception des textes qui ont concouru à construire les « images publiques » de l'écrivain. Il faut souhaiter que ce travail important fasse au plus vite l'objet de l'indispensable publication qu'attendent tous les spécialistes de Cendrars.

Claude Leroy

Nanterre 1986: « au cœur du monde entier »

Pour la troisième fois depuis sa création en 1983, le groupe de travail ETC (Etudes et Travaux sur Cendrars) a appelé les spécialistes, chercheurs et étudiants soucieux de contribuer au renouveau des recherches sur l'œuvre de Blaise Cendrars à se réunir à l'Université de Paris X - Nanterre, le samedi 21 juin 1986. Cette journée mémorable fut ainsi tout entière consacrée à l'étude d'*Au cœur du monde, fragment retrouvé* (1917) par un séminaire nombreux et cosmopolite comme il se doit. En saluant particulièrement la présence parmi nous de M^{mes} Miriam Cendrars, Angèle Lévesque, Monique Chefdor, et de MM. Frédéric-Jacques Temple, Jay Bochner, l'actuel président de la BCIS/ABC, accouru exprès de Montréal, et Daniel Ménager, hôte du séminaire en tant que directeur du Centre de sémiotique textuelle de Paris X, Claude Leroy ouvrit les travaux. Tantôt arbitre incorruptible, tantôt meneur de jeu perspicace et fougueux, il sut imprimer aux débats un rythme alerte, soutenu et agréable à la fois.

Proposant une « Analyse historique et poétique » très fouillée du poème, Pierre Caizergues examina les questions cruciales de sa genèse et de sa datation, interrogea son statut de « fragment » que la composition qui le sous-tend paraît démentir et, pour boucler la boucle, mit en rapport *Au cœur du monde* avec *Les Pâques à New-York*, après avoir finement dégagé les affinités entre ces deux textes de la quête du nom et qui sont, dans l'édition « définitive et complète », l'ultime et le tout premier des *Poèmes de Blaise Cendrars* (1957).

Au début de l'après-midi, Yves-Alain Favre se pencha sur la constitution, les constantes et les raisons du « mythe » du

poème cloué dans une caisse de bois et caché quelque part à la campagne, tel qu'il apparaît notamment dans une page célèbre de *L'Homme foudroyé*. Son intervention d'une précision et d'une clarté remarquables déboucha sur un rapprochement des démarches – solitaire chez l'un, collective chez l'autre – de Cendrars et de Breton, visant toutes deux à créer un « mythe moderne ».

Comme celui de Pierre Caizergues, et comme le sera celui d'Anne Clancier, l'exposé d'Yves-Alain Favre fut suivi d'une discussion très enrichissante, pleine de rebondissements et de surprises.

Enfin, *mezza voce* et *prestissimo*, comme pour s'excuser d'avoir à dire si directement des choses si terribles – « pas d'acte créateur sans dépression » –, la psychanalyste Anne Clancier vint éplucher le poème de Cendrars en lui appliquant sa méthode d'attention flottante. Ses remarques pertinentes et riches d'enseignements le firent apparaître dans sa tragique nudité et elles tendirent entre autres à accentuer l'importance de la figure christique qui hante ce texte, confirmant ainsi sa parenté avec *Les Pâques*.

Au cœur du monde restera-t-il le fragment que nous croyions connaître, ou les parties promises et dérobées par Cendrars lui-même resurgiront-elles un jour ? Concluant la longue et passionnante journée, Claude Leroy apporta à cette question un début de réponse inattendu...

Peu importe après tout, car en ce qui concerne la lecture, la compréhension d'*Au cœur du monde* de Blaise Cendrars, une révolution a bien eu lieu à Nanterre, le samedi 21 juin 1986. Reste à la faire partager...

Jean-Carlo Flückiger

La mort de Raymone

Raymone, qui avait épousé Blaise Cendrars en 1949 pour devenir Suisse, resta effectivement fidèle à la Suisse et, mariée, s'établit à Lausanne qu'elle ne quitta plus. Elle y est morte le 16 mars dernier. Peu de jours avant sa mort, elle avait confié quelques souvenirs au journaliste Arnaud Bédard, qui les rapporte dans le *Démocrate* (Delémont) du 13 juin 1986.

Sur Raymone, notre prochain numéro apportera le témoignage, enrichi de documents inédits, d'un de ceux qui l'ont le mieux connue dans la phase helvétique de son existence, M. Albert Mermoud, ancien directeur de la *Guilde du Livre* de Lausanne.

La mort de Raymone

Quelques jours avant de mourir, l'épouse de Blaise Cendrars, 89 ans, se confiait à notre collaborateur, Arnaud Bédât

Il y avait d'abord cet œil vif. Comment l'oublier? Rapide, lesté, prompt à débutsquer tous les pièges assassins. Il brillait, cet œil myope, à la moindre étincelle, à la simple évocation de quelques noms: Satie, Stravinski, Cocteau, Arletty, Jovet, Copeau.... Raymone Duchâteau, alias M^{me} Cendrars vivait dans un modeste trois pièces, non loin d'Ouchy. Pourtant, les murs étaient parés de richesses. Un Léger, deux Braque, deux Picabia, deux Modigliani... de quoi faire frémir même les amateurs les plus endurcis.

Elle les avait tous connus, tous aimés. Elle en parlait avec amour. Ils vivaient avec elle. Raymone les avait accrochés aux murs de son appartement et parlait de leur souvenir lorsqu'elle ne parlait pas avec eux. C'était Raymone. Tout Raymone. A en oublier Blaise Cendrars, le mari dont la flamme était déjà éteinte. C'est vrai, elle parlait beaucoup, Raymone, mais très peu de Blaise. Bien qu'elle fût dans l'annuaire téléphonique sous le nom de «Cendrars» et non sous celui de «Sausser», véritable identité du burlingueur. Raymone revendiquait quand même le pseudonyme... mais pas la consommation du mariage dont elle se complaisait à distiller les détails à ses visiteurs intrigués: «Moi, j'ai épousé Cendrars parce que je voulais être Suisse. Mais c'était un mariage blanc et

Blaise et Raymone Cendrars • En 1947. (démon)

Blaise avait accepté cette condition parce qu'il m'aimait. Il avait sa vie, moi la mienne. Il avait une maîtresse chilienne, très belle et immensément riche. Elle voulait l'épouser, mais Blaise a refusé, parce qu'il ne voulait pas me quitter. Il a toujours eu envie de moi, mais je n'ai jamais couché avec lui...». Blaise? Raymone se souvenait de sa première rencontre avec lui, au Café Napolitain, à Paris, en 1917: «Il avait son bras coupé, vous savez, et un vieux costume de guerre. Il faisait pouilleux, il avait l'air d'un pauvre pouilleux. Et il était maigre...».

Raymone évoquait Cocteau, «il avait un visage d'ange!» et Arletty «elle était belle, belle! Je l'ai vue nue, un jour, dans sa loge. Elle avait un corps sublime...». Elle bavardait Raymone, elle aimait bien. Elle commentait, riait, s'étonnait...

Elle vient de mourir, seule. Toute seule. Drôle d'happy end pour la petite comédienne qui, un jour rencontra Blaise Cendrars... La petite fille et le poète, c'était peut-être d'abord cela, la clef de l'histoire...

Arnaud BÉDAT



Entre milliardaires

Le 4 juin 1986 ont passé à l'Hôtel Drouot, provenant de la bibliothèque d'un milliardaire et prêtes à retourner dans la bibliothèque d'un autre milliardaire, quelques pièces d'un intérêt inouï. Heureusement, un catalogue merveilleux nous permet d'entrevoir ce qui se passe sur les hauteurs de la haute bibliophilie. Rien de Cendrars. En revanche, des Proust, des Max Jacob, des Apollinaire prodigieux. Parmi ces derniers, le *Bestiaire* de Dufy dédié à Sonia et Robert Delaunay, dans une reliure «simultanée» de Sonia Delaunay, l'originale de *L'Hérésiarque* avec une dédicace à Marie Laurencin, les épreuves d'*Alcools* corrigées de la main d'Apollinaire, etc.

Deux de ces documents intéressent spécialement Cendrars. D'abord une lettre de Cendrars à Pierre Seghers truffant une originale d'*Alcools* de 1913.

Cette lettre précise:

«Je ne sais pas quel est le jeu d'épreuves que possède Tzara. Le jeu qu'il m'a dédié (...) comportait ainsi des variantes faites pour moi, en plus de la suppression de toute ponctuation et de l'adoption du titre que je lui avais suggéré: ALCOOLS au lieu de EAUX-DE-VIE pour lequel ce cher Guillaume avait une préférence très marquée à cause de son double sens transparent.»

Commentaire du catalogue: «On sait bien que dès 1913, les deux amis échangeaient leurs idées dans un même élan

poétique. Cendrars lui a-t-il suggéré la suppression de toute ponctuation? Est-il l'auteur du titre *Alcools*? Cette lettre, dans laquelle perce une amertume que trente années n'ont pas atténuée, constitue avant tout une pièce à ajouter à la question de la participation de Cendrars à *Alcools*, question souvent posée et restée sans réponse.»

L'autre document n'est rien de moins que l'exemplaire d'épreuves de l'édition originale de *Calligrammes*, offert par Apollinaire à Blaise Cendrars, que le catalogue de Claude Guérin et Dominique Courvoisier présente de la manière suivante:

«APOLLINAIRE (Guillaume). *Calligrammes*. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916). Avec un portrait de l'auteur par Pablo Picasso gravé sur bois par R. Jaudon. Paris, Mercure de France, 1917. In-8, dos et bords de maroquin ocre-jaune, plats de papier bleu horizon, un écusson de maroquin ocre-jaune au centre des plats, portant sur le premier le nom de l'auteur et le titre de l'ouvrage, sur le second la mention «exemplaire de Blaise Cendrars», tête dorée (P.-L. Martin).

Exemplaires d'épreuves de l'édition originale, offert par Apollinaire à Blaise Cendrars.

Après des débuts fraternels qui présidèrent à la création des *Pâques à New-York* et de *Zone* et dont on ne sut jamais

lequel des deux poètes eut une influence sur l'autre, leur amitié subit des orages et des silences.

Apollinaire et Cendrars partirent sur une même voie et bientôt connurent des vocations poétiques bien différentes. Apollinaire composa *Alcools*, Cendrars assista à sa consécration et y voulut sa part. Il en fut jaloux, puis aigri et médisant. A la fin ils se revirent et cet exemplaire des épreuves de *Calligrammes* semble sceller une amitié retrouvée à la veille de la mort d'Apollinaire. Cette belle dédicace en témoigne par sa poésie si nostalgique :

A mon très cher Blaise
Cendrars
ces cendres de la vie

50x ans
Guillaume Apollinaire
12 juin 1918

Les épreuves portent plusieurs corrections d'Apollinaire, qui a ajouté à la dédicace imprimée la mention «le 7 mai 1917», date de la mort au combat de René Dalize, pseudonyme de René Dupuy, son camarade de classe au

Collège Saint-Charles à Monaco, cofondateur des *Soirées de Paris*.

L'exemplaire comprend les deux portraits de Picasso gravés par R. Jaudon (celui sur cuivre, tiré sur Chine justifié 11/21) et fut enrichi :

- d'un dessin original au crayon de Raoul Dufy, représentant Apollinaire en uniforme assis de dos dans un café ; il est légendé par Dufy *Le Sous-Lieutenant Guillaume Apollinaire [sic]* ;
- de deux dessins érotiques d'Apollinaire à transformations ;
- de deux autres dessins érotiques d'Apollinaire en couleurs.

Ces dessins sont expliqués par cette savoureuse note autographe de Blaise Cendrars, datée de 1937 :

Ces quatre dessins, d'érotisme guerrier et patriotique, si j'ose dire, m'ont été donnés par Guillaume Apollinaire, en traitement à l'hôpital italien quai d'Orsay - où pour charmer ses loisirs il s'adonnait volontiers à ce genre de manualisation graphique ou colorée.

Reliure parfaite et raffinée de P.-L. Martin, discrètement évocatrice de la guerre qui marqua les deux écrivains dans leur œuvre et dans leur corps.»

Pierre Olivier Walzer

Comptes rendus

[vwa], «La Revue littéraire internationale», N° 6-7, automne 1985. CH-2301 La Chaux-de-Fonds, automne 1985, 207 pages, Fr. s. 27.-

[vwa], «La Revue littéraire internationale» consacre son numéro d'automne 1985 (N° 6-7) à Blaise Cendrars. C'est un long voyage, un long trajet de 207 km à l'intérieur du Continent Cendrars. Des «notes pour le lecteur incrédule» (mais qui donc hésite à croire ?) sont des haltes sérieuses ou capricieuses où les voyageurs échangent nouvelles et projets : le recueil s'y raconte et s'y projette, pris dans un mouvement incessant. Cendrars tel qu'on le lit, tel qu'on le découvre tous les jours, Cendrars, objet du rêve et objet de l'étude, est cerné avec tout l'irrespect qu'on lui doit, pris à ses propres jeux avec toute la déférence et l'insolence qu'il mérite. On y lira des textes poétiques (Juan Martinez,

Michel Sofer), des textes d'hommes de théâtre, présentés par Jean-Carlo Flückiger, des études (Jean-Pierre Goldenstein sur la lisibilité de «Dernière heure» et «Titres», Philippe Cuenat sur la typographie du *Transsibérien*) et un texte d'invention verbale de Claude Leroy sur le NOM (MORAVAGINE, bien sûr). Un nouveau recueil, mais surtout un nouveau ton à propos de Blaise Cendrars, qui suscitera la passion.

P.-S. La présente note a commencé d'être rédigée au km 520 d'un banal voyage Rennes - Paris et retour, dans un train qui ne fait plus broun-roun-roun.

Michèle Touret

MANFRED PRINZ, *Das Motiv der Reise im Frühwerk von Blaise Cendrars (1910-1929)*. Genève, Librairie Droz, coll. «Kölner Romanistische Arbeiten», 1985. Un volume 16 × 24 cm de 277 pages

La thèse de Manfred Prinz, parue en langue allemande chez Droz, à Genève, se situe dans la bonne tradition cendrarsienne qui dépasse les frontières linguistiques. Son mérite est d'ouvrir ainsi le champ de la recherche sur Cendrars au monde scientifique germanophone.

Dans l'œuvre de Cendrars, l'auteur découpe une première période allant de 1910 à 1924, une deuxième période de 1924 à 1929 et, enfin, une troisième qui va de 1945 à 1949. Et il limite ses investigations à ce qu'il appelle curieusement le «Frühwerk», c'est-à-dire les première et seconde périodes. Sa démarche ne suit pas la chronologie des textes de Cendrars. Les chapitres II à IV sont consacrés aux œuvres de la deuxième période, alors que le chapitre V traite de celles de la première.

Prinz souligne l'étroite relation qu'entretiennent, chez Blaise Cendrars, l'œuvre, les événements historiques et les éléments que tire le poète-voyageur de sa biographie. Mais cela ne l'empêche pas d'écarter systématiquement toute considération biographique, externe au texte, pour axer, comme il l'annonce lui-même, sa recherche exclusivement immanente sur la forme de l'œuvre d'abord. Son analyse d'inspiration structuraliste dégage le contenu symbolique du motif du voyage. Dans cette perspective, l'analyse très détaillée des textes de la deuxième période amène l'auteur à distinguer entre le voyage *extérieur* («äussere Reise»), qui conduit les protagonistes «à travers les pays», et le voyage *intérieur* («innere Reise»), qui les mène «à travers les livres et les hommes».

Dans le cas de *L'Or*, Prinz procède par comparaison avec *Les Naufragés du Jonathan* de Jules Verne. Les deux livres sont construits sur le modèle du roman initiatique. Mais contrairement au héros de Jules Verne, Suter représente le héros d'une initiation tragique et manquée. Il incarne la lutte désespérée de l'individu face à l'histoire et aux circonstances hostiles.

Selon Prinz, Moravagine et Raymond poussent plus loin la recherche du sens de la vie et de l'origine de l'humanité. L'échec de leurs voyages *extérieur* et *intérieur*, signalé par la structure ouverte du livre et par le symbole de la spirale, incite le lecteur à entreprendre sa propre recherche. Le terme de voyage éclate ici en une multitude de significations qui vont du simple «déplacement dans l'espace» jusqu'à l'errance «dans un monde sans orientation et déréglé» et à la quête du «sens».

Dan Yack présente non seulement une structure, mais également un contenu ouvert. Malgré l'échec du voyage *extérieur*, il offre ainsi la possibilité d'un nouveau départ, d'un mode de vie qui dépasse l'expérience de l'absurdité à laquelle sont livrés Moravagine et Suter. Prinz rapproche cet espoir qui se dessine vers la fin du *Plan de l'Aiguille* dans la «vita contemplativa» de Dan Yack, du «voyage dans la profondeur» de Cendrars.

Le chapitre V propose d'aborder le voyage comme un nouveau mode de perception du monde. Cendrars emprunte à la peinture la technique du *contraste simultané*. Cela lui permet d'embrasser la réalité dans un regard synesthésique et, par conséquent, d'établir une relation neuve et plus profonde au monde. Prinz développe cette

thèse en s'appuyant sur les textes considérés communément comme le véritable «Frühwerk» du poète: *Mon Voyage en Amérique*, *Les Pâques à New-York*, *Le Transsibérien*, *Moganni Nameh* et *Tour*, le deuxième «poème élastique». Le principe herméneutique que représente le «voyage dans la profondeur» prouve que Cendrars surmonte le manque de cohésion du monde et aboutit à une vision qui tend vers l'ordre et le sens. Comme il le dit dans sa préface, Prinz se rapproche ainsi du point de vue de Jay Bochner qui affirme que les efforts de Cendrars vont vers la conquête d'un sens nouveau et d'une nouvelle signification du monde.

Cette évolution linéaire, Prinz ne peut cependant la démontrer qu'au prix d'une inversion des deux premières périodes de l'œuvre cendrarsienne. S'il lui avait gardé sa vraie chronologie, le cheminement de Cendrars se serait révélé nettement moins concerté, mais cela aurait permis au critique d'éviter, dans la première partie de son travail, quelques flottements méthodologiques et certaines longueurs.

Dès sa préface, Prinz s'oppose aux travaux d'Yvette Bozon-Scalzziti et de Jean-Carlo Flückiger qui subordonnent le motif du voyage à l'aventure de l'écriture. On s'attend donc à ce qu'il aille jusqu'au bout de sa logique et soutienne la thèse contraire. Il n'en est rien. Prinz se l'interdit pour garantir le caractère immanent de son analyse. Et pourtant il revient sans cesse sur l'histoire de l'après-guerre et sur les courants artistiques et littéraires de l'époque.

Malgré ces quelques réserves, c'est avec profit qu'on lira cette première thèse en langue allemande sur Blaise Cendrars, très circonstanciée et soigneusement élaborée.

Anna Maibach

GABRIEL BOILLAT, *A l'origine, Cendrars. Les Ponts-de-Martel (Suisse), Editions Hughes Richard, coll. «La Main amie», 1985. Un volume 12 × 20 cm de 205 pages. Gravures et culs-de-lampe de Jean-François Lacalmontie; Fr. s. 27.-*

Gabriel Boillat n'est pas un inconnu bien que, très curieusement, le livre fasse le silence sur ses travaux antérieurs, en particulier sur sa thèse consacrée aux Editions Grasset – *Les Chemins de l'édition* – parue en 1974 à la Librairie Champion. C'est dans le prolongement des travaux de l'historien, qui a eu accès à tous les documents d'archives, que s'ouvre *A l'origine, Cendrars*.

Décrivant le climat intellectuel de l'après-guerre, Boillat y situe la rencontre assez surprenante de Cendrars avec Grasset. Si «le Napoléon de la librairie», plutôt porté vers une littérature traditionaliste, s'intéresse à l'auteur des *Dix-neuf poèmes élastiques*, c'est qu'il est désireux d'attirer dans sa maison des écrivains situés en marge du surréalisme ou en train de s'assagir par rapport à la modernité agressive d'avant-guerre. Cendrars est de ceux-là, avec Delteil et Morand. Et si lui-même ne refuse pas les avances de la rue des Saints-Pères, c'est que tous les contrats sont bons à prendre alors que rien ne va plus avec les Editions de la Sirène, qu'il a une famille (pas tout à fait abandonnée) à nourrir, et qu'il s'est «fixé dix ans pour gagner beaucoup d'argent» (à Féla, lettre du 26 mai 1920).

Nous faisant pénétrer d'une façon passionnante dans le monde de l'édition, le livre de Gabriel Boillat fourmille d'éléments qui tous accréditent ce qu'avance Cendrars dans *Moravagine*, à savoir que «l'art du chevalier d'industrie qu'exerce le romancier moderne depuis Balzac (...) consiste à savoir se procurer de l'argent avec du vent». Tous les moyens, ou presque, sont bons: invention instantanée de projets et de titres – il est vrai que 33 ouvrages sont, en permanence, en préparation! –, contrats parallèles avec trois éditeurs au moins (Gallimard, Au Sans Pareil, Gras-

set) et, avant même la remise des manuscrits promis, à-valoir multiples, projets mirifiques de traductions et de contrats cinématographiques. Le succès de *Maria Chapdelaine* hante Cendrars, qui rêve de l'égalier.

Pour l'heure, cependant, il se plonge dans la vie, lui qui a rencontré l'Amour en 1917, et renoncé à la poésie. Il s'engage dans trente-six métiers, dont beaucoup sont en relation avec le cinéma, et va commencer ses voyages au Brésil. Même à bord du Formose, il ne travaille pas, et là-bas non plus, de telle sorte que ses manuscrits restent en plan. «Je voudrais arriver à écrire ce que je dois écrire / Mon cœur et tout ce qui me déborde / Et on n'a jamais le temps», ces notes de 1919 restent d'actualité. Quand il rentre à Paris à l'automne 1924, *Moravagine* n'est toujours pas terminé et Blaise esquive prudemment Louis Brun, directeur-ami chez Grasset, auquel il n'annonce pas même son retour. C'est sur ce fond de besoins d'argent que *L'Or*, qui doit en rapporter, et immédiatement, est écrit en six semaines, et devance *Moravagine* en 1925, d'une année. Blaise chipote sur les pourcentages des exemplaires de luxe, accepte 5000 dollars pour une adaptation cinématographique après en avoir exigé au minimum 100000 (!), mais néglige ses devoirs dans le lancement de son livre, et même, pour *Moravagine*, la correction des placards... Il est vrai qu'il est derechef en partance pour son cher Brésil. L'étude de Boillat nous livre entre autres les chiffres des tirages des éditions successives, explique le succès de *L'Or* et l'accueil mitigé fait à *Moravagine*; il nous montre un Cendrars brûlant l'argent aussitôt qu'il le touche, se payant même le luxe d'acheter à son ami Braque une Alfa-Roméo. Dans tout cet aspect de son livre, Boillat nous fait comprendre à

sa manière le célèbre « parce que » donné en réponse à la question : « Pourquoi écrivez-vous ? »

Et tout cela est convaincant, même si le lecteur est amené à rassembler lui-même, non sans difficulté, toutes ces informations, les chapitres n'ayant aucun titre, le livre aucune table des matières, aucun index ; même s'il faut sans cesse se reporter aux notes innombrables (474 !) regroupées à la fin, dont les citations s'ajoutent à celles, déjà multiples, sur lesquelles l'ouvrage s'appuie.

Par contre, lorsque l'étude s'oriente vers l'analyse compréhensive pour saisir Cendrars « à l'origine », le lecteur éprouvera, même s'il est un initié, davantage de peine à la suivre. Le chapitre 10, mâtiné de l'indispensable zeste de psychanalyse auquel tout critique se croit aujourd'hui tenu, entreprend de montrer, en se référant pêle-mêle à : Baude-laire, un tantra, saint Augustin, Groddeck, Sainte-Beuve, Max Jacob, Young et Fresnel, que la femme, pour Cendrars, comme il l'a écrit lui-même, est « le noyau du monde, la Matrice » et, le critique dixit, « l'origine et la fin de tout, vie, désir et mort, damnation et rachat de l'homme, Eve, la Vierge et la grande prostituée de l'Apocalypse, la roue sur laquelle le poète est déchiré ». Nous voulons bien que le sujet soit vaste et complexe et que Cendrars lui-même y ait beaucoup ajouté, mais fallait-il passer encore par un tel tissu de citations venues d'horizons aussi divers ? Une glose trop savante n'est pas toujours un régal pour l'esprit.

Mais le livre s'éloigne assez vite de telles perspectives pour s'ouvrir à des interprétations autrement éclairantes de *L'Or* et de *Moravagine*. Rien ne nous est caché de l'accueil qui leur fut fait, du succès obtenu par le premier, du relatif échec de l'autre. Commencé par la fin, ayant nécessité des points de suture avec d'autres textes ou états du texte, *Moravagine* parut avec 261 coquilles, en l'absence de l'auteur reparti pour l'Amérique du Sud, toujours préoccupé d'un grand film à réaliser et déjà lancé dans un autre projet susceptible de lui valoir les dollars jugés si sympathiques : *John Paul Jones*. Ainsi *Moravagine*, livre préféré de Cendrars, parut à la sauvette et ce portrait de l'aventurier où primait l'informe et le monstrueux tomba au demeurant dans un climat peu propice, marqué par le retour à l'ordre, à la morale et à l'assagissement.

Quant à leur genèse, les deux romans sont bien liés aussi. Gabriel Boillat montre, citations probantes à l'appui, la cohabitation de Suter et de Moravagine dans l'esprit de Cendrars, durant toute la période de la guerre, voire dès les années dix. Il dégage également le subtil réseau intertextuel qui les relie à d'autres écrits de la même période. Il insiste surtout sur l'inscription des deux personnages dans la vie de leur créateur, qui sait les porter à une dimension mythique. Par exemple, Suter et Cendrars ont comme points communs d'avoir « quitté femme et enfants, pays, sécurité, tous les lieux d'enlèvement, pour réaliser leur mission d'exploration du monde et d'eux-mêmes, hors de toute convention » (p. 122). Quant à *Moravagine*, Cendrars s'y est libéré de son double, selon l'observation du D^r Ferral citée dans *Pro Domo*. Mais Gabriel Boillat va plus loin en soulignant que le personnage de Moravagine, bouc émissaire de toutes sortes de pulsions et d'errements de l'auteur, a non pas libéré Cendrars, mais Sauser : « En fait, Cendrars n'aura vécu que quelques années, le temps pour Sauser de sortir d'une adolescence difficile », écrit-il (p. 155).

Ainsi se trouve affirmée, dans un dédoublement complexe et dans les mensonges multiples de l'œuvre qui paradoxalement dit la vérité, la recherche d'une unité, d'une identité aussi. Cendrars jubilait, certes, de tromper, de « créer une sorte de jungle dans laquelle on ne puisse pas le suivre », de laisser planer autour de son œuvre le mystère ; mais, au-delà, l'œuvre pour lui est quête, « le cri d'un mystique errant dans ses fantasmes ».

Pour exprimer le « vertige existentiel qui saisit le créateur en proie à la vision de l'éternel éloignement du point vers lequel il tend », Boillat avance, après d'autres, l'image de la spirale – son livre dans sa démarche en procède lui-même essentiellement – qui traduit le mouvement d'expansion et de contraction, diastolique et systolique, se trouvant à la base de l'œuvre de Cendrars.

Malgré ses partis pris et quelques imperfections somme toute mineures, *A l'origine, Cendrars* constitue une contribution intéressante aux études cendrarsiennes à l'aube du centenaire de la naissance de Blaise.

Charles-Fernand Sunier

Calepin bibliographique

Livres et articles parus depuis 1985

CENDRARS (Blaise). – *Anthologie nègre*. Edition définitive, revue et corrigée. – Paris, Librairie générale française, 1985, 415 pages (« Le livre de poche » N° 3370 ; réimpression).

CENDRARS (Blaise). – *N'Kii, l'attrape-nigauds*. Illustration de Jean-Pierre Grélat. – CH-2316 Les Ponts-de-Martel, Editions Hughes Richard, 1985, 56 pages, illustré (Collection « La Main amie » N° 1). Edition originale de ce petit conte nègre.

CENDRARS (Blaise). – *Panorama de la pègre et autres reportages*. Textes recueillis par Miriam Cendrars et Francis Lacassin. – Paris, Union Générale d'Editions, 1986, 288 pages (« 10/18 » N° 1770, série « Grands Reporters »).

CENDRARS (Blaise). – *Vol à voile*, suivi de *Une nuit dans la forêt*. Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 1986, 144 pages (« Poche Suisse » N° 42).

CENDRARS (Miriam). – *Blaise Cendrars*. – Paris, Editions du Seuil, 1985, 862 pages (Collection « Points Biographie » N° 9 ; reprise en format de poche de la biographie parue en 1984, chez Balland).

Blaise Cendrars. (Album édité par Jean-Marc Debenedetti, avec des contributions de Serge Baudiffier, Claude Courtot, Jean-Yves Le Bec, Alain Masson, Dominique Rabourdin, José-Carlos Rodriguez-Najar, Jean-Pierre Winter. Documentation : Florence Bonjean. Illustration : Marcel Lannoy. – Paris, Editions Henri Veyrier, 1985, 217 pages, illustré (Collection « Les Plumes du Temps »).

CHEFDOR (Monique). – « Blaise Cendrars' Americas: From World to Text, from Text to World. » *Inter American Literary Relations*, New York, Garland Publishing Inc., 1985, p. 216-226.

GREENE (Tatiana). – « Les enfances de Blaise Cendrars : "Le Panama" et "Fragment retrouvé". » *Courrier du Centre international d'études poétiques*, Bruxelles, N° 165, janvier/mars 1985, p. 31-41.

KABUTO (Hirokuni). – «Vie de Blaise Cendrars (V).» (En japonais.) *Romandie*, Kodaira, 8, 1985, N° 8, p. 18-27.

Feuille de routes, Blaise Cendrars International Society Bulletin, Washington, N° 13, April, 1985.

(Contient entre autres: PRÉVOST (Elisabeth). – «Blaise Cendrars: Deux années dans les Ardennes (1938-1940)», p. 5-24. – FRANK (Nino). – «Blaise plus secret», p. 25-26. – CARACALLA (J.-P.). – «Un matin, rue Jean-Dolent», p. 27-31.)

Feuille de routes, Blaise Cendrars International Society Bulletin, Washington, N° 14, November 1985/April 1986. (Contient entre autres: CHEFDOR (Monique). – «Raymone a rejoint "son grand"», p. 1. – ROIG (Adrien). – «Eléments brésiliens de l' "Eloge de la vie dangereuse" de Blaise Cendrars», p. 10-18. – GUYON (Robert). – «Du bon Blaise à Cendrars: une distance idéale», p. 19-33.)

Articles de presse

MEYER (Jean-Michel). – «Lire, écouter et regarder Cendrars. Deux spectacles, un livre et une exposition éclaireront la biographie du "corsaire des lettres".» *Journal de Genève*, 9.2.1985.

ZAHND (René). – «Le TPR à Vidy. Cendrars au cœur du théâtre.» *Journal de Genève*, 4.3.1985.

WEHRLI (Peter K.). – «Der Schweizer, der Brasilien brasilianisierte. Der Filmemacher Peter K. Wehrli über den Dichter Blaise Cendrars: Spurensuche in Lateinamerika.» *Die Weltwoche* N° 46, 14.11.1985.

S. R. – «Cendrars.» *Magazine littéraire*, N° 226, janvier 1986, p. 10.

(Annonce la parution du double numéro de la revue [vwa], consacré à Cendrars.)

VUILLEUMIER (Jean). – «Cendrars réinventé. La revue [vwa] propose, deux ans avant le 100^e anniversaire de sa naissance, un "anti-hommage" provocateur à l'auteur de "L'Or". Interview.» *Tribune de Genève*, 24.1.1986.

LINSMAYER (Charles). – «Blaise Cendrars: 25. Todesstag.» *Der Bund*, 25.1.1986.

PELLATON (Jean-Paul). – «Un régal pour l'esprit. Gabriel Boillat: une lecture approfondie de Cendrars.» *Le Démocrate*, 28.2.1986.

RUEF (Isabelle). – «Cendrars, mangeur d'étoiles.» *L'Hebdo*, 6.3.1986.

GALLAZ (Christophe). – «Raymone Cendrars est morte. Petit portrait d'une partenaire en mariage blanc. Elle fut peut-être la clé d'une grande œuvre.» *Le Matin*, 17.3.1986.

G. C. – «Arletty: salut, Raymone! La vedette d' "Hôtel du Nord" rend hommage à sa partenaire qui vient de mourir, une drôle d'actrice qui fut aussi la femme de Blaise Cendrars.» *Le Matin de Paris*, 25.3.1986.

SALEM (Gilbert). – «Cendrars, l'inventeur du bout du monde. Les bottes de 7×77 lieues.» *24 Heures*, 10.4.1986.

BERG (Muriel) et A. de G. – «Cendrars, l'échappée solitaire. "Nous allons, il vole", disait Max Frisch de Blaise Cendrars. "Vol à voile", "Une nuit dans la forêt" et ses reportages au long cours confirment encore cette image de l'écrivain tresseur de continents, boucleur de valises et adorant le feu.» *Libération*, 6.5.1986.

Marius Michaud et Jean-Carlo Flückiger, rédacteurs de ces notes bibliographiques, tiennent à remercier M. Régis de Courten, le bibliographe des lettres romandes, de l'aide qu'il leur a apportée.

Parutions annoncées

A paraître cet automne, à Bâle, la traduction allemande de la biographie de Blaise Cendrars par sa fille:

CENDRARS (Miriam). – *Blaise Cendrars*. Eine Biographie. Aus dem Französischen von Giovanna Waeckerlin. – Basel, Lenos Verlag, 1986. (Un volume relié d'environ 700 pages, environ Fr. s. 48.– / DM 54.–.)

Au même moment et au même endroit paraîtra, pour appuyer la percée de Blaise Cendrars dans l'espace germanophone, un volume de documentation édité par l'écrivain Peter Burri et qui contiendra de nombreuses contributions originales ou traduites pour la première fois en allemand: **Cendrars entdecken**. Blaise Cendrars, sein Schreiben, sein Werk im Spiegel der Gegenwart. Herausgegeben von Peter Burri. – Basel, Lenos Verlag, 1986. (Un volume d'environ 120 pages, illustré, environ Fr. s. 18.– / DM 20.–.)

Après *N'Kii*, les Editions Hughes Richard vont bientôt publier un autre texte «introuvable» de Blaise Cendrars:

CENDRARS (Blaise). – *Partir*. – CH-2316 Les Ponts-de-Martel, Editions Hughes Richard (Collection «La Main amie» N° 3).

Pour 1987, Hughes Richard prépare également une nouvelle édition – revue, corrigée et augmentée de plusieurs pièces inédites – des réponses aux enquêtes littéraires qu'il a recueillies, annotées et préfacées sous le titre: *Dites-nous, Monsieur Blaise Cendrars...*

Très attendue, à paraître fin 1986, la première édition critique d'une œuvre de Cendrars:

GOLDENSTEIN (Jean-Pierre). – *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars*. Edition critique et commentée. – Paris, Librairie des Méridiens, Klincksieck & C^e (Collection «Connaissance du XX^e siècle»).

Autre bonne nouvelle que nous transmet Claude Leroy de Paris:

ETC célèbre le premier siècle de Cendrars

Le groupe de recherches ETC (Etudes et Travaux sur Cendrars), qui s'est constitué en 1983 et qui organise chaque année une journée de séminaire à l'Université de Paris X-Nanterre, va célébrer le centenaire du poète en publiant un recueil intitulé:

Le premier siècle de Cendrars 1887-1987

Ce volume du séminaire, organisé par Claude LEROY, comprendra une vingtaine de contributions et sera imprimé sous les presses de l'Université de NANTERRE qui en assurera la diffusion. Sortie prévue en juin 1987.

Enfin, le Centre d'études Blaise Cendrars de Berne fera paraître en 1987, aux Editions de la Baconnière, à Boudry, les premiers volumes de la série des

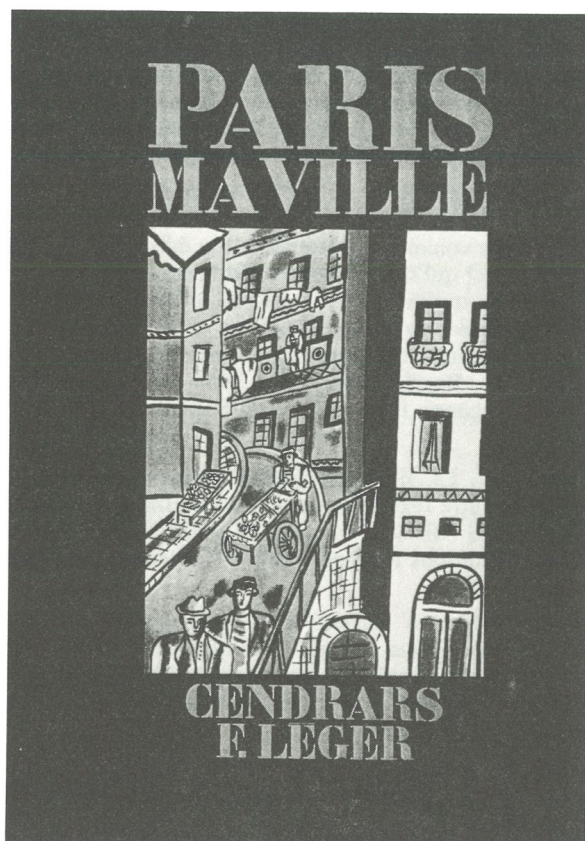
Cahiers Blaise Cendrars

CAHIER BLAISE CENDRARS N° 1: *Catalogue complet et raisonné du Fonds Blaise Cendrars* de la Bibliothèque nationale suisse, établi par Marius Michaud, conservateur adjoint à la BNS.

CAHIER BLAISE CENDRARS N° 2: *L'Eubage, aux antipodes de l'Unité*, édition critique et commentée, établie par Jean-Carlo Flückiger.

CAHIER BLAISE CENDRARS N° 3: *Actes du colloque de Neuchâtel / Berne* des 31 août et 1^{er} septembre 1987.

Désireuses de célébrer à leur tour le centenaire de la naissance de Blaise Cendrars, les Editions Mermoud-



World Copyright: Editions Mermoud-Clairefontaine
14, avenue de Florimont
CH-1006 Lausanne
☎ (021) 23 08 79

Clairefontaine de Lausanne annoncent la publication de son récit inédit *Paris ma ville*, illustré de 29 reproductions de lithographies de Fernand Léger:

«D'où vient ce texte inédit, alors qu'il n'en existe plus depuis longtemps?

D'où viennent ces lithos pratiquement inconnues du grand public?

Ce passionnant projet éditorial a une histoire.

En 1954, le mécène et grand éditeur d'art Teriade avait proposé aux deux amis déjà célèbres une substantielle somme à valoir sur les droits futurs d'un livre de luxe dont ils fourniraient la matière. Objectif: évoquer, l'un et l'autre, par la grâce de son art, l'inspirante Ville-Lumière. Accepté avec enthousiasme, le pécule fut dépensé en de joyeuses équipées qui les conduisit de Montparnasse au Moulin Rouge et dans les quartiers de Paris qu'ils affectionnaient particulièrement. L'aventure se termina à Gif-sur-Yvette, où Fernand Léger mourut brusquement, au moment même où il mettait la dernière main à ses lithos.

La publication du livre semblait alors imminente. Cependant une saute d'humeur inconsidérée mais inflexible de Cendrars ruina le projet. Teriade dut se résoudre à ne publier que les lithos sous la forme d'un monumental portefeuille, à tirage confidentiel. Nous avons eu la bonne fortune de posséder un exemplaire de ce tirage rarissime et de devenir dépositaires du précieux manuscrit de Cendrars. Grâce à la compréhension de sa veuve – Raymone – les mauvaises raisons qui bloquaient le projet initial purent être levées.

Afin de conférer à l'édition de *Paris ma ville* tout l'éclat qu'elle mérite, nous avons attendu le centenaire de la naissance de l'auteur pour la proposer au public amoureux des lettres et des arts.

Un superbe ouvrage au format 24 x 34 cm présenté sous emboîtement-étui toilé. Cent quarante pages imprimées sur vélin nacré des papeteries de Biberist. Accompagné d'une suite des illustrations en 29 feuillets séparés, réunis en un portefeuille de même format.

Il sera tiré 80 exemplaires sur Arches, numérotés de 1 à 80 constituant l'édition originale, dix exemplaires hors commerce numérotés I à X, l'édition sur vélin formant l'édition princeps.

Sortie de presse: automne 1987.»

Informations

Manifestations du centenaire

Colloques

Université de Lancaster, du 28 au 30 juin 1987:
BLAISE CENDRARS AND / IN ENGLAND

Organisé par les D^s J. Harding et S. Taylor-Horrex, ce colloque sur «Blaise Cendrars et l'Angleterre / en Angleterre» inclura dans son programme des contributions sur certains aspects se rapportant au problème de la traduction. Y participeront notamment Miriam Cendrars, Monique Chefdor, Margaret Davies (Reading University).

Pour tous renseignements, s'adresser à: Susan Taylor-Horrex, University of Lancaster, Department of French Studies, Lonsdale College, Bailrigg, Lancaster, LA1 4YN, Great Britain.

Centre culturel de Cerisy-la-Salle, du 20 au 30 juillet 1987:
MODERNITÉS DE CENDRARS

Dirigé par Monique Chefdor, Claude Leroy et F.-J. Temple, ce colloque aura pour thème général les «Modernités de Cendrars» comprenant les rubriques suivantes:

- Cendrars et les mouvements d'avant-garde (cubisme, futurisme, expressionnisme, etc.);
- Cendrars et les arts (peinture, musique, cinéma, etc.);
- Cendrars et la question des genres littéraires;
- Cendrars et les jeux du Je;
- Cendrars et les autres (autres écrivains, autres textes, autres cultures, etc.).

Les actes seront publiés par la revue *SUD* éditée à Marseille.

Pour tous renseignements, s'adresser à: Claude Leroy, Institut de français, Université de Paris X, 200, avenue de la République, F-92001 Nanterre Cedex.

Universités de Neuchâtel et de Berne, les 31 août et 1^{er} septembre 1987:

BLAISE CENDRARS, COLLOQUE DU CENTENAIRE

Organisé par Patrice Thompson et Pierre Olivier Walzer, et réparti sur deux journées, l'une neuchâteloise (31 août) et l'autre bernoise (1^{er} septembre), ce «Colloque du centenaire», auquel participeront des spécialistes venant de nombreux pays, sera consacré à l'étude des «écritures» de Cendrars, poète et prosateur.

Pour tous renseignements, s'adresser à: Pierre Olivier Walzer, Centre d'études Blaise Cendrars, Université de Berne, 5, Hallerstrasse, CH-3012 Berne.

Scripps College, Claremont (Californie), mars 1988: BLAISE CENDRARS

Aux Etats-Unis, une section spéciale sera consacrée à Blaise Cendrars dans le cadre du congrès annuel de l'association des «TWENTIETH CENTURY FRENCH STUDIES» qui se tiendra à Scripps College en mars 1988 sous la direction de Monique Chefedor.

Pour tous renseignements, s'adresser à: Monique Chefedor, 145, Chiquita Street, Laguna Beach, California 92651, USA.

Exposition

Bibliothèque nationale suisse de Berne, à partir du 1^{er} septembre 1987:

BLAISE CENDRARS: TROIS POINTS FORTS D'UNE VIE ET D'UNE ŒUVRE

Le Centre d'études Blaise Cendrars présentera une exposition intitulée: «Blaise Cendrars: trois points forts d'une vie et d'une œuvre». Le comité responsable de sa mise sur pied est composé de M^{mes} Miriam Cendrars et Anna Maibach et MM. Marius Michaud et Hughes Richard qui se chargent en même temps de la rédaction du catalogue.

Conçue de telle façon qu'un large public puisse pénétrer quelque peu dans l'intimité du «laboratoire» du grand écrivain, elle s'évertuera en même temps à satisfaire la curiosité des spécialistes venus des quatre coins du monde en leur révélant quelques pièces maîtresses du Fonds Blaise Cendrars.

Pour tous renseignements, s'adresser à: Marius Michaud, Bibliothèque nationale suisse, CH-3003 Berne.

Hommage musical à Blaise Cendrars

Sous l'impulsion de sa directrice, M^{me} Nicole LACHARTRE, l'Association pour la collaboration des interprètes et des compositeurs (ACIC) a mis sur pied un programme exceptionnellement riche en vue de célébrer «en musique» le centenaire du poète.

Le cycle de cet hommage musical à Blaise Cendrars comprend les concerts suivants:

- 16 décembre 1986: *Concert inaugural*, à 20 h 30, au Grand Auditorium de *Radio France*, transmis en direct sur France-Musique. Au programme: *Pâques à New York* d'Arthur Honegger, *La Création du Monde* de Darius Milhaud, et *CRÉATIONS* d'Henri Sauguet (pour baryton et alto), de Michel Decoust (pour soprano et piano), et de Michel Philippot (pour quatuor à cordes et piano).

Ce concert sera retransmis en différé par la *Radio suisse romande*, dans le cadre de l'émission «L'oreille du monde», le lundi 26 janvier 1987, de 20 h 05 à 22 h.

SEMAINE CENDRARS AU CENTRE POMPIDOU, du 25 au 29 juin 1987

Cinq soirées de concerts dans la Grande Salle consacrées à des œuvres données en création mondiale et toutes inspirées de Blaise Cendrars:

- 25 juin 1987: *Concert en deux parties: a) chœur: CRÉATIONS* de Marius Constant et de François Vercken; *b) clavecin: CRÉATIONS* de Guy Reibel, Thomas Koestler et Nicole Lachartre;
- 26 juin 1987: *Cendrars et la musique électro-acoustique: CRÉATIONS* de Françoise Barrière, Pierre Barbaud, Patrick Lenfant et Beatriz Ferreyra;
- 27 et 28 juin 1987: *Concert-Spectacle: «Théâtralisation du sonore»* par Pierre Boeswillwald;
- 29 juin 1987: *Atelier Musique de Ville d'Avray* (cinq musiciens sous la direction de Jean-Louis Petit), avec un chanteur et un récitant: *CRÉATIONS* d'Antoine Tisé, Danielle Sevrette, Jean-Louis Petit et Gérard Condé.

Sont également prévus au programme de 1987 deux «concerts-spectacles» et une soirée Cendrars:

- *La fin d'un monde* d'André Almuro (d'après *La fin du Monde* de Cendrars), musique électro-acoustique, film super-huit original et acteurs. Lieu et date non encore fixés;
- *Petits contes nègres pour les enfants des blancs*, musique et scénographie de Pierre Mariétan, lecture-improvisation avec musique électro-acoustique et instrumentale. Quatrième trimestre 1987, à la Porte de la Suisse;
- *Cendrars vivant*: textes de Cendrars interprétés par Jean Gillibert, projection de photographies, musiques de Philippe Jubard, Liliane Donskoy et Roland Cahen. Lieu et date non encore fixés.

Voyage par le Transsibérien

La *Blaise Cendrars International Society* propose un voyage à travers l'URSS par le Transsibérien préparé par Jean-Paul Caracalla et AKIOU, en août 1987.

Ce voyage durera dix-sept jours, du 1^{er} au 17 août 1987, et se déroulera selon le programme suivant:

1^{er} jour: Paris - Leningrad; 2^e et 3^e jours: séjour à Leningrad; 4^e jour: Leningrad - Moscou; 5^e et 6^e jours: visites de Moscou; 7^e et 8^e jours: journées dans le Transsibérien / Moscou - Irkoutsk (5191 km); 9^e jour: Novosibirsk (visite de la ville, excursion à Akademgorodok); 10^e jour: journée dans le Transsibérien; 11^e et 12^e jours: Irkoutsk (visite de la «capitale de la Sibérie orientale», excursion au lac Baïkal); du 13^e au 15^e jours: journées dans le Transsibérien / Irkoutsk - Khabarovsk; 16^e jour: Khabarovsk - Moscou (avion); 17^e jour: Moscou - Paris.

Les participants prévoient et organiseront entre eux diverses activités culturelles «cendrarsiennes» pendant les journées en train.

Prix basés sur une participation de 20 personnes voyageant ensemble à l'aller et au retour, et sur les tarifs 1985:

VOYAGE TRANSSIBÉRIEN

Prix par personne
en chambre double:
9050 FF

Supplément
chambre individuelle:
130 FF par jour

Important

Ces prix sont calculés sur la base des tarifs en vigueur en juillet 1985. En prévision des taux d'augmentation susceptibles d'être appliqués en 1987, compter approximativement 15% à 20% de plus.

Des modifications peuvent être apportées à ce programme, à condition qu'elles soient transmises dès réception de ce bulletin.

Les inscriptions sont à adresser à: Monique Chefedor, 145, Chiquita Street, Laguna Beach, California 92651, USA.

Ecrire à la même adresse pour obtenir le programme détaillé et tous renseignements.

Liste des membres du CEBC

Continent Cendrars publiera dans son numéro 2 la liste des membres du Centre d'études Blaise Cendrars.

Les personnes s'intéressant aux activités du Centre d'études Blaise Cendrars et qui désirent en devenir membres s'adresseront au Comité du CEBC, Séminaire de littérature française, 5, Hallerstrasse, CH-3012 Berne, qui leur répondra avec plaisir.

Join the Blaise Cendrars International Society

Founded on December 29, 1978, to promote and invigorate exchange between Cendrars scholars and researchers in related fields, teachers and readers of Cendrars' works as well as his friends, the Blaise Cendrars International Society publishes a biannual bulletin, *Feuille de Routes*, in April and November. A Membership Directory and announcements of Annual Meetings, open to the entire membership, are published every year in the November issue. Members are invited to send material for publication in the bulletin to its editor: Jay Bochner, 201, Kindersley Ave, Montréal (Québec) H3R 1R6, Canada.



BULLETIN D'ADHÉSION OU DE RENOUVELLEMENT

Nom: _____

Affiliation professionnelle: _____

*Sujet de recherches: _____

Adresse: _____

Membre adhérent: un an, 80 FF _____

Bibliothèques et institutions: un an, 100 FF _____

Membre bienfaiteur: 150 FF _____;

200 FF _____; ou plus, _____ FF

Adresser un chèque bancaire ou postal, payable à l'Association Blaise Cendrars, à May Khoury-Saliba, 128, rue de l'Ouest, F-75014 Paris.

* Facultatif.

1986 MEMBERSHIP APPLICATION OR RENEWAL

Name: _____

Institution: _____

* Research Interests: _____

Mailing Address: _____

Regular Member Fee: 1 year, \$10.00 _____

Libraries and Institutions: 1 year, \$12.00 _____

Supporting Member Donations: \$15.00 _____;

\$20.00 _____; or more \$ _____

Make out checks or international money orders to the Blaise Cendrars International Society and mail to: Jay Bochner, 201, Kindersley Ave, Montréal (Québec) H3R 1R6, Canada.

* Optional.

A paraître en juin 1987:
Continent Cendrars N° 2

Continent Cendrars N° 2:
numéro spécial centenaire

Ce numéro spécial du centenaire
portera le titre

Visages de Blaise Cendrars

et se présentera
comme un hommage à l'écrivain
où la rigueur scientifique
et la liberté des poètes
se côtoieront
et se compléteront.

Un numéro
à ne pas manquer!

Continent Cendrars N° 1

Pierre Olivier Walzer **Préliminaires à « La Conquête de Sigriswil »**

Blaise Cendrars **La Conquête de Sigriswil**

Miriam Cendrars **Les métamorphoses parisiennes d'un ballet suédois**

Blaise Cendrars **Après-dîner, ballet**

Charles-Fernand Sunier **Les quatre Manuscrits du Panama**

Hughes Richard **L'unique rencontre**

Claude Leroy **Partages de la devise**

Jean-Carlo Flückiger **Le pouvoir secret de la musique**

Chroniques **Evénements**

Comptes rendus

Calepin bibliographique

Informations