

N° 5/1990
Université de Berne
Centre d'études
Blaise Cendrars

CENDRARS

continent



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

Couverture : Blaise Cendrars, 1916. Photo coll. BNS Berne.

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 Fonds national suisse de la recherche
scientifique*

*Le Service des affaires culturelles du
Canton de Berne*

*La Ville de Berne, Präsidialdirektion,
Abteilung Kulturelles*

La Bourgeoisie de Berne

Galenica S. A., Berne

Comité de rédaction

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

Rédacteur en chef

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

Conception graphique

Laboratoire de création
Adresse : 2, Mühlenplatz,
CH-3011 BERNE

Editeur

Editions de la Baconnière SA,
CH-2017 BOUDRY

Lithographies et impression

Imprimerie du Démocrate SA,
CH-2800 DELÉMONT

Commandes

Prix du numéro 5 : Fr.s. 33.-
Envoyer votre bulletin de commande aux
Editions de la Baconnière SA,
case postale 185, CH-2017 BOUDRY

*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.*

©1990, by les Editions de la Baconnière,
Boudry-Neuchâtel (Suisse) et le Centre
d'études Blaise Cendrars, Berne
ISBN 2-8252-0174-X

N° 5/1990

À LA BACONNIÈRE, NEUCHÂTEL



**Université de Berne
Centre d'études
Blaise Cendrars**

SOMMAIRE

Jean-Carlo Flückiger «Défense de chanter» 4

BLAISE CENDRARS

La Main coupée (1918) 6

La Femme et le Soldat
(1946) 16

Jean Bastier Un légionnaire
en Champagne pouilleuse
(septembre 1915) 27

Claude Leroy D'une main l'autre 33

Michel Butor A propos de
Documentaires 41

Pierre-Olivier Walzer Cendrars vu par Modigliani 52

Georges Borgeaud Le légendaire
Blaise Cendrars 60

CHRONIQUES

Evénements	Angèle Lévesque à l'honneur du C.E.B.C. (Monique Chefdor)	64
	Welcome aboard, captain ! (Monique Chefdor)	64
	Pour Jean Buhler (Charles-F. Sunier)	65
	Rencontre avec le neveu de Blaise (Jean-Carlo Flückiger)	66
	Cinq questions à Frédéric-Jacques Temple (Pierre Caizergues)	67
	Assemblée plénière du C.E.B.C., le 24 février 1990 (Jean-Carlo Flückiger et Judith Trachsel)	68
	Quand je songe au Cendrars que j'ai connu... (Elisabeth Prévost)	68
	<i>Le Lotissement</i> de Conflans-Sainte-Honorine, colloque international, 16 et 17 juin 1990 (Liliane Tena)	69
	Des anges noirs passent dans le silence (Philippe Lacoche)	73
	Les journées de Frise, 22, 23 et 24 juin 1990 (Miriam Cendrars)	73
Comptes rendus	<i>Catalogue du Fonds Blaise Cendrars</i> (Isabelle Martin)	76
	<i>Blaise Cendrars 2 : «Cendrars et l'Amérique»</i> (Judith Trachsel)	76
	<i>Blaise Cendrars à la Revue des Sciences humaines</i> (Christine Le Quellec)	78
	<i>Blaise Cendrars, John Paul Jones ou l'ambition</i> (Jean-Carlo Flückiger)	80
Calepin bibliographique	Textes de Blaise Cendrars.-Traductions.-Etudes (Judith Trachsel)	81
Liste des membres du C.E.B.C.		82

«DÉFENSE DE CHANTER»

Tout se complique : deux textes se partageront désormais le titre clé de *La Main coupée*, mais ces deux récits de guerre ne se ressemblent point. Il faudra que, dans nos propos et commentaires, nous prenions soin de bien distinguer la «version I» de la «version II», selon que nous parlons de la «grande» *Main coupée* (II), rédigée à Aix-en-Provence de fin 1944 à Pâques 1946, parue en novembre de la même année chez Denoël, 327 pages, bref, la «chronique» de guerre, deuxième des quatre volumes de Mémoires, que tout le monde connaît - ou au contraire, de la «petite» (I), conçue dès le «15 septembre 1917» et «commencé[e] à Nice le 3 août 1918», à en croire le carton dans lequel l'écrivain l'avait serrée, rangée, puis oubliée peu à peu, puisqu'elle devait rester inachevée et inédite.

Le fragment de cette première *Main coupée* ne compte en effet que dix pages manuscrites ; il s'interrompt brusquement sur un dernier mot - *la main* -, suivi d'un début de phrase raturé et rendu illisible. Dix pages d'une écriture ramassée, épaisse, assez difficile à déchiffrer, et qui manifeste au grand jour l'urgence qu'il y a, pour le poète devenu eubage au cours de l'été 1917, à raconter sa blessure. A affronter l'indicible.

Cendrars semble avoir été conscient du défi, de l'enjeu. La page de titre superbement dessinée par lui-même indique en tout cas qu'il avait en tête un projet d'envergure, non pas une simple «prose», mais un ouvrage complet, un vrai livre composé de trois parties consacrées respectivement à «La Bataille de Champagne», à «L'Ambulance» et à «La Main coupée». Comme s'il s'était agi de tout dire une bonne fois. Cette «main coupée» qui ne fournit pas seulement le titre général mais

également celui de la troisième partie du récit, réapparaît encore en grandes capitales au tout début du texte, trois fois barrée, puisqu'elle dut céder au partage formel. N'est-elle pas, au fond, le seul sujet qui importe vraiment ?

Indirectement, Cendrars y revient sans cesse, à toute occasion ; et puis, aussitôt *L'Homme foudroyé* terminé, il remet l'ouvrage sur le métier. Mais il en fait autre chose, au point que, s'il ne l'avait gardé dans la même chemise avec diverses notes concernant son nouveau livre, on pourrait douter qu'en 1944 il ait pris la peine de relire le brouillon de 1918. Mais le plus étrange n'est-ce pas de voir que les deux textes, le fragment aussi bien que la «chronique» parachevée éludent le récit annoncé ?

Qu'est-ce qui a donc empêché Cendrars de raconter sa blessure, son amputation ?

N'anticipons pas sur les réponses et les éclaircissements proposés par les auteurs qui se sont penchés sur les inédits de ce numéro : Jean Bastier qui étudie l'enracinement du texte dans la réalité historique, militaire, vécue ; Claude Leroy qui relie écriture cendrarsienne et «coupure» en une construction théorique solidement argumentée, propre à emporter la conviction. Disons ici simplement que la façon dont le fragment de 1918 tourne court a quelque chose d'ambigu et de pathétique à la fois. Mais c'est précisément ce ratage, que rien ne sauve, qui nous permet de comprendre jusqu'à quel degré de désespoir et de souffrance il a été interdit à Cendrars de *dire* sa blessure pour en défaire l'emprise (comme il arrive à des patients en analyse de *guérir* en réussissant à dire le mal qui les ronge). D'un côté on voit

bien ce que *l'écrivain* a fait gagner à la littérature ; de l'autre on mesure le prix que *l'homme* a payé.

La chemise et le manuscrit de *La Main coupée* (1918) sont conservés au Fonds Blaise Cendrars de la Bibliothèque nationale suisse (dossier O 170)¹. Deux, trois retouches concernant l'orthographe mises à part, on reproduit ci-après le texte original sans aucune modification. En note, on trouvera les corrections et variantes apportées par Cendrars lui-même². Quant aux allusions, échos et emprunts aux autres textes de guerre de Cendrars, notamment à *J'ai tué*, terminé, lui, le 3 février à Nice, on a renoncé à les relever, afin de ne pas surcharger l'appareil critique.

La transcription du texte et les variantes de *La Femme et le Soldat* (1946) ont été établies selon les mêmes principes. *La Femme et le Soldat*? Bien sûr, c'est la suite «en préparation» qu'annonce la page «Œuvres de Blaise Cendrars» de l'édition originale de *La Main coupée* de 1946 ; c'est le «prochain volume» narrant la «folle équipée» de «quatre jours de perme» à Paris, promis à la page 44 de la même édition. Ce qu'on sait peut-être moins, c'est que jusqu'à la dernière minute, c'est-à-dire jusqu'au «manuscrit pour l'impression»

la grande «chronique» de guerre s'était intitulée *La Femme et le Soldat*.

Rien n'est simple. *La Main coupée* possède donc un deuxième volume, la suite existe, du moins sous forme d'un fragment de treize pages dactylographiées... «Ribote et saoulographie» nous avait avertis l'auteur. Et quelle virtuosité dans le registre épique ! Faut-il être reconnaissant au sort qui nous a épargné l'achèvement de l'ouvrage ? Je dirais volontiers que si *La Main coupée* façon 1918 tourne court, *La Femme et le Soldat* de 1946 tourne en rond. Mais lisons le texte jusqu'à la fin : il faut prêter une attention particulière à la manière dont cela s'arrête - ceci est par ailleurs valable pour tous les textes inachevés ; il faut aller à la découverte de ce que renferment de beau et de bouleversant - sur fond d'*Œuvres complètes* s'entend - les quelques lignes qui, à la lisière du fragment, constituent à elles seules le chapitre «II. - Alice».

Peut-être percevra-t-on alors le cri muet de la sauvage solitude, irréconciliée et irréconciliable, qui habite Blaise Cendrars.

Jean-Carlo Flückiger

¹ Sur le dos de cette chemise, on découvre par ailleurs une série d'indications concernant *Au Cœur du Monde*. (Cf. les dossiers présentés par Claude Leroy et Pierre Caizergues dans *Le Premier siècle de Cendrars*, Cahiers de sémiotique textuelle 11, Université de Paris X, Nanterre, 1987.) Le titre «DU MONDE ENTIER (15 mai 1918)», écrit à l'encre noire, est biffé à l'encre bleue et remplacé par «*Au Cœur du Monde* juillet 1919». Un peu plus bas, on trouve la même mention qui accompagne *La Main coupée* - «commencé à Nice le 3 août 1918» (encre noire), suivie de: «repris à Paris

le 26 février 1919» (encre bleue). A l'intérieur, en 3^e de couverture pour ainsi dire, Cendrars a dressé la liste suivante : «1 fragment paru dans *Littérature* n° 6, Paris, août 1919 / 1 fragment paru dans *L'Université de Paris*, Paris, 25 [déc] novembre 1921 / 1 fragment paru dans *Montparnasse*, Paris, mai 1922 / 1 fragment paru dans *Ça ira*, Anvers, mai 1922.»

² La transcription du texte et les variantes ont été établies avec l'aide précieuse de Judith Trachsel.

BLAISE CENDRARS

LA MAIN COUPÉE

I. La Bataille de Champagne du 24 au 28 septembre 1915 -
- II. L'Ambulance I/II - III. La Main Coupée -

Avec un Portrait de l'Auteur

aux Editions de la Sirène
12^{bis} rue La Boétie
PARIS
MCMXVIII

(a)

BLAISE CENDRARS

LA MAIN COUPÉE.

I. la Bataille de Champagne 1412 et 1415 -
- II. L'Ambulance II - III. la Main Coupée -

Avec un Portrait de l'Auteur.



aux Editions de la Sirène
12^{bis} rue de la Boétie

PARIS.

MCM XVIII

LA BATAILLE DE CHAMPAGNE

Septembre 1915^a

I.

(Du 18 au 24 septembre)

Monsieur Poincaré nous passe en revue. Deux jours après^b, on nous embarque dans des trains à bestiaux et nous filons vers une destination inconnue.

Nous roulons dans la direction de Paris, ce qui provoque des discussions ardentes dans l'escouade et éveille bien des espoirs, même chez les plus sceptiques. Je suis seul, une cigarette aux lèvres. Mon œil impitoyable a tout vu. On a effacé les numéros et les insignes sur les voitures régimentaires et divisionnaires. Je compte les trains de matériel que nous croisons, qui redescendent à vide, qui vont charger. Je consulte ma carte et je découvre l'embranchement fatal qui nous fera dévier et nous éloignera à jamais de Paris.

Au bout de quelques heures ça y est, ce point unique est franchi. Nous remontons vers l'Est. Toutes les illusions tombent d'un coup. Dans l'intérieur du wagon, on crie, on chante, on hurle. Les bidons se vident. Tout le monde a soif^c. Quelqu'un fredonne :

Je n'ai dansé qu'une fois avec elle...

- a** LA MAIN COUPÉE *biffé* LA BATAILLE DE CHAMPAGNE / Du 24 au 28 septembre 1915.
b le 18 septembre 1915 [?]
c Tout le monde a soif. *ajouté*

Et le train roule, se foutant pas mal de cette valse chaloupée, que chacun de nous ressent jusque dans les entrailles. Adieu Paris, les hommes, les femmes, les maisons inimitables, le bon pavé, nous remontons à l'usine, au grand complet, avec de nouveaux camarades que nous ne connaissons pas.

Deux heures du matin. On nous débarque dans les environs d'une gare. Les uns prétendent que nous sommes à Epernay, les autres à Château-Thierry. Au fond, personne n'en sait rien et l'on ne nous laisse pas le temps de nous renseigner. Les escouades, les compagnies se forment et le régiment s'ébranle. Nous traversons des faubourgs, des villages endormis. Des fourgons, des camions, des canons nous rattrapent^a, nous dépassent. De la cavalerie, des cuisines roulantes, des files de mulets. C'est inimaginable et ahurissant. Toutes les routes grouillent dans la nuit. Tout cela bouge, avance par à-coups, va dans la même direction. Martellement continu de millions et de millions de pièces et de sabots, et bruit grondeur des roues.

Nous voici enfin en pleine campagne, campagne désolée et blanche de poussière. Tout le monde sait maintenant que nous sommes en Champagne. Des tombes bordent la route et surgissent^b innombrables^c dans les champs, monticules droits^d surmontés de petits drapeaux qui claquent au vent. Nous sommes sur le champ de bataille de la Marne. D'énormes souvenirs

a nous rattrapent, *ajouté*
b apparaissent
c nombreuses
d monticules droits *ajouté*

s'abattent sur nous de carnages, de charniers et de mort^a. Une pestilence, anis et phénol^b, nous chavire le cœur. Quelqu'un cite les chiffres des journaux : 400 000 morts. Un autre prétend 400 millions^c. Nous n'en pouvons plus de fatigue et d'hébétement^d. Le poids du sac nous entraîne. Nous marchons toujours.

Nuit particulièrement maudite, entre cent autres, pareilles, nuit d'étape forcée, sans arrêt, sans pause, sans cantonnement au bout. Personne ne sait où l'on va. On déménage sans rien déménager, trimbballant partout le lourd fardeau kilométrique et ses jambes lasses de soldat. Les officiers sont énervés. Les hommes ronchonnent, sacrent, jurent. Il y en a qui vont buter dans le sac de leur homme de file ; d'autres pirouettent, tournent sur eux-mêmes, trébuchent, tombent comme des masses ; d'autres encore dorment en marchant et avancent comme des suppliciés. La consigne est formelle : défense de chanter. Nom de Dieu, ça c'est dur^e. Les uns sont pliés en deux, les autres vont à cloche-pied^f. Il y en a qui ont le fusil en équerre^g et le sac sur la tête ou sur la poitrine. Le képi est de travers, la capote déboutonnée. Tout le monde est trempé de sueur^h. Les yeux sont fixes, la face congestionnée. On ne sait pas comment cela va, marche, se traîne et abat encore du cheminⁱ. La longue chenille d'hommes remue.

- a** de batailles, de carnages et de mort.
b Une pestilence d'anis et de phénol
c Quelqu'un cite les chiffres des journaux : 400 000 morts. Un autre [dit] prétend [4] 400 millions. *ajouté en marge*
d et de harcèlement.
e La consigne est formelle : [il ne faut pas] défense de chanter. Nom de Dieu, ça c'est dur. *ajouté en marge*
f Il y en a qui sont pliés en deux, il y en a qui vont à cloche-pied.
g Il y en a qui vont le fusil de travers
h Tout le monde est trempé de sueur. *ajouté*
i et abat des kilomètres.

A neuf heures du matin nous arrivons au Camp de la Flèche. On se case pêle-mêle dans des baraquements ignobles. On s'étend. On s'allonge. Tout ce monde est mort de fatigue. Le canon gronde à l'horizon.

II.

Je suis bon. Je profite du sommeil général et de la confusion inévitable qui règne au moment de l'arrivée d'une division d'infanterie dans un nouveau cantonnement, pour faire sauter des planches dans la baraque du fond^a. Je me faufile dehors, accompagné de mes deux seuls camarades^b du début, Deloit, chauffeur des pompiers à Montréal, et Carvalho, jeune poète portugais. Nous avons racolé les bidons de l'escouade et nous voici hors de l'enceinte du camp chargés de dix-huit bidons de deux litres^c, des bidons d'Afrique. Il n'y en a pas d'autres comme nous^d pour passer à la barbe des sentinelles, éviter les rondes et les patrouilles, nous^e défiler à la vue de la maréchaussée.

Nous tenons conseil sous bois. Il nous faut du pinard. Le problème se pose une fois de plus. Il nous faut du pinard. Comment en trouver en plein bois, dans cette Champagne pouilleuse, aride, désolée, déserte. Tout lignard désolé^f peut en étouffer un litre dans la cambuse des artilleurs^g ou en chauffer dans les popotes du génie. Mais

a des planches dans l'enceinte du camp.

b de mes deux plus chers camarades

c et nous voici dehors ceints de dix-huit bidons de deux litres,

d Il n'y en a pas deux comme moi

e se

f désolé *ajouté*

g peut en étouffer chez les artilleurs

dix-huit bidons de deux litres. Je pose comme principe absolu que l'on ne trouve trente-six litres de vin que chez les civils. Il nous faut donc découvrir un village, un groupe de fermes, une simple bicoque en plein bois. Dans l'arrière-front c'est ainsi, où il y a une maison, il y a du vin. Souvent il ne reste rien de la maison, mais dans ses ruines il y a un tonneau triomphalement installé, qu'un mercanti inavouable débite. Tout civil de l'arrière-front est mercanti, et le plus pauvre et le plus démuné a toujours une bouteille à vendre, de la pisse de jument, un kil d'aramon, un coup de gniolle, un doigt de vitriol.

Jugulaire au menton, nous risquons le coup classique de la corvée commandée. Un caporal et deux hommes de troupe. Nous n'avons pas le mot de passe, mais j'ai rempli un formulaire de service pour le débitant, qui va nous remettre le vin de MM. les officiers^a. Nous nous engageons résolument sur la grand-route.

Le soleil pend sur la plaine^b. Rien ne bouge. Pas un oiseau. Pas un bruit. Quelques traits^c. La route droite. Trois^d petits bois rectangulaires. Des champs obliques. Le ciel dur^e. Paysage sec et découpé comme un chardon.

Huit kilomètres à l'aller, huit au retour. Seize kilomètres supplémentaires. Nous avons nos trente-six litres de vin^f. Mais, Dieu, qu'avons-

- a** pour le débitant, nous allons chercher le vin de MM. les officiers.
- b** Il fait déjà un temps superbe. Le soleil pend sur la plaine.
- c** Paysage dur dessiné par quelques traits.
- d** Quelques
- e** Le ciel dur comme un chardon.
- f** Seize kilomètres supplémentaires ; mais nous rentrons avec nos trente-six litres de vin.

nous découvert dans la plaine ?^a Le paysage est un décor truqué. Le pays est camouflé. Champs artificiels, nature sculptée par les ingénieurs où a surgi tout à coup une ville «sans-âge»^b. Le premier petit bois est une toile peinte, les deux autres sont des tracteurs^c d'artillerie lourde, recouverts de branches de pins. La route droite à l'infini est une route peinte à la chaux, alors que la vraie route traverse diagonalement la plaine, invisible sous des banderoles couleur mousse. Et dans ces champs déserts, il y a des gares, des voies ferrées, des parcs d'outils, des chantiers, des entrepôts, des magasins souterrains et des milliers et des milliers d'ouvriers qui travaillent.

Le sol farci d'obus, de caisses de vivres, de bidons d'essence est maintenu par les gros câbles électriques qui le ligotent. On entend les pulsations sourdes des machines enfouies. On imagine une ville, retournée à l'envers comme une poche, et où la vie continuerait, prodigieusement, avec quelque chose d'in vraisemblable, d'impossible dans ces manifestations du travail tout à la fois neuves et anciennes^d, primitives et ultra-modernes, familières et inconnues, étrangères et d'ici, rétrospectives et actuelles, ridiculement démodées et outrageusement modernes. On se croirait dans le musée de l'ingéniosité humaine, dans un musée où tout fonctionnerait depuis l'os évidé du tordeur de barbelés qui tresse les «cages-à-poules» jusqu'à la foreuse

a [Et] Mais qu'avons-nous vu dans la plaine ?

b Champs artificiels, nature sculptée par les ingénieurs où a surgi tout à coup une ville «sans-âge» *ajouté en marge*

c des parcs

d avec quelque chose d'in vraisemblable, d'impossible, d'étrange dans ses manifestations. Toutes ses installations sont extraordinairement ingénieuses, tout à la fois neuves et anciennes

pneumatique importée directement d'Amérique. Des écriteaux, aussi précis que des fiches^a, renseignent, donnent des directives, théorisent. Travail anonyme. Abstrait. Perpétuel. Depuis l'origine de l'espèce. Travail mobilisé^b. Suis-je au pays de la quatrième dimension ou vois-je tout au microscope effroyablement agrandi ? Les ouvriers ont des gestes lents, inamovibles, terrifiants. Mandibules^c, pinces, scies, on creuse, on fore, on emmagasine. Avec un entêtement d'insecte. L'uniforme rend ce rapprochement plus saisissant^d. Sous la capote et casque en tête, l'homme apparaît asexué, long de corps^e avec d'énormes épaules qui peinent. C'est terrifiant. Il y a là des mains délicates^f qui manient un grossier outil. Il y a des vigneron sans vigne, des paysans sans charrue. Des grappes d'hommes qui transportent de lourds rails. Des théories qui vont à la queue leu leu un obus de 240 sur l'épaule. Des pépères silencieux et navrés qui manient jour et nuit la pelle et la pioche. La vue de tout ce peuple réduit à l'esclavage, et en quelle tenue misérable et délavée, nous révolte. Il y a trop de visages hâves, de poitrines creuses, de bras décharnés. Nous ne sommes que des poilus, des fantassins, de la chair à canon, mais nous ne subissons pas cette peine infernale du travail intensif. Mieux vaut la mort soudaine, les blessures, la mutilation la plus affreuse^g que de crever d'épuisement en empierrant une route. C'est ignoble et par trop

a aussi nombreux que des feuilles de textes,

b Travail mobilisé. *ajouté*

c Les ouvriers [travailleurs] ont des gestes lents, inamovibles [, que l'uniforme rend effrayants. C'est terrifiant]. Suis-je au pays de la quatrième dimension ou vois-je tout au microscope effroyablement agrandi ? Entêtement d'insectes. Mandibules

d plus terrifiant.

e long de dos

f des mains transpa

g Mieux vaut [*sic*] les coups, les blessures, la mort soudaine

cruel et cela dure depuis trop longtemps. Tous les pères de famille portent ce joug. Quelle honte. Et quelle malédiction pour le monde. Et dire que des deux côtés des lignes, les peuples en souffrance triment et crèvent et que plus loin en arrière, des deux côtés, les femmes subissent la même flétrissure dans les usines. Non, je comprends la ruée [?], le carnage d'hommes, je crois à la vertu du sang répandu, j'exalte l'esprit de conquête, mais je ne puis admettre que ces citoyens réduits à l'état de captifs sans grandeur travaillent au salut de la liberté. Rétablissez plutôt l'esclavage, introduisez des hommes de couleur et faites-les crever sous la harde mais n'avilissez pas ainsi le peuple industriel [?] d'Europe^a. C'est gâcher le meilleur élément de la patrie. Que le blanc reste fidèle à sa tradition et s'il doit mourir d'orgueil, qu'il disparaisse le fusil à la main. [Mot raturé illisible.]

^a de France.

BLAISE CENDRARS

LA FEMME ET LE SOLDAT

ÉDITIONS DENOËL
PARIS
1946

«L'homme n'aime pas à demeurer avec soi ; cependant, il aime ; il faut donc qu'il cherche ailleurs de quoi aimer. Il ne peut le trouver que dans la beauté ; mais, comme il est lui-même la plus belle créature que Dieu ait jamais formée, il faut qu'il trouve dans soi-même le modèle de cette beauté qu'il a cherchée au dehors. Seule une telle beauté, enfermée dans la différence des sexes, a de quoi remplir le grand vide qu'il a fait en sortant de lui-même.»

BLAISE PASCAL

I. - UNE GRANDE DAME DE PARIS ET LA PETITE MARCHANDE DE BANANES

De loin elle ressemblait à la maman de Jean Cocteau, qui elle-même ressemble à Madame de Lafayette, l'auteur de *La Princesse de Clèves*, dans un beau portrait inédit appartenant au D^r François Raspail¹ et qui est la première femme avec une allure bien moderne dans la longue galerie des précieuses de l'Hôtel Rambouillet.

C'était une grande dame qui descendait d'automobile.

J'eus un instant d'hésitation.

Elle descendait d'une automobile à galerie et à bandeaux de cuivre, à coffre cannelé, aux glaces biseautées, haute sur roues, dont le chauffeur bien stylé, la casquette à la main et les cheveux blancs, avait rabattu le marchepied et tenait la portière ouverte.

Nous, soixante-douze Légionnaires habillés de neuf, nous sortions de la gare du Nord, soixante-douze Légionnaires surexcités qui revenaient pour la première fois à Paris depuis le début de la guerre et qui s'étaient juré d'en

¹ [Note de l'auteur.] Cf. Portrait inédit de M^{me} de La Fayette d'après une peinture anonyme (Cabinet du D^r François Raspail), reproduit dans Emile MAGNE, *Le Cœur et l'Esprit de Madame de Lafayette*, 1 vol., Editions Emile-Paul, Paris, 1927.

profiter et de s'en mettre jusque-là, nous, soixante-douze jeunes fous.

Elle était habillée comme la reine Mary.

J'eus un instant d'hésitation, puis, glissant avec mes gros godillots pour la première fois depuis la guerre sur le bon macadam de Paris, je pris l'élégante dame^a dans mes bras et l'embrassai cordialement sur les deux joues, lui disant :

- En tout bien tout honneur, ma souveraine^b.
Vous êtes le prix d'un pari !

Dans le train, alors que penchés aux portières déjà l'ivresse nous prenait de revoir Paris et que nous avions promis une tournée maousse à celui qui le premier apercevrait la tour Eiffel, surenchérissant, j'avais parié d'embrasser la première femme que nous rencontrerions au sortir de la gare et le sort avait voulu que ce fût cette grande dame de Paris^c qui m'avait cassé son ombrelle fin de siècle sur la tête (nous n'avions pas encore touché le casque^d) qui avait trinqué.

«Malotru ! criait-elle suffoquée. Baptiste, allez chercher un agent !...», cependant que nous nous marrions et traversions en courant et en poussant des cris comme des écoliers en liesse la place animée^e, dont nous interrompions un instant le trafic par notre galopade qui nous mena directement dans un bistro, où nous nous engouffrâmes dans une grande bousculade.

Aucun de nous n'avait encore touché un verre que nous étions tous saouls, de joie et d'enthousiasme.

Paris ! Nous étions à Paris ! Non !...

- a** la vieille dame
- b** Madame.
- c** cette vieille dame si distinguée
- d** nous n'avions pas le casque
- e** la grande place animée,

Les derniers qui arrivèrent, entrèrent avec une gosse qui se démenait. C'était Alice, la petite marchande de bananes, qu'ils avaient cueillie à la porte du bistro et dont ils avaient pillé la voiture, et ils chahutaient, riaient, rigolaient, les mains pleines, disant des cochonneries à la petite, faisant des gestes obscènes, des bananes symboliquement épluchées passées dans leurs boutonnières et en en distribuant d'autres à tire-larigot. «Attrape !», - «Pour ton sale museau !» hurlaient-ils, saccageant deux, trois régimes et lançant les bananes et les peaux^a à travers le bistro, cependant que le patron servait déjà des litres et, bientôt, les passants s'attroupèrent tellement nous faisons du boucan, et des gens entraient, des inconnus nous payaient à boire, nous tapaient dans le dos, riaient, nous interrogeaient ; on n'avait pas encore vu des permissionnaires à Paris, nous étions les premiers ; et nous étions fiers, goguenards, bravaches, émus, gueulards, attendris et pleins de vin, de plus en plus pleins. Le pinard^b débordait. On cassait les verres. Le gros rouge coulait du marbre poisseux des tables dans la sciure du plancher où il faisait flaque. On se bousculait dans des tessons de bouteille. On buvait au goulot^c. Les litres voltigeaient et la petite gosse de Paris passait^d de main en main, de bouche en bouche, se remuant, glapissant, gigo-tant, repoussant des têtes gloutonnes, égratignant des yeux, arrachant des touffes de cheveux, serrant les genoux, défendant ses jupes, réclamant à tue-tête son dû^e, riant, pleurant, énervée,

a les épluchures

b Le vin

c On buvait au goulot. *ajouté*

d et Alice passait

e et demandant qui, mais qui lui paierait le prix de ses bananes, *biffé*

colère, amusée, se démenant comme une peste, allongeant des claques, ivre aux trois quarts et demandant à la cantonade qui, mais qui lui paierait le prix de ses bananes ?...

- T'en fais pas, la gosse...
- On t'en mettra !...
- Tu les reverras, tes bananes !...
- Tu les sentiras passer !...
- J'en ai une grosse !...
- Philippine !...
- J'en ai deux !...
- Qu'tu dis, bouffi !...
- J'la montre ?...
- Chiche !...
- Les bananes c'est des joujoux !...
- Touche-la, petite...
- Je te fais mimi ?...^a
- Est-ce que tu en as jamais vu de pareille ?...
- En as-tu jamais vendu de pareille ?...
- Toi qui connais le beau fruit...
- C'est du velouté...
- Du satiné...
- Dedans son petit sadinet...^b
- Achetez ma banane, mesdames, achetez ma banane !..
- De la charnue !...
- De la baveuse !...
- Elle est bien mûre, voyez !...
- Oui, elle est blette...
- Elle pendouille...
- Elle mouille...
- Elle en est bleue...
- Elle est noire comme une andouille !...

a - Je te fais soixante-neuf !...

b - Dedans son petit sadinet... *ajouté*

- Cache ça, elle gnognotte !...
- L'vilain loup !...
- Aux gogues !...
- Elle pisse !...
- Soixante-neuf !...^a
- T'es une petite vicieuse, tu dois en fourrer dans ton lit...
- Qu'est-ce que tu dois te mettre avec un régime !...
- Pourquoi qu'tu les vends, dis, tu n'peux pas t'en servir avec tes copines ?...
- Surtout que nous sommes pas là, hein ?...
- Elle les use jusqu'au bout !...
- Tu l'as encore, dis ?
- Pensez-vous !...
- La garce !...
- T'as un amoureux ?...
- Comment qui s'appelle ?...
- Quel âge qu'il a, ton chéri ?...
- Il n'est pas soldat, hein ?...
- Il en a de la veine car t'es belle même...
- C'est ton frangin ?...
- Penses-tu, elle s'envoie des vieux !...
- Ah, merde alors, moi je le ferais plutôt avec le Génie de la Bastille !...
- Elles n'ont pas avec d'quoi se frapper, les gonzesses...
- La guerre, ça n'est pas drôle non plus pour les femmes...
- J'y avais pas pensé...
- Elles couchent seules...
- Elles couchent ensemble...
- Les pauvres cons...
- Seulets, seulettes...^b
- Voyez la banane, mesdames, voyez la banane !...

a - Soixante-neuf !... *ajouté*
b - Seulets, seulets...

- De la belle banane !...
- De la banane de Paris, mesdames, de la banane de Paris !...
- Tu en vends beaucoup, hein, ma salope^a, elles en veulent toutes, les fumiers, et ne s'en privent pas ?...
- Et toi, petite, tu t'en mets une dans chaque main, pas vrai ?...
- Mademoiselle Petit-Doigt...
- Madame Gros-Doigt...
- Le plaisir, mesdames, le plaisir !...
- La banane de Paris ! Qui n'a pas sa banane ?...
- Vous êtes des vilains, pleurnichait Alice rougissante, émoustillée, ses mirettes allumées derrière ses mèches et réajustant ses jupes, sa blouse, ses peignes. Vous êtes des vilains bonshommes, je suis sage. Je me garde. Je l'ai encore...

Un immense éclat de rire retentit^b dans la salle basse de plafond. Les types se gondolaient. Ils se tapaient sur le ventre : «Oh, dis, elle l'a encore, tu l'as entendue !...», cependant que la petite marchande de bananes gueulait, furieuse : - C'est assez rigolé. Maintenant, je veux être payée ! Qui c'est qui me les paiera, mes bananes?...

Mais personne n'écoutait cette chialeuse. On s'était mis debout. On choquait les verres et les bouteilles. On frappait des pieds. On battait la mesure. Les plus mûrs cognaient des poings sur les tables. Le bistro en était ébranlé. On chantait, et ceux qui ne le connaissaient pas beuglaient comme des ânes au refrain^c :

No, we have no bananas...

a ma petite salope,

b éclata

c et ceux qui ne le connaissaient pas beuglaient comme des ânes au refrain *ajouté*

Le vacarme battait son plein quand entra le Marchand de Couleurs, nos permissions à la main qu'il était allé faire viser au Bureau Militaire de la gare.

- Vous êtes une belle bande de vaches, nous dit-il, vous ne pouviez pas m'attendre ? Il y a plus d'une heure que je vous cherche, j'ai fait le tour de tous les bistros de la place. Il ne manque personne ? C'est assez rigolé. Maintenant, écoutez ce que j'ai à vous dire : Ceinture ! On ne fêtera pas le 14 juillet à Paname. Vos permes ne sont bonnes que pour quatre jours, voyage compris. Il n'y a rien à faire. Ce sont les ordres. Le Bureau Militaire n'a rien voulu savoir. Comptez sur vos doigts. Quatre jours c'est quatre jours. On repart le 14 au matin pour remonter en ligne le 14 au soir. C'est le règlement. On passera donc la journée du 14 dans le train. Ce n'est pas de veine. Les lampions ne seront pas pour nous. Il n'y a qu'un train par jour, un train à 7 heures du matin^a. Je compte sur vous, hein ? Rendez-vous ici, dans ce bistro, et que personne ne manque à l'appel !

Ayant dit, il nous remit nos permissions tamponnées et visées. En effet, toutes portaient la mention : *RETOUR : le 14 juillet 1915, départ à 7 heures du matin par le train militaire N° 53 bis, Gare du Nord, quai 6...*

- Ah, merde ! faisaient les hommes. Non, ça n'est pas de veine. Ce sont toujours les mêmes qui trinquent. On se croyait loin de la riflette, on l'avait déjà oubliée, et voilà que Paris va s'amuser sans nous. Pour un 14 juillet c'est un 14 juillet. On s'en souviendra. Ah, les vaches !...

Et tous de débander, chacun de se la tirer pour rentrer en hâte chez soi et pouvoir profiter

^a Il y a un train à 7 heures du matin.

de ces quarante-huit heures de grâce. Il n'y avait pas une minute à perdre si l'on voulait embrasser les siens et faire un bon gueuleton chez ses vieux et se foutre au lit avec sa femme et tirer un coup. On était le 11. Il sonnait midi. Bon Dieu de bon Dieu, ça faisait bien le compte. Les quatre jours de perme se trouvaient être réduits à deux à cause du chemin de fer. Ah, zut ! Ils en avaient rêvé de leur perme. Et les amis et les connaissances ? On n'aura pas le temps. Et les poules, les gosses ou la fiancée ? Beaucoup avaient des rencards.

- Bon Dieu de bon Dieu, ronchonnaient-ils en prenant congé, il n'y a pas de justice qu'on nous vole deux jours pour nous mener et nous ramener au front...

- Non, il n'y a plus d'express ni de wagons-lits, leur répondait le Marchand de Couleurs qui, le matin même, en gare de Clermont, nous avait fait quitter nos wagons à bestiaux pour sauter dans un express en partance, ce qui nous avait fait gagner des heures sur le train militaire et qui, de ce fait, s'était fait sérieusement enguirlander au commissariat de la gare du Nord pour ne pas avoir respecté l'horaire militaire qui lui était prescrit sur sa feuille de route^a.

Le Marchand de Couleurs ? Personne ne le connaissait, mais son initiative nous l'avait rendu bien sympathique. C'était pour le moins un débrouillard. C'était un ancien, d'Afrique, et il se foutait pas mal des scribouillards galonnés et de ces cocus de chefs de gare. Il avait une de ces batteries de cuisine qui vous en bouchait un coin. On pouvait les compter. Sa brochette comportait vingt-deux bouts de rubans multico-

^a qui lui était prescrit sur sa feuille de route *ajouté*

lores avec des agrafes en argent et des médailles qui quinquillaient, et l'Indochine, et Madagascar, et le Dahomey, et le Soudan, et c'est pourquoi nous l'avions immédiatement baptisé le Marchand de Couleurs quand le général de Castelnau, le matin même, en gare de Montdidier, lui avait fait prendre le commandement de notre détachement de permissionnaires qui s'installait dans le train de Paris, à lui qui débarquait d'un train amenant du renfort à la Légion. «Vise-le, celui-là, avaient chuchoté les hommes. C'est un mec !»

Maintenant, les hommes payaient, sortaient, embarrassés de leurs musettes et sans oublier leur bâton. Je tendais mon képi. En passant devant moi ils y déposaient des sous. Je faisais la collecte pour Alice. Il fallait lui payer ses bananes.

- Merci pour la banane, faisais-je à chaque fois. Dieu vous le rendra !

- Parole d'honneur !... Le 14, au matin^a, à 7 heures, ici... Pas de blague, hein ?... disait le Marchand de Couleurs à chacun qui sortait^b. Vous avez trois nuits, de quoi vous plaignez-vous ?... Amuse-toi bien... Profites-en... Salut, mon vieux...

Les hommes s'en allaient, et, bientôt, nous restâmes tout seuls sur la banquette, près de la porte ouverte, Alice qui comptait fiévreusement ses sous, le Marchand de Couleurs que je ne connaissais pas et moi qui n'étais pas pressé.

- Tu ne t'en vas pas, caporal ?

- Non, mon lieutenant, je n'ai pas de rencard. Personne ne m'attend.

a au matin, *ajouté*

b à chaque homme qui s'en allait.

- C'est comme moi, je ne connais personne à Paris. On pourrait toujours casser la croûte...

II. - ALICE

Le patron nous avait servi de l'andouillette, une omelette et de la salade, un camembert, du vin de Chinon, une poire, et après avoir siroté un bon café, nous dégustions un calvados du Père Magloire. Le Marchand de Couleurs avait envoyé chercher des cigares.

- Tu es contente, petite, tu as ton compte ?

Alice se serrait contre moi, pâmée. Je lui avais passé le bras autour de la taille et ma main lui caressait le nichon dont le bout durcissait sous mes doigts et m'incendiait^a la paume.

- J'suis bien..., me soufflait Alice dans le cou. Et elle me demandait :

- Dis, c'est vrai que tu es de la Légion ?

- Oui... Pourquoi ?

- Alors, tu es mon p'tit Légionnaire..., fit Alice.

Et se faisant plus tendre, elle me chuchota :

- Tu as été gentil..., je serai gentille... Tu veux bien ?...

- Je veux bien...

Et je lui pris la bouche.

^a me chatouill *biffé* réchauffait *biffé*

UN LÉGIONNAIRE EN CHAMPAGNE POUILLEUSE (SEPTEMBRE 1915)

«Monsieur Poincaré nous passe en revue...»

- Lundi 13 septembre 1915, à La-Chapelle-sous-Chaud, Poincaré passe en revue la division de Blaise Cendrars, la *Marocaine*. Le président de la République éprouve de la tristesse : « Cette division, que commande le général Codet, est sur le point d'être transportée en Champagne, pour y prendre part aux opérations projetées. Elle est massée dans une vaste plaine inondée de soleil. Nous passons en revue ces troupes magnifiques que le feu, hélas ! va bientôt décimer, et je remets les drapeaux à quatre régiments. Un très beau défilé termine la cérémonie. « C'est le *Morituri te salutant* », me dit le général de Maud'huy, et rien de plus émouvant, en effet, rien de plus tragique, que le salut de ces belles troupes qui vont, ces jours-ci, affronter de nouveau la mort. Pauvres petites revues du temps de paix, insignifiantes et inoffensives parades, vains décors des fêtes officielles, que vous êtes loin ! Et cependant, après le défilé, la foule des spectateurs accourus de Belfort et des villages voisins se livre à une manifestation enthousiaste, m'acclame, me remet des bouquets de fleurs champêtres, comme si momentanément elle n'avait plus sous les yeux l'inférieure réalité¹.

Parmi les légionnaires qui défilent avec Cendrars, il y a Alan Seeger (1888-1916), célèbre poète, auteur de *I have a Rendez-Vous with death*². Seeger écrit dans son *Journal* : « Une autre revue splendide ce matin à La-Chapelle-sous-Chaud, devant le président de la République et Millerand, accompagnés de nombreux généraux. Temps parfait. Frissonné au spectacle grandiose de la défilade, à l'audition de la *Marseillaise* et de la musique discordante des Tirailleurs. Toute la division était là. Des drapeaux furent remis au 1^{er} et au 2^e Etranger. Et maintenant, en rentrant, nous recevons la nouvelle de notre départ définitif pour demain. J'ai des raisons d'être triste de quitter Plancher-Bas³.

Blaise Cendrars a passé l'hiver 1914-1915 dans les tranchées de la Somme, près des villages de Cappy et de

Frise. Son régiment, le 3^e Etranger, composé d'étrangers de Paris et encadré de sapeurs-pompiers et d'officiers disponibles, a été dissous. Après sa permission à Paris, le 14 juillet, Blaise a rejoint la Légion en Lorraine. Il a été versé au 1^{er} Etranger, vieux régiment où il a fait la connaissance des *bledards* d'Afrique. Il a retrouvé des compatriotes suisses ; les Suisses ayant formé le plus gros apport d'engagés à la Légion en 14-18. La Légion a passé un été agréable dans un secteur très calme en Lorraine. L'instruction a été interrompue d'excursions régimentaires au Ballon de Servance, au Ballon d'Alsace, d'une revue devant Lyautey, de constructions de fortifications de seconde ligne, etc.

«On nous embarque dans des trains à bestiaux...»

- Nous savons, grâce aux lettres qui font partie des *Inédits secrets* publiés par Miriam Cendrars, que Blaise appartenait à la 3^e compagnie (capitaine Tortel, lieutenant Colin, sous-lieutenant Mariani) du bataillon «B» (commandant Declève). Ce bataillon a embarqué à Champagny (11 km au sud-ouest de Plancher-les-Mines) le 16 septembre à 3 h 30 du matin dans les wagons du train n° 38, lequel s'est mis en route à 6 h 50, sous la pluie. « **Trains à bestiaux** » - ce sont les célèbres wagons «hommes 40, chevaux 8»... Seeger a trouvé le voyage bien inconfortable : «...à quarante-cinq hommes environ par wagon. Terrible manque de confort. Impossible d'allonger les jambes et de s'étendre à plat. Nombreuses rixes, échangé moi-même des coups avec le caporal⁴.

Jeudi 16, le train n° 38 roule vers l'ouest, vers Paris. Il est passé à Lure, Vesoul, Langres, Chaumont, Vitry-le-François, Châlons-sur-Marne, puis il est allé franchement vers le nord. Après seize heures de marche et 310 km, il s'est arrêté à Saint-Hilaire-au-Temple, à 15 km au nord de Châlons-sur-Marne, à 23 h.

Les compagnons de Cendrars étaient bien naïfs. Pourquoi seraient-ils allés à Paris ? « Nous avons entendu parler, écrit Seeger, depuis quelque temps de la grande

concentration de troupes au camp de Châlons ET NE FÛMES PAS SURPRIS DE TOURNER VERS LE NORD, et de nous arrêter à la station intermédiaire de Saint-Hilaire. Tout démontrait la grande offensive en préparation, troupes cantonnées dans le village, lignes de chemins de fer encombrées de trains, de canons et de matériel, mais plus sinistres et plus significatifs étaient les hangars d'évacuation nouvellement construits pour les blessés, avec leur désignation sur chacun : *blessés assis* ou *blessés couchés*. Violentes canonnades au débarquer.»

«On nous débarque dans les environs d'une gare... Les compagnies se forment et le régiment s'ébranle... Des fourgons, des camions, des canons nous rattrapent... Toutes les routes grouillent dans la nuit... Martèlement continu...» - Ces lignes de Cendrars sont comparables à *J'ai tué* (1918) qui évoque les préparatifs de l'offensive de Champagne de septembre 1915, «la grande offensive ratée». «Nous voici enfin en pleine campagne, campagne désolée et blanche de poussière. Tout le monde sait maintenant que nous sommes en Champagne.»

- Après une marche de nuit, le régiment de Cendrars a bivouaqué dans le bois de la Noblette, à 6 km au nord-est de Saint-Hilaire. Ce bois est situé au bord de l'actuel camp militaire de Mourmelon, à droite de la route Châlons-Suippes. Pour des besoins de camouflage, il était bondé de troupes car s'y trouvaient aussi le 4^e Tirailleurs et le 8^e Zouaves.

Le 17 septembre, toutes ces unités, placées sous les ordres du lieutenant-colonel Cot, qui commande le régiment de Cendrars, quittent le bois de la Noblette vers 19 h pour s'approcher du front. Les hommes marchent jusqu'à 2 h du matin. Il est interdit de chanter pour maintenir le secret militaire. «La consigne est formelle : **défense de chanter. Nom de Dieu, ça c'est dur.**» - Le régiment de Cendrars cantonne dans un petit bois à 2 km au nord de Suippes, entre les routes de Suippes à Souain et de Suippes à Perthes. Actuellement, ce bois se situe à droite de la route départementale 77 Suippes-Souain-Perthes-les-Hurlus, à l'intérieur du camp militaire de Suippes.

Comme Cendrars, Seeger a «marché pendant sept ou huit kilomètres sur une route nationale, puis fait une grande halte au coucher du soleil [tandis que le régiment de Blaise a constamment marché de nuit, «**nuit particulièrement maudite... nuit d'étape forcée...**»]. C'est un agréable pays que la Champagne pouilleuse, continue Seeger, à

travers laquelle nous passâmes, avec ses grandes plaines et ses vastes étendues. Le beau temps était revenu et la lune croissante était suspendue dans le sud. Après la grande halte, nous nous remîmes en route à 10 h. Chacun était de bonne humeur et plein de joie à la perspective de la grande action en préparation dont tout nous démontrait l'évidence. Une violente canonnade nous accompagna pendant toute notre marche et le ciel du nord était continuellement illuminé par les fusées allemandes. Pendant notre dernière pause, juste au moment d'entrer dans Suippes, plusieurs gros obus allemands tombèrent sur la ville en faisant de terrifiantes explosions.

»Les lueurs sortant des canons embrasèrent le ciel comme des éclairs d'été. Les civils ont tous été évacués apparemment. Traversé la ville et bivouaqué en plein champ au-delà. Bien dormi sur la terre. Ce matin, nous avons avancé jusqu'ici dans un grand boqueteau où nous avons planté nos tentes...

L'attaque, cette fois, sera probablement déclenchée sur un large front. Notre premier objectif devra être Vouziers et la ligne de l'Aisne, mais le but de l'Etat-

major est sans doute de rejeter entièrement les Allemands du nord de la France. Ceux qui ont survécu pour voir cela sont favorisés du sort et je vibre à la perspective certaine d'être au plus fort de la mêlée.» (*Journal*, Suippes, le 16 septembre.)

Le 19, Seeger note : «L'odeur de la poudre imprègne lourdement l'atmosphère.» Blaise Cendrars écrit : «**Une pestilence, anis et phénol, nous chavire le cœur.**» - Est-ce une simple odeur de poudre ou bien s'y ajoute-t-il l'odeur des obus à gaz asphyxiant, la célèbre ypérite ? Les archives indiquent d'ailleurs que les boyaux d'accès aux premières lignes qu'emprunta la Légion étaient très dangereux car les nappes de gaz stagnaient dans les fonds...

«**Des tombes bordent la route... innombrables dans les champs... petits drapeaux...**» - Ce sont les morts de la bataille de la Marne. Ils furent enterrés sur place, là où ils étaient tombés. Par la suite, cela fit trop de morts et dès la fin de 1914, on ouvrit des nécropoles militaires. Après la guerre, ces tombes dispersées furent regroupées dans les

cimetières militaires. «**Nous sommes sur le champ de bataille de la Marne...**» - Ce «champ» allait de Verdun à Paris. Il est exact que la Champagne pouilleuse fut conquise, lors de l'avance allemande, ainsi que le massif boisé de l'Argonne, entre cette région et Verdun, et la

région et la ville de Reims, de l'autre côté à l'ouest. A partir du 6 septembre 1914, les Allemands refluèrent vers le nord, d'où ces ruines et ces tombes.

«**Nous remontons à l'usine, au grand complet, avec de nouveaux camarades que nous ne connaissons pas.**» - Le régiment a reçu des renforts. En perçant le front allemand en Artois le 9 mai 1915, il avait subi de lourdes pertes, mais s'était rendu célèbre dans toute l'armée. Dès lors, la Légion devint troupe d'élite. Jusque-là, elle avait éveillé la méfiance des généraux. Ces étrangers n'étaient-ils pas seulement bons pour l'armée coloniale ?

«**Cette Champagne pouilleuse, aride, désolée, déserte...**» - Dans quel paysage vécut Cendrars en septembre 1915? La thèse d'Emile Chantriot, *La Champagne*, soutenue à Paris en 1905, nous offre un album d'images. Ce bois au nord de Suippes où se trouve Blaise le 18 septembre appartient à un terrain des plus pauvres, «grèves» ou «savarts», vastes étendues couvertes de dalles crayeuses ou d'un menu gravier crayeux, «véritables steppes dont les larges ondulations portent la végétation spontanée des landes calcaires. D'arbres, peu ou point : çà et là des bouquets de cornouillers aux formes chétives et noueuses, des ormes rabougris le long des chemins, autour des calvaires qui dressent leurs silhouettes sur les éminences ou au carrefour des sentiers, des pruniers épineux dans les haies, de maigres taillis épars constitués par le saule marsault, l'aunelle, le sureau, la cytise, le noisetier. Des plantations de pins étiques profilent à l'horizon leurs sombres damiers qui tranchent sur les taches blanches de la craie, perçant le sol de déclivités abruptes, et font ressortir la verdure de quelques prairies artificielles, les teintes grisailles ou roussies de pelouses ou de champs cultivés. Mais des étendues considérables restent vierges de toute culture.»

Sapinières et landes à moutons se partagent donc les pla-

LA CONSIGNE EST FORMELLE NOM DE DIEU ÇA C'EST DUR

teaux champenois... Il y a çà et là des fermes perdues dans les landes aux carrefours des chemins : *Ferme de la Folie*, la *Mal-Assise*, *Ferme Navarin*, celle que la Légion prendra d'assaut, où Cendrars aura la main coupée. En fait, de cette ferme il ne restera plus grand chose, et

c'est devant une tranchée allemande que Blaise sera blessé : la *tranchée de la Kultur* [sic].

«**Le paysage est un décor truqué. Le pays est camouflé... Et dans ces champs déserts, il y a des gares, des voies ferrées, des parcs d'outils, des chantiers, des entrepôts, des magasins souterrains et des milliers et des milliers d'ouvriers qui travaillent.**» - Ce décor est celui de la préparation de la grande offensive de septembre en Champagne, qui devait terminer la guerre. Les Français consommèrent pour la première fois un million d'obus; ils allaient faire mieux à Verdun en 1916, mais, pour l'heure, l'on croyait que ce gigantisme ne serait pas dépassé.

«Sous la lumière brûlante, écrit Louis Guiral, ancien de 14-18, une armée creusait, forait ce sol blanc durci par la sécheresse. Au début de juillet, 300 pièces à peine, dont une majorité de canons de 75, garnissaient les 12 km du front Perthes-Massiges; tout près d'un millier dont 300 de gros calibres, devaient y prendre place pour l'offensive. On creusa pour elles des tanières, et, plus loin, de larges trous rectangulaires destinés à recevoir les obus que, par centaines de mille, elles déverseraient sur les collines et sur les bois d'en face. On fit des parcs à matériel où, par tonnes, s'entassèrent les réseaux Brun - spirales de fil de fer souple liées en rouleaux et qu'il n'y avait qu'à déployer et à fixer en terre -, les munitions d'infanterie, le fil barbelé, le bois de mine, les rondins, et, par milliers, les outils, les clayonnages, les caillebotis.

»Pour amener ces monceaux de matériaux, on créa, des gares de Somme-Bionne, de Somme-Tourbe et de Somme-Suippes aux arrière-lignes, un réseau de chemins de fer à voie étroite. Des pistes, hâtivement empierrées, relièrent ces organisations et préparèrent la future avancée des batteries. Entre la Chaussée romaine et les premières positions se multiplièrent les embryons de camp où nichaient les tra-

vailleurs - territoriaux ou bataillons au repos des régiments de ligne -, les postes de commandement, d'observation, de secours, et, pour abreuver la cavalerie, qui élargirait la brèche ouverte par les divisions d'attaque, les points d'eau.

»En quelques semaines, tout ce pays, déjà pauvre en teintes joyeuses, revêtit une housse blanchâtre, uniforme, épaisse, faite de la poussière de craie soulevée par les pics, les pelles, les charrois et les allées et venues des travailleurs... Chaque nuit, lentement, nous nous rapprochions de la ligne ennemie, poussant à faible profondeur des sapes souterraines, ou des boyaux couverts, contre les grenades, de grillages à poulets, et dont les têtes réunies ouvraient la parallèle d'assaut. Un labeur nocturne, acharné, continu, multipliait dans les premières lignes mêmes les abris, les places d'armes... La guerre fissurait, crevassait sur d'immenses étendues cette terre blanche, plus durement, plus profondément que ne l'eût fait le soleil, se fût-il arrêté sur elle durant mille ans»⁵.

«Le pays est camouflé. Champs artificiels... Le premier petit bois est une toile peinte, les deux autres sont des tracteurs d'artillerie lourde, recouverts de branches de pins.» - Le souci du camouflage a été porté à son plus haut degré pour essayer de créer un effet de surprise. Henry Bidou, le critique militaire de la *Revue des Deux-Mondes*, que Marcel Proust lisait avec assiduité et qu'il cite dans *Le Temps retrouvé*, écrit : «Le commandement allemand vit des symptômes plus précis. Il s'aperçut que les meilleures divisions françaises étaient retirées du front, où leur place était prise par des divisions de cavalerie ou des formations territoriales. Que devenaient les divisions françaises ainsi relevées ?... Le 12 août, la III^e armée allemande signale la possibilité d'une attaque en Champagne. Les avions français étaient plus actifs, les ballons plus nombreux, de nouvelles batteries faisaient leurs réglages. Des tranchées, les soldats français criaient : «*Allemagne kapout!*» Ils élevaient des écriteaux avec la même inscription. Le trafic entre Châlons et le front augmentait. Le 25 août, sur toutes les parties du front où les tranchées n'étaient pas à distance d'assaut, les Français commencèrent à les avancer. Ils camouflaient leur ouvrage sous des toiles peintes, brunes, de cinquante mètres environ. Une de ces toiles se déplaça, et il n'y eut plus de doute sur ce qu'elles cachaient. Les réseaux disparaissaient du front des tranchées, pour reparaitre le lendemain, hâtivement tendus devant la tranchée nouvelle...»⁶

«Des pères silencieux et navrés qui manient jour et nuit la pelle et la pioche... Nous ne sommes que des poilus... mais nous ne subissons pas cette peine infernale du travail intensif. Mieux vaut la mort soudaine, les blessures... que de crever d'épuisement en empierçant une route.» - «En moins d'un an, écrit Louis Guiral, une légende s'était formée, dans cette armée de civils en uniforme : elle voulait qu'il y eût des régiments d'attaque et des régiments bons à rien d'autre qu'à gratter la terre. Et aucun homme, remâchant les fastes de son régiment, n'admettait qu'il pût faire partie de ces derniers. La peau froide et crispée à l'évocation des grenades et des mitrailleuses d'en face, tous râlottaient, croyant à des travaux défensifs : «Ils nous prennent pour des terrassiers ! C'est un boulot de territoriaux, ça... J'aimerais mieux une bonne attaque, et qu'après on nous colle dans un chic patelin pendant un mois...» ...Plus tard, lors de l'assaut, les râleries changeraient de ton : «Alors quoi ! Faudrait s'entendre ! C'est pas à nous d'attaquer ! Nous, on est régiment de sec-teur !»

DES MILLIERS ET DES MILLIERS D'OUVRIERS TRAVAILLENT

Ce refus des travaux de terrassement qui anime Cendrars et tant de soldats, Pierre Drieu La Rochelle l'a éprouvé, ainsi que Georges Bernanos. Drieu compare les soldats à des manouvriers et les officiers à des contremaîtres, conducteurs de travaux : «J'avais vu que j'avais mieux à faire que d'être un manouvrier ou un contremaître. Oui, mes amis, voilà une expérience que j'ai faite et qui compte pour la vie. J'avais mieux à faire que d'être toute ma vie, pendant quatre ans, un ouvrier. Autant j'ai été heureux, et cela a été un bienfait pendant quelques mois, de mettre la main à la pâte, d'éplucher les pommes de terre, de manier la pelle et la pioche, bienfait que je souhaite à tout jeune homme de valeur, autant je m'étais senti mauvais quand ça durait trop longtemps»⁷. En fait, Drieu La Rochelle fit partie de régiments plutôt spécialisés dans l'assaut, promis à des pertes énormes : le 8^e d'infanterie, le 176^e aux Dardanelles, dont Giraudoux fit partie aussi, et le 146^e. Avec ce dernier régiment, Drieu combattit à Verdun, sous les ordres du célèbre historien Augustin Cochin. C'est à Douaumont

qu'il fut grièvement blessé au point de garder un bras atrophié.

Avec le 6^e Dragons, Georges Bernanos fit une guerre sans panache : les cavaliers tinrent les tranchées, sans chevaux ni lances : «La Victoire ne nous aimait pas. Nous ne nous étions d'ailleurs

jamais flattés d'être vainqueurs, au sens qu'une femme donne à ce mot. Avec tout son cocasse attirail de machinerie, jamais guerre ne fut plus manuelle que la nôtre, faite à la main, UNE GUERRE DE CONTREMAÎTRES ET D'OUVRIERS, UN TRAVAIL CONSCIENCIEUX. D'honnêtes ouvriers, voilà ce que nous fûmes, non des artistes, ni des poètes...»⁸

Le vœu de Blaise Cendrars sera exaucé. Son régiment ne sera pas transformé en unité de terrassiers... Le



mardi 28 septembre 1915, les légionnaires monteront à l'assaut de la «tranchée de la Kultur» en fin d'après-midi, sous la pluie, la fumée des bombardements, le tir d'obus asphyxiants, un ciel si bas qu'il faisait presque nuit. L'assaut échouera dans les fils de fer barbelés intacts et sous

le tir des mitrailleuses allemandes. En quelques heures, le régiment perdra six cent huit légionnaires (sur mille neuf cent soixante) et vingt officiers sur quarante-trois... Blaise aura «la main coupée». Il sera évacué vers la *Place de l'Opéra*, poste de secours où se trouve à présent une nécropole militaire dite «*Cimetière de l'Opéra*».

MOTS D'ARGOT DES TRANCHÉES EMPLOYÉS PAR CENDRARS⁹

Pinard. Vin. Quand le soldat arrive dans un patelin, la première chose qui le préoccupe, c'est le prix du pinard. D'abord usité dans les troupes coloniales, ce mot semble avoir une origine lointaine. **Pineau**, au sens de petit vin, se trouve chez Rabelais. *Syn.* **Piqueton, Pichetagore.** Une chanson *Salut Pinard !* a été écrite par Marc Leclerc (*Les souvenirs de tranchées d'un Poilu*, Paris, G. Crès, 1917). **Chauffer.** Voler.

Etouffer. Avaler, étouffer une boîte à singe.

Popote. Réunion d'officiers, de sous-officiers ou même de simples hommes qui mangent ensemble. Une popote tient ses assises indifféremment dans une cagna, une bicoque ou un château. Les déplacements n'altèrent en rien sa constitution qui est basée sur la double fraternité de la fourchette et des armes, et sur le despotisme tempéré d'un chef de popote.

Ce dernier paie les dépenses puis se fait rembourser.

Mercanti. Marchand du front qui exploite les soldats.

Gniole. S'écrit plutôt *gnôle*. Eau-de-vie. La *gnôle* occupe dans la hiérarchie des paradis artificiels du

Poilu un rang encore plus élevé que le pinard. Le mot *gnôle* est employé depuis longtemps en Auvergne et dans le Lyonnais. *Syn.* **Casse-Pattes, Coqueloisio, Cric, Schnick.** **Camoufler.** Truquer de façon à rendre méconnaissable pour l'ennemi. Un canon camouflé. C'est le camouflage qui distingue la Grande Guerre des guerres anciennes. On y a vu camoufler les canons et les caissons, les voitures, les baraques, les hangars d'aviation, les arbres, la terre, les trains, et même les hommes... On a fait des manteaux à capuchon peint en mosaïque, à la manière des peintres cubistes, qui transforment un homme en un paysage mouvant : l'homme paysage, à dix pas, se confond avec le sol. On a fait aussi des mannequins d'artilleurs pour les placer autour de redoutables canons... en bois peint. On a parfois remplacé un arbre réel par un arbre artificiel contenant un observatoire blindé. Une motte de terre camouflée donne parfois asile à un guetteur... Par le camouflage, le paysage est transformé et ressemble souvent à un gigantesque jeu de patience où l'on

ne reconnaît plus les contours d'aucun objet. Tout est maquillé, truqué. Comme dans les baraques foraines, on est le jouet d'illusions, on ne sait plus où commence la réalité ni où finit le truquage...

Cages à poules. Aviation, surnom

**MIEUX VAUT LA
MORT SOUDAINE
QUE DE CREVER
D'ÉPUISEMENT**

de l'aéroplane *Maurice-Farman* (ou **Meufeu**). Vient de l'aspect du fuselage de l'appareil en longerons qui semblent «encager» le pilote. Il semble que Cendrars vise ici un autre sens : la confection de treillis de protection contre les grenades.

Pépère. 1° *Adj.* Confortable.

2° *Subst.* Pour les jeunes, les territoriaux sont les *pépères* ou *petits-pères*. On trouve aussi «*terribles toriaux*».

Poilu. Soldat de la Grande Guerre (armée française par opposition aux *Tommies* britanniques ou *Sammies* américains). Gars à poil. Venu on ne sait d'où, le mot a fait fortune dès 1914. Mot employé par Balzac (*Le Médecin de campagne*, *Le père Goriot*) et par Rabelais. Ce mot a souvent

PIQUETON COQUELOSI MERCANTI CAGES À POULES

choqué. Henry Bordeaux combat son usage dans *Les derniers jours du Fort de Vaux*. Maurice Barrès l'a admis : «Le vocable a quelque chose d'animal... Il respire une jovialité qui n'est pas de saison et nous entraîne du côté de la farce. Cependant, dans l'action même, *Poilu* est

admirable de spontanéité, de vérité farouche. Il est juste, hardi, fait image et l'on serait bien chétif de s'offusquer... Et puis *Poilu* ne peut plus ne pas être, le mot est créé.» Le mot *Poilu* est plus usité à l'arrière qu'à l'avant. Il est plus usité par les officiers et les sous-officiers que par les soldats. Les hommes ne disent pas *Poilu* mais, en parlant d'eux-mêmes, *Bonhommes*, sans doute par modestie.

Jean Bastier

NOTES

¹ Le texte du discours de Poincaré à la division du Maroc se trouve recopié dans le *Journal de Marche* du régiment de Cendrars. Nous le citerons dans notre livre en cours d'achèvement, *Blaise Cendrars, Légionnaire de la Grande Guerre, 1914-1915*.

² Voir Jean BASTIER, «Une conscience américaine dans la Grande Guerre, Alan Seeger, poète et légionnaire (1888-1916)», dans *Constitutionnalisme américain et opinion*, ouvrage collectif, Toulouse, Presses de l'Institut d'études politiques, 1989, p. 36-62.

³ Alan Seeger, *poète de la Légion Etrangère, ses lettres et poèmes*, Paris, Payot, 1918, p. 170 et suiv.

⁴ *Ibidem*, p. 148.

⁵ Louis GUIRAL, «*Je les grignote*», *Champagne 1914-1915*, Paris, Hachette, 1965, p.122-127.

⁶ Henry BIDOÛ, *Histoire de la Grande Guerre*, avec cinquante cartes en couleurs, Paris, Gallimard, 1936, p. 327.

⁷ Jean BASTIER, *Pierre Drieu La Rochelle, soldat de la Grande Guerre*, Paris, Albatros, 1989, p. 224.

⁸ Dans *Les Enfants humiliés, Essais et écrits de combat*, Paris, Gallimard, «la Pléiade», 1971, p. 777.

⁹ Nous avons utilisé François DECHELETTE, *L'Argot des Poilus, Dictionnaire humoristique et philologique du langage des soldats de la Grande Guerre*, Paris, Jouve, 1918, qui contient plus de mille mots.

D'UNE

MAIN L'AUTRE

UN LIVRE ET SON FANTÔME

Contre Michel Manoll qu'intriguent les «33 volumes» promis par ses pages de garde, Cendrars rétorque qu'il ne s'agit pas d'une «mise à l'index», où seuls les livres fantômes se verraient consigner :

*L'autre jour, j'ai eu la surprise d'y découvrir La Main coupée, ouvrage que je n'ai publié qu'en 1948 et qui figurait sur cette liste depuis 1919. Je l'avais complètement oublié!*¹

L'exemple n'est pas pris au hasard. Cendrars fait probablement allusion au *Panama*, publié en 1918, à La Sirène, qui indique, en effet, que *La Main coupée. Histoires de guerre* est «sous presses».

Près de trente années d'impression ! De tels délais stupéfient jusqu'aux lecteurs du *Plan de l'Aiguille* qui découvrent que ce livre, «commencé d'imprimer le 15 avril 1927» au Sans Pareil, a été «achevé le 28 février 1929»... Mais l'exploit serait ici homérique si Cendrars ne laissait entendre que, sous un même titre, deux livres se sont succédé, dont il aurait «oublié» le premier. *La Main coupée* que publie Denoël en 1946 (et non 1948) n'est donc pas celle qui était annoncée en 1918 (et non en 1919). Ecrite, selon la datation qui la conclut, entre le 17 décembre 1944 et le dimanche de Quasimodo de 1946, elle n'a rien d'un fond de tiroir. Après un très long hivernage, un projet contemporain des «inclassables» de 1917² a ressurgi parmi les mémoires.

Mais, en 1918, s'agissait-il d'une de ces promesses sans suite dont Cendrars, tout de même, n'est pas chiche dans ses pages de garde ? Les archives du Fonds Blaise Cendrars ont révélé que le premier projet a bien été entrepris sous le titre nomade, puis abandonné. En témoigne un précieux manuscrit, publié ici pour la première fois, et qui apporte d'autres précisions. L'idée de *La Main coupée* est venue à Cendrars le 15 septembre 1917, juste, donc, à son retour de Méréville à Paris. Une période-clé. Le travail de mise en

œuvre a «commencé à Nice le 3 août 1918» et le texte - livre ou plaquette ? - était destiné à La Sirène, selon une page de couverture manuscrite.

Or, *J'ai tué* est également daté de «Nice, 3 février 1918», ce qui suggère que le manuscrit interrompu devait prendre la suite de la plaquette de 1918, avec laquelle il présente de précises affinités, et d'histoire (qu'il prolonge) et d'écriture³. Une table des matières, en sous-titre sur la couverture manuscrite, présente ainsi le second récit :

I. La Bataille de Champagne du 24 au 28 septembre 1915

- II. L'Ambulance IIII - III. La Main Coupée.

C'est donc bien «sa» guerre à lui que Cendrars entendait raconter, puisqu'il en arrête le déroulement au 28 septembre, jour de sa blessure. Mais le récit s'interrompt après l'évocation de marches nocturnes forcées, d'une scène de chapardage de «pinard» (sur laquelle il reviendra vingt ans plus tard dans «Le Rayon vert»⁴) et de la description - d'un esprit étonnamment cubiste - du paysage de guerre avec ses camouflages et le labeur dans les usines de tout un peuple de fourmis. Le récit ne rejoindra donc pas le titre. La Bataille de Champagne promise ne sera pas livrée, et la main n'y sera pas coupée.

Certes, les projets inaboutis qui composent chez Cendrars une bibliographie fantôme, à l'ombre de l'œuvre officielle, sont fort nombreux, mais l'absence de ce récit-là retient l'attention, en raison de son sujet : la mutilation. Très vite, pourtant, après la mitraille qui arrache sa main droite le 28 septembre 1915, au quatrième jour de la Grande Offensive de Champagne, Cendrars a voulu faire le récit de sa blessure. Lorsqu'il commence à écrire de la main gauche, début 1916, il ébauche les «Souvenirs d'un amputé»⁵, et tous ses livres de manchot confirment que le souvenir de la Grande Guerre ne quitte ni son esprit ni sa plume. Mais, peu à peu, une dissociation paraît s'imposer à lui. Alors qu'il ne cesse de revenir sur son engagement dans l'armée française, jamais Cendrars ne

parviendra à raconter son amputation. Pendant plus de trente ans, il en relance le projet, mais à chaque fois l'ajourne ou l'interrompt, au point que l'on ne sait ce qui intrigue le plus, de son obstination à remettre sur le chantier un récit aussi rebelle ou de sa défaillance à le porter à terme. Car enfin, dans la seconde *Main coupée* - et chaque lecteur s'y laisse prendre, si l'on y coupe bien une main, ce n'est pas celle qu'on attendait. Le récit tourne la promesse du titre.

L'horreur de l'événement a-t-elle interdit son passage à l'écriture ? Mais ce tabou, si tabou il y a, est d'une interprétation délicate. La blessure de 1915 a bouleversé, à tous points de vue, la vie de Cendrars, mais la portée de ce bouleversement est moins claire. Impossible de l'examiner sans une hypothèse sur la blessure. Or - qu'on nous passe la cuistrerie, mais il faut s'entendre -, l'amputation n'a pas seulement valeur de référent, elle est aussi un signifiant. Le signifiant d'une castration ? Cela paraissait aller de soi. Et, de fait, Cendrars a d'abord vécu la coupure de sa main comme le châtiment de sa violence. Après deux années de dérive, pourtant, l'épreuve s'est brusquement renversée en initiation : son corps blessé lui offrait, dans la révélation, la chance d'une renaissance. C'est toute l'aventure du voyage vers la gauche, qui s'engage à Méréville l'été 1917. Nous l'avons décrit ailleurs, ce qui nous permettra ici d'être allusif⁶.

Dans le long aveuglement qui pousse Cendrars à reprendre un projet qui se dérobe à lui, comment le *sel* de la blessure⁷ et ce qu'on appellera le *remaniement* de toute une vie d'homme et d'écrivain, n'auraient-ils pas eu leur mot à dire ? Car le récit réfractaire se tient *exactement* à la déchirure de l'œuvre entre deux mains et deux écritures. Pour examiner l'expérience de Cendrars - une expérience qu'il a voulue secrète, mais non indéchiffrable, puisqu'il chiffre au monogramme de Méréville toute son œuvre de gaucher -, il n'est donc pas de meilleur observatoire que la genèse, et l'impasse, de *La Main coupée*.

UNE MAIN NOMADE

Il faudra une seconde Guerre mondiale pour que le projet ressurgisse, sous un titre inchangé. D'une guerre à l'autre, et d'une retraite (Méréville) à l'autre (Aix-en-Provence), un extraordinaire tissu de correspondances associe l'eubage de 1917 au rhapsode de 1943. La relance de *La Main coupée* fait passer de l'un à l'autre comme un témoin d'écriture.

Durant cette période d'incubation exceptionnellement longue, le désir de raconter sa blessure n'a pas disparu des projets de Cendrars. Deux exemples font voir la permanence de la hantise et son cheminement. Le plus connu est celui de «*J'ai saigné*», une des *Histoires vraies*, dont le titre renvoie à *J'ai tué*⁸. Mais le récit commence *juste après* l'amputation : l'événement lui-même est forclos. Quant au second exemple, il reste énigmatique. Dans un manuscrit de travail des *Confessions de Dan Yack*, qui regroupe un ensemble de plans et d'esquisses de 1917 à 1929, apparaît une note écrite d'une main qui n'est pas celle de Cendrars, mais évidemment dictée par lui :

IV. Dan Yack. Les oiseaux. La main coupée⁹.

L'épisode, non conservé dans le roman, révèle que le titre hantait toujours l'écrivain, qui cherchait à lui ménager un accès indirect à l'écriture, dans une fiction et sans doute par une délégation de la blessure à un personnage qui, probablement, n'aurait pas été Dan Yack. Une main anonyme ? La conjonction des oiseaux et de la main coupée annonce de façon précise l'épisode du «*lys rouge*», dans la seconde *Main coupée*. Mais enfin, si le récit de la blessure, sous une forme autobiographique ou romanesque, ne quitte pas la pensée de Cendrars entre les deux guerres, il faudra plus d'un quart de siècle pour que le titre revienne à l'identique, qu'il prenne texte et passe à l'impression.

Et pourtant, *La Main coupée*, deuxième manière, ne livre pas non plus le récit de l'amputation. La chronique de guerre

s'interrompt à la veille du 14 juillet 1915, pour permettre au «matricule 1529» de partir en permission à Paris¹⁰. Pas plus que le manuscrit abandonné en 1918, le livre de 1946 ne fait le pont entre l'histoire et le titre. Le volume publié n'est, il est vrai, que le fragment d'une entreprise plus vaste, qui, elle non plus, ne sera pas menée au terme prévu.

Dans la chronique elle-même, Cendrars annonce un «deuxième volume»¹¹ - qui ne paraîtra pas. Il aurait peut-être justifié le titre, à la manière de ce *Plan de l'Aiguille* incongru, anticipant sur le cadre du second tome, *Les Confessions de Dan Yack*. Mais *La Main coupée* n'a pas de second volet rectificatif, même si celui-ci fut, en effet, entrepris sous le titre de *La Femme et le Soldat*. Le Fonds Blaise Cendrars possède un manuscrit dactylographié de treize feuillets, qui prend le relais de *La Main coupée* et amorce le séjour (et les amours) des soldats permissionnaires à Paris. Lui aussi est publié ici pour la première fois¹².

Mais l'entreprise prolifère encore, et Cendrars hésite sur le nombre des volumes, comme le montrent les deux correspondances qu'il entretient presque quotidiennement, d'Aix, avec Raymone et Jacques-Henry Lévesque¹³. Parti d'un projet en deux volumes, Cendrars annonce à Raymone, le 17 janvier 1946, que *La Main coupée* «en aura quatre !» Une indication dans le dossier de Berne suggère qu'il en a même envisagé cinq... Autant que les doigts d'une main ? Cette diffusion hémorragique du programme d'écriture a eu pour plus sûr effet de différer l'affrontement avec la scène capitale. Au terme de l'entreprise, un seul volume aura paru. Et sans «la» scène.

Même valse-hésitation pour les titres. Dans une lettre (d'août 1945 ?) à Raymone, le premier volume est intitulé *La Femme et le Soldat*, et le second *Chair à canon*. La même année, un peu plus tard, il interroge Lévesque sur l'idée qui lui vient d'appeler *La Main coupée* «en titre courant *La Guerre et Moi*». Envie éphémère. Toujours est-il que Cendrars,

lorsqu'il entreprend sa chronique, a l'intention de raconter sa blessure. Plusieurs plans manuscrits de décembre 1944 et de janvier 1945 l'attestent, comme celui-ci avec une concision explicite :

La Main coupée

J'ai tué

Touché !

J'ai saigné

La Main coupée

Epilogue :

Pour la première fois dans la rue avec une seule main.

Aix-en-Provence / 15 jan[vier] 45 / 17 déc[embre] 1944

[sic]¹⁴

Cette table de matières reprend deux titres publiés, pour les disposer enfin dans la perspective du récit de la blessure. Mais de ce dernier, au bout du compte, que reste-t-il ? Les seules indications d'une table des matières du 18 janvier 1945. Voyons-y le *fantôme* de la scène interdite :

3ème [partie] CHAMPAGNE 1915 / Chair à canon

I. Alsace / II. Lure / III. Epernay / IV. La Brosse à Dents / V. Camouflage / VI. La mort du Lieutenant X. / VII. L'attaque / VIII. La Butte de Souain / IX. Panique. Le Marchand de couleurs / X. Balade. Mission. Le trou [?] aux cuisines / XI. La Colère [?] / XII. La Ferme de Navarin / XIII. La Carapace. Feux de barrage / XIV. Feux croisés de mitrailleuses.

4ème [partie] Touché !

I. La Place de l'Opéra / II. La Nuit. Modèle 1887 / III. En auto / IV. Poste chirurgical 55 / V. L'Amputation / VI. Le Réveil / VII. Bourg-la-Reine / VIII. Lycée Lakanal / IX. Toubib 1870 / X. Les Infirmières / XI. Souriceau / XII. Paris / XIII. Le Barbu. / XIV. Montmartre / XV. La Réforme / XVI. Barrès¹⁵.

Après une ruminantion de trente ans et deux tentatives frontales, voilà à quoi se réduit le récit de la blessure qui a renversé la vie de Cendrars. De l'infortune de ce projet, faut-il conclure à un échec majeur de l'écrivain ? Rien n'est moins sûr.

LA RÈGLE DE SAINT JÉRÔME

Lorsqu'elle parut en 1946, *La Main coupée* déconcerta. Ce titre ne promettait-il pas le récit de l'amputation ? Fallait-il attendre la suite ? On sait depuis longtemps qu'elle ne viendra pas. Au terme du volume, le lecteur se défend mal d'un certain malaise, comme s'il était la victime d'on ne sait quelle mauvaise farce. Car, dans ce livre mal dans son titre, par une substitution inattendue, il s'y coupe quand même une main, et une main droite, au bout d'un bras «sectionné au-dessus du coude», *exactement* comme il est advenu à Cendrars. Mais voilà : cette main n'est pas la sienne et c'est par la voie des airs qu'elle tombe au milieu de l'escouade du caporal Cendrars, «le plus beau jour de l'année», alors que tous attendent... la soupe¹⁶.

La voici bien la main attendue par le lecteur, et coupée par la coupure requise, mais elle n'appartient à personne : dans tout le secteur «il n'y avait pas eu d'amputé». Main de personne, main sans corps, main sans nom. Une main *dégriffée*.

Cette main anonyme devait-elle préfigurer la «vraie» blessure de Cendrars, qui se produirait trois mois après, mais au-delà des limites du récit ? L'inachèvement du projet aurait coupé la prolepse de sa fonction d'annonce¹⁷. Mais avouons-le, cette explication ne convainc guère. C'est plutôt une scène pour une autre, une sorte d'échange symbolique, un colmatage. Après tout, grâce à cette main en plus, le titre n'est plus mensonger : l'épisode promis advient bien, mais ailleurs et autrement, dans la déroute des prévisions. La prolepse s'est changée en prothèse.

Pour esquiver l'insoutenable ? C'est probable. Mais Cendrars se détourne du même coup de la représentation directe, qui est la voie droite, pour prendre, peut-être inopinément, celle de la main gauche : l'oblique. Le grand blessé de la Ferme Navarin a appris dans son corps que la violence est mortelle à l'écriture. Avant guerre, ne maniait-il pas la plume comme un eustache ? C'est à Bonnot, l'anarchiste, qu'il identifie son «jeune passé sportif» et son combat dans les tranchées¹⁸. Et si l'homme Cendrars, à Méréville, finit par consentir à la mutilation, comme à un sacrifice qui le délivre de sa violence primitive, à l'écrivain de payer sa dette à son tour : à lui de couper sa *première main d'écriture*. L'énigmatique «congé» que Cendrars prend de la poésie en 1917 est une répudiation et un sacrifice rituel¹⁹. Cette main perdue, à travers l'écriture qu'elle orientait, c'est encore elle qu'il congédie : l'une comme l'autre, il les *résigne*.

Encore faut-il qu'elles ne reviennent pas le hanter sous d'autres avatars. A la Redonne, près de Marseille, en 1926, pourquoi Cendrars n'a-t-il pas pu achever *Le Plan de l'Aiguille* ? «Un écrivain ne doit jamais s'installer devant un panorama, aussi grandiose soit-il. J'avais oublié la règle. Comme saint Jérôme un écrivain doit travailler dans sa cellule. Tourner le dos»²⁰.

Ce rappel de «la règle» est à prendre littéralement et dans tous les sens. Autant qu'au paysage, c'est à l'évocation directe qu'il faut «tourner le dos». La conquête de l'homme gauche, et sa contrainte, c'est le détour ou, mieux, le détournement des signes du réel. D'où un traitement symbolique de l'autobiographie ou de la chronique, aux antipodes de l'historiographie :

Je me relis comme un somnambule, intercalant dans la vision directe celle, réfléchie, qui ne peut se déchiffrer qu'à l'envers comme dans un miroir, maître de ma vie, dominant le temps, ayant réussi à le désarticuler, le disloquer et à glisser la relativité comme un substrat

tum dans mes phrases pour en faire le ressort même de mon écriture ²¹.

C'est parce qu'il ignore «la règle» que l'inspecteur général qui vient visiter les grands blessés à l'hôpital de Châlons-sur-Marne exécute le compagnon de chambre de Cendrars, un petit berger des Landes qui n'avait pas reçu moins de soixante-douze éclats d'obus dans le bas des reins. Alors que M^{me} Adrienne, l'infirmière, soignait ces blessures l'une après l'autre, avec une patience qui lui prenait chaque après-midi trois heures d'horloge, l'inspecteur général, pour donner une leçon de tactique à son état-major de médecins, préconise une attaque à la hussarde :

Je dois détecter le principal foyer, le centre d'infection, le fourneau de mine qui peut nous exploser à la figure, nous jouer un mauvais tour d'un moment à l'autre. Je dis, donc, qu'il nous faut réunir tous ces entonnoirs, tracer un réseau de boyaux qui aboutissent tous à une tranchée principale, ce qui permettra par la suite une irrigation profonde et de débusquer l'ennemi partout où il se niche. Pas d'embouteillage, n'est-ce pas, dans un terrain aussi bouleversé, on s'y perdrait. Mais une large voie d'accès qui mène directement au foyer central. Attention, circulation à sens unique, avec une seule entrée, une seule sortie ²².

Sitôt dit, sitôt fait: le médecin pratique une seule et large coupure à partir de toutes ces plaies, «si bien qu'au bout d'une heure le soldat était mort». Dans le discours de l'inspecteur, la chirurgie et la guerre font l'objet d'une métaphore filée si insistante qu'elle devient à son tour la métaphore d'un autre champ de tactiques contradictoires et de blessures qui peuvent s'avérer mortelles - ou salutaires : *l'écriture*.

Mais Cendrars, après ce sang versé pour découvrir la règle de l'indirect, comment a-t-il pu l'oublier à la Redonne? C'est que cette règle, par définition, ne saurait être suivie à la lettre. Elle déplace ses exigences et ressurgit là où l'on ne l'attendait pas pour réclamer ses droits. Depuis sa blessure, Cendrars

s'est identifié à Orion, le chasseur légendaire, mis à mort par Artémis, sa déesse de tutelle, qui le punit de sa violence, mais - comme on rédime - pour le transfigurer aussitôt en constellation. C'est tout naturellement dans celle-ci que brille désormais la main bannie de Cendrars, l'Orion manchot²³.

Mais le mythe antique, tel que Cendrars se l'approprie, est celui d'un éternel retour de la menace. Artémis cherche à aveugler périodiquement Orion pour l'éprouver et, s'il le mérite, le sauver à nouveau. Elle expédie ses traits là où le chasseur ne les attend pas, par exemple dans le périlleux projet de faire le récit d'une coupure d'où procède le *refaçonnement*²⁴ du chasseur moderne. Comment dire ce moment-seuil qui fait passer Cendrars d'un *régime*²⁵ de sa vie et de sa création à l'autre ? Cet événement-Janus, faut-il le raconter avec les façons de la main droite ? C'est-à-dire frontalement, avec le respect scrupuleux des faits et de la chronologie ? Mais ne serait-ce pas le contredire et, dans ses œuvres, annuler ses bienfaits ? La main gauche de Cendrars s'y refuse et, autant que l'horreur du souvenir, ce qui la retient est la logique nouvelle de l'écriture. Le *récit de la blessure* doit être expédié sur Orion à la suite de la main exilée : proscrits l'un et l'autre pour avoir manqué à la règle. Et la blessure de la main s'accomplit dans la *blessure du récit*.

NON MANE

LA MAIN-FLEUR

Le récit irreprésentable se tient du côté d'Eurydice, celle qui ne *doit* pas être regardée. Car l'écriture remaniée *doit* échouer à représenter ce dont elle est issue et qui constitue, en somme, son inaccessible scène originaire. La coupure de la main se tient hors de la seconde poétique : elle échappe à sa saisie, comme son point aveugle, ou encore l'échafaudage qui soutient l'architecture nouvelle, mais du dehors. Orphée le sait bien, et pourtant il se tourne quand même vers l'interdite. Entendons ici que Cendrars doit entreprendre le récit (ceci pour l'aveuglement)²⁶ et qu'il doit échouer à l'écrire (ceci pour la *constellation*).

Décrire la coupure de la main, ce serait, si l'on ose dire, pactiser avec sa *repousse*. Décrire la coupure - dans la perspective du remaniement - reviendrait à annuler la renaissance de Méréville, à l'effacer par les moyens traîtres de l'écriture. Sous couvert d'une représentation, ce serait *re-présenter* la main perdue, et saper ainsi l'expérience que son absence a déclenchée au cours de l'été 1917. D'où, contre l'intention claire de Cendrars, le tabou *poétique*, cette fois-ci, qui interdit à la coupure-origine de prendre place dans l'œuvre seconde. Mais, pour prix de ce second sacrifice, c'est toute la scène nouvelle de l'écriture que la coupure se voit accorder. Si l'accès au récit lui est refusé, c'est qu'elle se confond avec l'ensemble du texte : son ellipse donne à la coupure les clefs de l'œuvre. C'est ce que vient dire, par un oracle, la chute d'une main anonyme.

Cette main que personne ne réclame, tout se passe comme si le narrateur la désavouait : elle n'est plus la sienne. Mais, d'être répudiée, cette main désaccordée devient bénéfique. Elle se change en fleur, en oiseau. Tous regardent avec stupeur «planté dans l'herbe comme une grande fleur épanouie, un lys rouge, un bras humain tout ruisselant de sang, un bras droit sectionné au-dessus du coude et dont la main encore vivante

fouissait le sol des doigts comme pour y prendre racine et dont la tige sanglante se balançait doucement avant de tenir son équilibre»²⁷.

Il est admirable que cette main soit «tombée du ciel» ! *Tomber du ciel*, c'est l'attribut des bienfaits inespérés. Le sang qui «coulait comme la sève» fait de cette main sans maître une main nourricière. Ce jour-là, s'il est «le plus beau jour de l'année», ce n'est pas donc par coïncidence mais *en vérité*, et par une vérité invouable directement.

C'est Faval, le premier, qui voit atterrir la main-fleur : détail peu accidentel, puisque c'est de ce même Faval que Cendrars, dans *L'Homme foudroyé*, se séparait en tranchant un bout de sa capote auquel le froussard frappé à mort s'était accroché²⁸. Cet épisode, daté avec soin du 28 septembre 1915, apparaît comme une allégorie de la blessure et, de plus, change celle-ci, implicitement, en automutilation - autre forme de désaveu. Dans «Le lys rouge», c'est à une conversion des signes que Cendrars fait assister en confrontant, pour ainsi dire, *les deux états de sa main droite* : celle qui, déjà condamnée, va bientôt mourir sous le nom de Faval, et celle qui de cette mort revient changée en main-de-gloire et *tombe du ciel* pour inscrire, au cœur d'une chronique qui devait conduire au récit de l'amputation, une figure saisissante de renaissance. Cendrars le souligne : «Jamais nous n'eûmes la clef de l'énigme» : cette main ne rejoindra plus le corps qui l'a renoncée. Ni le corps du récit qui, ici, se coupe de la continuité autobiographique. Cette énigme, Cendrars transmet au lecteur le soin de la peser à son tour, et elle devient pour celui-ci l'énigme de ce chapitre incongru, si ostensiblement substitutif. L'énigme de la métamorphose d'une main morte en écriture nouvelle.

Notes

Les références sont prises dans l'édition des *Œuvres complètes* de Cendrars chez Denoël. A l'indication du volume en romain (de I à VIII), on joint la pagination en chiffres arabes.

¹ *Blaise Cendrars vous parle* (VIII, 591). Voir aussi *Trop c'est trop* (VIII, 304).

² Sous le nom d'«inclassables», depuis *Les Inclassables de Cendrars (1917-1926)*, premier volume de la série «Blaise Cendrars» (Minard, 1986), on s'accorde à regrouper *Profond aujourd'hui* (1917), *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.* (1919), *J'ai tué* (1918) et *L'Eubage* (1926), textes écrits entre 1917 et 1918.

³ *J'ai tué*, publié A la Belle Edition, chez Bernouard, en 1918, avec cinq dessins de Léger, sera recueilli dans *Aujourd'hui* en 1931 (IV, 147-152). Le manuscrit de la première *Main coupée* est conservé à la BNS sous la cote O 170. La seconde *Main coupée* est parue chez Denoël (achevé d'imprimer du 15 novembre 1946) (V, 337-554).

⁴ *La Vie dangereuse*, Grasset, 1938 (IV, 484-485).

⁵ Ce texte inachevé a été publié pour la première fois dans les *Inédits secrets* par Miriam Cendrars au Club français du livre, en 1969 (p. 400-403).

⁶ Cf. notamment «L'Atelier de Cendrars» (*Pleine Marge*, n° 7, juin 1988, p. 35-51) et «La Nuit de 1917» (in *L'Encrier de Cendrars*. Textes recueillis par J.-C. Flückiger. Boudry, la Baconnière, «Cahiers Blaise Cendrars» n° 3, 1989, p. 159-174).

⁷ Sur le «sel» de la blessure, voir l'épisode du «dwamm», la singulière maladie révélatrice dont est frappé John Paul Jones (*John Paul Jones ou l'ambition*, Montpellier, fata morgana, 1989, p. 84-85).

⁸ *La Vie dangereuse* (IV, 487-511).

⁹ BNS (cote : O 100).

¹⁰ *La Main coupée* (V, 554). Le «matricule 1529» que s'attribue Cendrars ne concorde pas avec son livret militaire qui

lui accorde, d'une part, le matricule de recrutement 1742, et d'autre part, le matricule 32893 dans le régiment de marche de la Légion étrangère. Défaillance de la mémoire ? Ou jeu arithmologique à la façon de Nerval, son double ? Car $1529 = 17$. Et le 17 est pour Cendrars - comme pour Nerval - le chiffre-clef de la renaissance.

¹¹ *La Main coupée* (V, 506).

¹² BNS (cote : P 98-99). Dans un entretien avec P. Guth, Cendrars prétend travailler encore à ce projet en 1954, mais rien ne le confirme («Blaise Cendrars», *La Revue de Paris*, mai 1954, p. 120-129).

¹³ La correspondance de Cendrars avec J.-H. Lévesque (édition Monique Chefdor) est annoncée chez Denoël. Une édition des lettres à Raymone est à l'étude par Miriam Cendrars.

¹⁴ BNS (cote : O 170).

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *La Main coupée* (V, 541-542).

¹⁷ La prolepse est, pour Gérard Genette, une anticipation temporelle (*Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 105).

¹⁸ *J'ai tué* (IV, 152).

¹⁹ Le motif du «congé» donné à la «Poésie» en 1917 se manifeste pour la première fois dans *L'Homme foudroyé* (V, 177-178).

²⁰ *L'Homme foudroyé* (V, 115).

²¹ *Bowlinguer* (VI, 157).

²² *La Vie dangereuse* (IV, 508).

²³ Sur l'appropriation du mythe d'Orion par Cendrars, voir notre «Orion manchot» (*NRF*, n° 421, février 1988, p. 64-74).

²⁴ Dans *Les Armoires chinoises* (le plus important des inédits de Cendrars), «le poète», que sa mutilation fait revenir dans le ventre de sa mère, s'y voit «refaçonner». (Nous préparons l'édition de ce récit pour les «Cahiers Blaise Cendrars» du C.E.B.C.)

²⁵ «La mise au point du nouveau régime de la personnalité

humaine» sert à Cendrars à désigner, de biais, *selon la règle*, l'événement de 1917 (in la «Notule» sur «Le roman français», *Aujourd'hui*, IV, 179).

²⁶ La cécité provisoire d'Orion constitue l'épisode le plus connu de la légende. C'est celui que peint Poussin dans un tableau célèbre et que retient Claude Simon pour son *Orion aveugle* (Genève, Skira, 1970).

²⁷ *La Main coupée* (V, 542).

²⁸ *L'Homme foudroyé* (V, 67).

FLEUR

A PROPOS DE DOCUMENTAIRES

Conférence prononcée lors de l'Assemblée plénière du C.E.B.C., le samedi 24 février 1990

Je me sens très intimidé, je dois dire, parce que je me trouve devant des spécialistes de Cendrars. Par conséquent, je vais parler de choses qu'ils connaissent beaucoup mieux que moi, et dans certains cas d'ailleurs, ils pourront m'aider à compléter mes informations.

J'ai toujours beaucoup admiré la poésie de Cendrars, depuis la première parution des *Poésies complètes* juste après la guerre, et certainement cette poésie a eu une influence considérable sur ce que j'ai écrit moi-même. Ensuite, j'ai parcouru l'œuvre de Cendrars avec des sentiments divers, c'est-à-dire qu'il y a des textes en prose que j'admire énormément, et il y en a d'autres que j'admire beaucoup moins.

Il y a une inégalité de qualité dans la production de Cendrars, qui pose un problème. Tous les écrivains sont inégaux, naturellement, surtout les écrivains très abondants. Mais pour Cendrars, j'ai l'impression que les choses vont plus loin que cela. C'est lié à un certain nombre de problèmes très importants dans la personnalité, disons dans la structure de la personnalité psychologique et littéraire de Cendrars, et c'est là que je voudrais essayer de poser quelques questions.

Pour poser ces questions, je vais être amené à rappeler un des épisodes les plus romanesques et les plus connus des études cendrarsiennes. Cendrars - après la guerre de 1914 - publie un recueil de poèmes intitulé *Kodak*. Lors de la réédition de ce recueil de poèmes, la maison Kodak ayant fait un procès, le livre change de titre et s'appelle *Documentaires*. C'est de cette façon qu'on le nomme aujourd'hui. Lors de sa republication sous le titre de *Documentaires*, Cendrars donne une préface :

Au moment de mettre sous presse le présent volume, nous recevons des Editions Stock une lettre dont nous extrayons le passage suivant : « Paris, le 25 mars 1943... »

Suit la lettre à propos de l'interdiction frappant le titre *Kodak*. Cendrars commente :

A la réception de cette lettre j'avais bien pensé débaptiser mes poèmes et intituler « KODAK » par exemple « Pathé-Baby », mais j'ai craint que la puissante « Kodak Co Ltd » au capital de je ne sais combien de millions de dollars, m'accuse cette fois-ci de concurrence déloyale. Pauvres poètes, travaillons. Qu'importe un titre. La poésie n'est pas dans un titre mais dans un fait, et comme en fait ces poèmes, que j'ai conçus comme des photographies verbales, forment un documentaire, je les intitulerai dorénavant Documentaires. Leur ancien sous-titre.

C'est peut-être aujourd'hui un genre nouveau. (1, 98)

Je rappelle cette préface à cause de sa date. En effet, c'est très peu après que, dans *L'Homme foudroyé*, Cendrars va déclarer qu'un de ses livres de poèmes est en réalité un découpage dans les œuvres d'un romancier populaire qu'il admire énormément et qui est Gustave Lerouge :

Et bien, bien des années plus tard, alors qu'en toute candeur le polygraphe vieillissant, qui toute sa vie durant avait été à la traîne de l'école symboliste et comme tenu en marge du Mercure de France, voyait son ambition se réaliser d'être enfin pris au sérieux et d'entrer de plain-pied dans la littérature (la littérature avec un grand « L », ce rêve de tous les feuilletonnistes et de milliers et de milliers de journalistes !) les Nouvelles Littéraires lui ouvrant ses colonnes en première page (tout comme à Paul Léautaud), j'eus la cruauté d'apporter à Lerouge un volume de poèmes et de lui faire constater de visu en les lui faisant lire une vingtaine de poèmes originaux que j'avais taillés à coups de ciseaux dans l'un de ses ouvrages en prose et que j'avais publiés sous mon nom ! C'était du culot. Mais j'avais dû avoir recours à ce subterfuge qui touchait à l'indélicatesse - et au risque de perdre son amitié - pour lui faire admettre, malgré et contre tout ce qu'il pouvait avancer en s'en défendant, que, lui aussi, était poète, sinon cet entêté n'en eût jamais convenu.

(Avis aux chercheurs et aux curieux. ! Pour l'instant je ne puis en dire davantage pour ne pas faire école et à cause de l'éditeur qui serait mortifié d'ap-prendre avoir publié à son insu ma supercherie poétique.)

Cependant que je riais, j'entraînai l'ami Lerouge boire «mes» droits d'auteur chez Francis, place de l'Alma, près de chez moi, chacun un magnum de champagne, du bon.

Mais durant toute la soirée Lerouge resta rêveur.

C'était bien son tour !

Je l'avais sacré poète, lui, le timide handicapé. Il n'en revenait pas. (V, 187-188)

Ce passage, lors de sa parution, n'a eu aucun écho. C'est simplement quelques années plus tard que Francis Lacassin qui s'intéressait déjà depuis longtemps, comme spécialiste du roman populaire, à l'œuvre de Gustave Lerouge, qu'il avait retrouvée en partie, décide de chercher exactement à quoi il est fait allusion ici. Le texte qui est dans *L'Homme foudroyé* n'a pas attiré l'attention à l'époque, ceci pour une raison bien simple, c'est que *L'Homme foudroyé* est tout à fait caractéristique des grands textes tardifs de Cendrars que l'on peut appeler pseudo-biographiques.

Il y a chez Cendrars une structure psychologique et littéraire tout à fait particulière, parce qu'il y a chez lui un développement remarquable de la pseudonymie.

Bien des écrivains ont travaillé avec pseudonyme, sous pseudonyme, et bien des écrivains ont multiplié les pseudonymes. D'ailleurs on peut dire que, dès qu'il y a écriture de roman, il y a pseudonymie, puisqu'il y a des quantités de narrateurs qui vont se superposer les uns aux autres. Mais dans la plupart des cas, le pseudonyme reste à une place suffisamment simple, même lorsqu'il est multiple. Il y a deux exemples éclatants de pseudonymie multiple, ce sont Kierkegaard et Pessoa. Mais dans les deux cas, nous avons des personnages qui restent disons, suffisamment à leur place.

Nous avons des pseudonymes qui sont fixes, tandis que dans certains cas, des biographies sont données à ces pseudonymes. Chez Cendrars, le pseudonyme se développe dans une pseudo-biographie. Et tout le côté... tout ce qu'on a appelé mythomanie ou mystification doit être compris à l'intérieur de cette dimension pseudonymique.

C'est une pseudo-biographie qui s'instaure à partir du pseudonyme qui va se développer de plus en plus, d'ailleurs à partir du moment où la main est coupée. Cette coupure de la main, c'est une coupure entre le personnage d'état civil et le pseudonyme, qui va se développer de toutes sortes de façons. C'est cette différence entre le pseudonyme et le personnage d'état civil qui explique en grande partie l'inégalité de la production littéraire de Cendrars. Cendrars n'arrive pas toujours à être à la hauteur de son propre pseudonyme et à la hauteur de la biographie qu'il lui

donne, biographie toujours liée à la biographie civile, à la véritable biographie, de toutes sortes de façons.

Dans la Tétralogie pseudobiographique à la fin de l'œuvre de Cendrars, il y a des quantités de moments d'inraisemblance, je dirais d'admirable inraisemblance. Que l'on pense par exemple, dans *L'Homme foudroyé*, à la merveilleuse description de la propriété de banlieue qui appartient à Paquita, la gitane mexicaine. C'est un texte d'une poésie extraordinaire que cette description, avec tout ce qu'il y a à l'intérieur, tous les pavillons, le pavillon qui est donné en principe à Cendrars lui-même pour qu'il écrive. Dans un tel contexte d'inraisemblance, ce que dit Cendrars est toujours reçu - forcément - comme quelque chose qui fait partie de cette inraisemblance. C'est une fiction, et d'ailleurs les gens qui connaissent Lerouge à l'époque ne connaissent pas du tout les liaisons qu'il avait pu y avoir entre Cendrars et lui.

Tout cela est resté entouré d'une nuée de points d'interrogation. Au bout de quelques années donc, Francis Lacassin s'attaque à ce passage et essaye de savoir si c'est vrai et quel est le volume de Cendrars qui serait ainsi découpé dans des textes de Gustave Lerouge. Et ce qui est merveilleux, c'est qu'il trouve. Il trouve que c'est *Documentaires*, dont quarante et un poèmes proviennent, grâce à toutes sortes de transformations d'ailleurs, du *Mystérieux Docteur Cornélius* de Gustave Lerouge. Quarante et un poèmes sur quarante-quatre. Pour comprendre un peu le niveau où les choses se placent, je crois qu'il est

nécessaire de lire un ou deux de ces poèmes et de voir quelle est la relation avec le texte de Gustave Lerouge. Je vais prendre le premier :

ROOF-GARDEN

Pendant des semaines les ascenseurs ont hissé hissé des caisses des caisses de terre végétale

Enfin

A force d'argent et de patience

Des bosquets s'épanouissent

Des pelouses d'un vert tendre

Une source vive jaillit entre les rhododendrons et les camélias

Au sommet de l'édifice l'édifice de briques et d'acier Le soir

Les waiters graves comme des diplomates vêtus de blanc se penchent sur le gouffre de la ville Et les massifs s'éclairaient d'un million de petites lampes versicolores

Je crois Madame murmura le jeune homme d'une voix vibrante de passion contenue

Je crois que nous serons admirablement ici

Et d'un large geste il montrait la large mer

Le va-et-vient

Les fanaux des navires géants

La géante statue de la Liberté

Et l'énorme panorama de la ville coupée de ténèbres perpendiculaires et de lumières crues

Le vieux savant et les deux milliardaires sont seuls sur la terrasse

Magnifique jardin

Massifs de fleurs

Ciel étoilé

Les trois vieillards demeurent silencieux prêtent l'oreille au bruit des rires et des voix joyeuses qui montent des fenêtres illuminées

Et à la chanson murmurée de la mer qui s'enchaîne au gramophone (I, 99-100)

C'est le poème à l'intérieur de Documentaires et voici les passages du *Mystérieux Docteur Cornélius* d'où viennent la plus grande partie de ces phrases :

Pendant des semaines les ascenseurs avaient hissé des caisses pleines de terre végétale. Enfin, à force d'argent et de patience, d'ombreux bosquets s'épanouissaient maintenant au-dessus des pelouses d'un vert tendre que séparaient des allées sablées. Une source vive fuyait en serpentant à travers les gazons d'où s'élevaient des massifs de rhododendrons, de camélias et d'orangers.

Dans ce jardin, magnifiquement écloso au faite du monstrueux édifice de briques et d'acier, il régnait, même aux plus brûlantes journées de la canicule, une exquise fraîcheur.

Des barmen, vêtus de blanc et graves comme des diplomates, faisaient circuler, sur des plateaux d'argent au chiffre du club, toute la redoutable pharmacie des boissons américaines, [...]

Mais c'était surtout le soir, quand les massifs s'éclairaient de milliers de petites lampes électriques bleues et vertes, que le parc du Grizzly-Club présentait un aspect féerique ; [...](Le Mysté-

rieux Docteur Cornélius, sixième épisode, «Les chevaliers du chloroforme», Gustave Lerouge, Paris, Editions Robert Laffont, «Bouquins», 1986, p. 255 et 1197)

Il faut maintenant, pour retrouver l'origine de la suite du poème, passer à un tout autre fascicule, donc des centaines de pages plus loin :

- Je crois, madame, murmura le jeune lord d'une voix vibrante de passion contenue, que nous serons admirablement ici.

Et, d'un large geste, il montrait la mer lointaine où allaient et venaient les fanaux des navires, la géante statue de bronze de la Liberté qui domine la rade, et l'énorme panorama de la ville coupée de ténèbres épaisses et de lumière crue. (Op. cit., quinzième épisode, «La Dame aux scabieuses», p. 633 et 1197)

Et puis encore beaucoup plus loin :

La veille du départ, le vieux savant et les deux milliardaires se trouvaient seuls sur une desterrasse du magnifique jardin de la villa. Les massifs de fleurs embaumaient l'air ; le ciel étincelait de milliers d'étoiles. On entendait, dans le lointain, la chanson murmurante de la mer contre les rocs. Les trois vieillards demeurèrent longtemps silencieux, prêtant l'oreille au bruit des rires et des voix joyeuses qui s'échappaient de la villa aux fenêtres illuminées. (Op. cit., dix-huitième épisode, «Bas les masques !», p. 767)

On peut constater qu'il y a donc manipulation considérable du texte bien que la quasi-totalité du poème se trouve effectivement à l'intérieur du *Mystérieux Docteur Cornélius*.

Je vais citer un autre poème, ceci pour des raisons purement personnelles. Il s'agit de «Vancouver». J'aime beaucoup la ville de Vancouver et je suis allé à Vancouver. Dans un texte où j'en parle, je m'interroge sur l'origine de la fascination qu'avait pour moi le nom de Vancouver, que j'avais lu sans doute dans Apollinaire, dans «Les Fenêtres». Mais il n'y a que le nom et je me suis demandé si c'était dans Jules Verne que j'avais lu des descriptions de Vancouver. Mais je n'ai jamais pu retrouver des descriptions de Vancouver dans Jules Verne. Donc ça doit être autre chose et c'est pourquoi je pense qu'une partie de la fascination que Vancouver a pour moi vient du poème qui est dans *Documentaires*.

VANCOUVER

*Dix heures du soir viennent de sonner à peine
distinctes dans l'épais brouillard qui ouate
les docks et les navires du port
Les quais sont déserts et la ville livrée au sommeil
On longe une côte basse et sablonneuse où souffle un
vent glacial et où viennent déferler les longues
lames du Pacifique
Cette tache blafarde dans les ténèbres humides c'est
la gare du Canadien du Grand Tronc
Et ces halos bleuâtres dans le vent sont les paque-*

*bots en partance pour le Klondyke le Japon et les
grandes Indes*

*Il fait si noir que je puis à peine déchiffrer les ins-
criptions des rues où je cherche avec une lourde
valise un hôtel bon marché*

Tout le monde est embarqué

*Les rameurs se courbent sur leurs avirons et la
lourde embarcation chargée jusqu'au bordage
pousse entre les hautes vagues*

*Un petit bossu corrige de temps en temps la direction
d'un coup de barre*

*Se guidant dans le brouillard sur les appels d'une
sirène*

*On se cogne contre la masse sombre du navire et par
la hanche tribord grimpent des chiens samoyèdes
Filasses dans le gris-blanc-jaune
Comme si l'on chargeait du brouillard (I, 107-108)*

C'est un texte dans lequel la manipulation de l'original de Lerouge est beaucoup plus élaborée. Le texte est complètement transformé avec beaucoup de vers qui sont ajoutés. Francis Lacassin montre donc que, pour quarante et un poèmes, Cendrars dit ici la vérité.

L'autre question qu'on se pose est de savoir s'il a vraiment dit à Gustave Lerouge ce qu'il avait fait. Il y a un témoignage de Raymone à Francis Lacassin qui montre que vraisemblablement il l'a fait et que Raymone elle-même le savait. Elle dit à Francis Lacassin qu'ils s'amusaient beaucoup tous les deux avec cette affaire». Par la suite, on a découvert que

deux autres poèmes de *Documentaires* qui s'appellent «Le Bahr-el-Zeraf» et «Chasse à l'éléphant» ont aussi été découpés dans une matière textuelle préexistante. C'est de la sculpture, si vous voulez.

Tout cela a eu pour moi énormément d'importance, parce que nous assistons en ce moment à des renversements de toutes sortes de notions. Autrefois, on estimait qu'écrire c'était ajouter du texte à du papier blanc. De même qu'autrefois on estimait que construire c'était mettre un bâtiment sur un terrain qui d'abord était vide. Et donc : un terrain sur lequel une maison était bâtie valait beaucoup plus cher qu'un terrain sur lequel il n'y avait pas encore de maison bâtie. Tout le travail de construction de la maison devait être ainsi payé, retrouver son salaire. Mais aujourd'hui, lorsqu'on se trouve dans le centre d'une ville, le terrain atteint des prix qui sont absolument faramineux. Et le terrain est toujours déjà bâti. Si on veut construire quelque chose de nouveau, par conséquent, on est obligé de détruire quelque chose qui existe déjà. La construction implique obligatoirement la constitution d'un terrain libre. Et lorsque, par hasard, il reste un terrain libre dans un centre urbain, ce terrain libre vaut beaucoup plus cher que le terrain bâti, parce qu'on n'a pas besoin de travail pour détruire ce qui existe déjà.

Il en résulte par exemple que, dans le sud de Manhattan, les quelques terrains libres qui restaient il y a déjà quelques dizaines d'années valaient beaucoup plus cher que les terrains sur lesquels il y avait déjà des gratte-ciel et où on voulait construire

des gratte-ciel plus grands encore. Et ceci arrive à ce point que le plus grand faste maintenant, pour une banque américaine, c'est de réussir à laisser de l'espace libre. Donner un square à la ville, ça c'est le luxe le plus extraordinaire. C'est donc le vide qui coûte le plus cher, parce que ce vide est conquis sur un grouillement et un encombrement considérables.

Eh bien ! ce qui est vrai pour l'architecture, c'est vrai aussi pour la littérature. C'est même vrai pour la musique. Je veux dire qu'autrefois la musique, ça consistait à ajouter des sons. Parce qu'il y avait d'abord un silence normal, un silence riche, bien sûr, le silence naturel, mais un silence normal. Aujourd'hui, dans la plupart des endroits où s'accumulent les hommes, il n'y a pas de silence. Le fond est un bruit considérable. Et donc pour faire de la musique on est obligé d'établir d'abord le silence. Cet établissement du silence fait partie du rituel tellement important du concert symphonique, aujourd'hui. On commence par établir le silence et donc le silence à l'intérieur de la musique se met, au XX^e siècle - il y a déjà des précurseurs, mais surtout au XX^e siècle - se met à avoir une valeur tout à fait différente de celle qu'il avait auparavant.

De même, aujourd'hui, nous nous trouvons devant un état de pléthore de textes.

Cendrars dit quelque part que Remy de Gourmont lui a dit que si on lit très sérieusement deux heures par jour, on réussit à lire tout ce qu'il y a à la Bibliothèque nationale. Ce qui était déjà faux - naturellement - à

l'époque, mais ce qui est évidemment cent fois, mille fois plus faux aujourd'hui.

En opposition à ce que disait Remy de Gourmont, il y a l'exclamation d'Ezra Pound arrivant à Londres, se promenant à la bibliothèque du British Museum et s'écriant: «Est-ce qu'il va falloir que je lise tout ça ?» Il décide que non et il lira seulement quelques volumes.

Nous sommes dans un état où il y a du texte en quantité. Il y a du texte partout. Les murs ici sont couverts de textes. Et les textes sont accumulés de telle sorte que dans cet espace, il y en ait le plus possible. Et nous sommes dans une ville de textes, puisque nous sommes dans une ville d'archives et la bibliothèque n'est qu'une petite partie des archives. Le grand bâtiment directorial qui trône ici, c'est fondamentalement une accumulation de textes. Des textes qui vont être multipliés de toutes sortes de façons et ils vont souvent être détruits de toutes sortes de façons, parce qu'une bonne partie de ces textes sont des textes secrets. Ce sont des textes qu'il ne faut pas mettre sous les yeux des espions de toute nation qui se promènent dans la rue.

Donc, nous avons cette espèce de bloc, les salles de conférences, etc. Et c'en est presque rien à l'intérieur de ce cube de textes qu'est un palais du gouvernement. Pendant des siècles on considère qu'écrire, c'est ajouter du texte sur la page qui est déjà blanche. Et la blancheur de la page est l'état normal. Mais aujourd'hui nous ne pouvons plus considérer que la

page est blanche. Nous sommes obligés d'arriver à la blancheur de la page, parce que le monde est couvert de textes et si nous écrivons un nouveau livre, c'est un texte qui s'ajoute aux millions de livres déjà existants. Or, il est déjà impossible pour n'importe qui d'entre nous de lire, je ne dis pas tous les chefs-d'œuvre de la littérature mondiale, mais même de lire tous les chefs-d'œuvre de la littérature française. Par conséquent, si j'ajoute un livre là - et je veux qu'on le lise -, j'empêche qu'on lise un chef-d'œuvre de la littérature française.

Donc, il y a là une audace extraordinaire. Mais cela fait comprendre que l'activité de l'écriture a changé de nature aujourd'hui. Qu'écrire c'est quelque chose qui est plus proche de la sculpture que de la peinture. La peinture étant considérée aujourd'hui encore comme le fait d'ajouter de la couleur à un support considéré comme vide; tandis que la sculpture consiste, la plupart du temps, à prendre un bloc et puis à enlever un certain nombre de choses à ce bloc.

Eh bien ! dans la pratique qui est révélée par ces textes-là, nous avons une poésie qui est sur le mode de la sculpture. On part de textes qui existent déjà. Et ceci est la figure d'un processus beaucoup plus général : nous écrivons toujours non seulement à l'intérieur d'une langue, mais à l'intérieur d'une littérature. Nous travaillons dans une bibliothèque. Nous sommes tout entourés de textes que, pour la plupart, nous ne connaissons pas. Nous ne connaissons que quelques-unes de ces innombrables pages qui sont ainsi pressées les unes contre les autres.

Ecrire va donc consister à prendre des mots qui existent déjà dans ces livres, des phrases qui sont déjà dans ces livres, et puis à les agencer de telle façon qu'ils vont provoquer un espace autour d'eux.

C'est parce que l'on écrit que la page devient blanche.

La page n'était pas blanche avant. Et c'est cette blancheur conquisse qui va introduire de l'air dans la cave de la littérature existante. Le nouveau texte va ouvrir des fenêtres à l'intérieur du mur de la littérature.

Dans *Documentaires*, *Le Mystérieux Docteur Cornélius* sert de matière première. Mais à l'intérieur de cet ouvrage, il n'y a pas que *Le Mystérieux Docteur Cornélius* qui serve de matière première. Et ça, c'est quelque chose que Cendrars n'a dit nulle part. C'est que deux longs poèmes, presque à la fin du recueil, «Le Bahr el-Zeraf» et la «Chasse à l'éléphant», sont également découpés dans un texte que Cendrars a trouvé dans une revue géographique belge. Et c'est simplement le journal, en effet, d'un chasseur à l'éléphant.

Enfin, il reste un texte à l'intérieur de *Documentaires* qui est au milieu de textes provenant de la «matière Lerouge», et qui s'appelle «Moisson». Texte assez bref dont on ne sait pas encore aujourd'hui, à ma connaissance, quel est le texte arrière-fond. On connaît ceux de tous les poèmes de *Documentaires* sauf d'un seul.

Ceci donc a une valeur romanesque extraordinaire et une valeur d'invention esthétique extraordinaire. Je précise naturellement qu'il est absolument impossible à la lecture, quand on ne sait pas les différentes origines, de les deviner. Et le style de *Documentaires* et de *Feuilles de route* est si proche que la question se posait vraiment de savoir quel était le volume qui pouvait avoir été produit de cette façon-là. Je voudrais poser trois questions.

La première : pourquoi Cendrars a-t-il révélé ce qu'il appelle sa supercherie littéraire ? La deuxième : pourquoi a-t-il attendu si longtemps pour la révéler ? Et la troisième question c'est évidemment : pourquoi a-t-il procédé de cette façon-là ?

Pourquoi Cendrars a-t-il révélé ce qu'il appelle sa supercherie ? Il est évident que si Cendrars n'avait rien dit dans *L'Homme foudroyé*, personne ne serait allé chercher l'origine des textes de *Documentaires* à l'intérieur de *Mystérieux Docteur Cornélius*, même si on s'était mis à lire *Le Mystérieux Docteur Cornélius* à cause de l'éloge dithyrambique que Cendrars fait de ce roman à l'intérieur de *L'Homme foudroyé*.

Même si on lit ce roman extrêmement long - c'est un roman amusant, mais je n'ai pas pour lui tout à fait le même enthousiasme que Cendrars - même si on le lit plusieurs fois, la matière utilisée par Cendrars est tellement dispersée à l'intérieur du texte qu'il était absolument impossible de s'en apercevoir. Alors, pourquoi Cendrars a-t-il voulu nous le dire ? Et pourquoi l'a-t-il dit d'une façon incomplète ? En effet, il nous parle d'une vingtaine de poèmes, alors

qu'ils sont quarante et un. Il ne nous dit pas qu'il y a deux poèmes qui viennent d'une autre origine. Il ne nous dit pas lesquels de ces textes ont été faits de cette façon-là et il ne nous dit pas que cela vient du *Mystérieux Docteur Cornélius*. Il parle beaucoup du *Mystérieux Docteur Cornélius* mais il ne nous dit pas, dans ce passage, que l'origine c'est *Le Mystérieux Docteur Cornélius*. Il y a bien d'autres livres de Gustave Lerouge. Pourquoi donc le dit-il ?

Eh bien ! il y a une ressemblance très grande, pour moi, entre cette confidence et celle d'un écrivain contemporain de Cendrars, et que Cendrars a évidemment connu. Je ne dis pas qu'il l'ait connu personnellement, mais il l'a certainement lu et il a vraisemblablement vu ses pièces de théâtre. C'est Raymond Roussel. Il y a beaucoup plus de relations entre Raymond Roussel et Blaise Cendrars, me semble-t-il, qu'on en a vu jusqu'à présent. La propriété de banlieue de Paqueta, la gitane mexicaine, est très proche du *Locus solus* où le Docteur Canterelle nous montre ses merveilles. Il y a certains détails dans *L'Homme foudroyé* qui me font penser que Cendrars, sans doute, avait bien lu l'œuvre de Roussel.

Lorsque Roussel s'est suicidé, à Palerme, il avait préparé un ouvrage posthume qui s'appelle *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, où il nous donne certains secrets de fabrication de ses textes. Là encore, si Roussel ne nous avait pas dit comment il s'y était pris pour rédiger certaines pages de *Locus solus* ou des *Impressions d'Afrique*, nous ne l'aurions certainement jamais deviné. Il donne dans *Comment*

J'ai écrit certains de mes livres comme documents des textes anciens, parmi les premiers qu'il a publiés et notamment un texte qui s'appelle *Chiquenaude* et qui a la caractéristique suivante, avec quelques autres, que sa première phrase et sa dernière sont presque identiques. Si vous avez lu les *Impressions d'Afrique*, vous savez que ce texte *Chiquenaude* annonce *Impressions d'Afrique*.

Voici le procédé d'écriture que définit Roussel dans son livre : il y a une première ligne, par exemple «Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard» et la dernière : «Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard». C'est la même phrase avec une lettre de différence. Et ce qui est intéressant, c'est que chacun des mots de la phrase est un mot qui peut avoir deux sens et on va du sens 1 au sens 2 à travers la nouvelle. Et Roussel nous explique qu'il a procédé de cette façon pour écrire de nombreux passages de ses deux grands romans fantastiques, *Impressions d'Afrique* et *Locus solus*. Par exemple, il y a un passage d'*Impressions d'Afrique* dans lequel il est question d'un jeune Noir qui s'appelle Fogar, qui entre dans la mer pour découvrir toutes sortes de choses. Or, une partie de ce texte vient de la décomposition d'une chanson populaire : *J'ai du bon tabac dans ma tabatière*. Et Roussel va faire des équivalents, des à peu près. De *J'ai du bon tabac* il tire ainsi : *jade - tube - onde - aubade* - et à partir de là il développe toute une scène fantastique.

Roussel donne son secret après sa mort et il nous explique que c'est parce qu'il a l'impression que ces

procédés - qui, nous dit-il, sont une extension du procédé traditionnel de la rime - pourront servir à des jeunes écrivains pour inventer des choses qui seront beaucoup plus intéressantes encore que celles qu'il a inventées lui-même.

Lorsque Cendrars nous fait sa confidence, il a l'air de retenir ce qu'il donne :

Avis aux chercheurs et aux curieux ! Pour l'instant je ne puis en dire davantage pour ne pas faire école et à cause de l'éditeur qui serait mortifié d'apprendre avoir publié à son insu ma supercherie poétique.

Il nous dit : pour ne pas faire école ; mais bien sûr, tout de même, il y a quelque chose, il y a un secret, qu'il veut faire passer. C'était très risqué. Il espère qu'un Francis Lacassin, un jour, va réussir à suivre la piste qu'il a donnée, piste qui n'a été suivie qu'après sa mort.

Dans les deux cas donc, il y a la révélation d'une procédure poétique et cette révélation est donnée d'une façon très lointaine, posthume pour Roussel, quasi posthume pour Cendrars. Le fait que ce message vient de l'autre côté de la mort - c'est le cas presque autant chez Cendrars que chez Roussel - va impliquer de la part du récipiendaire tout un effort. Certains critiques de l'œuvre de Roussel ont estimé qu'il nous donnait la clé de ses textes. Non, il nous donne simplement des renseignements sur leur procédure d'inspiration. Il est facile de montrer qu'en partant

des mêmes formules on peut obtenir, par des déformations des équivalences, des textes complètement différents de ceux que Roussel a lui-même obtenus. Par conséquent, la procédure ici ne constitue en rien une explication ; mais c'est un chemin, chemin qui doit permettre à l'écrivain, au poète, de découvrir sa propre originalité, donc de continuer quelque chose qui n'est pas complètement venu au jour chez Roussel aussi bien que chez Cendrars.

Cendrars nous avertit d'une façon énigmatique, il nous indique qu'il y a à chercher quelque chose, mais il demande à son lecteur de faire un travail suffisant pour qu'il puisse véritablement profiter de ce qu'il a dit. Il demande à son lecteur de s'identifier en partie à lui, Cendrars. Il lui demande d'habiter en quelque sorte le pseudonyme. Le pseudonyme qui va pouvoir de cette façon-là traverser la mort. D'autres personnes vont pouvoir sous un nom ou un autre, habiter le pseudonyme Cendrars et puis, développer un rêve littéraire dont Cendrars lui-même n'a pu réaliser qu'une ébauche.

La deuxième question c'est : pourquoi Cendrars a-t-il attendu si longtemps pour nous dire cela ? Il nous dit qu'il voulait faire plaisir à Gustave Lerouge. Il a épâté Gustave Lerouge, c'est entendu, mais ne l'aurait-il pas épâté encore bien davantage s'il avait publié sa procédure pendant la vie de Gustave Lerouge ? Pourquoi a-t-il attendu la mort de celui-ci pour nous dire énigmatiquement ce qu'il avait fait ? Evidemment, c'est parce que la présence de Gustave

Lerouge aurait gêné ce qu'il voulait faire. Il n'aurait été que trop facile à celui-ci de dire : « En fait, il a peut-être pris des matériaux chez moi, mais il les a considérablement transformés, donc, ce n'est pas du Gustave Lerouge. » Mais précisément Cendrars veut pouvoir dire librement que ce qu'il nous donne, c'est du Gustave Lerouge.

Et cela nous amène à la troisième question. Pourquoi Cendrars a-t-il écrit ses poèmes de cette façon-là ? Qu'est-ce qu'il a cherché en écrivant ses poèmes de cette façon-là ?

Quand il prend le *Formose* pour aller au Brésil, il n'a pas besoin de texte préalable pour creuser à l'intérieur. Il creuse dans le texte atmosphérique, dans les conversations qu'il entend et mène sur le paquebot.

Mais Gustave Lerouge joue un rôle si important à l'intérieur de l'œuvre de Cendrars qu'il y a une opération magique avec son personnage et son texte. En publiant les poèmes de *Documentaires*, sous son nom, mais en pouvant croire et en faisant croire que ses poèmes ont été découpés d'une façon simple à l'intérieur du texte de Gustave Lerouge, Cendrars aboutit au phénomène suivant : c'est qu'il devient le pseudonyme de Gustave Lerouge. Blaise Cendrars, ce n'est plus seulement le pseudonyme de Frédéric Sauser. C'est aussi dans ce livre-là, selon l'idée de Cendrars, le pseudonyme de Gustave Lerouge. Et d'autres encore, d'au moins un autre encore, mais

qui n'a évidemment pas du tout la même importance pour lui.

Donc, Blaise Cendrars devient le pseudonyme de Gustave Lerouge et l'habitation de ce pseudonyme, c'est quelque chose que Cendrars veut conserver le plus longtemps possible. Il ne veut pas que Gustave Lerouge puisse sortir de cette pseudonymie-là. Et s'il veut que Gustave Lerouge fasse partie du personnage Blaise Cendrars, c'est évidemment parce que Gustave Lerouge est une sorte de mythe pour lui. C'est un idéal. C'est l'idéal du grand écrivain inconnu. Il est ce que voudrait être Cendrars à bien des égards et il inclut donc *Le Mystérieux Docteur Cornélius* à l'intérieur de sa propre œuvre par l'intermédiaire des textes de *Documentaires*.

Tout ce travail de découpage, de collage, permet un enrichissement considérable du pseudonyme, qui va inclure secrètement Gustave Lerouge, l'inclure pour Gustave Lerouge dans une certaine mesure, pour Blaise Cendrars et pour Raymone, qui était au courant. Mais il est nécessaire que la piste soit donnée pour qu'on puisse découvrir peu à peu la communication.

Gustave Lerouge est un écrivain réel et nous pouvons lire une bonne partie de ses œuvres. Mais Cendrars, à l'intérieur de *L'Homme foudroyé*, va le mythifier considérablement. Gustave Lerouge lui permet cette mythification dans la mesure justement où il est un romancier ou un écrivain populaire qui écrit, qui publie, très souvent, de façon anonyme. Il

va être l'incarnation, en quelque sorte, du texte populaire universel qui nous entoure, ce texte, à l'intérieur duquel la littérature se dégage comme quelque chose de spécial. Gustave Lerouge, c'est le mur de la lecture, ce que je pourrais appeler le mur de la lecture anonyme continue.

Il est, si vous voulez, ce que lisent les gens presque sans s'en apercevoir. Et Gustave Lerouge est quelqu'un qui, pour Cendrars, écrit presque sans s'en apercevoir ; il est donc en dehors de toute volonté littéraire habituelle. C'est pourquoi Cendrars le déclare un très grand poète anti-poétique. Pour nous, Cendrars est un très grand poète anti-poétique et c'est ce qu'il y a d'anti-poétique au sens de Cendrars qui est pour nous le plus poétique à l'intérieur de son œuvre. Mais la biographie réelle de Cendrars ne lui permet pas, pourtant, de se tenir véritablement dans cette marge de ce que j'appellerai le littéraire parisien et ses dégradations journalisticques.

Cendrars est obligé de vivre à l'intérieur de la dégradation journalisticque et il en souffre. Gustave Lerouge vit aussi à l'intérieur de la dégradation journalisticque mais n'en souffre pas, ce qui est un immense avantage. Et il a, selon Cendrars, dans tous les cas, une productivité poétique telle que son inspiration n'est corrompue par rien. Il est, si vous voulez, l'idéal pour Cendrars, de celui qui écrit comme il respire et se moque complètement de toute reconnaissance et même, en fait, de toute rémunération autre que la rémunération toute simple du journaliste (Gustave Lerouge était journaliste au

Petit Parisien), d'où l'épisode raconté par Cendrars dans *L'Homme foudroyé* dans lequel il dit qu'il s'efforce de négocier pour Gustave Lerouge les droits d'adaptation cinématographique du *Mystérieux Docteur Cornélius* et qu'il réussit à obtenir des millions et à arracher à Lerouge une signature sur un bout d'enveloppe. Mais heureusement quelques jours plus tard, celui-ci envoie un pneumatique à Blaise Cendrars pour lui dire: «Non c'est impossible. Je veux rester inconnu. Je veux rester le méconnu par excellence et je refuse tous tes millions. Je veux donc rester dans cette misère.» Lerouge est ainsi le poète méconnu par excellence.

Cendrars sait que la qualité littéraire n'a pas de rapport avec le tirage d'un livre, ce qui est encore plus vrai aujourd'hui que de son temps. Il sait aussi qu'elle n'a pas de rapport avec le succès immédiat, qu'il y a des livres peu connus que nous considérons comme bien plus intéressants que des livres très connus. On peut pousser cela jusqu'à la limite: le plus grand livre est peut-être le livre totalement inconnu. Chez Gustave Lerouge, il y a cette espèce de paradoxe que nous avons un auteur inconnu qui est extrêmement lu, dont les livres, par petits fascicules, se publient à des milliers et des milliers - Cendrars dit des millions - d'exemplaires. Il y a donc un auteur qui est lu sans aucun doute, qui est traduit dans toutes les langues, donc l'auteur idéal à cet égard-là aussi, et pourtant il est totalement inconnu ou presque totalement inconnu, de la critique parisienne. Et Cendrars veut montrer par *Documentaires* que cet écrivain, à la fois si répandu et tellement inconnu, est un grand poète et,

évidemment, il veut montrer que ce grand poète, à certains égards... c'est lui ! Gustave Lerouge est ce qu'il voudrait être et ce qu'il réussit à être d'une certaine façon en publiant ses textes sous son propre pseudonyme.

Voici la présentation générale de Gustave Lerouge par Cendrars dans *L'Homme foudroyé* :

Gustave Lerouge, mort il y a quelques années, à la veille de la deuxième guerre mondiale, est l'auteur de 312 ouvrages (en tout cas, c'est le nombre de ceux que je tenais de sa main et qui figuraient dans ma bibliothèque pillée en juin 40) dont beaucoup en plusieurs volumes et l'un, Le Mystérieux Docteur Cornélius, ce chef-d'œuvre du roman d'aventures scientifico-policières, en 56 livraisons de 150 pages, et d'autres, ne sont même pas signés, Gustave Lerouge travaillant souvent pour les éditeurs de 17^e ordre. Comment définir ce polygraphe à l'érudition vivante et spontanée, jamais à court d'arguments ? Ce n'était ni un nègre ni un tâcheron car ce laborieux, même dans d'obscures brochures anonymes qui ne se vendaient que dans les kiosques, les dépôts de journaux, les papetiers, les merciers de quartier ou de province n'a jamais démerité de son métier d'écrivain, qu'il prenait fort au sérieux et dont il était fier. Au contraire, c'est dans ces publications populaires qu'il ne signait pas - des gros volumes dont une Clef des Songes, un Livre de Cuisine (que j'ai recommandé à tous les gourmets de ma connaissance), un Miroir de Magie - et dans des cahiers à peine brochés, souvent une simple feuille imprimée pliée en quatre,

en huit, en seize, qui se vendaient deux, quatre, dix sous et étaient criés par des camelots aux bouches du métro le samedi soir (je parle du temps antédiluvien d'avant 1914 !) - Le langage des Fleurs, Choisis ta Couleur, je te dirai qui tu es !, Comment coller les Timbres-Poste pour exprimer ses sentiments..., L'Art de se tirer les Cartes, Les Lignes de la Main, Le Grand Albert, Le Petit Tarot, etc., etc.

Je précise que, si on a retrouvé de nombreux ouvrages de Gustave Lerouge, on n'a retrouvé aucun de ceux qui figurent dans la liste que donne Cendrars. Il continue:

- qu'il se laissait aller à son démon, faisant appel à la science et à l'érudition, non par vain étalage encyclopédique - Lerouge avait lu tous les livres et annotait toutes les thèses d'université
- on voit vraiment le mythe qui se met à bouillonner et les revues techniques ou spécialisées dont il recevait journalièrement une quantité prodigieuse - mais pour détruire l'image, ne pas suggérer, châtrer le verbe, ne pas faire style, dire des faits, des faits, rien que des faits, le plus de choses avec le moins de mots possible et, finalement, faire jaillir une idée originale, dépouillée de tout système, isolée de toute association, vue comme de l'extérieur, sous cent angles à la fois et à grand renfort de télescopes et de microscopes, mais éclairée de l'intérieur. (V, 182-183)

Etant donnée la procédure de Cendrars par rapport au texte-matériau de Gustave Lerouge, c'est évidemment Cendrars qui va dire : «...des faits, des faits, rien que des faits, le plus de choses avec le moins de mots possible», puisque la procédure principale c'est le découpage de cet énorme roman. Ce sont quelques échantillons ici et là qui vont être retenus, choisis d'une façon tout à fait particulière, parce que ce ne sont pas du tout les passages d'imagination extravagante qu'admire beaucoup Cendrars, qu'il choisit là-dedans, ce sont au contraire des passages dans lesquels la description peut être considérée comme plane, réaliste ; dans le traitement qu'il fait de la matière Lerouge, c'est Cendrars qui va s'efforcer de ne pas faire style, tandis qu'il y a chez Gustave Lerouge, romancier populaire, un effort naïf vers le style, vers un style tout à fait pompier, naturellement (qui a d'ailleurs du charme pour nous). Gustave Lerouge s'efforce de temps en temps d'avoir de jolies formules que Cendrars va éliminer. Tous les endroits où Lerouge avait le sentiment de bien écrire, cela, Cendrars va l'éliminer pour retenir toute la fraîcheur dont Lerouge est inconscient. Très curieux, par ailleurs, ce détail du texte : «détruire l'image», alors qu'évidemment, les poèmes de *Documentaires* sont des images et ils sont même présentés par Cendrars comme des instantanés photographiques dont l'ensemble forme une sorte de film. Donc, détruire l'image, mais dans un sens tout à fait particulier : détruire un certain nombre d'images préconçues, d'images poétiques habituelles.

Et puis ce qui frappe, c'est : «ne pas suggérer, châtrer le verbe». C'est dans le travail de Cendrars sur le texte de Lerouge qu'il y a cette espèce de castration. Il y a chez Lerouge une imagination flamboyante que Cendrars va imiter dans d'autres parties de son texte et dépasser d'ailleurs considérablement, mais à l'intérieur de ce texte-là, il cherche à se tenir au ras des choses, au ras de l'impression. Il va transformer la description de Lerouge en instantanés photographiques.

C'était de l'équilibrisme et de la prestidigitation.

Ce jongleur était un très grand poète anti-poétique, et je donne la prose et les vers de Stéphane Mallarmé pour, notamment, une de ses plaquettes éphémères qui était intitulée 100 Recettes pour accommoder les Restes qui se vendait cinq sols, petit traité domestique à l'usage des banlieusards, précis d'ingéniosité utilitaire, parfait manuel du système «D» et, en outre, le plus exquis recueil de poèmes en prose de la littérature française. (V, 183)

Quel dommage que nous n'ayons pas retrouvé cet *Art d'accommoder les Restes*, mais *Documentaires* c'est un «Art d'accommoder les Restes». A travers la pseudonymisation de Gustave Lerouge, qui est ainsi en quelque sorte avalé par la voracité du pseudonyme Cendrars, il y a un rêve qui va plus loin encore, qui est un au-delà de la pseudonymie.

J'ai déjà parlé à propos de Gustave Lerouge, de l'existence de textes publiés sans nom d'auteur, textes qui n'ont pas été retrouvés, mais existent peut-

être. Derrière la figure de Gustave Lerouge, il y a une autre figure, celle que j'appellerai l'Auteur anonyme absolu, celui qui se manifeste par tout le monde. La poésie qui est faite par l'ensemble même de la population. Cendrars rêve bien sûr d'être identifié à cet anonymat général. Il rêve d'écrire le texte même fondateur de la civilisation et de la transformation de cette civilisation. On a cela en particulier dans un rêve de texte qui s'appelle *Notre pain quotidien*. C'est à l'intérieur de cette propriété fantastique de la banlieue parisienne :

J'étais chez Paquita, dans le château que Paquita avait acheté et restauré pour l'offrir à son mari. 997 hectares clos de murs, en pleine banlieue, entre les berges de la Seine et de la Marne, le parc de la Belle au bois dormant percé d'allées centennaires et rectilignes, un terrain mouvementé à souhait avec des fonds, des vallons, des belvédères, des étangs, des cascades, des moulins, des fontaines, des terrasses avec des jets d'eau, un jardin à la française, un lac artificiel et, au milieu du lac, dans une île également artificielle et sur un rocher truqué, le château du plus beau Louis XV baroque, avec ses ponts-levis, ses élégantes passerelles en filigrane, ses balcons renflés, ses triples fenêtres en dentelles, ses tourelles ajourées, son escalier à double circonvolution rococo, sa gondole d'or et d'ébène qui menait à la grille d'honneur, sa flottille de cygnes blancs et noirs, ses armoiries répétées à foison, ses grottes : architecture, ferronnerie d'art, lanternes, balustres, toitures polychromes, jardins, statues, le tout, avec la géométrie des vitres et du carrelage et

l'immensité du ciel, inversé dans un grand miroir d'eau, voilà ce que Paquita avait réussi à fourrer dans la corbeille de son mariage pour le rendre à son mari... (N, 254)

Evidemment, il est inutile de chercher trop exactement où se trouve la propriété de Paquita, la Mexicaine. A l'intérieur de cet ensemble, il y a un lieu fait spécialement pour Cendrars, et qui s'appelle La Cormue. C'est là qu'il doit écrire en principe un livre, un roman extraordinaire :

...parce que durant ce premier séjour dans son château féerique j'ai redécouvert Paris par la misère de sa banlieue et que je me suis mis à écrire (et durant dix ans je devais revenir bien régulièrement passer trois, quatre mois à écrire dans ce château) Notre Pain Quotidien, chronique romanesque de la société parisienne, comment on vivait

à Paris pour se procurer de l'argent et paraître durant l'entre-deux-guerres, la lutte pour la vie, politique, vanité, jouissance, jazz et krach, dix volumes que je n'ai pas signés et dont j'ai déposé anonymement les manuscrits dans les coffres de différents pays de l'Amérique du Sud au fur et à mesure que je les écrivais et voyageais, manuscrits que l'on trouvera un jour si le cataclysme qui ébranle le monde d'aujourd'hui s'arrête à temps, et que l'on publiera alors avec surprise ou que l'on ne publiera alors pas, ce dont je me fiche pas mal puisque je serai mort et enterré alors depuis longtemps quand on ouvrira, de par la loi, ces coffres-forts dont j'ai jeté les clés en haute mer. (Ce qui m'amusait de mon vivant, moi, que l'on taxe à Paris de poète exotique, c'était justement d'écrire cette chronique de Paris, et de porter cruel témoignage sur les choses et les gens, - c'est pour quoi j'ai essayé de mettre non pas la chance sur mon nom mais du côté de mon écrit et

d'en assurer la durée... MATÉRIELLE, la seule immortalité possible pour un écrit de ce genre. Rimbaud s'est tu. Socrate, cet homme de lettres, n'a jamais écrit. Ni Jésus, le poète du surréel. Je voudrais rester l'Anonyme.) (N, 254-255)

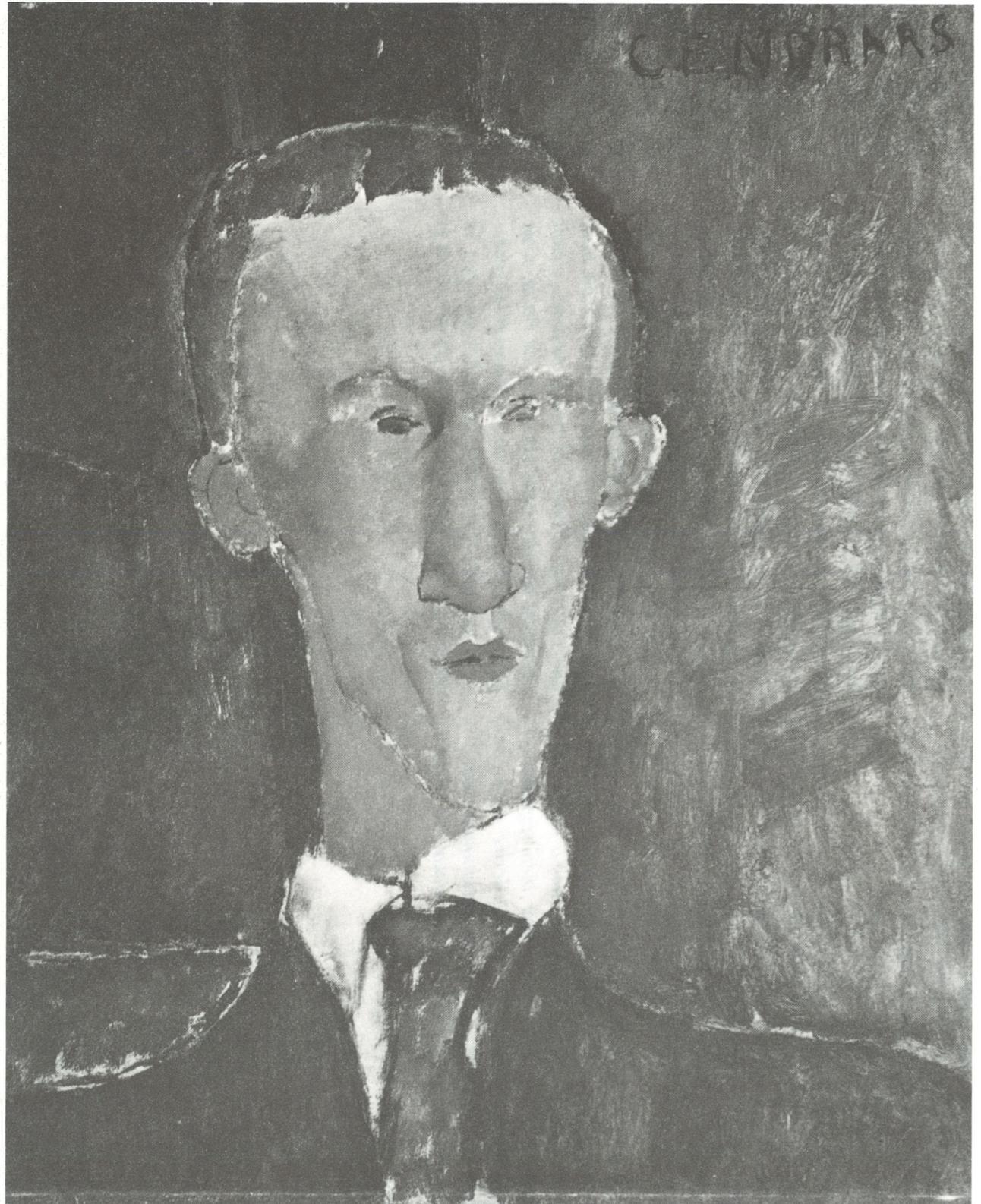
Derrière la pseudonymie, il y a ce rêve qui se développe d'une écriture anonyme dans laquelle la totalité de la réalité se transforme en écriture pour se transformer complètement. Ainsi de l'esclave de l'état civil (ou des esclaves de l'état civil) vont naître des pseudonymes surhumains. Le pseudonyme devient un pseudanthrope. A travers toute cette alchimie littéraire, il se dégage un pseudanthrope qui est un surhomme, un homme qui a à sa disposition toutes sortes de pouvoirs qui lui sont interdits par la société actuelle. Je vous souhaite à tous de respirer dans l'anonymat surréel de Blaise Cendrars.

Michel Butor

À PROPOS DE DOCUMENTAIRES



Blaise Cendrars par Modigliani (1917). Reproduit d'après L. Piccioni, *I Dipinti di Modigliani*, Milan, Rizzoli, 1970.



CENDRARS VU PAR MODIGLIANI

Rien de plus aléatoire que le peu que nous savons des rapports de Cendrars avec son peintre, Amedeo Modigliani. Ce qu'on en dit d'habitude, c'est que tous les deux firent partie de la faune des écrivains et des artistes qui firent les heureux jours de Montparnasse, dans les années 1915-1925, et qu'on appela les Montparnos.

Parmi eux, le poète et le peintre ont fait figure d'un couple de pochards entêtés et bruyants, Modigliani ayant l'habitude, après boire, d'arpenter le boulevard en déclamant à tue-tête les plus sombres tercets de l'*Inferno*.

«J'ai beaucoup bu avec Modi, avoue Cendrars à son interviewer. On faisait des partouzes d'ivrognes vertigineuses.» De sorte que lorsqu'on parle d'eux et qu'on évoque cette époque, on n'en trouve à rapporter que deux types d'histoires.

1. Des histoires de haute goguette.

Un jour Modigliani arrive chez Cendrars dans l'espoir un peu fou de le taper de 100 francs. Cendrars lui en propose 80 et ils vont au bistro du coin faire de la monnaie. Il ne reste alors plus que 75 francs, et les deux compères persévèrent dans leur tournée pour essayer de trouver les 25 francs manquants, de manière qu'à deux heures du matin il ne leur reste évidemment plus un sou.

Un autre jour, à la pointe du Vert-Galant, Modi, une fois de plus pris de boisson, se mit en tête de marcher sur l'eau de la Seine afin d'aller sur la rive d'en face embrasser les jolies lavandières qui y étalaient leur linge.

Etc.

2. Des histoires de tableaux, bradés pour quelques francs et revendus peu de temps après pour des sommes fabuleuses.

Par exemple, le lendemain de la nuit des 100 francs, Modigliani revient chez Cendrars et, pour le remercier de sa serviabilité de la veille, il le prie d'accepter «une espèce de saleté» de nu. - «Je n'en veux pas de ta grenouille !» - «Tu m'as sauvé la vie.» Le même soir, Cendrars trouve un amateur qui lui donne 900 francs de la toile. On fête aussitôt

ce succès avec le peintre toute la nuit, et plusieurs nuits. Mais six mois plus tard, la grenouille fait 36 000 francs suisses en vente publique.

Etc.

Blaise Cendrars a affirmé plusieurs fois avoir fait la connaissance de Modigliani bien avant l'époque de Montparnasse, en 1907 déjà, un an après l'arrivée du peintre à Paris. Cette date semble poser quelques problèmes : en effet, au début de cette année 1907, le poète est encore à Saint-Pétersbourg, il rentre en Suisse en avril pour s'inscrire à la Faculté des Lettres de l'Université de Berne, et c'est vers la fin de l'année que se situe le séjour plus ou moins mythique dans le Multien près de Meaux où il aurait vécu de la vente du miel de ses abeilles et des poires de son jardin. Ce qui lui aurait donné l'occasion de faire la connaissance de Gustave Lerouge à Saint-Ouen. On ne voit pas trop où caser une rencontre entre le petit Suisse vagabond et le jeune peintre italien.

Mais Cendrars précise qu'il l'a vu pour la première fois à l'hôtel du Perron, à la rue Lauriston, une des rues huppées du XVI^e. Or, on se rappelle que, quelques années plus tard, quand le poète rentre de New York, en juillet 1912, il trouvera refuge dans l'atelier de son beau-frère, le peintre Richard Hall, situé justement 40, rue Lauriston. Faut-il penser que cet atelier était déjà à sa disposition en 1907, lorsqu'il venait à Paris vendre ses poires et son miel ? Alors la rencontre deviendrait probable. L'ennui c'est que les biographes chevronnés du peintre ignorent la rue Lauriston et font descendre Modi, à son arrivée à Paris, dans un confortable hôtel du quartier de la Madeleine. De toute façon, dit l'écrivain, ce n'était pas très loin de chez ma mère, qui habitait avenue Victor-Hugo !

Si le détail laisse à désirer, comme souvent dans les souvenirs de Cendrars, on peut tenir pour certain, car il l'a répété avec insistance, qu'il a connu Modigliani peu après le temps où il avait débarqué de son Livourne natal et où il avait les poches pleines d'argent. «Il devait avoir dans les

deux cent soixante mille francs à l'époque», suggère extatiquement le pauvre Blaise. C'était un garçon de bonne famille, plein de charme, un peu petit, mais raffiné dans ses manières et ses costumes. «Il était habillé comme le sont les jeunes Italiens, qui sortent des mains d'un tailleur italien.» Les manches de chemise toujours impeccables. Très gentil-homme d'allure, il était au fond essentiellement artiste et poète : il ne pensait qu'à l'art, et passablement aux femmes, car il en eut toujours en quantité, à toute époque, de toute catégorie, et toujours belles, très belles.

Modigliani fut assez vite en rapport, dès ses premières années parisiennes, avec tout ce que la capitale, en particulier Montparnasse, comptait de célébrités picturales. Cendrars, en octobre 1910, après ses années bernoises, s'est installé à Paris, 216, rue Saint-Jacques. Il fera déjà connaissance avec quelques peintres de la Ruche, et se lie en particulier avec Marc Chagall dès 1911. A cette époque Modigliani a déjà quitté les beaux quartiers, «quand son fric a été bouffé», explique son ami, et il est «parti comme pauvre vivre au Bateau Lavoir à Montparnasse». Il eut d'ailleurs bien d'autres adresses à Montmartre.

L'un et l'autre se retrouvent après deux années de guerre, en 1916, à Montparnasse, où l'intelligentsia artistique ou littéraire est en train de s'installer. Blaise Cendrars émerge alors de l'enfer, un bras en moins. Il porte sur lui toutes les flétrissures à lui infligées par la Légion et la vie des tranchées. Mais il est loin de désarmer : au contraire il apprend à écrire de la main gauche et cumule mille projets artistiques. Il hume le parfum de modernité qu'on respire dans les milieux d'avant-garde dont il contribue à façonner l'esprit. Les vrais peintres selon son esthétique d'alors, ce sont des artistes comme Robert Delaunay et Sonia, ou comme Fernand Léger, les illustrateurs de ses premiers grands livres. Mais Modigliani est un peintre selon son cœur, un frère affligé des mêmes obsessions et des mêmes faiblesses. Dès qu'il se retrouve sur ses pieds, Cendrars se lance à corps perdu dans les batailles des Montparnos. Il flâne et boit à toutes les terrasses, fréquente la Ruche, cette espèce de «cirque pour intellectuels» où il retrouve Chagall, Kandinsky, Soutine, Térechkovitch, Archipenko, Zadkine (rencontra-t-il aussi Lénine ou Trotsky, qui furent souvent les hôtes des camarades de la Ruche ?), et fait de longues stations au Dôme, à la Rotonde, au Petit Napolitain, où l'absinthe coûtait cinq sous. Là s'ébauchaient, entre les peintres et les poètes, entre Salmon, Apollinaire, Léger,

Picasso, Maillol, Matisse, Derain, Despiou, Asselin, Florent Fels, Carco, Léger, Gleize, Paul Guillaume, Reverdy, Cocteau, Moricand, Adolph Basler, Lipchitz, van Dongen, Max Jacob, Vlaminck, Diego Rivera, Ortiz de Zarate, Braque, Foujita, Brancusi, d'interminables débats sur l'art, la vie, l'argent, les femmes, la guerre. Modi retrouvait là ses meilleurs amis : Utrillo, Survage, Soutine et Kisling. Et Cendrars.

Un siphon éternue

Les cancans littéraires vont leur train

Tout bas

A la Rotonde

Comme au fond d'un verre

J'attends

(Le Panama)

C'est donc là que celui-ci retrouve son vieux camarade Modigliani, transformé en bohème impénitent, et qu'il se met à partager son existence de vagabond désargenté et de génie méconnu. Modi, à l'époque, n'avait pas d'atelier. Il peignait dans des chambres d'hôtel, dans des asiles de fortune, dans les ateliers des camarades. Parfois un marchand de tableaux avisé l'enfermait pour un jour dans sa cave, avec des couleurs, un modèle et des bouteilles, et ne le délivrait que dans la soirée, gardant pour lui l'une ou l'autre des toiles brossées dans la journée par le peintre. Pendant les premières années de guerre, réformé, il vécut une passion tumultueuse avec une journaliste et poétesse anglaise, Beatrice Hastings, qui lui servit souvent de modèle.

Le premier homme qui lui fit pleinement confiance et l'encouragea de toutes ses forces fut Léopold Zborowski, un Polonais d'origine, venu à Paris en 1914 ; passionné de peinture, il s'était improvisé marchand de tableaux. Moralement et matériellement il soutint le peintre qui trouva maintes fois chez lui, rue Joseph-Bara, le vivre et le couvert. La maison était d'ailleurs habitée par beaucoup d'artistes, parmi lesquels Kisling, dont l'atelier était ouvert à tout le monde.

Parmi cette faune pittoresque, dont allaient sortir quelques-uns des plus grands artistes de notre époque, Modigliani a eu l'occasion de choisir des modèles et d'en faire des portraits dont quelques-uns sont des chefs-d'œuvre.

Il peignit ainsi Picasso, Diego Rivera, Henri Laurens, Jean Cocteau, Raymond Radiguet, Jacques et Bertha Lipchitz, Beatrice Hastings (en M^{me} Pompadour), Léopold

Zborowski, Hanka Zborowksa, Lussia Czechowska, Elena Pawlowski, M. Baranowski, Léopold Survage, Rachèle Osterlind, Mario Varvogli, et à plusieurs reprises, dans les dernières années de sa vie (1918-1920), sa jeune femme Jeanne Hébuterne, qui se jeta par la fenêtre en apprenant la mort du peintre. Il signa aussi d'innombrables portraits improvisés au crayon, des mêmes et de beaucoup d'autres.

De Cendrars, il fit un fort beau portrait à l'huile sur carton coloré, au premier abord surprenant parce que le poète s'y présente avec une tête en triangle, la pointe au bas du menton, et la bouche en cœur. En haut à droite se lit (difficilement) l'inscription : CENDRARS. Les cheveux sont blonds, la chemise est blanche, l'habit brun. Le fond est fait de bleus, d'ocres et de noirs. On ne sait strictement rien des conditions dans lesquelles ce portrait fut exécuté, pas plus que pour les portraits dessinés dont nous parlerons. J. Lanthemann dans son catalogue¹, le plus complet à notre disposition, le date de 1919, ce qui est manifestement une erreur. La même année, L. Piccioni le reproduit dans *I Dipinti di Modigliani*² en le datant de 1917, précise ses dimensions (61 x 50 cm) et donne le nom de son propriétaire (coll. Ricardo Gualino, Rome; aujourd'hui Museum of Modern Art, New York).

Si la date de 1917 est celle qu'il faut préférer, c'est que le portrait de Cendrars figura, dit Piccioni, à la première

exposition personnelle de Modigliani, qui eut lieu à la galerie Berthe Weill, du 3 au 30 décembre de cette année-là. La carte d'invitation comportait à gauche un nu de Modigliani, à droite un bref poème de Cendrars «Sur un portrait de Modigliani».

Ce n'est pas cette exposition qui fit la gloire du peintre, ni celle du poète. Elle s'ouvrit malheureusement en face même d'un poste de police et la fenêtre du commissaire principal donnait en plein sur les plus beaux nus qu'on ait jamais peints, mais le commissaire ne le savait pas. Il s'indigna des «saletés» ainsi offertes à l'innocent regard des passants, observa d'un regard tors les gens aux noms bizarres (Kisling, Zadkine, van Dongen, Chagall...) qui déambulaient devant les cimaises, parla à haute voix d'outrage à la morale publique et, usant de son pouvoir discrétionnaire, fit retirer du local cinq des nus les plus manifestes. Aucune toile ne se vendit à cette occasion.

Cendrars récupéra donc son portrait. Mais à quelque temps de là, pour aider un petit modèle de Modi qui était dans une passe difficile, il lui en fit cadeau en l'encourageant à aller le revendre chez un marchand de tableaux qu'il lui indiqua. Mais comme le marchand ne lui en offrait que 25 francs, la fillette refusa. Cendrars l'envoya alors chez Paul Poiret, le couturier, qui la fêta, lui fit essayer trente-deux robes, dont il lui fit cadeau en échange du tableau. Dans une

Galerie B. Weill
50 rue Taitbout Paris (9^{me})

EXPOSITION
des
PEINTURES
et des
DESSINS
de



Modigliani.

du 3 décembre au 30 décembre 1917.
(Tous les jours sauf les dimanches)

79

Sur un portrait
de
Modigliani

Le monde intérieur
Le cœur humain avec
ses 17 mouvements
dans l'esprit
Et le vaetvient de la
passion

Blaise Cendrars.

Poème inédit de Blaise Cendrars pour l'exposition de Modigliani, en 1917.

autre tradition de la même histoire, il s'agit d'une petite amie de Cendrars qui désirait aller voir les Ballets russes et qui n'avait rien à se mettre. Pour la tirer d'affaire, Cendrars l'envoya chez Poiret qui, en échange de la toile, se fendit généreusement non pas de trente-deux mais de quatre-vingt-huit robes. C'est pourquoi, quand le tableau refit surface, quelques années plus tard, dans une exposition aux galeries Silberman à New York, il avait pour titre : *Portrait of 88 Dresses*. Voilà tout ce qu'on sait du portrait de Cendrars par Modigliani. C'était le genre d'histoires qui mettait le poète en joie.

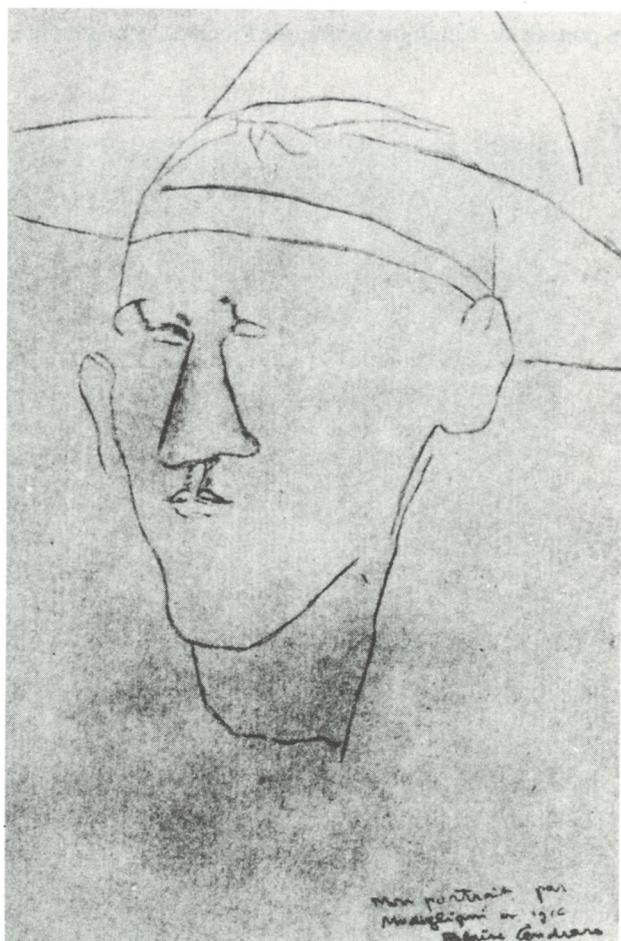
Quand aux dessins, ils sont au nombre de sept. Le catalogue Lanthemann n'en mentionne que quatre, soit :

1. (746). CENDRARS (la main à la joue).
1916. Crayon



2. (747). CENDRARS.
1916. Insc. «Mon portrait par Modigliani
en 1916 - Blaise Cendrars».

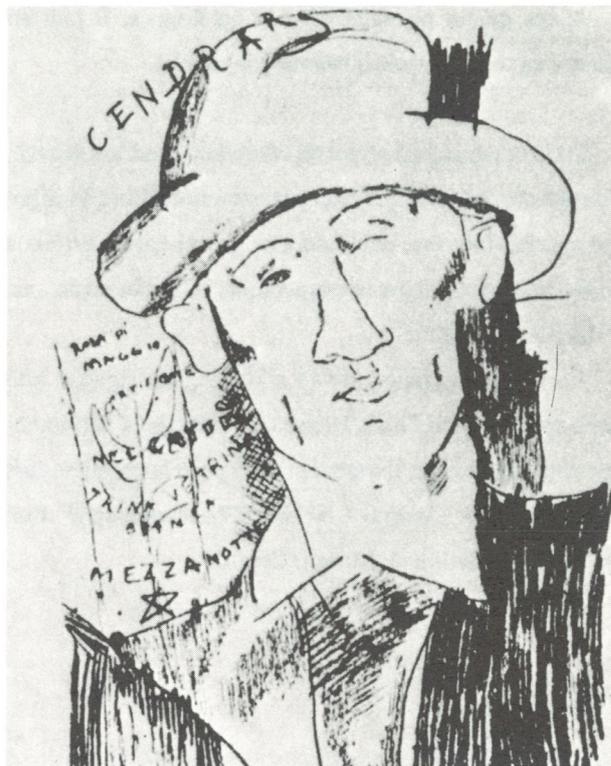
Oswaldo Patussi (*Modigliani, Disegni*, Milan, Edizioni della Seggiola, 1976), qui reproduit le même dessin, ajoute les précisions suivantes : «crayon, cm 42 x 26. Bibliographie : L. Vituli, *Quarantacinque disegni di Modigliani*. Torino, Einaudi, 1959, n. 29. Provenance : collection Huguette Berès, Paris. Reproduit également dans Carol Mann, *Modigliani*, London, Thames and Hudson, 1980, n° 109. Indic. coll. privée.»



3. (748). CENDRARS. 1916. Crayon -
rehauts. Insc. en haut à gauche : «CENDRARS». -
«Rosa di Maggio», etc., au milieu à gauche.

Publié dans *Dix-neuf poèmes élastiques* de Blaise Cendrars (Paris, Au Sans Pareil, 1919), dans les 50 exemplaires de tête in-8 Jésus (10 Japon, 40 Hollande) contenant seuls ce deuxième portrait de l'auteur.

C'est ce dessin qui a été reproduit par l'artiste Chilvic qui a gravé le timbre émis par les P.T.T. à l'occasion du centenaire du poète, avec un peu de retard, en 1988.



4. (957). CENDRARS (la cigarette à la bouche).
1917. Crayon. Dedicacé et daté en bas à gauche.

Texte de la dédicace :

14.
oct.
1917.
à
Cendrars
amico
Modigliani

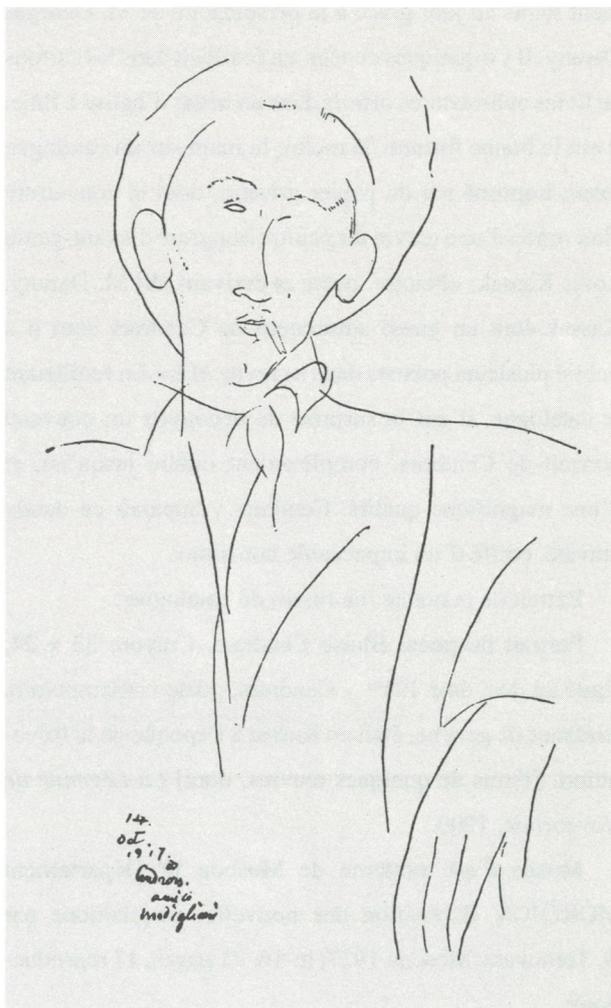
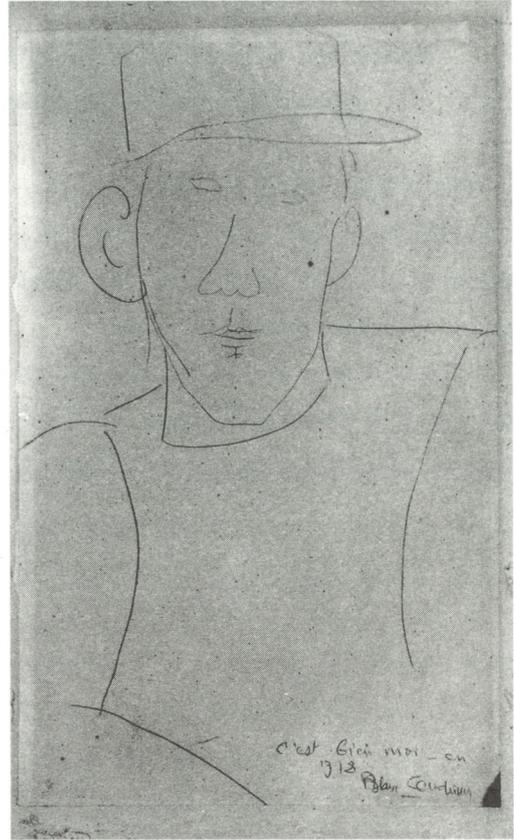


Figure en frontispice des exemplaires sur vélin d'alfa (1 050) des *Dix-neuf poèmes élastiques* de Blaise Cendrars.

A ces quatre portraits dûment catalogués, il faut en ajouter en tout cas trois quasiment inconnus.

5. Un crayon assez brutal représentant Cendrars de face, l'oreille droite très décollée et portant une coiffure à visière qui pourrait bien être une casquette de la Légion. En bas à droite, le poète a précisé ironiquement : «C'est bien moi - en 1918 Blaise Cendrars.»

Ce dessin au crayon, de 48 x 70 cm, non signé et non daté, appartient au Fonds Blaise Cendrars de la Bibliothèque nationale suisse. Il a été reproduit pour la première fois dans *Continent Cendrars* N° 2/1987, accompagné d'un poème-présentation de Miriam Cendrars.



6. Un autre portrait du même par le même a été récemment remis au jour grâce à la perspicacité de M. Georges Darany. Il y a quelques années, en fouillant dans les cartons de livres et brochures offerts dans un bazar d'église à Bâle, il eut la bonne fortune de mettre la main sur un catalogue russe, imprimé sur du papier grisâtre, dont la couverture était ornée d'une œuvre du peintre hongrois d'avant-garde Louis Kassak. «Peintre, poète et écrivain, dit M. Darany, Kassak était un grand admirateur de Cendrars dont il a publié plusieurs poèmes dans sa revue *MA*.» En feuilletant le catalogue, il eut la surprise de découvrir un nouveau portrait de Cendrars, complètement oublié jusqu'ici, et d'une magnifique qualité. Cendrars y apparaît en dandy cravaté, coiffé d'un impeccable borsalino.

Extrait de la notice (en russe) du catalogue :

Portrait du poète Blaise Cendrars. Crayon, 32 x 24, signé au dos, daté 1919. - Cendrars, poète contemporain, tendance de gauche, était en Russie à l'époque de la Révolution. [Titres de quelques œuvres, dont] *La Légende de Novgorode*, 1909.

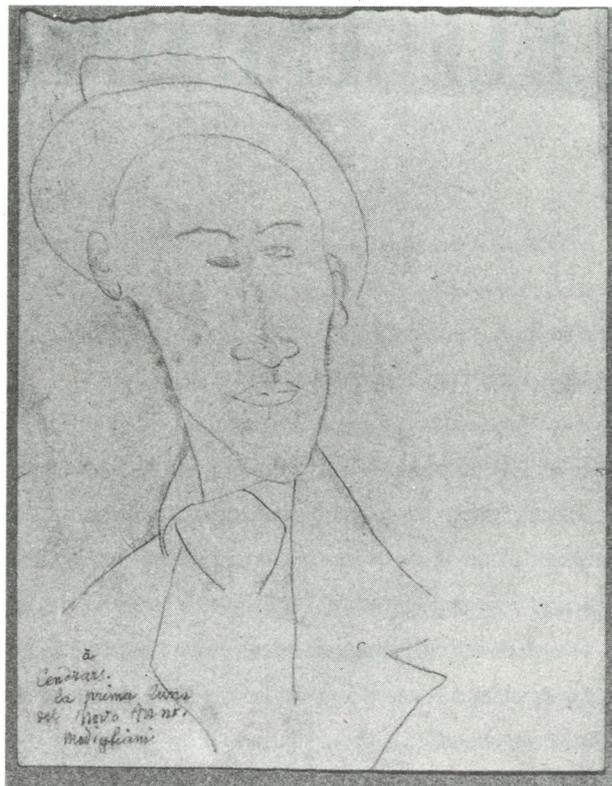
Musée d'art moderne de Moscou II^e Département MOROJOV Exposition des nouvelles acquisitions par B. Ternovetz, Moscou 1927, in-16, 71 pages, 17 reproductions.



7. Le troisième portrait appartient à une collection privée. *La Revue de Belles-Lettres* (Lausanne, Genève, Neuchâtel) 1-2, 1987, en a fait paraître une reproduction (très évanescence), illustrant les souvenirs que le neveu de Blaise Cendrars, le Dr Pierre Sauser-Hall, a gardés de l'auteur de *L'Or*. Lorsqu'il était étudiant à Paris, dans les années 1936-1937, il allait régulièrement chaque semaine, les mercredis, voir son oncle écrivain, qui habitait alors l'Alma Hôtel, 12, avenue Montaigne, et qui lui payait une bonne entrecôte marchand de vin dans le bistro occupant le rez-de-chaussée de l'hôtel.

Portrait au crayon, datant probablement du Nouvel-An 1918 ou 1919. Le dessin porte en bas à gauche l'envoi suivant :

à
Cendrars
La prima Luna
del Novo Anno
Modigliani.



Novo étant une forme poétique de *Nuovo*, on peut se demander si la formule employée n'est pas un emprunt à la *Divina Commedia* que Modigliani, dit-on, savait par cœur. Renseignements pris, il semble qu'il s'agisse plus banalement d'une tournure populaire.

Cette liste n'est probablement pas exhaustive. Avec un artiste aussi désordonné que l'était l'ami de Cendrars, qui distribuait ses esquisses et ses dessins au hasard des rencontres, des sympathies ou des nécessités, toutes les surprises sont à espérer.

Pierre-Olivier Walzer

¹ J. Lanthemann, *Modigliani (1884-1920). Catalogue raisonné. Sa vie, son œuvre complet, son art* - 1054 ill. de tableaux et dessins. S.l. [Barcelone], 1970.

² Milan, Rizzoli, 1970.

LE LÉGENDAIRE BLAISE CENDRARS

Si Blaise Cendrars ne m'avait point dédié la photographie que Robert Doisneau avait faite de lui à Aix-en-Provence au temps du repli vers la zone libre des esprits réfractaires à toute collaboration, j'aurais oublié la date de ma première visite chez lui, à Paris où il était revenu, le 1^{er} juillet 1950, cinq ans seulement après la guerre.

Avec Raymone, sa femme, il habitait un appartement provisoire qui lui avait été prêté par des amis, au 100 du boulevard de Port-Royal, c'est-à-dire dans le dernier immeuble avant que ne s'ouvrent plus loin les premières maisons du boulevard du Montparnasse. Le couple recevait dans une petite pièce où les livres étaient empilés sur le plancher dans un équilibre si fragile qu'en les frôlant ils vous dégringolaient sur les pieds. Cendrars disait : «C'est un Manhattan en miniature.»

D'une fenêtre on distinguait, au carrefour, l'entrée feuillue de la *Closerie des Lilas*, que défendait au pas de charge et sabre au clair le maréchal Ney dont la statue perpétuait l'acte héroïque sans intimider la clientèle du bar-restaurant. Il est vrai que le monument est plus fanfaron qu'agressif. Toute la société des poètes symbolistes, surréalistes, les peintres cubistes et futuristes étaient passés par là. On avait même - cela y est encore - mis à la place qu'ils occupaient une plaque de cuivre à leurs noms : Picasso, Apollinaire, Cendrars, Modigliani... pour les plus grands, ceux de Paul Fort, d'Albert Samain, de Francis Jammes et d'autres, plus obscurs. Cela amusait Cendrars d'être encore en vie et pourtant déjà marqué par les signes de la postérité. Il ne s'y rendait plus.

D'ailleurs à cette époque le feu sous les casseroles littéraires n'avait pas tout à fait repris son éclat. On pourrait même dire que si on n'avait pas oublié Cendrars dans la presse, il n'avait pas été repris par l'ancienne renommée qu'amplifièrent plus tard les livres de mémoires qui parurent alors, à moins que ce ne fussent les critiques qui s'en avisèrent avec un peu de retard. On ne sait plus. Cela le faisait un peu souffrir.

Il montra même une certaine malice à atténuer un peu l'enthousiasme deux fois provincial que j'avais pour la capitale. «Paris, disait-il, est à refaire, à recomposer, mais avec qui ?» Il lui fallait d'autres voix que celles qui se faisaient entendre à ce moment, des voix dégagées des événements douloureux et récents, moins solidaires des épurations.

Il était vrai que l'occupation allemande pesait encore sur l'humeur générale de la ville. Les lettres avaient formé des résistants, certes respectables, qui remettaient tout en doute et jugeaient de tout à l'aune de nouvelles politiques. Montparnasse s'était endormi dans son fabuleux passé, Saint-Germain-des-Prés lançait les pétards de la Libération et du chahut. Les grandes figures encore vivantes regardaient tourner le manège nouveau. On ne laissait pas aux nobles vieillards recevoir d'autres hommages que la reconnaissance de leurs talents incontestables, mais qui s'étaient révélés avant la guerre et, si l'on peut dire, hors des combats politiques. Cette presque mise à l'écart n'a pas duré. Très vite le soleil Cendrars fut replacé sur sa trajectoire.

Où travaillait Cendrars dans sa nouvelle demeure, autrement dit où était sa table d'écrivain ? J'étais curieux de ce détail autant que du visage, comme si on fabriquait un livre dans un climat donné, parmi des fétiches ou des poses. Avec Cendrars, je n'étais pas gâté. Dans un déménagement qui en préparait un autre, rien n'était jamais tout à fait rangé. Il avait préservé une petite plage sur un bureau de bois blanc encombré de papiers et d'imprimés, une petite plage nette pour sa correspondance, peut-être même pour sa narration en train, mais pouvions-nous le savoir ? On voyait bien que chaque jour



ce petit espace destiné à l'avenir et à l'improvisation était menacé par le fouillis inhérent aux vagabonds. Même l'encrier se cachait dans une niche d'un secrétaire à recoins.

Il s'amusait du plaisir que j'avais à découvrir Paris, à y vivre, s'efforçant de me persuader que l'avenir d'un jeune homme n'était plus là. La guerre avait cassé non seulement des quartiers, déchiré des familles, mais défloré tout sentiment de camaraderie. Lui qui aimait la fraternité des hommes proclamée par Walt Whitman comprenait que l'idée en était découragée. « Achetez un garage, me disait-il, vous ferez plus d'affaires qu'à écrire des livres. » C'étaient de sa part propos provocateurs qui me désolaient, mais n'avait-il pas quelques raisons de me les tenir ? Il n'y a rien de plus informulé qu'un adolescent, de plus fragile, de plus rêveur, donc de plus agaçant à écouter pour un homme de la stature de Cendrars dont le cœur était boucané par l'expérience. Je le compris soudain et ma confusion paralysa la suite de la conversation. J'avais essayé de sauver la mauvaise impression que je faisais en révélant que j'avais commencé un livre sur mon enfance (*Le Préau*). C'est ce qu'il ne fallait pas dire. Le mot *enfance* l'irritait. C'était emprunter une impasse.

Le ton changea. Il s'intéressa à mes origines suisses. Y mit-il de la malice, un brin de raillerie ou, peut-être, davantage une nostalgie personnelle, en me demandant si je pouvais lui chanter la « Valse des petits oignons » ou le « Vieux Chalet » de l'abbé Bovet, qu'il avait entendus bien que ces refrains ne fussent pas du temps de sa jeunesse ? Aujourd'hui encore je me demande pourquoi cet attendrissement. Pour prendre un plaisir malicieux ? Pour m'éprouver : « Comment, vous ne connaissez pas votre répertoire ? » En réalité, comme chez tout grand aventurier, montait en lui l'attachement à des origines même mal vécues. L'homme en prenant de l'âge s'attendrissait, tout en entrant gaillardement dans la rédaction de ses propres Mémoires et en se laissant encore enchanter par des inflexions d'art populaire. Je me reprochai longtemps de n'avoir jamais pu lui trouver les couplets du « Chant des Suisses à la Bérézina » dont Louis-Ferdinand Céline a fait l'exergue du *Voyage au bout de la nuit*. Les Suisses ont-ils oublié leurs malheurs et défaites ?

L'obsession de l'âge, chez Cendrars, se révélait dans la conversation et à tout propos. Mais je me refusais à en mesurer le pathétique. Je ne voulais surtout pas y croire. Son image en aurait souffert à mes yeux. Plaintes et angoisses ne me paraissaient pas appartenir à une telle figure d'homme. J'étais trop jeune surtout pour deviner que chacun de nous se trouve, à la fin du chemin, devant un sentiment d'absurdité comme devant la plante qui soudain a disparu d'un lieu où nous allions la cueillir à chaque saison. La jeunesse fabrique sa mythologie, met à l'entrée de sa vie des statues, comme des piles de pont, pour la soutenir. Des statues de grands hommes vivants que l'on voit se fragiliser avec le temps. Il ne faut jamais découronner les rois de l'espèce Cendrars. Leurs œuvres sont irréductibles pour avoir été établies sur une réalité vécue, même imaginativement. Il faut que je dise ici, car l'événement fut pour moi d'importance, que rencontrant Blaise dans une rue de Lausanne, il vint au-devant de moi en compagnie de Raymone, pour me dire : « J'ai lu votre livre, Borgeaud. C'est bien ! N'hésitez plus à présent ! » Il avait ainsi effacé un doute à mon sujet et refermé l'interrogation.

L'absence de toute pose chez lui, son dédain de la préciosité littéraire, le peu d'importance qu'il semblait attribuer à sa réputation, l'oubli même de sa propre légende ne pouvaient pas ne pas s'accompagner d'une grande simplicité dans sa tenue, voire même de négligence. Son habituel



béret basque, bien qu'il se montrât parfois avec un chapeau à larges bords de couleur crémeuse à la façon d'Auguste Suter, le chercheur d'or, ses vêtements fripés étaient peut-être une banalisation volontaire de l'apparence, un refus de faire artiste.

Le personnage était de taille courte, de visage sympathiquement ingrat. Personne ne pouvait tout à fait dissimuler son étonnement devant ce bras amputé durant la guerre de 14-18 qu'il avait offert à la France et dont il s'amusait à dire qu'il ne savait pas dans quelle fosse il avait fini, à moins qu'il n'ait été emporté avec d'autres débris dans le four crématoire de la clinique.

Je n'aurais pas été surpris de rencontrer des sosies de Blaise dans les grands ports du monde, débardeurs à la retraite qui ne peuvent se détacher de ces grands bateaux en partance. L'immobilité à quoi l'avait obligé la vieillesse, le laissait, vers la fin de sa vie, désœuvré. Il était devenu le journalier de ses livres, plus silencieux de jour en jour ou alors un instant démâté et confus. Toujours séduisant par la noblesse de son caractère et sa dignité. Roulant une cigarette sur le moignon de son bras coupé, le mégot, collé à la commissure des lèvres, arrivant au bout de sa combustion, mouillé de salive brunie par le tabac, il racontait encore des histoires à peine articulées pour que ne tombe point cette allusion de cigarette.

Raymone venait nous voir pour s'informer si Blaise n'était pas fatigué, n'oubliant pas de lui faire reproche de sa tenue négligée et de son veston enneigé par les cendres de sa tabagie. Elle répétait qu'elle n'avait aucune influence sur lui et, par là, voulait s'excuser de n'avoir pas d'autorité sur le personnage. C'était un bien étrange couple. Elle avait fait du théâtre avec lequel elle rompit après la création de la *Folle de Chaillot*, où elle fut l'une des extravagantes compagnes de Marguerite Moreno. Non pas un couple sans disputes ni récriminations, mais inséparable dans toutes les situations. Jamais servile l'un vis-à-vis de l'autre. C'était un amour plus fraternel que marital.

Le temps généreux en tête à tête avec Cendrars était passé. J'allais prendre congé à cet instant où dans l'esprit de chacun naît la conviction qu'il serait inutile, peut-être décevant de poursuivre la conversation. C'est ce qu'on pourrait appeler le relâchement fatal de liens trop tendus. La chance nous servit. On sonna à la porte. Raymone alla l'ouvrir.

Cendrars recevait la visite quotidienne d'un officier américain de l'armée de libération qui, pour son plaisir, s'attardait à Paris. Il était grand, bien bâti, jeune, élégant. Il tenait dans la poche de sa tunique une bouteille d'un excellent whisky américain dont la marque fit plaisir à Blaise. Raymone apporta les verres, les glaçons et de petites mignardises à croquer.

Il faut que j'avoue ici n'avoir jusque-là jamais bu de ce breuvage qui, en France, n'avait d'ailleurs pas encore commencé sa carrière excessive. En un mot, je déteste ça ! Mais j'en acceptais le baptême pour ne pas décevoir et par une curiosité qui aurait pu tourner au snobisme si elle n'avait pas été freinée par l'effort que je pratiquais pour le boire. Je devins, après plusieurs rasades, de la consistance de la flanelle, sans pouvoir participer, sinon par des éclats de rire injustifiés, à une conversation américano-française, sorte de charabia qui me laissait croire que je vivais un événement. Raymone me soufflait à l'oreille de cesser de boire. Soudain, je pris la porte sans me retourner, cahotant sur les trottoirs du boulevard jusqu'à la gare de Montparnasse où le dernier train pour Sèvres venait de partir sans moi. Je dormis comme un clochard dans quelque recoin de la salle d'attente Paris-Nantes.

Le lendemain, je reçus un pneumatique par le courrier qui desservait ma banlieue : «Raymone et moi, nous nous sommes fait du souci. Un signe pour nous rassurer. Ma main amie. Blaise.»



Photo Robert Doisneau

à Georges Borgeaud cordialement Blaise Cendrars (et Jacqueline) Paris, 1^{er} juillet 50.

ANGÈLE LÉVESQUE À L'HONNEUR DU C.E.B.C.

Imaginons une jeune Américaine venue passer ses vacances en France, au Tremblay-sur-Mauldre, au tournant des années 30. A la gare de Montfort-l'Amaury, où l'on devait venir la chercher, elle se fait accoster par un manchot à la lèvres fendue et qui l'emmène à tombeau ouvert dans une Alfa Romeo décapotable.

Nous reconnaissons bien vite l'un des trente-trois visages de notre poète. Quand à la «petite Américaine», c'était Angèle (pas encore Lévesque) envoyée par ses parents chez leurs amis Marcel et Marie Lévesque. Blaise, avec Raymone faisait déjà partie de la petite colonie du Tremblay, où les Marcel, Francis, Fernand étaient tout simplement Lévesque (l'acteur), Duchamp, Picabia ou Léger.

La «petite Américaine» ne devint M^{me} Jacques-Henry Lévesque que beaucoup plus tard, mais fut tout de suite l'amie de confiance de Blaise et de Raymone. Les lecteurs de *Continent Cendrars* ont déjà pu apprécier la finesse d'intuition que révèle le dialogue sur Raymone publié en 1988. Tous ceux d'entre nous qui ont la chance et l'honneur de connaître Angèle Lévesque savent les trésors de connaissances qu'elle recèle sur Blaise autant que sur tous ses contemporains.

A part Raymone et Jacques-Henry Lévesque lui-même, Angèle Lévesque est sans aucun doute la personne qui a non seulement connu Blaise Cendrars le plus longtemps, mais qui a saisi son être sous toutes ses facettes.

Bien avant même que la correspondance de Jacques-Henry Lévesque et Blaise ne devînt quasi quotidienne, c'est à Angèle que Blaise demanda de lui traduire le livre d'Al Jennings qu'il venait de découvrir. Il faut entendre Angèle évoquer ces heures de travail au Tremblay passées à traduire à haute voix le texte américain du récit d'Al Jennings, *Through the Shadows with O'Henry*, que Cendrars adaptera sous le titre de *Hors la loi* !...



Ce n'est pas un entretien enregistré qui restituera aux lecteurs de Cendrars la qualité d'évocation de toute conversation avec Angèle Lévesque. Il faudrait filmer ces dialogues au cours desquels, par le regard, la voix, le sourire autant que par ses propos, Angèle Lévesque fait surgir notre poète dans toute sa présence.

Lorsque je rendis visite à M^{me} Lévesque pour la première fois à New York à son bureau de l'Office du Tourisme Français, qu'elle dirigea pendant plus de vingt ans, je me présentai en fin d'après-midi. Je ne pensais pas m'attarder plus d'un quart d'heure ou une demi-heure de politesse, pour une première prise de contact. A une heure du matin nous étions les dernières clientes d'un restaurant du quartier. Ce dialogue n'a jamais cessé depuis. Il a nourri et ne cessera jamais de nourrir tous mes travaux sur Blaise et sera, bien sûr, l'armature de l'édition prochaine de la correspondance de Blaise avec Jacques-Henry Lévesque, qui n'aurait jamais vu le jour sans la vigilance et la générosité d'Angèle Lévesque.

Depuis cette première rencontre au Rockefeller Center à New York, il m'est souvent arrivé de croire avoir connu Blaise lui-même. Quand Angèle est parmi nous, Blaise est présent. Diverses manifestations du centenaire en ont témoigné. Sa présence au C.E.B.C. cristalliserait la présence de Blaise parmi nous tous.

Nous remercions tous M^{me} Jacques-Henry Lévesque d'honorer le C.E.B.C. de sa participation à ses travaux à titre de membre d'honneur.

Monique Chefedor

WELCOME ABOARD, CAPTAIN !

Quel lecteur de Cendrars ne s'est pas attardé avec amusement ou curiosité aux savoureuses pages consacrées à cette excentrique Diane de la Panne !



Les lecteurs de *Feuille de routes* ont eu, il y a quelques années, la primeur du récit d'Elisabeth Prévost évoquant les circonstances de sa rencontre avec Blaise Cendrars et la relation d'amitié qui en naquit. Plus récemment, les lecteurs d'*Intervalles* ont pu apprécier la qualité de poésie que fit naître cette amitié.

Quelle ne dut pas être la surprise de Blaise, en effet, quand il se trouva face à face avec l'incarnation de ses inventions romanesques : une jeune femme qui vivait les aventures qu'il inventait dans ses «histoires vraies». Surprise encore plus ébouriffante que celle qu'il éprouva devant le décor sorti tout droit de *Dan Yack*, à Hollywood.

Premier fusil de chasse d'Europe, Elisabeth Prévost avait chassé le rhinocéros, le buffle et l'éléphant en Afrique qu'elle venait de traverser en voiture, quand elle fut présentée à Blaise, avenue Montaigne. Elle dressait des chevaux de course dans les Ardennes. Plus tard, elle fondera une société de production cinématographique au Portugal, réalisant ainsi un des rêves de Dan Yack ; elle organisera des tournées pour Louis Jovet, élèvera des lapins à Formentera, fera le tour du monde en cargo plus d'une dizaine de fois, écrira des articles pour des revues de voyage, etc. TROP C'EST TROP. La réalité dépasse la fiction... On ne pourra plus y croire.

Il y a à peine deux mois, Elisabeth rentrait d'un voyage en cargo, trois mois et demi, de Liverpool au Chili, sans oublier le saut jusque dans l'île de Pâques sur le chemin du retour ! En l'écoutant raconter son périple, le sourire discret, l'œil vif, aux reflets d'aigle-marine, mais encore perdu dans le lointain des océans, il est aisé de deviner la fascination que le récit de ses aventures a dû exercer sur Cendrars, il y a cinquante ans.

Poésie de l'action ? Action de la poésie ?

Les regards de la Chasserresse et du Poète sur le monde se rencontrèrent à la croisée de leurs trajectoires. C'est la guerre qui empêcha Blaise et «Bee and Bee» de s'embarquer pour le tour du monde en voilier qu'ils avaient préparé, pendant deux ans, dans leurs rêves de la forêt des Ardennes.

De n'avoir été que rêve le voyage n'en aura-t-il pas été plus beau ?

Depuis, «Bee and Bee» continue de rêver, de vivre et d'écrire plus d'un tour du monde en mer,

en souvenir,

en honneur,

en émule ?

en Castor en quête de son Pollux ?

Sans doute, l'un et l'autre à la fois.

Si l'un et l'autre n'avaient pas existé, ils se seraient inventés.

Bienvenue à bord du C.E.B.C., «Bee and Bee», votre carnet de notes y sera le bienvenu !

Monique Chefedor

POUR JEAN BUHLER

En ce temps-là j'étais en mon adolescence
J'étais à La Chaux-de-Fonds la ville la plus haute d'Europe
C'était en plein boom de l'horlogerie
Le fric facile
Dans une ville rouge
Pas très suisse cette couleur malgré le drapeau national
Aux rues à angle droit comme le poème du Corbu

Chaque jour en allant de la gare au Gymnase
Je traversais un parc
Il y avait de belles maisons le bordant
Et je ne connaissais pas encore les poètes
J'ignorais que Cendrars était né là
C'est toi qui as effacé la légende de l'Hôtel de la rue Saint-Jacques
Avec une copie de l'acte de naissance de Frédéric-Louis Sauser
Et toi aussi tu es né rue de la Paix au 23 et tu es de Sigriswil

Je ne connaissais pas encore les poètes
Sauf ceux que l'on m'avait fait apprendre par cœur
Mais en mon adolescence quand j'avais le blues
Je n'écoutais pas seulement du jazz
Je mettais la radio
La télé ça n'existait pas
Pour partir sur les sentiers du monde
C'était avec toi et Goretta
J'ai su d'emblée que tu es un homme de paroles un rhapsode
Aujourd'hui plus personne ne t'écoute quel aujourd'hui

Nord-Sud-Ouest-Est Sur les routes d'Europe de l'Atlantique de l'Afrique
C'est avec toi que je suis parti
Ah que salubre est le vent
Tu es parti réglant tes comptes avec le royaume du conformisme intellectuel des assurances sur la vie de la prudence mise au premier rang des vertus
Tu as choisi les Suisses de l'étranger de l'aventure les têtes brûlées
Hans Bringolf Henri Moser-Charlottenfels

Ecrire n'est pas mon ambition mais vivre
Il faut briser les parois de la prison épidermique

Maintenant c'est la guerre
Le nazisme tu l'as connu déjà au Schleswig-Holstein lorsque tu posais des voies de chemin de fer
Ou aux jeux de Berlin
Tu es aux frontières
Tu publies tes premiers livres
Convalescence (de quelle maladie)
L'aventure c'est la guerre
Le colonel Masson t'appelle
Tu vas voir dans les maquis et tu remontes vers l'Alsace avec les armées alliées

Tu deviens un grand journaliste pas toujours pour de grands journaux
Tu fais des photos des scoops
Le Biafra Tuez-les tous
Zurich 1959 Makarios et l'indépendance de Chypre
C'est dans un avion volant vers l'île d'Aphrodite que nous nous sommes rencontrés

Puis dans les montagnes du Troodos
A la recherche de la plaque signalant le passage de Rimbaud
Nous sommes devenus amis
Parce que c'était toi parce que c'était moi
Cendrars en nous deux

Tu n'es pas professeur
Dis-moi Jean la gloire littéraire n'est-elle rien sans le soutien de la critique universitaire
C'est Walzer qui l'écrit
Bradez vos muses vos musées et vos Musset réponds-tu
En somme la patronne des poètes ce serait Sainte-Nitouche
Tu fuis les colloques
La source c'est Villon
Remy de Gourmont c'est ce maître de la critique qui a échappé à l'Université

Maintenant sur tes conseils je vais aux Açores
Faïal Pico Furnas Le Lac des sept cités Cerdan et Ginette Neveux
A Capelas il n'y a plus de cachalot sur les plages
La chasse à la baleine c'est fini
Dis Anne sommes-nous bien loin de Neuchâtel
Si on écrivait à Jean
Tu es un ange bimba ainsi que toutes les belles qui sont là exposées à la lumière

Maintenant ce printemps
Nous sommes à Saint-Maximin pas celui de Blaise
Nous irons à pied à Uzès
La buée s'installe parfois sur tes yeux
Ce ne sont pas seulement les pleurs du monde
Tu ne vois pas toujours les linteaux mais les amis
Cette fois tu te tapes si violemment la tête que tu t'écroules du haut de tes presque deux mètres
Nous crions Jean
Mais tu mourras debout comme Zorba en regardant le soleil en face

Son âme avançait plus vite que le monde
Me disais-je avec Kazantzakis
Quand nous marchâmes jusqu'à Uzès

Charles-F. Sunier

N.B.

On aura reconnu ce que l'auteur doit à Cendrars et Apollinaire, ou vice-versa ! Et à Jean Buhler ! La suppression de la ponctuation a gommé les citations que le lecteur averti aura repérées d'emblée.



RENCONTRE AVEC LE NEVEU DE BLAISE

J'aimerais donner à ce portrait trop succinct du D^r Pierre Sauser-Hall les couleurs vives et les nuances fines et précises qui font le prix des aquarelles qu'il peint et expose, mais ne consent que rarement à vendre et alors seulement au bénéfice de Médecins sans frontières. Le goût de l'art lui vient sans doute de son grand-père maternel d'origine irlandaise, Richard Hall, de qui nous connaissons le fusain de «Freddy au large panama».



J'aimerais mettre dans ces phrases un peu de cette lumière printanière qui éclaira leur propriété de Villette, les arbres en fleurs se détachant sur la masse sombre du mont Salève, l'après-midi où M. et M^{me} Pierre Sauser-Hall me firent l'amitié de me recevoir chez eux, dans leur maison qui date de 1654 et qu'ils ont magnifiquement restaurée.

Au cours du long entretien que le neveu de Blaise Cendrars m'accorde, je découvre une personnalité ouverte, fine et attachante. Un sourire malicieux étincelle de temps en temps au fond de ses yeux, qui retrouvent aussitôt leur regard habitué à scruter signes et symptômes pour délivrer - impitoyablement mais sans dureté - la vérité. Une ombre fugitive glisse sur la pupille lorsqu'il me dit qu'à un certain moment il a bien fallu choisir : le piano ou la médecine.

Ce fut la médecine. Et c'est ainsi, jeune étudiant à la Faculté, qu'il rencontre pour la première fois son célèbre oncle, à Paris, avenue Montaigne. Le poète «boule de feu» l'initie à l'entrecôte «Marchand de vin» avant de le renvoyer à ses études : «Fous-moi le camp, va à ton laboratoire !» Après la guerre, Blaise passera quelques jours à Leysin, où Pierre occupe le poste de médecin-adjoint dans un sanatorium. Que de soirées inoubliables passées à suivre l'infatigable conteur dans ses vertigineuses évocations ! Puis le D^r Sauser-Hall, spécialisé en pneumologie, ouvre un cabinet à Genève, publie des articles de médecine interne, est nommé médecin-conseil d'une entreprise importante et, en 1976-1977, président de la Société médicale de Genève.

La soif de connaître et d'aimer ne le quitte jamais. «La culture est l'épanouissement des facultés intellectuelles, artistiques et morales de l'être humain, dit Pierre Sauser-Hall, c'est le besoin de connaissance, qu'il faut entretenir jusqu'au dernier souffle.» Grâce à une discipline acquise très tôt, il réussit à réserver, parallèlement à sa carrière professionnelle, le temps de s'occuper des arts, d'organiser des concerts chez lui, de s'adonner à la peinture et à l'écriture. Activités créatrices qui lui apportent un «pur bonheur, hors du temps» et auxquelles il est heureux de pouvoir se consacrer plus librement depuis qu'il a cessé d'exercer. Non seulement il a la satisfaction de voir son talent reconnu par les critiques, mais encore la joie de voir ses enfants réussir dans des domaines parents : sa fille crée des œuvres dans le domaine de l'art contemporain, l'un de ses fils est pianiste de jazz aux Etats-Unis et l'autre, historien, travaille dans une agence de presse.

Mais il est temps de donner la parole à Pierre Sauser-Hall lui-même. En 1987, il a publié dans *La Revue de Belles-Lettres* n° 1-2 le récit savoureux de sa rencontre avec Blaise Cendrars - texte repris avec «L'Ombre, sa fulguration et sa sérénité» par *Feuille de routes* n° 18, avril 1988, p. 6-7 - ainsi qu'un cycle de poèmes dont il nous autorise à reproduire l'extrait suivant. Nous l'en remercions chaleureusement.

ODE À L'ABSENTE

ELLE :

Je viens à toi, Seigneur, défaillante d'amour,
Voici ce cœur de chair, à toi depuis toujours ;
Expertes en baisers, voici mes lèvres pourpres
Et mon regard fendu, sous la paupière oblique,
Et mes seins rebondis berceau de ton désir...
Et mon âme de feu qui enfin te possède
Dans un cri véhément qui peu à peu s'éteint
Pour mourir en douceur au seuil d'un autre monde...

LUI :

Au rythme de tes pas tes hanches ondulaient.
Lumineuse, ta robe ouvrait sur le chemin
Un espace de joie aux rayons du matin.
Au rythme de ton cœur elle se balançait...
Sur la crête voisine un ange te veillait ;
Il contemplait ton corps et ta grâce et ton charme.
Imperceptiblement tu souriais au loin,
A ton bonheur secret qui t'épanouissait.

ELLE :

Le parfum de mon corps allait s'épaississant,
D'une sourde langueur mon regard s'embrumait...
Ma passion de toi était envahissante,
Mes cris jusques au ciel hurlaient un grand amour.

A l'horizon parti et cela pour toujours
Ton visage béni, aux lèvres purpurines
Plus jamais ne serait ni baisé ni choyé !

Poussière que mon cœur, envahi par la mort.

Pierre Sauser-Hall

CINQ QUESTIONS À FRÉDÉRIC-JACQUES TEMPLE

F.-J. Temple est né à Montpellier en 1921. Ses études universitaires interrompues par la guerre, il part pour Alger en juillet 1942 et participe à la campagne d'Afrique et d'Italie dans les chars du 3^e Spahis. Démobilisé en janvier 1946, après avoir pris part aux campagnes de France, Allemagne et Autriche, il fait du journalisme à Paris, puis au Maroc, mais abandonne rapidement ce métier pour créer des jardins dans le proche désert. Revenu à Montpellier en 1947, il réalise des émissions à la radio régionale. Il est nommé en 1954 à la Direction des Services régionaux du Languedoc-Roussillon de la Radiodiffusion-Télévision où il continuera à travailler jusqu'en 1986.

Parallèlement, il conduit son œuvre d'écrivain en publiant huit livres de poèmes, trois romans, des biographies et essais, des traductions, et anime plusieurs revues (*Souffles*, *Fénix*,...). Il voyage beaucoup, en Europe, en Afrique, en Amérique et notamment au Québec. Fait de la navigation et s'intéresse à l'ornithologie. Il compte parmi ses nombreuses amitiés littéraires : Joseph Delteil, Henry Miller, Lawrence Durrell, Richard Aldington, Gaston Miron, etc.

1) Vous avez dédié, symboliquement, un poème de Foghorn (Grasset, 1975), «*Sacramento*», «à Blaise Cendrars». Vivant, le poète à «*la main coupée*» vous a accueilli ; et, par-delà la mort physique, il continue, semble-t-il, de vous faire signe. Pourriez-vous définir en quelques phrases votre rapport à cet homme et à son œuvre ?

Ce poème, dédié à Blaise Cendrars après sa mort, porte en lui la date à laquelle il a été écrit : le 29 octobre 1960. Il fut envoyé à la même date, à Blaise Cendrars, sur une carte postale expédiée de Sacramento. Comme vous le savez, il est mort le 21 janvier 1961, soit quinze jours après la visite que je lui avais faite à mon retour des Etats-Unis d'où je lui ramenais le salut fraternel de son ami Jacques-Henry Lévesque. J'ai raconté, dans le numéro spécial du *Mercur de France* et dans un texte publié dans l'un des volumes des *Œuvres complètes* (Club français du livre), comment j'ai rencontré Cendrars en 1948 à Saint-Segond. Il m'est difficile de dire en peu de mots mon rapport à l'homme et à l'écrivain. Celui-ci et celui-là ne formaient qu'un seul personnage. Rarement j'ai rencontré et aimé un homme qui ressemblât autant à son œuvre et réciproquement. Ce que je regrette aujourd'hui c'est de ne pas l'avoir davantage considéré comme un écrivain : j'aurais pu alors connaître peut-être des réponses aux multiples questions que l'on se pose maintenant. Nous ne parlions jamais de littérature, mais de la guerre, de la cuisine, des voyages...

2) Quelles relations l'homme de radio et de télévision, le journaliste que vous êtes, entretient-il avec la poésie qui vous habite, profondément ?

Je n'ai jamais été journaliste professionnel. J'étais parti au Maroc en 1947 pour le devenir, mais j'ai préféré, une fois là-bas, aider un ami à faire pousser des tomates dans le désert. Certes, j'ai publié bon nombre d'articles dans des journaux et des magazines, mais en *free lance*. Quant à la radio, j'y suis entré grâce à Cendrars qui avait parlé de moi à Paul Gilson, qui avait attiré à lui un certain nombre de poètes : Jean Tardieu, Marcel Sauvage, Louis Foucher, Georges-Emmanuel Clancier, Hubert Dumas, Rouben Mélik, Luc Bérimont, et tant d'autres qui furent de cette «époque Gilson» qu'on peut bien baptiser «l'Age d'or» de la Radio. Après avoir passé le concours nécessaire, j'ai occupé le poste de chef de services régionaux pour le Languedoc-Roussillon. Après la mort de Paul Gilson, il ne m'a plus été possible, compte tenu de

la tournure prise par la Radio et la Télévision, de penser que la poésie y avait encore droit de cité. Elle se situait autre part dans ma vie.

3) Vous venez d'obtenir le Prix Valéry Larbaud qui récompense, outre la qualité de votre œuvre proprement poétique, le travail de traduction qui vous a requis à plusieurs reprises. Comment avez-vous été amené à traduire ? Quels problèmes se sont alors posés au traducteur que vous vouliez être ? Et comment avez-vous choisi de les résoudre ?

Mon premier essai de traduction est dû à l'amitié. J'ai aidé un ami hollandais, Henk Breuker, à mettre en français des poèmes du grand poète Gerrit Achterberg. Mais ma première véritable traduction fut d'un petit livre de l'Américain Haniel Long, *La Merveilleuse aventure de Cabeza de Vaca*, que m'avait signalé Henry Miller qui l'avait préfacé. Outre le plaisir que m'a donné la traduction (de textes courts, en général, de Lawrence Durrell, Henry Miller, Tennessee Williams, Thomas Hardy), j'ai considéré la traduction comme un exercice salutaire et indispensable. On apprend au mieux sa propre langue en traduisant celle d'un autre.

4) Vous aimez les biographies et celles que vous avez proposées de D.H. Lawrence, d'Henry Miller, auquel vous lie une amitié personnelle, de Medora, la fille de Byron, notamment, ont été justement remarquées. Pouvez-vous - et le souhaitez-vous - séparer votre travail de biographe de votre travail de poète ?

Les biographies que j'ai écrites sont toutes liées à des amis ou à des circonstances de ma vie. Sans l'amitié de Richard Aldington, qui vivait à Montpellier, et qui avait été un proche de D.H. Lawrence, je n'aurais sans doute pas entrepris ce travail. Ma biographie de Miller n'est que la suite et la fin d'une amitié de quarante ans. *Le Tombeau de Medora* a été écrit parce que, tout enfant, je passais souvent devant le village où repose la «fille de Byron» et que j'ai voulu un demi-siècle plus tard élucider son mystère et lui rendre hommage. Ces biographies forment, avec mes romans et mes poèmes, un «Journal de route».

5) Comme votre ami Blaise Cendrars, vous avez «bourlingué» sur les mers et dans les livres. Comment définiriez-vous le voyageur que vous êtes ?

Je ne cesserai de voyager que par obligation impérative. C'est dans ma nature. Peut-être une manie. Ce qui importe, ce n'est pas tant le nombre des voyages, mais leur qualité. Cendrars, par exemple, a dû beaucoup moins voyager dans toute sa vie que d'autres bourlingueurs. L'important est de voir comment il a transformé le voyage en matière première poétique. Le voyage, de nos jours, devient de plus en plus rare, il a succombé sous le poids du tourisme, cette perversion.

Réponses recueillies par **Pierre Caizergues**

Bibliographie des ouvrages disponibles

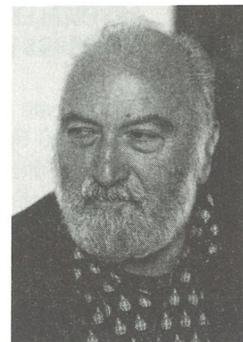
Poésie : *Anthologie personnelle* (Arles, Actes Sud, 1989).

Romans : *Les eaux mortes* (Paris, Albin Michel, 1975).

Un cimetière indien (Paris, Albin Michel, 1981).

Biographies / Essais : *Henry Miller* (Lyon, La Manufacture, 1986).

Le tombeau de Medora (Lyon, La Manufacture, 1988).



ASSEMBLÉE PLÉNIÈRE DU CENTRE D'ÉTUDES BLAISE CENDRARS (C.E.B.C.), LE 24 FÉVRIER 1990

La deuxième assemblée plénière du C.E.B.C. s'est tenue le 24 février 1990. Par une matinée d'hiver ensoleillée se sont donc retrouvés au Séminaire de littérature française de l'Université de Berne : Jacqueline Bernard, Francis Boder, Miriam Cendrars, Monique Chefdor, Georges Darany, Mireille Dupuis-Glardon, Jean-Carlo Flückiger, André Imer, John E. Jackson, Anne-Marie Jatton, Christine Le Quellec, Claude Leroy, Anna Maibach, Marius Michaud, M. et M^{me} Claude Pinoteau, Elisabeth Prévost, M. et M^{me} Adrien Roig, M. et M^{me} Jean Strasser, Michèle Touret, Judith Trachsel, Pierre-Olivier Walzer, Sergio Wax ainsi que Georges Saint-Yves, Dominique Combe et de nombreux invités.

Venus de près ou de loin, tous se réjouissent d'écouter la conférence que Michel Butor va prononcer dans un instant, dès que les affaires courantes auront été discutées et réglées.

Après l'ouverture de la séance par le président John E. Jackson, et l'adoption du procès-verbal de l'assemblée précédente, le directeur, Jean-Carlo Flückiger, dresse le bilan de l'année passée, marquée notamment par la parution, aux Editions de la Baconnière, du *Catalogue du Fonds Blaise Cendrars*, établi par Marius Michaud, et qui constitue le CAHIER BLAISE CENDRARS n° 1, et de la quatrième livraison de CONTINENT CENDRARS. Il expose les questions et les solutions relatives aux nouveaux plans de travail et de publication concernant d'une part les futurs numéros de CONTINENT CENDRARS et d'autre part les volumes

à paraître dans la collection des CAHIERS BLAISE CENDRARS. On trouvera dans le procès-verbal détaillé, que les membres du C.E.B.C. ont reçu, la liste des publications prévues.

Tous les membres présents approuvent et signent ensuite la lettre que Jean-Carlo Flückiger soumet à l'assemblée, lettre adressée au directeur de l'Office fédéral de la culture, M. Alfred Defago, pour appuyer le projet de création d'une salle Blaise Cendrars à la Bibliothèque nationale suisse ou aux futures Archives littéraires.

Sa trop grande modestie - et le temps qui court trop vite - empêchent Elisabeth Prévost de prendre la parole pour lire le discours qu'elle a préparé en secret pour cette assemblée. On en lira le texte, qu'elle nous a amicalement confié, ci-après.

Dernier point de l'ordre du jour : les participants échangent diverses informations de l'actualité cendrarsienne, discutent diverses questions, entre autres celle d'un futur colloque consacré à Cendrars à Berne, auquel les représentants de l'ABC/IBCS et du groupe ETC de Nanterre accordent spontanément leur soutien.

Après cette première partie, le président John E. Jackson donne la parole à Michel Butor. Celui-ci a bien voulu nous autoriser à publier le texte de sa conférence dans ce numéro (p. 41-51). Qu'il trouve ici l'expression de notre sincère reconnaissance.

Jean-Carlo Flückiger, Judith Trachsel

QUAND JE SONGE AU CENDRARS QUE J'AI CONNU...

Quand je songe au Cendrars que j'ai connu, il me prend souvent l'envie de vous suggérer, à vous tous - professeurs, érudits, écrivains, chroniqueurs - d'imaginer une «Chronique du temps présent vu par Blaise Cendrars». Quelle idée se ferait chacun de vous, dans votre optique, des réactions de Cendrars ?

Lui, il aurait naturellement été sur place, envoyé par quelque Lazareff ou de son plein gré, assister aux événements exceptionnels qui transforment la planète, à une vitesse foudroyante. Cela ne manquerait pas de saveur, à chaque numéro de *Feuille de routes*, par exemple.

Où aurait-il été ? Qu'aurait-il écrit, dans la vérité de base avec son imagination déplaçante ?

Comment aurait-il décrit les horreurs du Liban, son bras arraché en balance avec tant de membres déchiquetés par balles inconnues ? Comment aurait-il raconté la Chine ? Dissimulé derrière les rideaux d'une fenêtre d'hôtel donnant sur la place Tien An Men ou caché sous un tramway fictif, dans son récit, aux côtés de la jeunesse au poitrail nu, écrasé par les chars ?

Il aurait pris tous les risques afin que *France-Soir* reçoive son papier, son papier écrit dans le sang et le cambouis.

Et devant le mur de Berlin son imagination eût rejoint les étoiles. Tout aurait été transfiguré, jusqu'aux trente tonnes de pierres du mur de la mort, transportées par avion à destination des Etats-Unis pour être revendues en petits fragments montés sur des blocs de bois de la Cordillère des Andes comme cadeaux de Noël dans les supermarchés californiens.

Ce qu'il aurait écrit eût été sublime : faux, vrai, réel.

Parti ces derniers jours pour interviewer le plus ancien prisonnier du monde, Nelson Mandela, quelle conversation nous aurait-il rapportée de cette rencontre qui aurait ou n'aurait pas eu lieu ? Pour Cendrars, au demeurant, cela est sans importance. Nous y aurions cru.

Ainsi vagabondent mes pensées, quand je vous retrouve - visages familiers et, plus nombreux, visages encore inconnus - rassemblés en cercle officiel pour l'assemblée plénière du C.E.B.C. Quels seraient vos réflexions sur ces sujets magistraux ? Quels avatars subiraient-ils dans le prisme de vos pensées ?

Comment imagineriez-vous l'acolyte de Rogovine face à la perestroïka ? Parcourant dans tous les sens le patchwork de l'Empire sur le point d'éclater ? Arménie, Géorgie, Lituanie, Ukraine, Tadjikistan...

Sakharov, qui ne devait retrouver la liberté que pour trop peu de temps avant d'entrer au cimetière, je crois que Blaise aurait été le voir dans son tragique exil, à Gorki.

Comment Cendrars s'y serait-il pris pour décrire tout cela ? Voilà le mystère. Mais cela vaudrait la peine de s'essayer à le deviner, aujourd'hui, à travers nos suppositions.

Aurait-il placé Sakharov parmi les naufragés de la Méduse et amerrissant à Riga ? Aurait-il fait jouer Horowitz sur un piano sans cordes, la seule caisse ayant eu le droit d'entrer à Moscou, mais résonnant de toute la sonorité de l'Orchestre de Washington, par la magie d'un de ces tours de passe-passe dont il a le secret ? Le violoncelle de Rostropovitch camouflé dans un conteneur panaméen parmi de la drogue colombienne, ou accroché aux ailes d'un cerf-volant japonais ?

Pourquoi pas ?

L'exode forcé des paysans roumains emportant les morceaux des cloches fracassées de leurs monastères... L'aventure du *Rainbow Warrior*, qui aurait beaucoup amusé Blaise, je crois... Quant au fameux Paris-Dakar, chevauchée dite sportive de motos-autos-camions, je suis sûre que Cendrars l'aurait détesté. Sa sensibilité profonde eût trop souffert de voir bousculer les populations qu'il avait comprises sans les avoir jamais connues ; de voir piétiner tout ce qu'il aimait de pur en Afrique, où il n'a jamais mis les pieds, bien que - paraît-il - il m'y rencontra.

Qu'en diriez-vous ? Maintenant ? De Blaise, qui aimait les Bugatti mais pas les bêtises...

Voilà ce que je venais vous dire à Berne, en vous remerciant de m'accueillir parmi vous en tant que membre d'honneur.

LE LOTISSEMENT DE CONFLANS-SAINTE-HONORINE

Prolongeant la flânerie mérévillienne de juin 1989, E.T.C. nous fait naviguer en ce début d'été jusqu'à la « capitale française de la batellerie », Conflans-Sainte-Honorine, qui, après l'inauguration en mars 1989, par Michel Rocard, de la nouvelle bibliothèque baptisée du nom du poète, bat pavillon Cendrars pour la seconde fois.

En ce samedi 16 juin, à la salle Bouyssel où nous sommes accueillis chaleureusement par M. **Jean Guigné**, maire-adjoint et chargé des affaires culturelles de la ville de Conflans, et après une émouvante évocation de Blaise par **Miriam Cendrars**, nous nous mettons à cette nouvelle lecture du *Lotissement du ciel* à laquelle nous convie **Claude Leroy**, le grand ordonnateur de cette sixième rencontre d'E.T.C. *Le Lotissement du ciel* est peut-être le volume le moins connu de la Tétralogie ; il occupe cependant une place privilégiée dans le parcours de l'écrivain : texte chiffré, convocaté et évocaté du reste de l'œuvre, il boucle en 1949 les Mémoires et peut-être le chemin d'écriture de Cendrars. Tout reste donc à dire... et la parole critique sur Cendrars est boulimique ! Durant ces deux jours, elle lotira d'abord un terrain mystique, avec les interventions de F.-J. Temple, Michel Autrand et Colette Astier ; puis la terre brésilienne grâce à Adrien Roig et Maria Teresa de Freitas ; elle investira enfin la matière temporelle du texte à travers les recherches de Christine Le Quellec et de Jay Bochner.

Le Maître de la nuit.

Poète, romancier et journaliste, **Frédéric-Jacques Temple** est venu à Conflans pour nous faire partager son « vol d'essai » aux côtés de Cendrars. Ce dernier lui confia en effet une dactylographie surchargée de corrections et d'ajouts manuscrits - « à mon cher Temple, mon éditeur princeps » - et contenant les fragments 92 à 105 du « Nouveau patron de l'aviation ». En février 1949, ces fragments parurent dans la revue *Souffles*, qui en était alors à ses débuts.

Mais pourquoi ce royal cadeau ? Entre ravissement et angoisse, le jeune éditeur, invité par Cendrars, se rendit en juillet 1948 à Saint-Segond. Temple connaissait déjà Raymone pour avoir joué avec elle à Montpellier dans *L'Ecole des femmes*. Son expérience

de la guerre, qu'il racontera dans *Les Eaux mortes*, y est certainement pour beaucoup dans l'intérêt et l'amitié que Cendrars lui témoigne spontanément. Cette même guerre à peine terminée, Cendrars avait perdu son fils Rémy dans un accident d'avion. Temple avait à peu près son âge... Mais dans la fraîcheur de son émerveillement, il en est encore à se demander qui, du fils aviateur apparaissant dans « Le nouveau patron de l'aviation », des Indiens brésiliens lévitant grâce à l'ibadou, cette plante hallucinogène dont Temple a traqué la présence dans les traités de botanique aussi bien que dans les jardins de France, ou de Thérèse d'Avila et de Joseph de Cupertino dans leurs saints ravissements - qui aura poussé Cendrars à choisir *Souffles* pour faire - précieuses parties de son *Lotissement du ciel*.

Puis, cela aurait été un échange d'idées, de projets, ou de fantasmes qui se seraient étirés ou réalisés, ou qui seraient partis en fumée...

Elisabeth Prévost alias « Diane de la Panne »

de la guerre, qu'il racontera dans *Les Eaux mortes*, y est certainement pour beaucoup dans l'intérêt et l'amitié que Cendrars lui témoigne spontanément. Cette même guerre à peine terminée, Cendrars avait perdu son fils Rémy dans un accident d'avion. Temple avait à peu près son âge... Mais dans la fraîcheur de son émerveillement, il en est encore à se demander qui, du fils aviateur apparaissant dans « Le nouveau patron de l'aviation », des Indiens brésiliens lévitant grâce à l'ibadou, cette plante hallucinogène dont Temple a traqué la présence dans les traités de botanique aussi bien que dans les jardins de France, ou de Thérèse d'Avila et de Joseph de Cupertino dans leurs saints ravissements - qui aura poussé Cendrars à choisir *Souffles* pour faire - précieuses parties de son *Lotissement du ciel*.

«... de la drôle de poésie du monde...»

John dos Passos

Ayant quitté sans encombre la rampe de lancement grâce à Frédéric-Jacques Temple, une agréable promenade sur les bords de la Seine nous conduit jusqu'au restaurant où, autour d'un copieux repas, nous échangeons nos enthousiasmes sidéraux. Aux environs de 14 h 30, c'est à **Michel Autrand** qu'incombe la tâche délicate d'éveiller nos sens alanguis et de nous faire accéder « par aile, avion ou ange » - selon le fil secret que ces termes tissent dans le discours - à la vie de saint Joseph de Cupertino selon Blaise Cendrars.

L'*aile*, à travers les oiseaux, nous plonge dans le monde de la nature, l'*avion* évoque Rémy et le monde social, alors que l'*ange*, par saint Joseph de Cupertino interposé, nous élève au monde religieux. La seconde « merveille » de Cendrars consiste donc à nous faire passer des « sous-hommes » à l'amour humain d'un père et d'un fils pour nous permettre d'atteindre la dimension surhumaine du « ravissement d'amour ». Merveille chorale, puisque la dédicace de la première partie du *Lotissement du ciel* « à la Folle de Saint-Sulpice », c'est-à-dire à Raymone, convoque *La Folle de Chaillot* de Giraudoux. Dans cette pièce, Raymone tenait précisément le rôle de la folle de Saint-Sulpice, Gabrielle, et celle-ci possède des serins que des voix mystérieuses lui enjoignent de lâcher...

Les oiseaux permettent à Cendrars de plonger au cœur de la modernité, en remplissant une fonction structurelle qui nous fait passer de leur vol paradisiaque dans «Le Jugement dernier» à la fureur des hommes substituant au bruissement des *ailes* le vrombissement de l'*avion*. Cependant, l'appétit de lévitation, autant physique que psychologique, reste intact, l'aviation n'en étant qu'une forme à la fois plus élaborée et plus banalisée.

Quant à l'*ange*, Cendrars met en œuvre plusieurs moyens «humoristiques» pour lui donner cons(is)tance: ce sont d'abord les clins d'œil à l'héritage littéraire, à Nerval et ses *Filles du feu* par exemple, puis les jeux d'erreurs volontaires dans les citations en latin de cuisine d'Olivier Leroy. Etourdissant le lecteur par ce torrent de mots, Cendrars invite à se jouer du texte tout en décollant vers un idéalisme de lévitant qui lui fait retrouver de manière intime et voilée... Paul Claudel ! Dans l'imaginaire de ce dernier, l'envol est réalisé par une forme de *nage* ; mais il y a surtout, au centre du vol et comme chez Cendrars, la mutilation (pensons au Rodrigue du *Soulier de satin*) qui mène de l'homme à l'ange. Le lévitant n'est autre qu'un «boîteux des deux jambes», selon l'admirable formule donnée par Michel Autrand.

Ainsi, santé et foi animent Cendrars : *santé* de son rêve de lévitation qui, au-delà de tout pessimisme, lui fait amputer l'homme pour qu'il prenne conscience de sa grandeur ; *foi* qui fait du ciel loti un ciel conquis. Dans *lévitation* on peut d'ailleurs entendre *lotissement*, grâce à la similitude sonore des /et tet grâce au nombre égal de syllabes. Cependant, Dieu ne donne pas la foi à Cendrars, complétant ainsi sa mutilation et, par là, son originalité.

Mais tout de même, comment justifier ce «purgatoire» des interminables pages sur la lévitation infligées au lecteur ? Montage propre à la tradition du conteur depuis l'*Illiade* et l'*Odyssée* ? Ressassement du texte grâce auquel l'ange dans son envol «tient» - face à l'oiseau qui ne s'acclimate pas et meurt ; face à l'avion qui tombe et tue Rémy ?

« Blaise Cendrars ? ... Un homme qui
sait écrire, et qui n'en a pas peur. »
Jaime de Angulo

Colette Astier, notre dernière pilote de la journée, pose la question fondamentale de l'écriture mystique, c'est-à-dire de l'expression poétique dans *Le Lotissement du ciel*. Alors que les poètes se sont longtemps considérés comme les «scribes de Dieu», tel Dante dans sa *Divine Comédie*, force nous est de constater que le XX^e siècle a remis en question la validité, les droits et les devoirs de la parole poétique. Qu'en est-il, par exemple, de la prise de possession d'un texte par un autre écrivain ? Qu'en est-il du poème d'Apollinaire, « Zone », qui tente comme *Le Lotissement du ciel* de marier religion et modernité ? Ces deux œuvres, ces deux hommes sont animés du même double désir : celui (vertical) de l'amour divin, et celui (horizontal) des amours humaines fluctuantes.

Le cœur de la mystique selon saint Joseph de Cupertino, comme selon Cendrars, se trouve dans le «ravisement d'amour». Or «ravis», qu'est-ce pour un écrivain, sinon insérer dans son œuvre des bribes d'écriture découpées chez ceux qu'il aime (Apollinaire, Olivier Leroy, etc.) ? Ainsi, la vertu mystique par excellence de sainte Thérèse et de saint Joseph, qui est la parfaite ductilité de leur âme à la volonté divine, nous révèle la vertu poétique par excellence, qui est la parfaite ductilité du texte à la volonté de l'écrivain.

Dès lors, la vocation poétique va plus loin : elle est parole médiane et médiatrice entre le ciel et la terre. Saint Jean de la Croix, Blaise Pascal, Paul Claudel, autant de poètes «ravis» et «ravisés» qui ont su donner à la parole d'en bas, ainsi qu'aux créatures les plus viles (tel le tamarou du «Jugement dernier») une valeur élevatrice. Nous passons donc sans solution de continuité du *saint* au *singe*, du «Nouveau patron de l'aviation» à «La Tour Eiffel sidérale», le premier étant excessivement spirituel et la seconde excessivement sensuelle. Au cœur du Brésil débridé se love le mysticisme le plus épuré.

Au terme de cette première journée, *Le Lotissement du ciel* se cabre encore devant toute tentative d'explication unificatrice. Cependant les pistes tracées par les trois intervenants nous ont fait voyager déjà fort loin sur les chemins tortueux de l'écriture cendrarsienne.

Le vin d'honneur offert par la municipalité de Conflans-Sainte-Honorine dans la lumineuse bibliothèque Blaise Cendrars, parachèvera agréablement la première partie de notre rencontre.

Le dimanche 17 juin nous emmènera «de la terre au ciel brésiliens», au rythme ensoleillé de la voix d'**Adrien Roig**. Pour ce dernier, il existe une relation simple et directe entre référent et texte. Ainsi, ses deux voyages au Brésil lui ont permis d'éclairer *Le Lotissement du ciel* et sa genèse.

Etonnant livre qui couvre quarante ans de souvenirs allant de la rencontre d'Oswaldo Padroso avec Sarah Bernhardt en 1909 à l'achèvement d'imprimerie du 20 juillet 1949, en passant par la découverte de la constellation de la tour Eiffel sidérale en septembre 1914 et le premier voyage que fait Cendrars au Brésil en 1924, et dont le titre vient peut-être du *cancioneiro* d'Oswaldo de Andrade, *Pau Brasil*. En effet, un des poèmes de ce recueil s'intitule «Morro Azul» et se termine par le vers : «*E a Torre Eiffel nocturna e sideral.*»

La terre brésilienne est donc à plus d'un titre liée à la dernière partie du *Lotissement du ciel*: sa dédicace rend hommage à Tarsila, l'amie brésilienne de Cendrars, épouse d'Oswaldo de Andrade ; son cheminement nous mène, par la route des crêtes, de São Paulo à la rive droite du Tété, dont les méandres interminables sont, comme l'écriture cendrarsienne, la meilleure voie de pénétration à l'intérieur du pays. Ainsi, les nombreuses digressions miment la durée du voyage au cœur de cette terre brésilienne si singulière et sanguine, au sens propre comme au figuré !

La montée au Morro Azul subit dans l'écriture deux déformations : cette «montagne» n'est en effet ni aussi haute ni surtout aussi éloignée de São Paulo que Cendrars nous la décrit. Cette surenchère attire notre attention d'une part sur la difficulté de l'élévation et d'autre part sur les déplacements en rotation (les virages !). Montée en spirale, à laquelle vient s'ajouter la vitesse folle de l'Alfa Romeo propulsée à l'assaut du Morro Azul, et nous voici en pleine lévitation. Le dernier raidillon ne débouche-t-il d'ailleurs pas en plein ciel ?

Le Morro Azul porte en son nom même l'azur céleste et offre à l'écrivain un havre de paix. Quant au nom de son propriétaire, Oswaldo Padroso, il faut y voir un amalgame de plusieurs noms brésiliens. Rien ne rappelle Luis Bueno de Miranda, le vrai propriétaire de la fazenda ; rien ou presque, car cet ermite, libre penseur vivant dans la solitude et la méditation, ressemble fort à un saint laïque, intermédiaire à sa manière entre le ciel et la terre.

Nous devons en tout cas à cet astronome amateur la découverte, en 1914, de la constellation baptisée «la tour Eiffel sidérale» (cf. l'article d'Anna Maibach, «Pâques aux Minas Gerais», *Continent Cendrars* N° 4, p. 59-61). Le texte du *Lotissement du ciel*

serait en quelque sorte le troisième récit de cette découverte, après la communication scientifique rédigée par Miranda et une version provisoire de Cendrars. Cependant, l'origine secrète de cette fameuse tour pourrait bien se trouver dans une de ces anciennes cartes postales du début du siècle - Roig en fait circuler quelques exemplaires - qui représentent, sur fond nocturne, la tour Eiffel constellée de paillettes d'or et d'argent. De quoi en rester bouche bée !

mais sur les routes du monde intérieur.
C'EST URGENT. →

La terre brésilienne nous fait don, ce matin-là, d'une autre étoile: **Maria Teresa de Freitas**, venue de São Paulo pour nous entretenir de «modernité» et de *modernismo*, autrement dit des rapports entre Cendrars et la littérature brésilienne moderne.

La dédicace à Tarsila - «*mais linda Paulista do mundo*» - rend hommage au réalisme fantastique des œuvres de cette jeune peintre moderniste ; Paolo Prado, par ses poèmes, initie Cendrars à la mélancolie foncière des Brésiliens ; Oswald de Andrade, figure de proue du modernisme, s'adonne, quant à lui, à l'écriture rhapsodique, écriture de bricolage découlant d'une nouvelle prise de conscience des rapports entre l'individu et l'Histoire, entre les esthétiques modernistes et les traditions populaires ancestrales où le «je» du poète se réfracte à travers diverses couches narratives.

En 1922, lorsqu'il naît officiellement au Brésil, le mouvement moderniste se veut acte fondateur unissant dialectiquement l'héritage populaire local et le modernisme technologique international.

Cendrars a certainement été frappé par ce «primitivisme» authentique, bien loin des fallacieuses recherches exotiques françaises : *primitivisme du langage*, d'abord, matérialisé par un déferlement de phrases et de pensées, sorte de «langage ailé» qui ne se laisse enfermer dans aucune prison syntaxique ou grammaticale, et reflète, par son éclatement, le monde extérieur fragmentaire et chaotique ; *primitivisme des thèmes* aussi, simples et merveilleux, tendant vers la recherche de l'âme pure (pensons à saint Joseph de Cupertino) ; *primitivisme de la superstition*, enfin, qui nous permet, par exemple, de passer sans ambages du quotidien le plus trivial à la cosmogonie des Lémuriens.

Cette poétisation du prosaïque correspond à la sensibilité postmoderne qui considère l'art comme un moyen servant à étendre l'expérience de la vie. Tel est également le vœu le plus cher de Cendrars qui se révolte contre la sophistication mondaine étouffante de l'esthétique parisienne. C'est pourquoi son écriture s'auto-commente et s'auto-analyse sans cesse, se détruit et renaît en transformant le texte de la réalité en réalité du texte. Ainsi, les rapports entre la France et le Brésil sont de nature anthropophage : si les modernistes brésiliens s'adonnent à une récupération cannibale de l'exotisme européen, Cendrars pratique à son tour une récupération cannibale de l'exotisme brésilien.

Le Maître de la nuit.

Ce matinal et tourbillonnant duo brésilien sera suivi d'une pause gastronomique et bavarde qui nous conduira, au milieu de cette chaude après-midi de juin, dans un parc municipal endimanché, à **Christine Le Quellec**, venue de Lausanne ajouter une nouvelle touche internationale à notre rencontre.

Sa «mise à l'enquête» du *Lotissement du ciel* se développe sur trois plans: celui de la construction du texte au fil des nombreux projets précieusement conservés à Berne, celui de la composition faite de fragments si intrigants, et celui enfin de l'unité de ce volume récalcitrant.

Le *Lotissement du ciel* est habité par les «mystères de la vie scripturale» de Cendrars. Création et action s'entrechoquent pour tenter de former une unité, difficilement perceptible au premier abord il est vrai. Et pourtant... La construction du texte se voulant alchimique, elle fait de cette difficulté même une condition *sine qua non* d'accès à la lecture. Ainsi, à la mobilité du texte répond la souplesse d'une double lecture : celle, linéaire, qui trace la succession des *pratiques d'écriture* de Cendrars (du descriptif au rhapsodique), qui sont autant de jalons, signes de sa vie, et celle, à reculons comme le vol de saint Joseph de Cupertino, qui dessine le *parcours de vie* de Cendrars, de la droite vers la gauche, et consacre son expérience de réintégration. L'unité du *Lotissement du ciel* se constitue à travers ces interactions scripturales et vitales qui créent le mouvement perpétuel tant recherché.

En commençant donc la lecture à reculons par «La Tour Eiffel sidérale», nous pénétrons dans l'ambivalence de l'univers brésilien, puisque ce dernier nous présente à la fois un monde avec oiseaux et un autre sans. L'oiseau est d'abord *signe de vie*, tout comme les différentes pratiques d'écriture, et lorsqu'il est absent, à Glaréola par exemple, il semble que la modernité (représentée ici par l'arrivée de la fée électricité) exclue la vie. De même, le jeune narrateur découvre la splendeur des pierres précieuses chez Léouba grâce à une coupure de courant. La révélation n'est donc possible que dans la nuit d'un monde préservé, hors de toute rationalité. Dans cette perspective, le Morro Azul apparaît comme une alternative à la modernité, un coin de paradis solitaire qui permet la confrontation avec soi-même. Pourtant tout se retourne une fois encore, puisque le narrateur finit par ne plus supporter cette situation de «mort au monde» où les oiseaux peuplent une nuit dangereuse qui pourrait mener à la perte de soi. Que penser alors de cette nuit qui, en 1917, à Méréville, avait fait renaître le poète à lui-même et à l'écriture?

Nuits d'angoisse et nuits de révélation s'enchevêtrent pour attester de la difficulté à trouver la voie de la réunification. C'est pourquoi, peut-être, le narrateur du *Lotissement du ciel* finit par quitter le Brésil et cherchera pendant vingt-cinq ans, tout au long de la N 10, la formule qui transfigurera la vie en mots.

Suivant le principe de la lecture à reculons, nous arrivons ensuite au «Nouveau patron de l'aviation», partie qui s'achève sur la quête d'un producteur pour réaliser un film sur saint Joseph de Cupertino. Le cinéma a été, nous le savons, une des premières tentatives de réunification, grâce à sa faculté de capter l'intérieur de l'être dans l'instantané, qui est annulation du temps. La figure de saint Joseph remplit cette même fonction, car elle nous met en contact direct avec le divin qui se manifeste par le corps mystique (stigmates, lévitation). Ainsi, le poète manifeste sa vie dans le corps du texte par des jeux de coupures et de coutures qui sont autant de phases de la reconquête de soi. Le «vol arrière» nous ramène cependant au monde violent de la guerre durant laquelle le fils aviateur/oiseau meurt en plongeant le poète dans la nuit terrifiante de l'Apocalypse.

Cette retraite dans la nuit (en 1940 à Aix-en-Provence) est aussi une planche de salut qui prend forme dans «Le miracle de l'An 1000». Obéissant au principe de la compilation hagiographique, cette phase retrace le glissement du narrateur dans le monde intérieur de la contemplation et aboutit à la réunification dans «Le ravissement d'amour». Au sommet de leur béatitude saint Jean et sainte Thérèse consacrent la conjonction spirituelle du masculin et du féminin dans un être mythique, l'Androgyne originel. L'écriture a ainsi permis de faire aboutir le voyage vers la gauche.

Pourquoi alors le volume ne se termine-t-il pas à ce moment-là ? Souvenons-nous d'Oswaldo Padroso, double du narrateur, qui veut échapper à son palais d'idées devenu prison... Ne dirait-on pas que Cendrars s'aperçoit lui aussi que sa retraite, tout en permettant à l'écriture de renaître, l'accable et le coupe désormais trop douloureusement du monde ? Tous deux choisissent alors de retourner à la vie et «Le Jugement dernier» nous montre les conséquences d'un tel choix : Padroso se marie, abandonne la poésie ; c'est une abdication. Or, quelques mois après la publication du *Lotissement du ciel*, Cendrars épouse Raymone...

«Le Jugement dernier» n'est autre que la dernière phase de l'Apocalypse, avant le renouveau par la résurrection. Le choix de Padroso et de Cendrars représente donc leur dernière chance d'entrer dans la «Jérusalem nouvelle». Pour amorcer cette nouvelle existence, Cendrars ramène du Brésil deux cent cinquante oiseaux de paradis. De l'autre côté de l'Atlantique, ces messagers divins provoquent cependant le rire et meurent, tout comme l'écriture dont ils sont une métaphore. Constat d'échec donc, puisque la transfiguration, possible dans l'écriture, ne peut avoir lieu dans la vie.

Lotir le ciel ne serait alors qu'une façon, pour Cendrars, de se voir mort au monde en s'octroyant sa parcelle de ciel, et d'occulter cette phase de retour à la vie considérée comme un échec, afin de voir dans la mort seulement le début d'un nouveau cycle. Le double parcours, linéaire et à rebours, du *Lotissement du ciel*, aboutit à un adieu à la poésie : la vie d'homme et la vie de poète ne se sont pas fondues en une *Vita Nova*.

Ce constat d'échec concluant l'intervention de Christine Le Quellec se mue, au fil des échanges, en une célébration de la plume cendrarsienne qui, en croisant sans cesse la vie et l'écriture, annule la temporalité en nous faisant accéder à une dynamique infinie. Incorrigibles cendrarsiens qui, à force de malmener leur alchimiste d'écrivain, finissent toujours par tout recommencer !

C'est à partir de ce vertige que **Jay Bochner** «lotira» cette fin d'après-midi dominicale en nous parlant d'un Cendrars *auto-géographe*, maître de la pirouette qui lui (et nous) permet d'embrasser tous les horizons sans jamais culbuter.

La «géographie» a longtemps fait la réputation de Cendrars : New York, Sibérie, Panama... autant de noms qui s'affirment dans le texte au détriment de leur référent, comme si l'écriture ne devait jamais s'arrêter sur le lieu, mais seulement marquer par lui son désir d'altérité. Ainsi, la liste de lieux et les entrelacs qu'elle fait naître sont bien plus efficaces que la description : l'énumération permet de juxtaposer des lieux référentiels connus à d'autres qui ne sont que pures sonorités, le nom propre identifiant par là le texte sans en dévoiler les mystères.

L'*itinéraire* est un second procédé poétique, fait des zigzags tracés par la recherche de l'autre : si Moravagine nous montre que vivre chez l'autre est négatif - car nous commençons à lui ressembler et donc à l'annihiler - Dan Yack crée, lui, un toponyme-limite, «Community-City», qui scelle une communion avec l'autre et nous révèle que la carte du monde est élastique, comme les poèmes de Cendrars.

Les noms de lieux suscitent en nous l'*Unheimlich* freudien, signe de notre rencontre troublante avec l'autre qui est au fond de nous. *Bourlinguer*, en nous proposant onze noms de ports, nous fait passer par autant de portes tournantes entre le dehors - voyages vers l'autre, et le dedans - voyages vers soi.

Le «Je-sujet» ne s'accomplit donc qu'en passant par d'autres. Cendrars, lui, naît plusieurs fois : à La Chaux-de-Fonds, sous le nom de Sauser, à Paris, à New York, où il trouve son pseudonyme, à Méréville et, certainement, à Aix-en-Provence. De plus, l'écrivain Blaise Cendrars se confond bien souvent avec le sujet de l'énonciation : dans *Le Panama*, il se démultiplie en ses sept oncles qui ont tous le mal du pays, tel le «Je» exilé de Cendrars cherchant son origine. Ces voyages d'encerclement autour de lui-même font buter le poète sur le septième oncle, «dont on ne sait rien», le contraignant ainsi à constater l'impénétrabilité du sujet.

La magie de la nomination dans *Le Lotissement du ciel* découle de ce désir fondamental d'ancrer le sujet écrivain dans le texte et, par là, dans le monde. Le lecteur, lui, a parfois bien des difficultés à déterminer qui parle et d'où : dans le «Pro Domo» et la «Postface» à *Moravagine*, Cendrars prend un malin plaisir à être à la fois un personnage fictionnel et historique purement produit par le texte ; *John Paul Jones* serait sa propre biographie prêtée à un personnage historique, mais «Jones» est lui-même un pseudonyme. L'objet n'est autre alors que le sosie du sujet.

Ce dernier cherche son nom au travers des textes, qui n'ont eux-mêmes pas de nom, du moins existant sur une carte littéraire. Lorsque *L'Homme foudroyé* est qualifié de «roman», Cendrars insiste pour qu'on le mette au moins au pluriel : «romans» ; ni *Bourlinguer* ni *La Main coupée* n'ont de qualificatifs agréés par Cendrars. Dans *Le Lotissement du ciel*, la question du genre est primordiale, puisqu'il se compose de pièces très disparates : 10 pages pour «Le Jugement dernier» ; 100 pages pour «Le nouveau patron de l'aviation», dont 40 d'énumération ; 125 pages pour «La Tour Eiffel sidérale», dont 54 de digressions. Que mettre, en ce cas, au premier plan : les digressions-énumérations ou la promesse du titre ? Autrement dit : l'autobiographie de Cendrars prime-t-elle sur l'invention ?

Jay Bochner, lui, aime à considérer toutes les pièces sur le même plan, c'est-à-dire le premier, car seule la linéarité de l'écriture nous empêche de capter leur présence simultanée. *Lotir le discours* ne serait alors rien d'autre que cette mise en place du texte, afin qu'au-delà de la fragmentation apparente se tissent les sutures. L'oiseau, le vol, le regard, autant de cicatrices... Retenons ceci : la poétique du *Lotissement du ciel* préconise le livre comme lieu de la création du sujet écrivain au travers de son récit de l'autre. La vie de ce livre dépend alors des projections des autres, de nous autres.

DANGER!

On entre dans ce livre avec émerveillement.
On en sort empoigné!

En conclusion on soulignera donc le bien-fondé de notre présence à Conflans-Sainte-Honorine pour, comme le glisse **Claude Leroy**, procéder à «l'autrissage du ciel». La constellation des recherches aura su se mettre au service du mystère de ce texte qui reste l'un des plus secrets de Cendrars.

La Main coupée et les rapports de Cendrars à la guerre feront l'objet de la rencontre qu'E.T.C. proposera d'organiser l'année prochaine, probablement à Frise, village accueillant qui se trouve près d'Amiens, lieu hanté par les souvenirs de 14-18.

DES ANGES NOIRS PASSENT DANS LE SILENCE

Blaise Cendrars n'avait jamais oublié Frise, petite commune de deux cents âmes, située entre Péronne et Albert, dans la Somme. Comment eût-il pu en être autrement ? Là, dans ces zones humides, dans ces marais inquiétants et inextricables, il avait combattu en 1915. Il le raconte dans son chef-d'œuvre *La Main coupée*, ouvrage intense où l'amitié, la souffrance et la mort se donnent la main et dansent, jusqu'à s'étourdir, saouls d'horreur, d'angoisse et d'absurdité. La guerre. La grande ; celle, incontournable, qui vous broie ou vous esquinte. *La Main coupée* est un livre immense car il n'est pas seulement un récit - un de plus - sur le conflit. De l'ignoble, de la boue, de l'insoutenable, Cendrars extrait une poésie pure, dure et désolée. Lang, Rossi, Belessort, Ségouana, Bikoff, tous ses copains d'escouade, sont projetés dans l'enfer des tranchées ; on les voit vivre, rire et souffrir. Puis surviennent la balle, l'obus, le couteau et tout bascule. Ils meurent ; l'un se suicide. Pas de larme dans la prose de Blaise. Juste des mots âcres comme la tourbe, forts comme l'odeur de vase. Ils vous jettent au visage une date de décès et l'endroit où le soldat est tombé. La parenthèse se referme. La mélancolie de ces destins foudroyés, elle, plane à jamais dans le silence des anciens champs de bataille, la paix revenue.

Blaise s'est souvenu de Frise ; aujourd'hui Frise se souvient de Blaise. La municipalité vient d'organiser les 22, 23 et 24 juin derniers, des manifestations en son honneur. Miriam Cendrars était invitée. Elle put constater que, parfois, la littérature sait ne pas être vaine. Quatre cents pages avaient réuni les habitants d'une localité pour un projet commun. Autour de Bernard Lenglet, premier adjoint au maire, passionné par le créateur de *L'Homme foudroyé*, on s'affaira. Certains retrouvèrent le masque à gaz du grand-père ; d'autres couchèrent sur papier quelques souvenirs de famille. Et un dentiste retraité, M. Claude Moniez, réalisa une maquette du site évoqué dans *La Main coupée* qu'il illustra avec des cartes postales d'époque. Tout y était : la Grenouillère, le Bois de la Vache, le calvaire, l'église d'où Bikoff, tireur d'élite, dégomma les Allemands. Un travail de fourmi, vaste incitation à un pèlerinage littéraire sur les traces du caporal Cendrars et de son escouade indicible. La mémoire collective, grâce à un livre,

avait fonctionné. A Frise, nombreux sont ceux qui se souviennent qu'en 1954 *La Main coupée* arriva dans le village et que l'instituteur de l'école communale proposait des passages de ce récit en guise de dictée.

Ainsi naquit l'exposition qui fut présentée en la petite salle des fêtes. Elle fut exemplaire et émouvante. Émouvante fut aussi la visite qu'entreprit Miriam Cendrars sur le bachot (à moteur) dans les étangs sauvages de la Grenouillère. Rachetés depuis 1969 par M. Raymond Butez, ces 58 hectares sont devenus une réserve naturelle. Habituellement, personne n'y pénètre. Pour la fille de l'écrivain qui avait tant souffert en ces lieux, le propriétaire consentit à faire une entorse.

Le bachot glisse sur l'eau jaunâtre. Juste le bruit léger et ronronnant du moteur qui pousse la barque parmi les nénuphars en fleurs. Quelques poules d'eau se sauvent ; quelques canetons dodus s'étonnent de notre présence. Un héron cendré se pose. On aperçoit les nageoires dorsales d'énormes brèmes et tanches qui fraient sous un pâle soleil. Miriam regarde, ne dit mot, écoute ce presque silence. Parfois un bon sourire mouillé de tristesse illumine son visage. C'est la première fois qu'elle vient en ce lieu. Blaise, lui, n'a jamais voulu y revenir. La Grenouillère se tait ; Miriam aussi. Et puis :

«C'est si beau, mais on sent la souffrance dans ce silence...» dit-elle.

Il paraît qu'on retire encore aujourd'hui des grenades et des obus des eaux de la Grenouillère. Cela n'empêche pas les nageoires des brèmes et des tanches de fendre l'eau calme sous les ciels bas des étés indécis. Tout comme les croix des cimetières militaires n'empêchent pas les champs blonds d'escourgeon de frémir dans le vent du soir. Mais on les entend encore «ces cris affreux («Maman ! maman !...») que poussent les hommes blessés à mort qui tombent et que l'on abandonne entre les lignes après une attaque qui a échoué...» Ils passent comme des anges noirs entre les branches frisées des saules pleureurs, dans le silence. La Grenouillère se tait. Elle a du remords.

Philippe Lacoche

LES JOURNÉES DE FRISE

*... Les morts jouent à saute-mouton
et reviennent, forçant les cieux !
La Main coupée*

Frise compte cent vingt-neuf cendrarsiens, plus deux qui ont oublié de se faire recenser. Mais aucun n'a manqué la fête. Et tous ont contribué à préparer ces journées de commémoration, à les enrichir. Des alentours, hommes, femmes et enfants sont arrivés, d'Amiens, de Péronne, des bourgades voisines, et les touristes à vélo ont interrompu ici leur randonnée, et les promeneurs du week-end se sont mêlés à la foule locale endimanchée, chaleureuse, enthousiaste.

HOMMAGE À BLAISE CENDRARS, clamait la large banderole tendue en travers de la grand-rue entre les deux premières maisons du village. Frise en fleurs, en couleurs, enrubannée de bleu blanc rouge.

Pourquoi en ces jours des 23 et 24 juin 1990 ? Est-ce un anniversaire, un jour historique particulier ? Non : hier, demain c'est toujours pareil ; Blaise est un enfant du pays, c'est tous les jours sa fête.

La Main coupée, c'est l'itinéraire et le calendrier du terrible martyr de Frise en 1914-1915, c'est le récit où se retrouvent les pères, les grands-pères des enfants d'aujourd'hui. Les cent trente et un Frisiens l'ont lu.

M. François est un homme de mon âge, un peu fort, un peu courbé, un peu chauve. En veste bleu marine et pantalon gris, uniforme de tous ses musiciens, jeunes et moins jeunes, il est le chef de la fanfare du village voisin, venue place de l'Église donner une «aubade» en l'honneur de Blaise. Le cuivre des instruments à vent brille au soleil. Lorsque je lui serre la main, M. François me dit : «Mon père a combattu ici, sans doute aux côtés du vôtre.»

Et c'est ce que me confient, l'un après l'autre, bien des hommes et des femmes de ma génération qui, avec les générations suivantes, sont les «fanassés» de Cendrars. C'est comme si 39-45 était occulté. Parce que c'est leur histoire de 14-15 que Blaise a racontée. La Grande Guerre...

Alors, après le concert, je me trouve entourée de tous ces sourires, de tant de regards, de quelques larmes aussi (et les miennes me picotent les yeux) et de toutes ces mains tendues. Une petite Angélique blonde m'offre des lis et des roses et Bernard Lenglet, qui est l'animateur ardent et généreux de cette fête (et qui a su assumer, pour la réaliser, l'idée qui en avait germé il y a bien longtemps dans les rêves de Claude Moniez), m'offre un tableau, un symbole : un paysage des étangs où se perd et se retrouve la Somme.

Dans la spacieuse salle des fêtes, on visite une étonnante exposition : collection d'armes, vestiges de la «Grande», apportée par M. Perot, gendarme d'Ailly-sur-Noye, livrets militaires, casques bavarois, médailles, citations, maquette de tranchée, offrandes de tous et de chacun, trésors sortis des albums de famille et des vieilles malles, tout cela chargé de la mémoire collective d'un pays qui porte les cicatrices de tant de guerres, au long de tant de siècles.

Sur des portants, sont accrochés neuf grands panneaux¹ qui retracent en photos, en images, en documents, la vie et l'œuvre du héros de Frise, leur Blaise. Aux murs, superbement agrandies, les anciennes cartes postales des années 12-13 et puis 14-18. Avant : églises, maisons riantes, rues tranquilles ; et après : ruines, désolation. Et tous les noms des lieux résonnent, comme l'écho inversé de *La Main coupée*, Tilloloy, Curly, Herbécourt, Feuillères, le Calvaire, Péronne, Albert. Et Bus, où explosa sous un obus l'autobus qui emmenait Lang en perme...

Voici, dans une grande table-vitrine, l'œuvre patiente et passionnée de M. Claude Moniez : la topographie en relief de cette région où se déroule la geste de Blaise et de son escouade, et pour chaque site, pour chaque événement, la carte postale de l'époque qui l'illustre ! Mais oui, vous voyez, oui, vraiment, Blaise a méticuleusement décrit tout cela, tout est parfaitement exact dans le livre !

Quelqu'un en aurait-il douté ?



Et pour bien me prouver encore la fidélité de cette main coupée, M. Raymond Butez, propriétaire du fabuleux domaine de la Grenouillère («... où nous avons fini par édifier de somptueuses cagnas...»), nous fait suivre - extraordinaire navigation ! - dans une barque à fond plat, le courant de l'étang, parallèle au canal, que Blaise suivait dans son fameux bachot. «*Qu'on était bien dans notre bachot ! Il y avait des nuits si belles, si pures, si enchantées que l'on avait envie d'entonner une barcarolle aux étoiles...*» Et pendant cette émouvante croisière, M. Butez nous dit son

Photo Philippe Lacoche

attachement à ses étangs de quarante-cinq hectares, et comment cinq seulement sont réservés à la pêche, mais aucun à la chasse, par amour de la nature, des oiseaux, oui, des oiseaux... et nous avançons, doucement propulsés par Philippe, le gardien, à travers les nénuphars, larges feuilles flottantes et fleurs blanches, ô pureté, beauté, végétation sauvage, touffue, fougères, roseaux... et soudain une tanche saute hors de l'eau calme pour nous surprendre... Et Blaise a vécu tout cela, cette pureté, cette beauté. Avec la peur au ventre car là, à quelques mètres à peine, dissimulés sur la rive, les Allemands - les Boches - sont à l'affût. Et sur le chemin de halage, on croit voir encore Blaise marcher, poussant Pfannkuchen son prisonnier, vers l'Etat-Major de l'Eclusier...

Voici, dans l'exposition encore, la lettre adressée à Cendrars le 19 mars 1952 par son camarade Robert Delort² : «... Je suis le poilu de votre escouade qui vous avait chargé de passer à Creil voir ma tante alors que vous partiez en permission en septembre 1915. Entre autres, celle-ci vous avait remis pour moi un saucisson qui, vu les circonstances, a calmé votre appétit et dont vous m'avez consciencieusement rapporté la peau juste avant la bataille de Champagne 1915. Nous nous sommes vus la dernière fois alors que blessés tous deux nous cherchions le poste de secours. Vous avec votre bras pendant, que vous vouliez que j'achève de couper...»

Et voici l'incroyable illustration de cette scène par Zinoviev - autre volontaire de 1914 -, tableau découvert la veille, 22 juin, ô coïncidences cendrarsiennes ! à l'accrochage de l'exposition qu'Amiens consacre à ce peintre. Mais cela est une autre histoire, à raconter dans un autre *Continent*.

Le vendredi 22, les responsables de L'HISTORIAL DE LA GRANDE GUERRE nous avaient reçus à Amiens, Bernard Lenglet, adjoint au maire de Frise, son propre adjoint Michel Richard, et moi, pour nous présenter leur immense projet en cours de réalisation : un magnifique bâtiment dessiné par l'architecte Henri Cirian, s'adossant au château médiéval de Péronne, abritera un Centre de recherche scientifique à vocation internationale et un vaste Musée où documents et objets représentatifs de la vie militaire et civile durant le grand conflit, seront rassemblés, étudiés et exposés.

Le déjeuner, au cours duquel chacun avait tant d'informations importantes et passionnantes à communiquer sur le travail, les progrès, les espoirs de la merveilleuse entreprise, nous réunissait, autour de Jacques Gronnier, conseiller général de la Somme, responsable de l'Historial de la Grande Guerre, avec Hugues Hairy, conservateur en chef des Musées départementaux, Christian de la Simone, chargé de mission pour les Affaires culturelles, Jean-Pierre Thierry, chargé de recherches de collections, Véronique Harel, coordinatrice des diverses formes d'activités. Fut alors évoquée la possibilité de tenir à Péronne le prochain colloque de l'E.T.C. (Etudes et travaux sur Cendrars) dirigé par notre ami le professeur Claude Leroy... Mais il est un peu trop tôt pour en rapporter davantage...

Le soir de ce vendredi, je donnais, dans le Salon d'honneur de l'Hôtel de Ville de Péronne, une causerie ponctuée de diapositives sur notre Blaise Cendrars, devant une salle comble et très, très attentive.

Les manifestations officielles ont clôturé à Frise, le dimanche 24, les journées Blaise Cendrars. Le maire, M. Gaston Decroix, ceint de l'écharpe tricolore, avec ses adjoints Bernard Lenglet et Michel Richard, accueillait M. Pierre Latu, sous-préfet de la Somme, M. Gautier Audinot, député de la Somme, M. Fernand Demilly, président du Conseil général, et bien d'autres notables.



Photo Philippe Lacoche

Le camion d'information de la Légion étrangère était sur place depuis deux jours, avec son haut-parleur et ses marches militaires. Les soldats de la Musique divisionnaire et un détachement de la 8^e D.I. 22^e D.M.T. sont maintenant aussi arrivés, alignés au garde-à-vous, les drapeaux flottent, les clairons claironnent et les gerbes de fleurs se posent devant le Monument, *versicolores*, symboles vivants de la mémoire, et la sonnerie aux Morts éclate. Puis la minute de silence plane sur la foule immobilisée dans une émotion intense, et la voix du maire lance dans l'azur les noms gravés des Frisiens et lentement, respectueusement, la voix de Bébert, le garde-champêtre aux belles bacchantes, répond : «Mort pour la France..., mort pour la France..., mort pour la France...»

De cette place, verte d'arbres et de pelouses, fleurie, ensoleillée, de cette population bigarrée soudain saisie par la vérité de son Histoire, par l'authenticité de l'événement - hier et aujourd'hui confondus - s'élèvent les ultra-sons d'un chant fondu dans l'éternité...

Le moment est venu de dévoiler la plaque de la longue rue qui traverse le village de part en part. «Mon discours ne sera pas de caractère officiel», avait prévenu le sous-préfet. C'est vrai. Après l'allocution de Bernard Lenglet, toute sous-tendue de fines vibrations du cœur et de l'intelligence, M. Latu, sous-préfet, monte sur la petite estrade, ôte sa casquette aux feuillages d'or et voilà qu'il parle de son nouvel ami Blaise, il parle spontanément et savamment aussi, comme le ferait un de ses «lecteurs inconnus», un des fervents de Blaise qui se révèlent aujourd'hui autant et plus qu'autrefois, autant et plus qu'au jour où Blaise nous quittait pour les profondeurs de l'océan...

C'est mon tour. J'avance : comme dans un éblouissement, je tire le cordonnet traditionnel et le drapeau glisse, révèle la plaque : *Rue Blaise Cendrars* ! Merci, merci à tous, comment exprimer ma reconnaissance ? Blaise est bien ici chez lui, le cent

trente-deuxième habitant de Frise, accueilli par la population de la Somme...

Le soir, chez Odile et Bernard Lenglet, dans la vaste cour pavée de leur maison, une ancienne ferme, il y avait - à leur habitude et depuis trois jours sans interruption - table ouverte : avec les cent trente et un Frisiens plus *un*, nous étions plusieurs centaines, nous étions... le monde entier au cœur du monde.

Miriam Cendrars
22-23-24 juin 1990

¹ Ceux de l'inauguration, en 1989, de la Bibliothèque Blaise Cendrars à Conflans-Sainte-Honorine.

² Aimablement communiquée, ainsi que divers documents exposés, par Marius Michaud, Fonds Blaise Cendrars, Bibliothèque nationale suisse, Berne.

Catalogue du Fonds Blaise Cendrars. Établi par Marius Michaud. CAHIERS BLAISE CENDRARS / N° 1. Boudry-Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1989, 368 pages.

TOUT BLAISE CENDRARS À BERNE

Dès sa création en 1895, la Bibliothèque nationale suisse (BNS) de Berne a accueilli des fonds manuscrits. Elle en possède aujourd'hui plus d'une centaine, dont les plus prestigieux sont ceux de Carl Spitteler, Rainer Maria Rilke, Hermann Hesse, Eugène Rambert, Gonzague de Reynold et Blaise Cendrars (acquis en 1975) - sans oublier le fonds commun Maurice Chappaz/Corinna Bille (créé en 1980). Leur mise en valeur passe d'abord par leur classement et leur catalogage, qui en permet l'accès aux chercheurs. C'est Marius Michaud, responsable des manuscrits français de la BNS, qui s'est attelé à la tâche de rédiger le catalogue du Fonds Blaise Cendrars.

Le hasard fait parfois bien les choses : le Fonds Blaise Cendrars n'existerait peut-être pas sans l'insistance d'une bibliothécaire de la BNS à obtenir de M^{me} Miriam Cendrars, en 1974, des précisions sur une collection de manuels de cuisine dirigée par elle ; la fille de l'écrivain répondit en évoquant le sort futur de la bibliothèque (livres, manuscrits et documents) de son père, mort en 1961. A Berne, on sut saisir la balle au bond et, une année plus tard, ce fonds était acquis et une convention signée au sujet des modalités de sa consultation.

Celles-ci sont relativement restrictives : aucune pièce ne peut être consultée sans l'autorisation expresse de Miriam Cendrars qui se réserve l'exclusivité partielle ou totale de deux dossiers : jusqu'en 1997, celui de Félicie Cendrars, dite Féla (sa mère), et jusqu'à l'an 2000 au plus tard celui de la correspondance Cendrars/Henry Miller, qu'elle envisage de publier. Par ailleurs, toute publication de manuscrits et de documents constituant le Fonds est soumise à son autorisation, et les droits d'auteur lui sont acquis, ainsi qu'à ses ayants droit.

Blaise Cendrars 2 : «Cendrars et l'Amérique». Textes réunis par Monique Chefdor. Paris, Minard, 1989. (La Revue des Lettres modernes, 892-897 ; série Blaise Cendrars, 2). In-12 carré, 177 pages, illustré.

Ce numéro, le deuxième dans la série Blaise Cendrars, rassemble des études de contenu et d'approche très différents et très riches sur les rapports entre Cendrars et l'Amérique, rapports évidents, semble-t-il, mais qui se révèlent aussi paradoxaux et ambigus. Le choix des analyses textuelles porte nécessairement et presque exclusivement sur la poésie de Cendrars, c'est-à-dire sur son œuvre de jeunesse. A part les remarques de Jean Bessière à propos de *L'Or* et de *Hollywood, la Mecque du cinéma*, seule l'étude finale d'Yvette Bozon-Scalzitti prend en considération l'œuvre intégrale.

L'approche de Jean Bessière, assez hermétique, il faut le dire, repose sur la terminologie de Roland Barthes et de Clément Rosset. Jean Bessière s'interroge sur la perspective qu'adopte Cendrars dans sa vision de l'Amérique à travers son œuvre, notamment dans *Les Pâques à New-York, Le Panama ou les aventures de mes sept oncles, L'Or, Hollywood, la Mecque du cinéma*. La perspective cendrarsienne est celle de la photographie

Dieu soit loué ! Il existe depuis 1985 un Centre d'études Blaise Cendrars (président : John E. Jackson, directeur : Jean-Carlo Flückiger), rattaché à l'Université de Berne. Fort de son autorité morale et scientifique, il œuvre (avec la bénédiction de Miriam Cendrars) à la mise en valeur «rationnelle et harmonieuse» de l'important héritage cendrarsien. C'est grâce à ce C.E.B.C. et à un mécène que paraît aujourd'hui le *Catalogue du Fonds Blaise Cendrars* de la BNS.

Car aux livres, manuscrits et documents acquis en 1975 (quarante gros cartons de déménagement !) sont venus s'ajouter divers achats effectués par la BNS dès 1976 : ainsi, en 1983, le manuscrit autographe signé de *Moravagine*, accompagné d'un dossier, qui a fait l'objet d'une édition critique présentée comme thèse de doctorat à l'Université de Fribourg en 1987. La BNS a également bénéficié de dons, parmi lesquels le plus important est, en 1982, le généreux legs de l'actrice Raymone, seconde femme de Cendrars : une vingtaine de manuscrits, certains contenant de multiples pièces annexes dûment conservées par l'auteur, dont on a pu dire qu'il était aussi minutieux qu'un horloger !

On connaît les difficultés - disette financière, pénurie de personnel - de la BNS, et l'on ne s'étonnera donc pas qu'il ait fallu treize ans au valeureux Marius Michaud pour parvenir à répertorier entièrement ce fonds, un des plus complets qui soient. Quelques chiffres, pour donner une idée de l'ampleur de sa tâche : trois mille livres, dont quatre cents «truffés» de lettres, cartes, dédicaces et documents divers ; quelque cent vingt textes de jeunesse, projets inachevés, inédits ; environ trois mille quatre cents lettres (dont cinq cents de Cendrars), trois cent vingt photos de l'écrivain et de ses proches et vingt-cinq contrats d'éditeurs...

Isabelle Martin

Journal de Genève,
samedi 20 janvier 1990

et de l'image filmique et se rapproche de la peinture moderne ; elle se présente sous le signe d'une dualité paradoxale : l'Amérique est une fable double qui représente le réel actuel d'un monde nouveau vu à travers «ce qui a été». Dans l'écriture de Cendrars, l'Amérique se fait «photographie verbale», impliquant le concept de l'objectivisme, ou autrement dit du «documentaire». Comme l'actualité et l'Antiquité, le réel est étroitement lié à l'*imago*. La vue impersonnelle se sert d'*imagines* sans pour autant créer un double du réel. L'Amérique est une «chambre claire», un univers poétique sans ombres, sans miroirs. L'écriture ne veut pas recréer le réel, ne se veut pas comme double ; elle est donc, selon la terminologie de Rosset, *idiotie*.

Jay Bochner, à son tour, s'interroge sur la «réalité» et l'ambiance new-yorkaise que Cendrars a dû vivre pendant son séjour du 11 novembre 1911 au 27 mai 1912 et sur l'influence que ce monde a exercée sur son œuvre. La documentation riche et détaillée (extraits de journaux, affiches, plan de Manhattan qui permettent de suivre à la trace le poète dans ses errances nocturnes) ainsi qu'une étude sur *Les Pâques à New-York* et d'autres textes de jeunesse montrent bien l'importance capitale du choc américain éprouvé par le jeune poète, qui repartira converti au «modernisme», ramenant en lui «les germes d'une attitude nouvelle». Que ce soit «la verticalité des gratte-ciel qui produisent un

effet d'écrasement», «la corruption du show-business qui lui révèle un aspect de la relation des exploités à l'argent», «l'ambiance de l'école Ferrer qui éveille en lui le désir d'associer une idéologie anarchiste à la pratique artistique», ses lectures innombrables à la Bibliothèque Carnegie ou bien les expositions - s'il les a visitées - à la Galerie d'Alfred Stieglitz et aux «Little Galleries of the Photo-Secession» : toutes ces impressions seront transformées en écriture. «Cendrars downtown» nous permet ainsi de saisir l'influence considérable de la réalité paradoxale, choquante mais en même temps stimulante de New York sur la poésie cendrarsienne.

Que cette poésie influencera à son tour les poètes anglo-américains, c'est ce que démontrent les études de Georgiana Colville et de Marjorie Perloff. Les poètes postmodernes des années 60, ceux de la Beat Generation s'inspireront en effet du «modernisme français», c'est-à-dire de la poésie d'un Apollinaire ou d'un Cendrars. L'étude comparative de **Georgiana Colville** entre *Les Pâques à New-York* et *Howl*, écrit par Allen Ginsberg en 1955, révèle que déjà la genèse des deux poèmes est semblable : si *Les Pâques à New-York* ont été écrites en mémoire de la Russie, les vers de *Howl* écrits à San Francisco évoquent les souvenirs de New York. Ensuite, elle montre qu'il y a ressemblance non seulement au niveau textuel ou thématique - chez Cendrars comme chez Ginsberg on décèle l'exaltation du corps, la recherche d'un dieu et celle d'une identité, l'androgynie de l'écriture, la crucifixion du poète, le vagabondage dans le temps et dans l'espace - mais aussi ressemblance au niveau de leur formation artistique : Apollinaire et Walt Whitman sont leurs communs maîtres ; Cézanne les impressionne tous deux par sa technique précubiste. Parenté littéraire insoupçonnée qui ne surprend plus, ni le fait que l'un et l'autre - considérés comme des «iconoclastes» - jouent un rôle décisif dans une importante renaissance poétique : Cendrars pour la poésie moderne, Ginsberg pour la poésie postmoderne en Amérique.

Ce «cendrarsisme» est sensible non seulement chez Ginsberg mais aussi chez d'autres poètes anglo-américains des années 60, notamment chez Frank O'Hara. **Marjorie Perloff** précise que chez ce poète il n'y a pas de référence explicite à Cendrars, mais qu'il s'agit plutôt d'un «paradigme particulier» qui se manifeste dans toute la poésie anglo-américaine des années 60. Cendrars comme Frank O'Hara témoignent d'une certaine attitude *antipoétique*, et leur poésie ou anti-poésie se définit par l'«authenticité», l'«immédiateté», la «présence» et la «puissance». Perloff met en évidence les parallèles frappants entre *La Prose du Transsibérien* et *L'Ode à Michael Goldberg* et d'autres poèmes d'O'Hara, parallèles sur le plan textuel, mais surtout structural et tonal, sensibles notamment dans l'effacement des contours au niveau du récit et de la syntaxe. Chez O'Hara, la poésie de Cendrars devient intertexte et source d'inspiration. Le «cendrarsisme», ce «mode de l'élasticité», emblématique avant la guerre de 14, revient après la Seconde Guerre mondiale sous forme d'«instabilité» et de «tremblement» chez des poètes comme Frank O'Hara.

Tatiana Greene insiste sur l'importance essentielle des traductions qui ont été le lien indispensable entre Cendrars et l'Amérique. Si la poésie de Cendrars a pu être lue par un public anglo-américain et notamment par les poètes américains de la Beat Generation, elle le doit au talent de John Dos Passos qui, par son travail de traduction et de réécriture, réussit à «américaniser» Cendrars sans pour autant le trahir. C'est ainsi qu'en 1931 paraîtront les traductions anglaises du *Transsibérien*, du *Panama* et de cinquante poèmes dont trois tirés de *Documentaires* et quarante-sept du *Formose*. Traduire un poète, cela ne supposerait-il pas le connaître personnellement ? Ce cas idéal est celui de Cendrars et

de Dos Passos, qui se sont rencontrés à Paris en 1929, année qui marque le début d'une longue amitié. Cas idéal aussi par le fait que les deux hommes se ressemblent - tous deux sont des voyageurs insatiables et des polyglottes convaincus. Leur poésie a des traits communs, même s'ils se distinguent dans leurs pensées et convictions profondes. Il y a donc une certaine concordance entre les deux hommes et leur création poétique, concordance qu'on sent dans les traductions de Dos Passos et qui explique en partie le succès de l'entreprise. D'après Greene les traductions sont «très bonnes» - elles satisferaient même les théoriciens modernes de la traduction comme George Steiner - parce que le «rythme», le «contenu affectif» et la «tonalité» ne se sont pas perdus en anglais et que Dos Passos réussit à créer par des expressions du *slang* américain, par exemple, un style de la même saveur. Le langage de Dos Passos, qui parfois même par le ton et les images devient plus violent que celui de Cendrars, fait que la poésie cendrarsienne «s'américanise» tout de même d'une certaine manière de sorte qu'elle devient «un modèle à suivre» et «une source de renouveau» pour les poètes américains.

La série d'études comparatives se clôt par l'étude de **Mary Ann Caws** qui présente les deux «héros archi-opposés» que sont Cendrars et Joseph Cornell. Elle s'interroge sur la question de savoir si «la pensée et l'œuvre de l'un peuvent contribuer à la compréhension de l'autre». Les différences entre les deux hommes sont telles qu'on ne peut pas imaginer qu'il puisse y avoir des points communs. Or, Caws montre que les méthodes de création et de découverte se ressemblent dans les deux cas. Le constructeur de «boîtes d'ombres» et le poète procèdent d'une méthode qui consiste à créer des doubles car tous deux savent qu'«en étant l'autre on devient soi-même». La base commune de la création serait l'expérience du monde et du soi par l'autre. Tous deux ont le même désir de «contenir le monde du passé», de le «représenter», de le «retenir» et de le «rendre précieux». Cendrars y arrive par son travail d'écriture, Cornell par ses constructions de «petit théâtre». L'artiste est à la fois «architecte», «poète», et «rédempteur».

L'étude très riche d'**Yvette Bozon-Scalzitti** - point final mais aussi point culminant du recueil - éclaire le statut de l'Amérique et donne un sens à cette présence (ou plutôt absence) qui hante l'œuvre de Cendrars. Si les autres études avaient pour souci principal de prouver la présence de l'Amérique dans l'écriture de Cendrars, Bozon-Scalzitti démontre le contraire : l'Amérique chez Cendrars est «invisible», c'est-à-dire qu'elle ne prend que très peu de place dans l'œuvre de Cendrars. Elle est délibérément écartée de l'univers poétique. Le pays et ses habitants se manifestent par leur absence et leur présentation est dans bien des cas vouée à l'échec (c'est plutôt la traversée entre les deux mondes que le séjour qui est évoquée, le chapitre «New York» a été biffé du plan de travail de *Bourlinguer*, les deux seuls romans proprement américains *John Paul Jones* et *L'Argent* n'ont pas été achevés). Reste à évoquer l'absence d'une quelconque indication de littérature américaine et le silence de Cendrars sur ses sources américaines. Même si l'image de l'Amérique n'est pas dominante, Bozon-Scalzitti la définit : c'est une image stéréotypée du monde moderne, capitaliste, industrialisé et gigantesque. Ce qui est plus intéressant à analyser c'est la réaction de Cendrars vis-à-vis de l'Amérique telle qu'elle se manifeste dans son œuvre : Bozon-Scalzitti distingue trois phases en signalant le risque de cette schématisation tripartite : après le rejet initial sensible dans les *Inédits secrets* et *Les Pâques à New-York*, on peut relever une phase proaméricaine où Cendrars reprend le «mythe d'une modernité joyeuse». C'est l'époque du succès de *L'Or*, de la parution du «Principe de l'Utilité», de *Documentaires*, du *Plan de l'Aiguille*, époque aussi où il travaille aux romans «américains» qui resteront

inachevés. La troisième phase serait celle du «désenchantement».

À l'Amérique «paternelle», Bozon-Scalzitti oppose l'Amérique du Sud «maternelle» que Cendrars vit sans doute comme une «Contre-Amérique». Ce qui chez Cendrars est en vérité *américain* (au sens que donnent Deleuze et Guattari à ce mot) c'est l'écriture, écriture *rhizomatique* comme celle de Miller, écriture évidemment *un-French* qui reste «insituable», «protéiforme», «anarchique», «explosive», et «dionysiaque». Écriture qui se manifeste - sans que l'Amérique soit présente - dans des textes comme *La Fin du Monde* ou comme *Le Plan de l'Aiguille* mais aussi dans la Tétralogie.

Après une mise en évidence textuelle des analogies avec l'œuvre de Miller, Bozon-Scalzitti aboutit aux conclusions basées sur ses études psychanalytiques qui dépassent le cadre du thème américain : l'œuvre de Cendrars, contrairement à celle de Miller qui a osé «aller jusqu'au bout», n'est pas à cent pour cent *rhizomatique-américaine*. Les «forces de la régression et de la répression» qui se manifestent dans sa «nostalgie de l'origine» et son «désir d'enracinement familial» sont trop fortes chez Cendrars. Ce qui rend possible son écriture américaine c'est le double

foudroiement de la mutilation et de l'amour platonique, même avant la mutilation réelle. Son œuvre devient «une vraie machine désirante» : le plaisir est converti en désir et ce désir sans objet crée une force, force libératrice mais qui «côtoie pourtant toujours le désespoir et la mort».

Le but d'un recueil d'études de ce genre n'est certainement pas de proposer une seule conclusion ou une réponse définitive aux problèmes posés. C'est dans la variété et la diversité des approches que réside son succès. *Cendrars et l'Amérique* offre, nous l'avons vu, une panoplie d'études intéressantes aux approches très variées : que ce soient des approches philosophiques, biographiques ou comparatives (qui courent parfois le risque de s'éloigner trop d'une véritable étude sur le texte), métatextuelles ou psychanalytiques : autant d'études qui interprètent toutes, à leur manière, le rapport entre Cendrars et l'Amérique.

Judith Trachsel

Blaise Cendrars. Textes recueillis par Claude Leroy. Revue des Sciences humaines, n° 216, 1989-4, Université de Lille III, 1990, 232 pages. (Distributeur exclusif : Sarl NORDEAL, rue de Verlinghem, F-59130 Lambersart, tél. 20.09.90.60.)

Paru au début de cette année, le numéro 216 de l'excellente *RSH* de Lille est consacré à Blaise Cendrars. Ce volume se compose de deux parties, la première constituée de sept «Études», la seconde d'«Inédits et Documents» fort précieux. La rubrique «Repères cendrarsiens» fait office de conclusion : **Judith Trachsel** (de Berne) y propose une bibliographie des éditions disponibles, complètes ou séparées, des œuvres de Blaise Cendrars, des ouvrages de critique dès 1976, ainsi que des revues qui lui sont consacrées ou encore à paraître. On y trouve aussi des renseignements pratiques concernant l'ABC/B.C.I.S., le C.E.B.C. et le groupe E.T.C.

Avec des sujets et des approches très divers (psychanalytique, linguistique, etc.), le grand intérêt de ce numéro spécial nous semble être la connivence entre les écrits. En effet, chaque lecture élargit l'autre en faisant réapparaître des éléments d'analyse, éclairés cependant chaque fois différemment. Ces rencontres critiques répondent bien au désir de Claude Leroy, qui a présidé à la réalisation de ce numéro, puisqu'il le propose au lecteur comme guide pour aborder le «Cendrars de nuit» qui se révèle tout au long de ces pages.

Ouvrant ces études cendrarsiennes, **Alain Jouffroy** donne un caractère personnel à son écrit en situant Cendrars par rapport à ses propres expériences ou lectures. Lors d'une période difficile, les textes de Cendrars lui ont permis de faire une «trouée hors de son propre univers», lui communiquant une nouvelle énergie. Après guerre - dégoûté de tout -, Jouffroy avait encore comme mythe libérateur Henry Miller ; c'est avec le recul qu'il affirme aujourd'hui que c'est «Cendrars qui revient le premier», lui qui avait prévenu de tant de choses, donnant dans *Emmène-moi au bout du monde !...* le signe du renversement final. L'œuvre de Cendrars est pour lui porteur de la révolte contre l'esprit du temps, mais comme par magie, il a été évincé (pub ? TV ?) et alors que les médias tentent de faire revivre le passé, ils ne font que le vider de son sang en oubliant le porteur de l'«or du temps».

Yvette Bozon-Scalzitti aborde le poème *Le Panama* par son titre, comme le faisait Cendrars lorsqu'il cherchait l'inspiration. Après une situation historique, elle constate que le narrateur rabat «l'Histoire sur son histoire» et, s'aidant de l'étymologie qui associe *Panama* et *panne*, elle pose le poème comme signe de la fin d'une époque. Cette mise en place lui permet ensuite d'aborder l'analyse psychanalytique et de postuler que *Le Panama*, c'est d'abord la dissociation du couple «Pa» et «Ma». Cette séparation, ce délaissement constitue, pour Bozon-Scalzitti, la clef de la vocation du poète qui est exprimée dans le poème : les lettres du *Panama* sont le fil conducteur du «désir malheureux de la mère-sœur lointaine». La distance pouvant créer des situations difficiles, le poète tente d'y échapper en étant agressif avec son père et sa mère. Cela se traduit dans le titre du poème par le non enfantin *Na* glissé entre «Pa» et «Ma», signe de la rupture délibérée de la filiation. L'articulation de ces deux mouvements contradictoires semble passer par une «fuite par le haut» qui se concrétise par le pseudonyme et le retour du poète à la féminité. Pour Bozon-Scalzitti, *Le Panama* traverse et répète le passé pour s'y ressourcer en se défaisant du langage de la nostalgie, se tenant sur le seuil de la révélation.

Reprenant à sa façon l'adage de La Fontaine, **Philippe Bonnefis** propose «la mouche, la baleine et le canapé rouge». Ces trois éléments lui servent de fil conducteur tout au long de sa démonstration *touffue*, qui prend comme point de départ la *sécheresse* des paysages d'enfance de Blaise Cendrars. Suivant lui aussi un axe assez psychanalytique, il observe que le même élément revient constamment dans l'œuvre de Blaise Cendrars : le désir de sa mère ainsi que l'envie de s'en venger. Cette conviction est appuyée par un travail sur plusieurs textes, dont *Le Panama*, qui est pour lui une nouvelle comédie de la soif («Maman, à boire !»), conclusion amenée après de multiples glissements sur le signifiant. Pour Bonnefis, Cendrars prend en 1887 «le lit asséché d'un canal» comme berceau. Avec *Les Confessions de Dan Yack* réapparaît la présence de la mère par le biais des baleines (... qui sont massacrées) et du «Bébé Cadum» (dont les initiales sont B.C.). À partir de ces présences féminines, Bonnefis glisse à la mère de Cendrars dont il précise les traces dans les textes, spécialement avec son herbier. La nouvelle «Monsieur le Professeur» nous fait retrouver le ventre de la baleine, devenu lieu purifié et sec, valeur

recherchée pour elle-même. Le ventre est habité par un canapé rouge *célibataire*. En étudiant la riche étymologie de ce mot «canapé», Bonnefis prolonge son ravissement dans l'œuvre. La mère est toujours présente mais il y a transformation de la représentation, puisque le narrateur passe de la botanique aux mathématiques lorsqu'il décrit son ascendance. Bonnefis montre ainsi avec dextérité que l'ALGEBRA est une restauration, le moyen de se réincarner dans l'œuvre pour être soi-même.

Le récit de la «nuit des Lémuriens» (située dans la «Tour Eiffel sidérale») est pour **Claude Leroy** le moyen de comprendre ce qui se rejoue pour Cendrars entre 1917 et 1949. Ainsi, il retrouve le poète à son créneau en 1915 et l'observe, incapable d'utiliser son Verbe, regrettant les Lémuriens, qui avaient un nom propre pour chaque chose. C'est ce nom que le poète s'apprête à saisir - tout à son hallucination - lorsqu'un obus tombe. Dès lors, plus rien : la révélation est vide... Leroy cherche à comprendre cette parabole et l'aborde dans un premier temps à partir du mot *Lémurien*, qui amène trois axes de lecture et fait de cette nuit une rhapsodie à la fois malgache, romaine et ésotérique. Cette cosmogonie suggérée est une Annonciation, une *prochronie* de la blessure, illustrée par la chirurgie sacrée qui façonne «des moignons taillés en aiguilles». Dans le texte, lorsqu'un troisième obus tombe, Cendrars entend le beuglement d'un éventré et un nom en français ou en allemand. Un hurlement. Un nom. Un ventre : le cri du blessé. Le nom ? Leroy dévoile que ce nom (de passe) est celui de la mère de Cendrars, née Dorner, *Dorn* signifiant *épine, aiguille, dard...* Les aiguilles de la tourmente trouvent ici leur origine, appuyée par *Les Armoires chinoises*, texte inédit dont Leroy a révélé toute l'importance et qui raconte comment l'amputation a permis au poète «de regagner le ventre de sa mère pour y renaître une seconde fois, refaçonné». Cette solide démonstration permet de dire que le nom de passe que Cendrars ne pouvait entendre en 1915, se lira bientôt sur son corps coupé car «c'est le nom de la mère qui a fait de Cendrars un Lémurien en lui révélant la magie opératoire du Verbe créateur». L'écriture *polymère* - preuve de la maîtrise du Verbe - est le fondement de la «Tour Eiffel sidérale», texte à la fois triomphal et amer : dans ce dernier volet des Mémoires, le narrateur dit adieu à son œuvre de Lémurien, mais en même temps y inscrit le sceau de la «merveille» avec ce que Leroy nomme la seule façon de traduire Blaise Cendrars en Lémurien : *Pierre Lépine*.

Pascaline Mourier-Casile aborde de manière claire et précise la relation de Cendrars à la peinture, plus précisément aux peintres et à l'image. Cendrars choisit des peintres en accord avec «ses propres pratiques scripturales» et se dit proche de Chagall, Roger de la Fresnaye, Modigliani et Léger, alors qu'il rejette les cubistes, qu'il traite de «réalistes» ! Son intérêt et son rapport à la couleur sont frappants, spécialement dans son nom qu'il ne veut pas seulement lisible mais aussi visible. Ce désir se retrouvera avec l'écriture pictographique de Paquita, «métaphore structurelle de sa propre pratique». Parmi les peintres que Cendrars s'attribue, Mourier-Casile met en évidence trois oubliés qui ont joué un rôle très important dans la vie de l'écrivain ; il s'agit des Delaunay et de Surville. Cendrars s'intéresse beaucoup au travail de Robert Delaunay qui, en peignant la tour Eiffel, essaye par ses méthodes de supprimer le vecteur linéaire, de capter le mouvement perpétuel. Cette démarche nous ramène ainsi très près de celui qui plus tard écrira la Tétralogie. Cendrars ne s'est, semble-t-il, pas rapproché de Surville pour sa peinture mais à cause d'un projet de film qui consistait à «recomposer et recréer le mouvement circulaire de la couleur». Il tentait la mise en route d'une spirale sans fin, matérialisant ainsi le mouvement perpétuel. Mourier-Casile se demande cependant si ce n'est pas faire la part trop belle aux peintres dans le processus de création, puisque Cendrars les a

quittés en 1926 et qu'il ne s'est pas gêné pour dire plus tard que la peinture est inutile. Il affirme dès lors que c'est l'œil qui fait le tableau. La commentatrice se méfie de cette affirmation péremptoire et nous convainc rapidement que la vérité est tout autre. L'œil de Cendrars, le «vrai», est un œil négatif, fermé comme celui d'un contemplatif. Nous retrouvons le troisième œil des Lémuriens, ce siège de l'âme qui n'est «qu'une vue de l'esprit». Le voyage est donc intérieur, conçu par l'œil, «chambre noire de l'imagination».

Parmi les analyses proposées ici, seule celle de **Michèle Touret** envisage sous un angle linguistique le problème du porteur de sens, en l'occurrence celui qui détient le langage dans *Moravagine*. Elle cadre son travail sur la notion de métalangage, défini comme l'activité du «texte qui s'autodésigne par un mouvement de retour sur soi», ce qui implique pour le détenteur du sens la maîtrise de son objet. Touret va montrer brillamment l'usage paradoxal que l'auteur Blaise Cendrars en fait. A l'ouverture du roman, le savoir est distillé par un guide tout à fait logique : Raymond (la Science). Cependant, à partir d'un constat final et de la remontée dans le texte, Touret montre que le principe de l'erreur contamine de plus en plus le texte. Dès lors, il y a mise en cause du métalangage en tant que critère d'exactitude, puisque Raymond ne peut plus expliquer mais seulement décrire : «le principe de la mise en relation qui fonde le métalangage est perdu». Raymond ne maîtrise plus l'objet qu'il désigne, il n'est plus qu'un «porte-plume». En fait, Cendrars construit l'image d'un mauvais narrateur (puisqu'il inverse le rôle premier du métalangage), qui, de plus, lui lègue un texte non fini : l'œuvre «change [ainsi] de main» et cette réappropriation est accentuée par la Préface, le Pro Domo, la Postface, lieux connus et privilégiés de «développement du métadiscours». En tant que légataire de Raymond, Cendrars ne publie pas l'œuvre attribuée au personnage Moravagine ; lecteur et dépositaire, il met à mort ses propres textes. Ce passage du défini à l'indéfini du récit concrétise bien les «usages du discours autoréflexif à rebours des attentes programmées par les états du texte et l'usage» annoncés au début de l'étude. Comment définir ce qui n'est pas fixe ? s'interroge encore Touret, puisque même la dédicace n'explique rien. En fait, tout tourne autour de Cendrars, qui peut disposer du «dernier mot» vu que Raymond n'a plus «voix au chapitre» : «le métadiscours a tué le roman». Dans ce texte, le métalangage n'a été qu'une parodie qui a fait prendre «l'image pour l'objet» à cause de la disqualification de celui qui devait savoir. Il n'y a donc plus de roman, puisque ce que lit le lecteur est une œuvre inachevée et que ce qu'il a lu reste un fantôme de texte ! Touret met en évidence que le métalangage est ici une illusion qui met à mort ce dont il parle, renvoyant ainsi le lecteur à l'inefficacité de son propre métalangage.

Philippe Pilard clôt la série des études en nous faisant découvrir le verso de son film *Moravagine*, tourné en 1988 et projeté dès le mois de juin 1989. Le réalisateur nous montre les situations pratiques auxquelles son équipe (changeante selon les pays de tournage) et lui-même ont été confrontés, que ce soit pour des problèmes de douane, de traduction («caramel» pour «malabar» !) ou simplement le choix de l'acteur qui devait interpréter Moravagine. Pilard tenait à ce que ce soit un acteur hongrois, mais il devait aussi être capable d'apprendre son rôle en français, ce qui ne simplifiait pas les choses. Après avoir demandé une seconde audition, c'est Funtek qui fut choisi. Le scénario du film fut écrit au début des années 80, alors que Pilard avait découvert l'œuvre de Cendrars vingt ans plus tôt. Cette rencontre «textuelle» est d'ailleurs fort cocasse car c'est à un examen de langue anglaise qu'il reçut une page de «Gênes» à traduire : il préféra rendre feuille blanche et partit acheter *Bourlinguer* ! Cendrars ne l'a plus quitté depuis ce temps-là, bien que les vicissitudes entourant le projet du film aient duré jusqu'en 1987, année où La Sept a donné son

accord pour la réalisation.

La série des «Inédits et Documents» s'ouvre sur sept portraits ou autoportraits de Blaise Cendrars, s'échelonnant entre 1909 et 1958. Une vie. **Miriam Cendrars** les a regroupés en les accompagnant de petits textes qui tous parlent d'une chose : l'œil du poète. Cet œil, dont a parlé Pascaline Mourier-Casile, est à la fois halluciné, dérobé, pensif. Il n'est jamais tourné vers l'extérieur mais est au contraire comme une projection mentale. Nous retrouvons là le troisième œil des Lémuriens...

A ces portraits, **Claude Leroy** joint dans une deuxième séquence une lettre inédite à Jean Epstein, avec qui Cendrars était lié au début des années 20. Epstein a placé cette lettre en postface de son livre *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*, édité à La Sirène en 1920 par les soins de Cendrars. Selon la lecture qu'en fait Claude Leroy, cette lettre peut être considérée comme un «autoportrait incomparable».

Blaise Cendrars, John Paul Jones ou l'ambition, Fontfroide-le-Haut, F-34980 Saint-Clément, fata morgana, 1989, 14,3 x 22,5, 117 pages.

LE LIVRE À FAIRE

En 1926, fort du succès que *L'Or* vient de remporter auprès du grand public, Cendrars se lance dans la préparation d'une autre «histoire merveilleuse», «à paraître chez Harpers & Brothers à New York et B. Grasset à Paris», c'est-à-dire susceptible d'asseoir encore plus largement son audience et aussi de lui rapporter force espèces sonnantes et trébuchantes. Aussitôt, il en publie la préface, percutante comme un manifeste, qu'il intitule : «Touchez du doigt». Et il ne peut s'empêcher de vendre la mèche : ce sera sa «propre biographie prêtée à un personnage historique».

Ce personnage est un marin écossais qui vécut de 1747 à 1792 et qui fut nommé contre-amiral par Catherine II avant de mourir dans la misère à Paris, selon une trajectoire qui n'est pas sans présenter une certaine analogie avec celle du général Suter. Mais, comme si l'entreprise se heurtait cette fois-ci à quelque difficulté insurmontable, le récit de Cendrars ne couvre guère que l'enfance et la jeunesse de ce marin : *John Paul Jones* restera l'un des titres les plus *légendaires* parmi tous ceux qui constituent le fameux catalogue d'œuvres fantômes, et aussi l'un des projets dont l'abandon aura le plus coûté à son auteur. «Le livre à faire et non pas le livre à lire», comme l'annonce d'emblée - et combien imprudemment ! - la première phrase de la préface.

Les cinq fragments qui en subsistent, Cendrars les avait bien publiés dans diverses revues, mais celles-ci étaient devenues introuvables depuis longtemps. Qui connaissait les deux fragments glissés en catimini parmi les «Textes divers» du tome XIV des *Œuvres complètes* du Club français du livre, en 1971 ? En 1981, lors du premier colloque de Nanterre consacré à Cendrars, Claude Leroy attira l'attention des spécialistes sur «le paradoxe du fragmenteur» qui explique, par l'exigence d'une nouvelle écriture, l'échec apparent de ce «JPJ» réduit en morceaux épars. De son côté, Jay Bohner avait découvert une table des matières dactylographiée, datée du 20 mai 1926, dans les papiers de l'éditeur new-yorkais Harpers. Mais le manuscrit semble aujourd'hui perdu. Et au Fonds Blaise Cendrars de la BNS, rien qui pût satisfaire notre curiosité toujours plus vive... Car enfin, on aurait bien aimé savoir un peu quel était ce volume resté en panne et dont l'inachèvement devait sceller le sort de toute la série des «Vies héroïques», entraînant après le départ fulgurant pris avec

La troisième séquence offre un inédit écrit en 1929 : *Si j'étais Charlot*. **Jean-Carlo Flückiger**, qui le commente, met en évidence la continuité de la présence de Charlot dans l'œuvre de Cendrars, puisque présent dès 1916 il est toujours là en 1952, bien que les versions soient très différentes. Flückiger dresse un parallèle entre la vie des deux hommes et, surtout, postule une identification de Cendrars à Charlot. Ce texte ne semble pas à considérer comme une pierre angulaire de l'œuvre cendrarsienne mais plutôt comme une échappée : dans son écriture en «mode majeur», un moment de bonheur qui permet de tout réinventer... et qui rend ses deux mains au poète !

Mais la Nuit et la Mère reprennent aussitôt leurs droits : il faut relire ce beau numéro de la *RSH* dont la richesse suggestive et éclairante ne sera pas épuisée si vite.

Christine Le Quellec

L'Or, le ratage de *Rhomet* l'abandon de tous les projets concernant l'Aleijadinho, Charlot, Jim Fisk, Modigliani, Villon, etc.

«Livre à faire» : il fallait collecter les morceaux, les rassembler et - après le temps de mûrissement nécessaire à l'ouvrage sous sa forme d'«incunable» de photocopies serrées dans une somptueuse reliure de daim indigo - les imprimer. Claude Leroy et les Editions fata morgana ont bien voulu entendre cet appel. Grâce à eux, il est désormais possible de tenir *John Paul Jones* à la main.

C'est un plaisir de le tenir à la main, ce volume de cent dix-sept pages, élégant et fort beau, couverture beige clair sobre, typographie lumineuse et aérée. Les cinq fragments de texte - «Touchez du doigt» (préface) ; «L'Enfance» ; «Un mousse» ; «Les négriers» et «Ivy Close» - sont accompagnées de la «Table des matières» du 20 mai 1926 ; du portrait «John Paul Jones, Commodore au service des Etats-Unis en Amérique», gravé par Carl Gruttenberg, qui provient du Fonds Blaise Cendrars (O 294 2.f) ; d'une introduction due à la plume de Claude Leroy et d'une note bibliographique détaillée.

Effet magique de la présentation sous forme de livre ou hallucination provoquée par une trop longue fréquentation du *corpus cendrarsianum* ? Le fait est qu'en lisant ce *John Paul Jones* on avale un formidable concentré de Cendrars. On reconnaît bien sûr sa griffe : l'art de l'image («la lune était comme une immense livre sterling»), l'art de l'énumération (pas seulement les petits plats d'Ivy Close !), l'art de la citation, l'art de suggérer l'espace, la «profondeur» en quelques mots, quelques phrases, l'art de broser le tableau d'une époque, etc. Mais aussi - curieuse évanescence du sujet - l'accumulation de «on» anaphoriques, envahissant la page, la trouant d'absence dès qu'il est question d'amour, et qui se retrouvera dans certains passages de l'histoire du senhor Padroso. Mais encore l'extraordinaire intuition avec laquelle Cendrars pénètre l'âme de Petit John enfant et adolescent. Infime détail, qui est peut-être révélateur : à la page 53, Cendrars utilise un mot inhabituel, étonnant, rare. Il figure dans le *Hatzfeld & Darmesteter* qu'il dit avoir emporté à bord du *Gelria* («Bagage» I, 149) ainsi que dans les *Petit Larousse* de l'époque, mais vous le cherchez en vain dans votre *Petit Robert*. Ce mot sert à décrire le visage de John à l'instant crucial où se décide son destin. Dans son île, l'oncle Georges est mort. Tout est fini. John réussit à traverser la mer déchaînée. Dès qu'il touche terre, Mr. Younger lui propose de l'emmener comme premier mousse à bord de son bateau. Cendrars écrit : «Tout tourne autour de lui. Il chancelle. Des larmes inondent sa face *aduste* et rouge.» John n'a que douze ans, il est vrai, mais au moment où il est brutalement arraché à son

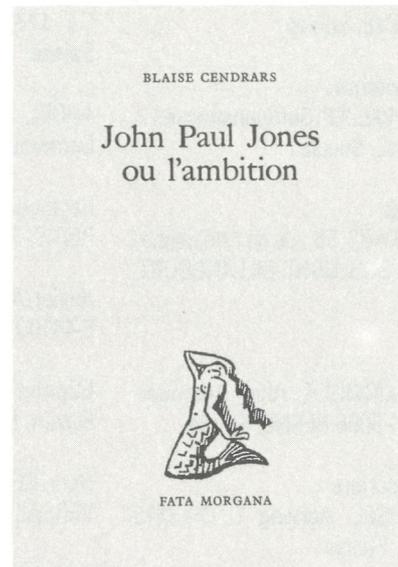
enfance, l'écrivain nous montre ainsi son visage marqué par la brûlure, signe d'un refus tenace des inévitables compromissions qu'apportera l'âge adulte. Et puis, il y a «Les Négriers» et leurs pages bouleversantes. Dans *John Paul Jones*, l'univers de Cendrars atteint un tel degré de densité qu'on oublie aussitôt son caractère fragmentaire. On se persuade aisément que le texte inachevé fait ici bien davantage éclater la force de Cendrars qu'un ouvrage bouclé coûte que coûte tel que *Rhum*, par exemple.

Malgré (ou grâce à) son échec *John Paul Jones* marque une étape importante du chemin vers une écriture qui soit à même de communiquer pleinement l'expérience cendrarsienne, cette écriture polymère, rhapsodique, qui ne s'épanouira que dans les quatre grands volumes de Mémoires. Dans son introduction, Claude Leroy éclaire avec beaucoup d'intelligence l'impasse dans laquelle s'enferme le texte lui-même, la contradiction interne qui le condamne à rester inachevé, inachevable. «Roman foudroyé» - parce qu'il s'est éteint à concilier un projet d'hagiographie édifiante avec la forme du reportage moderne, et qu'il échoue à expliquer le miracle de «l'initiation par l'échec» sans tomber dans la démonstration et la stéréotypie. Ecartelé entre deux désirs, «celui d'un alchimiste et celui d'un affairiste», l'écrivain n'a pas encore su se forger l'instrument qui lui permettra de transformer la simple lecture en initiation du lecteur.

Ainsi, *John Paul Jones* sera toujours «le livre à faire». Si son échec même annonce précisément cette écriture initiatique où, dans un rapport profondément renouvelé avec le lecteur, le *dire*

devient un *faire*, comme l'explique Claude Leroy, un *faire* qu'il incombe au lecteur d'assumer et de parachever, alors chaque lecteur refait, pour lui, ce livre unique, sous peine de rester aveugle et fermé à ce que révèle le *dwamm*.

Jean-Carlo Flückiger



CHRONIQUES CALEPIN BIBLIOGRAPHIQUE

Textes de Blaise Cendrars

CENDRARS (Blaise). *Le Volturmo*. Montpellier, fata morgana, 1989. Edition originale limitée à 27 exemplaires, comportant tous en frontispice un dessin original signé de Pierre Alechinsky (non paginé).

CENDRARS (Blaise). *John Paul Jones ou l'ambition*. Préface de Claude Leroy. Montpellier, fata morgana, 1989, 117 pages.

CENDRARS (Blaise). «Partir». Paru dans *Serpent à Plumes*, revue trimestrielle n° 8, été 1990, Paris, Serpent à Plumes, p. 3-8.

A paraître :

Correspondance de Blaise Cendrars avec Jacques-Henry Lèvesque. Edition préparée par Monique Chefedor. Paris, Denoël, 1990.

Traductions

CENDRARS (Blaise). *John Paul Jones. Die Geschichte seiner Jugend. Romanfragment*. Avec une postface de Claude Leroy. Traduit du français par Giò Waeckerlin-Induni. Bâle, Editions Lenos, 1990, 132 pages.

CENDRARS (Blaise). *Hollywood, la meca del cine*. Traduit du français par Carolina Rosés. Madrid, Parsifal Ediciones, 1990, 139 pages.

CENDRARS (Blaise). *Wind der Welt. Abenteuer einer Jugend*. Avec un essai de Henry Miller. Traduit du français par Lotte Frauendienst. Zurich, Editions Suhrkamp, 1990, 304 pages.

A paraître :

CENDRARS (Blaise). *Aujourd'hui*. Traduction anglaise préparée par Monique Chefedor.

Etudes

Blaise Cendrars. Textes recueillis par Claude Leroy. Lille, *Revue des Sciences humaines*, n° 216, 1989-4, 232 pages. Contributions de Philippe Bonnefis, Yvette Bozon-Scalzitti, Miriam Cendrars, Jean-Carlo Flückiger, Alain Jouffroy, Claude Leroy, Pascaline Mourier-Casile, Philippe Pilard, Michèle Touret, Judith Trachsel.

Catalogue du Fonds Blaise Cendrars (Bibliothèque nationale suisse). Etabli par Marius Michaud. CAHIERS BLAISE CENDRARS / N° 1. Boudry-Neuchâtel, la Baconnière, 1989, 368 pages.

Feuille de routes. Blaise Cendrars International Society Bulletin, Washington, n° 21, novembre 1989. Contient entre autres : TENA (Liliane). «Bourlinguer à Méréville» (avec des résumés des contributions du colloque à Méréville), p. 4-13 ; SOUFFLE (Edmond). «Blaise Cendrars et Brest», p. 14-16 ; DESPLECHIN (Raphaëlle). Compte rendu des Actes de Cerisy, publiés par F.-J. Temple, p. 38-41.

Feuille de routes. Blaise Cendrars International Society Bulletin, Washington, n° 22, avril 1990. Contient entre autres : CENDRARS (Blaise). «John Paul Jones», extrait traduit en anglais par S. P., p. 7-12 ; BOCHNER (Jay). «Puttin' on the Ritz», p. 20-22 ; CORTINA (Rino). «Les Pâques à Paris», p. 13-14 ; LÈVESQUE (Jacques-Henry). «Les Pâques à Allauch», p. 16-19.

CHRONIQUES

LISTE DES MEMBRES DU C.E.B.C.

Président :

John E. JACKSON, 15, rue de la Dôle,
CH-1203 GENÈVE, Suisse

Président *ad interim* :

Pierre-Olivier WALZER, Seftigenstrasse 17,
CH-3007 BERNE, Suisse

Vice-présidente :

Miriam CENDRARS, 55, rue de l'Ancienne-
Mairie, F-9210 BOULOGNE-BILLAN COURT,
France

Directeur :

Jean-Carlo FLÜCKIGER, Alter Aargauer-
stal den 32, CH-3006 BERNE, Suisse

Secrétaire-trésorière :

Judith TRACHSEL, Aarweg 1, CH-3110
MÜNSINGEN, Suisse

Conservateur responsable du Fonds :

Marius MICHAUD, Bibliothèque nationale
suisse, Hallwylstrasse 15, CH-3005 BERNE,
Suisse

Conseillers :

Hughes RICHARD, C.P., rue de l'Industrie,
CH-2316 LES PONTS-DE-MARTEL, Suisse

Charles-F. SUNIER, 11, Clos du Lac,
CH-2503 BIENNE, Suisse

Correspondants étrangers :

Monique CHEFDOR, jusqu'en juin 1991 :
25^{er}, boulevard Lannes, F-75016 PARIS,
France

Claude LEROY, 44, rue Sarrette, F-75014
PARIS, France

Membres d'honneur

Angèle LÉVESQUE, 61, rue Saint-Didier,
F-75116 PARIS, France

Elisabeth PRÉVOST, "Limery", F-91840
SOISY-SUR-ÉCOLE, France

Jean BUHLER, 8, rue Edmond-de-Reynier,
CH-2000 NEUCHÂTEL, Suisse

Pierre SAUSER-HALL, 22, route de Villette,
CH-1226 THONEX, Suisse

Frédéric-Jacques TEMPLE, Villa Marguerite,
11, avenue de Castelnau, F-34000
MONTPELLIER, France

Membres

Pascal ANTONIETTI, Revue littéraire (vwa),
C.P. 172, CH-2301 LA CHAUX-DE-FONDS,
Suisse

ARBEL, Mineduc, B.P. 4082, YAOUNDÉ,
Cameroun

Raymond BALLEYS, 8, rue Duphot, F-75001
PARIS, France

Xavier-Alain BARBIN, 23, rue de l'Allouée,
F-44100 NANTES, France

Etienne BASTIAENEN, 55, avenue du
Fusain, B-1020 BRUXELLES, Belgique

Henri BÉHAR, 1, rue Louis-Le-Vau, F-78000
VERSAILLES, France

Jacqueline BERNARD, 30, galerie de l'Ar-
lequin, F-38100 GRENOBLE, France

BIBLIOTHÈQUE BLAISE CENDRARS,
1, rue de la Fonderie, F-78702 CONFLANS-
SAINTE-HONORINE, France

Jay BOCHNER, 201, avenue Kindersley,
MONTRÉAL (Québec), Canada H3R 1R6

Francis BODER, 12, chemin des Cheneviè-
res, CH-2533 ÉVILARD, Suisse

Yvette BOZON-SCALZITTI, 1400 E. 56th
Street, CHICAGO, Ill. 60637, Etats-Unis

Pierre CAIZERGUES, 4, place Jean-Jaurès,
F-34000 MONTPELLIER, France

René CALOZ, La Calade, F-30730 SAINT-
MAMERT DU GARD, France

Roger CHÂTELAIN, 1, chemin de Praz-Lon-
get, CH-1052 Le MONT-SUR-LAUSANNE,
Suisse

Anne CLANCIER, 25, rue de Lübeck,
F-75116 PARIS, France

Georgiana COLVILE, 695 Manhattan Drive,
N° 222, BOULDER Co. 80303, Etats-Unis

Rino CORTIANA, Cannareggio 3781/A,
I-30135 VENISE, Italie

Georges DARANY, B.P. 31, CH-4020 BÂLE,
Suisse

Stéphane DÉLÉTROZ, Avouillons 12, CH-
1920 MARTIGNY, Suisse

Raphaëlle DESPLECHIN, 12, rue Saint-
Ambroise, F-75011 PARIS, France

Jacques DUMONT, 14, rue Montagu, CH-
2520 LA NEUVEVILLE, Suisse

Mireille DUPUIS-GLARDON, Jupiterstras-
se 5/1559, CH-3015 BERNE, Suisse

Yves-Alain FAVRE, 14, boulevard des Pyr-
énées, F-64000 PAU, France

Gérard FROIDEVAUX, Hollenweg 38, CH-
4114 HOFSTETTEN, Suisse

Gérard GAY-CROSIER, 16, rue Rossetan,
CH-1920 MARTIGNY, Suisse

Jean-Pierre GOLDENSTEIN, 12, rue Léo-
Delibes, F-92330 SCEAUX, France

Tatiana GREENE, 340 Riverside Drive,
N° 110, NEW YORK, NY 10027,
Etats-Unis

Yvette HODONOU, 11, rue des Tertres,
F-92220 BAGNEUX, France

André IMER, Grenétel, CH-2520 LA NEU-
VEVILLE, Suisse

Anne-Marie JATON, Via Bertoloni 76,
MARINA DI CARRARA, Italie

Hirokuni KABUTO, Josuihoncho 6-5-1-502,
KODAIRA-TOKIO (187), Japon

Danielle KIPFER, Rabbentalstrasse 51, CH-
3013 BERNE, Suisse

Nicole LACHARTRE, 16, rue de la Glacière,
F-75013 PARIS, France

Christine LE QUELLEC, 3, chemin du
Levant, CH-1005 LAUSANNE, Suisse

Jörg LEVERENZ, Boissereestrasse 14,
D-5000 COLOGNE 1, RFA

Pierre MAGNENAT, 51, avenue d'Ouchy,
CH-1006 LAUSANNE, Suisse

Anna MAIBACH, Schmiedengasse 17, CH-
4500 SOLEURE, Suisse

Philippe MARTHALER, Revue littéraire
(vwa), C.P. 172, CH-2301 LA CHAUX-DE-
FONDS, Suisse

- Yzabelle MARTINEAU, 759-B, avenue Champagneur, OUTREMONT (Québec), Canada H2V 3P9
- Ernst RICHTER, c/o Eichel, Lüneburgerstrasse 11, D-1000 BERLIN 21, RFA
- Jean-Claude VIAN, 4, avenue du Mail, F-78450 VILLEPREUX, France
- Yves MILANI, 31, chemin du Domont, CH-2800 DELÉMONT, Suisse
- Adrien ROIG, 11, rue de l'Aubépine, F-34100 MONTPELLIER, France
- Michel VALLOTTON, 122, chemin de la Montagne, CH-1224 CHÊNE-BOUGERIES, Suisse
- Gilbert MUSY, La Russille, CH-1351 LES CLÉES, Suisse
- Guy de SAINT-HUBERT, bd. Léopold III 19 B 22, B-1030 BRUXELLES, Belgique
- Sergio WAX, 44, bd Napoléon III, Kalinka 4, F-06200 NICE, France
- Howard NITZBERG, Foreign Lang. Dept., Monmouth College, WEST LONG BRANCH, New Jersey 07764, Etats-Unis
- Frida SAURER, Feldenstrasse, CH-3655 SIGRISWIL, Suisse
- Peter K. WEHRLI, Schiffländer 16, CH-8001 ZURICH, Suisse
- Astrid OLIVIA, Muhlernstrasse 61, CH-3098 KÖNIZ, Suisse
- Giorgio P. SOZZI, Via della Fonderia 83, I-50142 FLORENCE, Italie
- Daniel ZIEGLER, 15, rue A.-Bachelin, CH-2000 NEUCHÂTEL, Suisse
- Jean-Michel PIANCA, Falkenburgstrasse 1, CH-9000 SAINT-GALL, Suisse
- Marcel THIÉBAUD, 27, chemin de la Crausaz, CH-1814 LA TOUR-DE-PEILZ, Suisse
- Philippe PILARD, 12, La Faverolle, F-91190 GIF/YVETTE, France
- Michèle TOURET, Maubusson, F-35520 MONTREUIL-LE-GAST, France
- Claude PINOTEAU, 1, rue des Hautes-Berges, F-92160 ANTONY, France
- UNIVERSITY OF OXFORD, Taylor Institution Library, St. Giles, GB-OXFORD OX1 3NA, Grande-Bretagne
- Jean-Christophe PRICKARTZ, 186, chaussée de Wavre, B-1040 BRUXELLES, Belgique

INDEX DES CINQ PREMIERS NUMÉROS DE *CONTINENT CENDRARS* 1-5 / 1986-1990

Textes inédits de Blaise Cendrars et de Raymone

La Conquête de Sigriswil	1	10-11	La Main coupée (1918)	5	6-15
Après-dîner, ballet	1	17-23	La Femme et le Soldat (1946)	5	16-26
Le mystère de la création	3	4-9	Raymone, Trois lettres inédites à Blaise	3	50-53
Qui êtes-vous ?	4	5-24			

Articles, études, témoignages, comptes rendus, etc.

ANONYME, Mais quoi, selon les humeurs et selon les jours...	2	15	BORER, Alain, En ce temps-là, j'avais perdu ma main gauche...	2	3
BASTIER, Jean, Un légionnaire en Champagne pouilleuse (septembre 1915)	5	27-32	BORGEAUD, Georges, Sur cette photographie, Blaise...	2	28
BÉDAT, Arnaud, La mort de Raymone	1	48-49	Le légendaire Blaise Cendrars	5	60-63
BERNARD, Jacqueline, La complicité d'un avant-texte	3	10-18	BQURLINGER à Méréville (par Rino Cortiana, Daniel Delas, Jean-Claude Vian, Jacqueline Bernard et Marie-Louise Terray)	4	62-64
BILLE, Corinna, «Moravagine, c'est vrai»	3	46-47	BUCHET, Gérard, Une certaine tristesse	2	6
BOCHNER, Jay, Cendrars in Hollywood	2	17			

BUHLER, Jean, Les derniers chapitres	2	31	Rencontre avec le neveu de Blaise	5	66
«Je ne vous mets en garde que contre l'état civil»	4	48-57	BLAISE CENDRARS : <i>John Paul Jones ou l'ambition</i>	5	80-81
BURRI, Peter, ... ed è subito sera	2	16	FRANK, Nino, Quels romans que sa vie...	2	19
BUTOR, Michel, Une main de cendres	2	13	JOUFFROY, Alain, Police de la mémoire	2	25
A propos de <i>Documentaires</i>	5	41-51	LACOCHE, Philippe, Des anges noirs passent dans le silence	5	73
CAIZERGUES, Pierre, <i>Journal</i> du sculpteur Auguste Suter (extraits)	2	5	LE QUELLEC, Christine, <i>Blaise Cendrars à la Revue des Sciences humaines</i>	5	78-80
Cinq questions à Frédéric-Jacques Temple	5	67	LEROY, Claude, Partages de la devise	1	36-41
CENDRARS, Miriam, Les métamorphoses parisiennes d'un ballet suédois	1	12-16	Grande première dans l'université française	1	48
«C'est bien moi» - Qui regarde qui ?	2	7	Le Sans-Nom	2	9
La première réponse	4	29-30	D'une main l'autre	5	33-40
Les journées de Frise	5	73-75	LÉVESQUE, Angèle, La chasse au papillon	3	22-31
CHAPPAZ, Maurice, Le silence et le verbe	2	23	MAIBACH, Anna, M. PRINZ : <i>Das Motiv der Reise im Frühwerk von Blaise Cendrars (1910-1929)</i>	1	50-51
CHEFDOR, Monique, Pour les familiers du «bourlingueur»...	2	2	Pâques aux Minas Gerais (Lettre du Brésil)	4	59-61
Le code dérobé	3	20-21	MARTI, Kurt, Schnappschuss, memento momenti	2	11
Le 19 juin 1987. Claude Leroy soutient sa thèse d'Etat...	3	63	MARTIN, Isabelle, Marius MICHAUD : <i>Catalogue du Fonds Blaise Cendrars</i>	5	76
Angèle Lévesque à l'honneur du C.E.B.C.	5	64	MERMOUD, Albert, Raymone, lumineux kaléidoscope	3	38-45
Welcome aboard, captain !	5	64	MUSY, Gilbert, Entre terre et ciel, ce fil qui lie et qui sépare	2	8
CHESSEX, Jacques, Figure de Cendrars	2	22	PIROUÉ, Georges, Le mot visage ne convient pas...	2	21
CLANCIER, Anne, Un psychodrame sur les ondes : Blaise Cendrars dans l'émission d'André Gillois «Qui êtes-vous ?»	4	32-38	PRÉVOST, Elisabeth, Souvenirs de théâtre	3	32-37
CORTIANA, Rino, Blaise quitte la ville avec sa Tour...	2	24	Quand je songe au Cendrars que j'ai connu...	5	68-69
DOISNEAU, Robert, ...car la rencontre avec Blaise Cendrars...	2	26	RÉDA, Jacques, Sonnet fondu	2	33
FLÜCKIGER, Jean-Carlo, Le pouvoir secret de la musique	1	42-47	RICHARD, Hughes, L'unique rencontre	1	32-36
Nanterre 1986: «au cœur du monde entier»	1	48	Appuyé à un coin de table...	2	4
Avant-propos	2	V	ROIG, Adrien, Celui que vous voyez ici, élégant...	2	12
Paris X-Nanterre 1988 : L'Homme foudroyé	3	64-65	ROUDAUT, Jean, Qui voit-on ?	2	18
L'inédit qu'on va lire...	4	4	ROY, Claude, Il était à la fois...	2	32
Notes et références	4	25-28	SABATIER, Robert, Visage de mots	2	30
«Défense de chanter»	5	4-5			

SEGHERS, Pierre, Blaise, Chardon, Apocalypse ?	2	20
SOLIER, Tristan, Le monde inhalé	2	29
SUNIER, Charles-Ferdinand, Les quatre Manuscrits du Panama	1	24-31
G. BOILLAT : <i>A l'origine, Cendrars</i>	1	51-52
Pour Jean Buhler	5	65
TEMPLE, Frédéric-Jacques, Mettons que cette photographie...	2	10
1940	3	48-49
TENA, Liliane, <i>Le Lotissement de</i> <i>Conflans-Sainte-Honorine</i>	5	69-72
TOURET, Michèle, [vwa], La Revue littéraire internationale, numéro spé- cial «CENDRARS»	1	50
Le dit d'un lièvre	4	40-46
TOURNIER, Michel, Il cache son bras derrière son dos...	2	27
TRACHSEL, Judith, Lisa se souvient	4	61-62
<i>Blaise Cendrars 2 : «Cendrars et</i> <i>l'Amérique»</i>	5	76-78
VOISARD, Alexandre, Freddy	2	1
VOLTA, Pablo et Ornella, Huit photos inédites de Blaise Cendrars	3	54-62
WALZER, Pierre-Olivier, Préliminaires à «La Conquête de Sigriswil»	1	4-9
Entre milliardaires	1	49-50
Visiblement elle n'aime pas ça	2	14
A. SIDOTI : <i>Genèse et dossier</i> <i>d'une polémique : La Prose du</i> <i>Transsibérien et de la petite Jehanne</i> <i>de France</i>	3	65-66
J. CAMILLY : <i>Pour saluer Cendrars</i>	3	66
<i>Blaise Cendrars : les inclassables,</i> <i>1917-1926</i>	4	66
<i>Moravagine</i> au cinéma	4	64-65
Cendrars vu par Modigliani	5	52-59

Continent Cendrars N° 5

Jean-Carlo Flückiger «Défense de chanter»

BLAISE CENDRARS **La Main coupée (1918)**
La Femme et le Soldat (1946)

Jean Bastier **Un légionnaire en**
Champagne pouilleuse
(septembre 1915)

Claude Leroy **D'une main l'autre**

Michel Butor **A propos de *Documentaires***

Pierre-Olivier Walzer **Cendrars vu par Modigliani**

Georges Borgeaud **Le légendaire Blaise Cendrars**

Chroniques **Evénements**
Comptes rendus
Calepin bibliographique
Liste des membres du C.E.B.C.

Index des cinq premiers numéros de Continent Cendrars 1-5 / 1986-1990