

The background is a solid black color. It is decorated with several abstract, geometric shapes in white and a bright yellow color. These shapes include curved lines, triangles, and irregular polygons, some of which are layered or overlapping. The overall composition is dynamic and modern.

**continent CENDRARS**

N° 6-7/1991-1992  
Université de Berne  
Centre d'études  
Blaise Cendrars

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: Marc Zaugg

## **Comité de rédaction**

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

## **Rédacteur en chef**

Jean-Carlo Flückiger

## **Adjointe au rédacteur en chef**

Judith Trachsel

## **Conception graphique**

TransForm SA  
28, Weyermannsstrasse  
CH-3000 BERNE 5

## **Editeur**

Editions de la Baconnière SA  
CH-2017 BOUDRY

## **Lithographie**

Atelier Jaune  
28, Weyermannsstrasse  
CH-3008 BERNE

## **Impression**

Imprimerie du Démocrate SA  
CH-2800 DELÉMONT

## **Commandes**

Prix du numéro 6-7: Fr.s. 33.–  
Envoyer votre bulletin de commande  
aux Editions de la Baconnière SA  
case postale 185  
CH-2017 BOUDRY

## **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*

*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.*

© 1992, by les Editions de la Baconnière, Boudry-Neuchâtel (Suisse) et le Centre d'études Blaise Cendrars, Berne  
ISBN 2-8252-0175-8

N° 6-7/1991-1992

**CONTINENT CENDRARS**

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

**À LA BACONNIÈRE  
NEUCHÂTEL**

# SOMMAIRE

	<b>Matériaux inédits pour l'<i>Anthologie nègre</i> de BLAISE CENDRARS</b>	<b>4</b>
	<b>Avertissement</b>	<b>4</b>
	<b>Le génie amoureux</b>	<b>8</b>
	<b>Celui qui ne va jamais deux fois au même endroit</b>	<b>11</b>
	<b>L'intelligence des femmes</b>	<b>14</b>
	<b>Chant du Wélé</b>	<b>24</b>
	<b>Compte rendu par René Basset (1922)</b>	<b>30</b>
	<b>Liste des références ajoutées par Blaise Cendrars à la bibliographie de l'<i>Anthologie nègre</i></b>	<b>32</b>
Ornella Volta	<b>Les «Fêtes nègres» de Blaise Cendrars</b>	<b>36</b>
Marc Bonhomme	<b>La Morphologie des contes de l'Araignée dans l'<i>Anthologie nègre</i></b>	<b>46</b>
Judith Trachsel	<b>Sous le signe de Fébronio</b>	<b>54</b>
Jean-Carlo Flückiger	<b>Exploration d'un petit conte nègre: «Le Vent»</b>	<b>63</b>
Michèle Touret	<b>Questions de politique: la tour d'ivoire dans la cuisine</b>	<b>77</b>

# CHRONIQUES

• <b>Événements</b>	Assemblée plénière du C.E.B.C., le 26 janvier 1991 (Judith Trachsel)	88
	Cendrars et la guerre, colloque international de Péronne, 11-12-13 octobre 1991 (Vladimir Plume)	88
	«Écrire c'est brûler vif», Blaise Cendrars à l'Université de Rennes 2, 6-9 avril 1992 (E. Bosset, K. Chicard, V. Epaud, L. Pascal)	93
	Blaise Cendrars, la Provence et la séduction du Sud, colloque de l'A.B.C. à Aix-en-Provence, 10-13 juin 1992 (Georgiana M.M. Colvile)	93
	<i>La Carissima</i> à l'Université de Berne (Jean-Carlo Flückiger)	95
	Le professeur Giorgio P. Sozzi: un ambassadeur de notre littérature (Roger-Louis Junod)	95
	Claude Pinoteau† (Claude Leroy)	96
	Le Volturmo (Miriam Cendrars)	96
	Trois regards neufs (Jean-Carlo Flückiger)	97
<b>Comptes rendus</b>	<b><i>Blaise Cendrars. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle</i></b> (Judith Trachsel)	99
	<b>«J'écris. Écrivez-moi.» Correspondance Blaise Cendrars – Jacques-Henry Lèvesque</b> (Judith Trachsel)	102
	<b>Robert Guiette. «Monsieur Cendrars n'est jamais là»</b> (Pierre-Olivier Walzer)	103
	<b>Claude Leroy. «L'Or» de Blaise Cendrars</b> (Pierre-Olivier Walzer)	103
	<b>Anne-Marie Jaton. <i>Blaise Cendrars</i></b> (Pierre-Olivier Walzer)	104
<b>Calepin bibliographique</b>	Textes de Blaise Cendrars. – Traductions. – Études. – Revue. – Articles (Judith Trachsel)	105
<b>Liste des membres du C.E.B.C.</b>		107

## AVERTISSEMENT

Nous avons toujours admiré la clarté des livres de recettes de Bocuse, illustre chef français, qui prend soin de séparer bien cartésienement, pour chaque plat, l'énumération des *Eléments* qui entrent dans sa composition et la *Méthode* qui préside à sa confection. N'est-ce pas là, tout bien considéré, pousser à son point de perfection une attitude qui se situe à l'opposé de celle du poète qui excelle à brouiller les pistes – pour le plus grand plaisir de ses lecteurs, au demeurant. On commence tout de même à en savoir un peu plus long, depuis le temps que les chercheurs mettent leur nez dans toutes les casseroles et marmites de Blaise Cendrars, auteur comme chacun sait de «Menus» recueillis «en voyage 1887–1923», entre autres. Bien entendu, cela ne diminue en rien la délicatesse, la succulence propres à ses menus poèmes ni, à plus forte raison, les qualités que possèdent ses grands livres. Du reste, l'idée que la saveur qui les distingue réellement est à chercher tout à fait ailleurs que dans leur apparente truculence, cette idée s'est imposée dès lors qu'on a commencé à prendre *à la lettre* l'affirmation selon laquelle il n'est d'autre sujet littéraire que celui de «l'homme qui écrit», qui écrit de la main *gauche*, s'entend. Paradoxalement, c'est cette affirmation même qui éloigne de l'orbite roussellienne le célèbre «Pro Domo: Comment j'ai écrit *Moravagine*», qui est tout sauf un recueil de recettes, qui est davantage et autre chose qu'une exception qui confirmerait la règle. Mais enfin, sans vouloir forcer l'image culinaire, mettre sous les yeux de ses lecteurs une liste détaillée de mets susceptible de leur faire monter l'eau à la bouche nous paraît un geste plus familier à Cendrars, plus caractéristique de sa manière, que celui qui consisterait à révéler par le détail les secrets de leur fabrication.

En effet, peu de livres défendent leurs secrets aussi efficacement que ceux de Cendrars. *L'Anthologie nègre* ne fait pas exception. C'est curieusement un des livres les plus répandus et les moins bien connus de Cendrars, un des livres dont on mesure le moins aisément la place et l'importance dans l'ensemble de son œuvre. Est-ce même un livre? La question peut sembler déplacée. Quel rôle a-t-il joué dans la formation, la carrière de l'écrivain? Un coup d'œil sur sa bibliographie nous apprend que, forte de ses 324 pages in-8°, *L'Anthologie nègre* est le premier volume d'une certaine épaisseur qui sort après une série, certes fameuse, de plaquettes de poèmes et de prose<sup>1</sup>. Mais c'est aussi un recueil d'histoires qui hanteront l'écrivain pendant toute sa carrière, un réservoir dans lequel il puisera jusqu'à la fin. Michel Leiris reconnaissait à cet ouvrage le grand mérite d'avoir très tôt fait connaître à un large public les contes et légendes de l'Afrique noire, que seul un petit cercle de spécialistes appréciait alors. Il disait

## MATÉRIAUX INÉDITS POUR



### L'ANTHOLOGIE NÈGRE

## DE BLAISE CENDRARS

que plus qu'un livre, l'*Anthologie* constituait ainsi un acte. Or il nous semble que ce n'est pas seulement dans ce sens-là, mais dans tous les sens, par rapport à Cendrars lui-même, par rapport à son écriture et à son œuvre, qu'elle fut un acte.

Il faut donc la relire, l'étudier...

C'est la tâche à laquelle s'attaquent les quatre études qu'on lira ci-après et qui éclairent, chacune sous un angle différent, le versant «nègre» de l'œuvre de Blaise Cendrars.

De même, en présentant ici un dossier de «Matériaux inédits» nous voudrions contribuer à la relance des recherches dans ce domaine. Cela paraît d'autant plus nécessaire que les travaux critiques consacrés jusqu'à présent à la question sont peu nombreux<sup>2</sup>. Le Fonds Blaise Cendrars possède le manuscrit complet ainsi qu'un certain nombre de documents de première importance relatifs à l'*Anthologie nègre*. L'établissement d'une édition critique s'impose. Travail difficile et de longue haleine, qui devrait pouvoir bénéficier de l'information la plus complète possible. Voilà pourquoi en publiant ces «Matériaux inédits» sans plus attendre, nous adressons un appel à tous les lecteurs de Cendrars à qui notre travail n'est pas indifférent.

Sous l'angle de la *Méthode* (d'une certaine façon du moins) l'*Anthologie nègre* est un cas limpide: c'est une compilation, Cendrars ne s'en cache pas. Tout a été dit sur ses défauts ou peu s'en faut: choix plus ou moins arbitraire des pièces, classement incohérent, composition discutable, valeur scientifique nulle. Devant n'importe quel jury d'ethnologues, l'ouvrage se ferait recalier. Mais Cendrars nourrissait-il vraiment quelque illusion à ce sujet? Certes, la «Notice» qui sert de préface ainsi que la «Bibliographie» dressée à la fin du volume ont accrédité l'ambition scientifique de l'ouvrage. En revanche, le sous-titre auquel on aurait pu trouver une certaine coloration universitaire: «Folklore des peuplades africaines» est effacé dès le deuxième tirage, en 1921, avec une rapidité qui ne laisse pas de surprendre.

Dans l'état actuel de nos recherches, la difficulté se situe plutôt du côté des *Eléments*. Tout tourne en effet autour de la question du choix: comment, selon quels critères, en allant au marché, le chef a-t-il rempli son panier? Et surtout quelles possibilités de choix l'étal des maraîchers lui offrait-il? Ne faut-il pas commencer par vraiment répondre à cette question?

Le *Catalogue du Fonds Blaise Cendrars* fait état de «43 contes, légendes et autres textes demeurés inédits», que renfermerait le manuscrit de l'*Anthologie*. En fait, les inédits, au sens strict du terme, sont moins nombreux, Cendrars ayant utilisé plus tard et ailleurs certains des textes déjà préparés et qui s'y trouvent effectivement. Mais les quatre textes que nous reproduisons ci-après n'ont jamais été publiés, sauf, bien entendu, dans les recueils originaux, parus au tournant du siècle et aujourd'hui introuva-

bles, où Cendrars est allé les dénicher... Ils ont été revus, corrigés et intégrés dans le corps de l'*Anthologie nègre* par l'écrivain lui-même, puis écartés au dernier moment. Dans quel chapitre, à quel endroit exactement, ils avaient déjà trouvé leur place, nous l'indiquons en notes. Nous donnons également en notes toutes les variantes et corrections apportées par Cendrars sur le manuscrit. Comme on le sait désormais, la transcription à partir de laquelle il a travaillé est due en grande partie à Raymond Radiguet qui faisait le copiste pour l'écrivain à l'époque. C'est Miriam Cendrars qui a identifié son écriture par comparaison avec l'écriture du cahier dans lequel Radiguet a transcrit les *Petits Châteaux de Bobême* de Gérard de Nerval pour les Editions de la Sirène dirigées par Cendrars.

La question du choix revient avec insistance dans le compte rendu circonstancié – un peu tatillon certes, mais combien précieux pour les chercheurs! – que René Basset<sup>3</sup> a consacré à l'*Anthologie nègre*. L'article a paru dans une *Revue d'ethnographie*, dont Cendrars a soigneusement conservé les pages 166-168 dans ses dossiers. A notre connaissance, il n'a jamais été repris nulle part, c'est une découverte. Cendrars n'a pas seulement conservé cette critique sans complaisance, marquant la date du «17/VI/22» dans le coin supérieur droit de la page 166, il l'a également lue de près. Nous n'en voulons pour preuve que les corrections suggérées par Basset, que Cendrars s'empresse de reporter dans son exemplaire personnel de l'*Anthologie*.

Basset porte un jugement particulièrement sévère sur la fameuse «Bibliographie», qu'il conseille ouvertement à Cendrars de supprimer. En effet, elle constitue davantage un morceau de bravoure «à la Georges Perec» qu'un appareil scientifique<sup>4</sup>. Un coup d'œil suffit à nous persuader de son généreux éclectisme. Et puis les contes dont se compose l'*Anthologie nègre* ne proviennent que d'un petit nombre d'ouvrages. Du livre de René Basset. Ou des *Contes populaires des Bassoutos*, recueillis et traduits par E. Jacottet, Paris, Ernest Leroux, éditeur, 1895, 292 p<sup>5</sup>. Certes, tous les contes ne sont pas encore identifiés ainsi, loin de là. Mais la question demeure: quelle est l'intention secrète qui a poussé Cendrars à se livrer avec tant d'acharnement à ce travail fastidieux entre tous qu'est l'établissement d'une bibliographie? Et surtout: qu'est-ce qui l'a poussé à la compléter par une masse considérable de nouvelles entrées? Est-ce une sorte de fuite en avant qui le fait réagir ainsi aux remarques de Basset? Un excès de scrupules? Car non seulement il corrige avec minutie la bibliographie déjà imprimée, mais encore il intercale les titres ajoutés par feuillets entiers, qu'il colle soigneusement entre les pages de son exemplaire.

Il faudrait reproduire ce document étrange en fac-similé. Mais comme Cendrars utilise toutes sortes d'encre dont certaines ont déjà bien pâli, et que son

écriture est par endroits quasiment illisible, nous avons préféré transcrire les références ajoutées, en conservant l'orthographe et la présentation de Cendrars, les coquilles évidentes exceptées, et en indiquant dans quel endroit, à quelle page, sur quel becquet il les a notées.

Aucun éditeur de l'*Anthologie nègre* ne semble avoir jamais vu cette bibliographie «revue, corrigée et complétée», comme on dit. Du moins aucune réédition n'en tient compte. Toutes reprennent la bibliographie (fautive et lacunaire) de l'édition originale, sans rien y changer: la «nouvelle édition» du Sans Pareil, 1927; l'«édition définitive, revue et corrigée» chez Corrêa, 1947; même celle du Livre de Poche se conforme à cet usage. Ce n'est qu'en 1979 que les éditions Buchet-Chastel osent la supprimer dans leur réimpression de l'«édition définitive, revue et corrigée».

Le conseil de René Basset aura finalement été entendu. Mais le mystère de cette bibliographie n'est pas pour autant résolu...

### Jean-Carlo Flückiger et Judith Trachsel

- 1 On sait aussi que ce volume n'était que le premier de toute une série d'ouvrages analogues: le premier de la «Collection des Anthologies encyclopédiques», comme l'annonce la page de titre conçue par Cendrars lui-même et reproduite ci-contre.
- 2 On se reportera aux ouvrages suivants: Jean-Claude Blachère, *Le Modèle nègre*, Aspects littéraires du mythe primitiviste au XX<sup>e</sup> siècle chez Apollinaire, Cendrars, Tzara, Dakar, les Nouvelles Editions Africaines, 1982; Jean-Marc Debenedetti, «Partir! Partir!», in *Blaise Cendrars*, Paris, Editions Henri Veyrier, 1985, p. 29-55; Bernard Mouralis, «Note sur l'*Anthologie nègre*», in *Europe* n° 566, juin 1976, p. 169-178; Martin Steins, *Blaise Cendrars, bilans nègres*, Paris, Archives des lettres modernes, n° 169, 1977.
- 3 «BASSET (René), linguiste français (Lunéville 1855 – Alger 1924). Professeur d'arabe à la Faculté des lettres d'Alger, il a donné un essor particulier aux études berbères», selon le *Grand Dictionnaire encyclopédique Larousse*, 1982, tome 1, p. 1086.
- 4 Jean-Claude Blachère, *op. cit.*, p. 76-77; Jahnheinz Jahn, dans son *Manuel de littérature néo-africaine*, Paris, Prisma, 1969, p. 80; Bernard Mouralis, *op. cit.*, p. 175 ainsi que Martin Steins, *op. cit.*, p. 14 et 78, note 19, soumettent à leur tour cette bibliographie à un examen critique.
- 5 Ce sont les dix contes suivants: 10. «Boulané et Senképeng», 17. «Mosélantja», 22. «Koumoungôé», 26. «Ntoatsana», 27. «Ceuf», 34. «Khoédi-Séboufeng» («Khoédi-Séfoufeng», chez Jacottet), 44. «Les Quatre Jeunes Gens et la Femme», 60. «Séètétélané» («Séètétélané», chez Jacottet), 72. «Polo et Khoahlakhoubé-dou» et enfin 73. «Masilo et Thakané». Il n'y a pas d'autre conte bassouto dans l'*Anthologie*.



BLAISE CENDRARS.

Anthologie légère.



COLLECTION des ANTHOLOGIES ENCYCLOPÉ  
-DIQUES

EDITIONS de la SIRENE

12 rue la Boétie

P A R I S

M E M X I X

## LE GÉNIE AMOUREUX<sup>1</sup>

On m'a raconté qu'un Afryt se déclara l'amant exclusif d'une jeune fille qui le détestait. L'Afryt l'aimait éperdument. Chaque soir, il se rendait chez elle et, lorsqu'il y trouvait quelqu'un, il le tuait. L'épouvante fit qu'on abandonna cette fille. Tous les prétendants qui, d'abord, allaient la voir, la courtoiser, ne reparurent plus chez elle. L'Afryt demanda le mariage; le père de la fille y consentit, mais elle refusa. Elle resta longtemps célibataire. Personne n'osait la demander, pas même lui faire visite. Ainsi délaissée, elle passa presque l'âge de se marier. Néanmoins, elle repoussa opiniâtrement les sollicitations de son Afryt et refusa net de l'épouser. Elle en demeura là tant qu'il plut à Dieu.

Un jour qu'elle était allée au marché faire quelques emplettes, sa beauté frappa un inconnu qui subitement en devint épris. C'était d'ailleurs un homme d'audace et de sang; le danger, la mort, rien ne l'intimidait. L'amour l'anime, l'échauffe; il suit la jeune fille, attend qu'elle ait terminé ses affaires, et qu'elle soit hors du marché. Alors il l'accoste, lui demande la permission d'aller la voir, lui offre son amour et prodigue ses protestations de dévouement et de tendresse.

«Mon Dieu, répond-elle, je te trouve charmant et, en vérité, je me sens pour toi autant d'amour que tu peux en avoir, sinon plus. Mais, comme dit le proverbe, il y a un obstacle qui empêche l'âne de saillir.»

«Comment cela? Est-ce que tu es mariée?» – «Eh, non!» – «Et qui donc te retient?» – «Ce qui me retient! Un de ces fiers-à-bras d'Afryt a défendu à qui que ce fût de penser à moi, il jette sa brutalité sur quiconque ose m'aborder.» – «Pourquoi alors ne t'épouse-t-il pas?» – «Je ne l'aime pas; je ne veux pas de lui.» – «T'est-il allié?» – «Non, par Dieu! non.» – «Eh bien, ne crains rien; moi, je te débarrasserai de lui s'il plaît à Dieu.»

«Tu n'y es pas, non mon cher; tu n'y es pas! me débarrasser de la cage où je suis emprisonnée! Cependant, sache bien, Dieu me damne! que je ne suis pas poltronne; que je n'ai pas peur, moi, de mon Afryt: mais c'est pour toi que j'ai peur. Tu me parais un homme de cœur et de résolution; mais mon Afryt est

un sauvage, un brutal; s'il met la main sur toi, il te tuera<sup>2</sup>.» – «N'aie aucune crainte; montre-moi seulement ta demeure et tu verras, je l'espère, que tout se terminera à ta plus grande satisfaction.»

La fille indique sa demeure. A la nuit close, notre homme se rend chez son inconnue. Il s'assied auprès d'elle et ils s'entretiennent en tout bien et tout honneur. Quelques minutes après, arrive l'Afryt. Il avait appris qu'un rival devait se présenter chez la belle. Il entre et trouve l'étranger assis, ayant la cuisse passée sur celle de la jeune fille. Celle-ci veut aussitôt se dégager, se mettre en sûreté et laisser les deux rivaux se démêler entre eux. L'étranger appuie fortement sa cuisse sur celle de la jeune fille, la maintient<sup>3</sup> en place et continue la conversation sans faire attention à l'Afryt. L'Afryt étonné vient se poser en face d'eux et dit à l'inconnu: «Qui t'a permis d'entrer ici?»

L'inconnu ne daigne pas lui répondre. Nouvelle question, même indifférence. Troisième demande, point de réponse encore.

L'Afryt furieux tire son coutelas kirdâouy, le dirige sur la cuisse de son rival et enfonce la pointe jusqu'à la cuisse de la fille. Elle fait un effort pour retirer sa cuisse; elle ne peut la dégager<sup>4</sup>. L'Afryt prend<sup>5</sup> son couteau et, tout stupéfait du flegme et de la contenance de son adversaire, il rengaine son arme et va partir vaincu. Mais l'étranger se lève, le saisit par le haut de son vêtement et le tire brusquement. Le vêtement se déchire en deux; un morceau reste à la main de l'inconnu, l'autre sur le corps de son ennemi. L'Afryt<sup>6</sup> cherche à fuir et songe à son salut; son rival lui allonge, de son membre blessé, un violent coup de pied dans les reins et le renverse sur la face. L'Afryt, le nez et le front écorchés, demeure étendu par terre, étourdi, ne sachant plus où il est. Il revient à lui; l'autre tire son couteau et va le tuer.

«Laisse-moi la vie, dit le vaincu, que Dieu te laisse la tienne!» – «Fais-nous amende honorable: jure-moi que de ta vie, tu ne te présenteras pas à cette fille, et je te ferai grâce; sinon, je t'éventre là, sur la place.»

L'Afryt se soumit et jura aussitôt tout ce qu'on voulut. L'inconnu saisit alors l'Afryt par les oreilles et le traîna comme un mouton jusqu'auprès de la fille. Elle était restée assise, regardant et attendant quel allait être le dénouement de la lutte et lequel de ses deux prétendants demeurerait vainqueur.

L'étranger fait arrêter l'Afryt debout en face de la fille et déclare que le vaincu a juré de ne plus se présenter à elle.

«Sera-t-il fidèle à son serment?» dit-elle. – «Oui», répond l'Afryt. – «Laisse-le s'en aller, dit alors la fille à l'inconnu; si jamais il reparaît ici, tu le traiteras comme tu voudras.»

L'Afryt fut relâché et il partit, secouant la poussière de la mort.

Le libérateur de la fille la demanda en mariage et l'épousa. Il resta avec elle jusqu'à ce qu'elle mourût.

~~Celui qui ne va jamais~~  
~~deux fois au même endroit~~

### CELUI QUI NE VA JAMAIS DEUX FOIS AU MÊME ENDROIT<sup>7</sup>

Le roi Redjioua avait une fille d'une rare beauté, nommée Arondo Redjioua. Il disait<sup>8</sup>: «Peu m'importe qu'un homme vienne m'offrir des esclaves, des richesses ou de l'ivoire pour épouser ma fille; celui-là ne l'aura pas. Je veux pour gendre un homme qui s'engage à tomber malade, si Arondo tombe malade, et à mourir, si elle meurt.»

Comme on connaissait les conditions du père, personne ne demandait la fille en mariage. Un jour, cependant, arrive un homme nommé Akenda-Mbani (*celui qui ne va jamais deux fois au même endroit*). Il dit à Redjioua: «Je veux épouser votre fille; je consens à mourir si Arondo meurt.»

C'est ainsi qu'Akenda-Mbani épousa Arondo.

Akenda-Mbani était un grand chasseur. A peine marié, il va à la chasse et tue<sup>9</sup> deux cochons sauvages. A son retour il dit: «J'ai tué deux cochons et je vous en rapporte un.»

Redjioua lui répond: «Allez chercher aussi l'autre.» A quoi Akenda-Mbani répond<sup>10</sup>: «Mon père m'a transmis avec son nom la défense d'aller deux fois au même endroit.»

Un autre jour, il va encore à la chasse et tue deux antilopes. A son retour, il dit à Redjioua: «Père, j'ai tué deux antilopes et je vous en rapporte une.»

Le roi lui dit: «Je vous en prie, mon gendre, allez chercher l'autre.» – «Vous savez bien, réplique le gendre, que je ne puis pas aller deux fois au même endroit.»

Une autre fois, il va encore à la chasse et tue deux bongos<sup>11</sup>, mais il n'en rapporte toujours qu'une. Même demande, même réponse. Alors Redjioua, voyant tant de gibier abattu en pure perte, dit à l'autre: «Je vous en prie, mon gendre, indiquez à quelqu'un l'endroit où est tombé l'autre bongo.» Akenda-Mbani lui répond<sup>12</sup>: «Si je le faisais, j'aurais peur de mourir.»

Le soir du même jour, un canot arrive chez les Oroungous avec des articles de commerce et s'arrête au bord de la rivière.

Akenda-Mbani dit à sa femme Arondo: «Allons voir les Oroungous.»

Ils allèrent en effet les trouver et rapportèrent chez eux un coffre plein de denrées. Les Oroungous, cependant, firent du commerce avec les habitants du village; puis, au moment de partir, ils vinrent chez Akenda-Mbani qui leur confia dix esclaves, et leur fit présent de deux chiens, de plusieurs régimes de bananes, de nattes, de poules, etc. Enfin les Oroungous s'en allèrent. Des mois se passèrent. Un beau jour, Arondo dit à son mari: «Nous n'avons jamais ouvert la boîte qui vient des Oroungous. Voyons un peu ce qu'elle contient.» Ils l'ouvrirent et ils trouvèrent de la toile. «Mon cher mari, dit Arondo, coupez-moi deux aunes de cette étoffe, car elle me plaît.»

Après quoi ils sortent de<sup>13</sup> la chambre; Arondo s'assoit sur son lit; Akenda-Mbani sur un tabouret, et tout à coup Arondo s'écrie:

– Mon cher ami, je commence à avoir mal à la tête.

– Oh! oh! dit Akenda-Mbani, voulez-vous donc que je meure? et il la regarde fixement. Il noue un bandage autour de la tête de sa femme et s'en fait autant<sup>14</sup>. Arondo se met à crier que son mal de tête empire, et le peuple, à ses cris, se presse autour d'elle.

Redjioua survint et lui dit: «Ne criez pas, ma fille, vous ne mourrez pas.»

Alors Arondo demande: «Mon père, pourquoi me dites-vous que je ne mourrai pas?» – «Si vous craignez la mort, vous pouvez être sûre qu'elle viendra.»

Il avait à peine achevé ces mots que la femme expire<sup>15</sup>. Tout le peuple se lamente en signe de deuil, et Redjioua dit: «A présent que ma fille est morte, il faut qu'Akenda-Mbani meure à son tour.»

Le lieu de sépulture s'appelle Djimai. Les habitants vinrent y creuser une fosse pour les deux corps qui devaient y être enterrés ensemble. Redjioua fait mettre dans le tombeau commun, un esclave, une dent d'éléphant, des clochettes, des nattes, de la vaisselle et le lit nuptial. Il y ajoute le couteau, le sac de chasse et la lance d'Akenda-Mbani. Alors le peuple dit:

– Recouvrons tout cela de terre et élevons un petit monticule.

Lorsque Agambouaï, l'oracle du village, entend cela<sup>16</sup>, il dit à Redjioua: «Prenez garde, il y a ici des léopards.»

Alors Redjioua s'écrie: «Qu'on n'élève pas de monticule, car les léopards pourraient venir gratter la terre et manger le corps de ma fille.»

Sur quoi le peuple dit tout d'une voix: «Creusons une fosse plus profonde.»

Ils retirent donc de la fosse Arondo et son mari, et les posent tous deux sur des escabeaux, pendant qu'ils creusaient et recreusaient le trou. Puis ils enterrent à nouveau tous les objets et ils y placent aussi la morte<sup>17</sup>. Quand ils en viennent à Akenda-Mbani, celui-ci se ranime et leur dit: «Je ne vais jamais deux fois au même endroit; pourquoi me mettre dans la tombe et m'en retirer quand vous savez tous que je ne retourne jamais où j'ai déjà été.»

Lorsque Redjioua entend ces paroles, il se met en colère contre les fossoyeurs et leur dit: «Vous savez bien qu'Akenda-Mbani, son nom le prouve, ne va jamais deux fois au même endroit. Pourquoi donc l'avez-vous retiré de la place où il était?»

Alors il ordonne au peuple de s'emparer d'Agambouaï et de lui couper la tête.

# Intelligence des Femmes

## L'INTELLIGENCE DES FEMMES<sup>18</sup>

Il était un sultan qui avait un fils et de même un pauvre qui avait un fils. Les enfants grandirent<sup>19</sup>. Alors le sultan appela le pauvre et lui dit: «Je veux te faire mon vizir et ton fils deviendra l'ami du mien.»

Le pauvre fut content; il devint vizir et son fils contracta de l'amitié avec celui du sultan, jusqu'à ce qu'ils prirent femme.

Le fils du sultan épousa une femme et aussi le fils du vizir se maria avec une femme. Celui-là rechercha l'épouse de son ami; il prenait de belles choses et les lui envoyait. Cette femme aimait son amant, le fils du sultan, mais elle ne trouvait pas l'occasion de se réunir avec celui qu'elle désirait comme mari<sup>20</sup>.

Le fils du sultan inventa cette ruse de voyager et d'aller dans l'intérieur. Il prit beaucoup d'argent et partit dans l'intérieur. Quand il revint, il apporta des cadeaux de toute espèce qu'il donna à la femme de son ami, le fils du vizir.

Un jour elle dit à son mari: «Pourquoi mon ami, ne veux-tu pas voyager, toi aussi? Si tu vas dans l'intérieur comme le fils du sultan, tu rapporteras des présents que tu donneras à mon amie, la femme du fils du sultan, car il m'en donne et ton devoir est de faire aussi des cadeaux à sa femme.»

Le mari répond: «Il n'est pas nécessaire d'aller dans l'intérieur, je puis avoir aussi ici des présents et les envoyer à sa femme.»

Elle lui répliqua: «Quelque chose qui vient de l'intérieur est toujours une rareté.»

Alors son mari dit: «Si tu y consens, je voyagerai.»

Cette femme inventa cette ruse à dessein; son mari n'en savait rien. Il résolut donc de partir dans l'intérieur.

Lorsqu'il se mit en route, sa femme lui dit: «Va, achète-moi un petit morceau d'intelligence; si tu ne reviens pas avec un petit morceau d'intelligence, je ne veux plus de toi.»

«Bon», répond<sup>21</sup> son mari. Et il part.

Il monte sur un vaisseau, embarque<sup>22</sup> beaucoup de richesses, se met en route et arrive dans un autre pays dans<sup>23</sup> une grande ville.

Quand il est dans cette ville, il va se loger dans la maison



d'une vieille femme et y reste<sup>24</sup>. Dans cette ville habitait un sultan qui avait sept filles; elles n'étaient pas encore mariées. Tous les gens qui les demandaient, elles les frappaient et refusaient de se marier. Ce jeune homme, le fils du vizir, était très bel homme<sup>25</sup>. Quand un jour s'est écoulé, il prend ses meilleurs habits et se fait beau<sup>26</sup>. Il va devant la maison du sultan et lorsque ces sept jeunes filles l'aperçoivent, elles s'éprennent de lui dans leurs cœurs.

Il passe encore une fois devant et vient à la maison du vizir<sup>27</sup>. Il y avait là une jeune fille, la fille du vizir. Quand elle l'aperçoit, elle se réjouit et l'appelle. Il l'entend<sup>28</sup>, entre et demande: «Que désires-tu?»

Elle répond: «Je t'ai appelé pour te parler.»

Alors il réplique: «Je voudrais t'épouser. Veux-tu de moi?»

La jeune fille répond: «Je veux bien, si mon père y consent.»

Il va trouver son père le vizir, lui demanda<sup>29</sup> la main de sa fille.

Le vizir lui dit: «Tu dois m'apporter deux sacs d'argent; alors tu auras ma fille.»

Il s'en va à sa maison, et le lendemain, il apporte deux sacs d'argent et épouse la jeune fille.

Dans cette ville, toutes les femmes avaient beaucoup d'intelligence. Quand il eut épousé la sienne, elle lui dit: «Si tu m'aimes, tu dois aussi te lier avec les filles du sultan.»

«Je ne connais pas ces jeunes filles», répond-il.

Elle reprend: «Je te ferai l'éloge de leurs qualités; elles ont beaucoup d'intelligence; je te donnerai aussi des instructions, mais raconte-moi ce que tu verras.»

Il répond: «Bon, c'est bien.»

Elle lui dit: «Prends tes vêtements et fais-toi très beau.»

Elle continue: «Va maintenant devant la maison du sultan et rapporte-moi ce que tu verras.»

Il va, par derrière, jusque dans la maison du sultan. Aussitôt que ces jeunes filles l'aperçoivent elles versent de l'eau sur ses vêtements. Il passe devant et passe outre.

Quand il arrive près de sa femme, elle lui demande: «Qu'as-tu vu?»

Il répond: «J'ai passé outre car elles m'ont versé de l'eau sur mes vêtements.»

La femme réplique: «Cela signifie qu'elles t'appellent; va et attends-les au puits aujourd'hui soir à la cinquième heure, elles viendront.»

L'homme se lève et va le soir au puits les attendre<sup>30</sup>; mais il ne les trouve pas. Il revient aussitôt en suivant<sup>31</sup> le rivage. Tandis qu'il était en chemin, les jeunes filles viennent par un autre côté<sup>32</sup>. Comme elles ne le trouvent pas<sup>33</sup>, elles disent: «L'homme n'a pas d'intelligence.» Et elles s'en retournent à la maison.

Quand il revient du rivage, il ne trouve personne au puits, mais il sent l'odeur des parfums et reconnaît à cela que les filles du sultan sont venues<sup>34</sup>. Il s'en retourne à la maison auprès de sa femme.

Celle-ci lui demande: «Qu'as-tu vu, mon mari?»

Il lui dit: «Je suis allé au puits<sup>35</sup>; je n'ai vu personne; je m'en suis retourné aussitôt et je suis allé au bord de la mer. Quand je suis revenu de là, j'ai remarqué près du puits<sup>36</sup> l'odeur de leurs parfums et j'ai su que les jeunes filles étaient venues mais qu'elles m'avaient manqué.»

La femme lui dit: «Dors jusqu'à demain, fais-toi beau comme hier et va devant leur maison.»

Il dort et le lendemain matin il met ses plus beaux habits. Puis il va devant la maison<sup>37</sup>. Quand elles le voient d'en haut, elles prennent des fleurs de jasmin et les lui jettent, elles en couvrent ses vêtements. Il s'en retourne et vient trouver sa femme.

Celle-ci lui demande: «Quel signe as-tu vu aujourd'hui lorsque tu es passé près de ces femmes, les filles du sultan?»

Il lui dit: «Elles m'ont jeté des fleurs de jasmin sur mes vêtements.»

Elle reprend: «Leur dessein était de t'appeler. Va et attends-les dans le jardin.»

Il se lève le soir, s'en va et les attend dans le jardin.

A la cinquième heure, les sept jeunes filles arrivent. Aussitôt qu'elles sont là, elles lui disent: «Nous sommes sept: laquelle de nous te plaît?»

Il répond: «Je vous aime toutes.»

Elles reprennent: «Nous ne voulons pas être aimées toutes les sept par le même homme, mais dis-nous celle de nous sept que tu préfères<sup>38</sup>.»

Il leur dit: «Choisissez vous-mêmes celle que je dois prendre, car je vous aime toutes.»

Quand les jeunes filles entendent cela, elles se réjouissent. Elles prennent<sup>39</sup> leur plus jeune sœur et disent au jeune homme: «Nous te donnons celle-ci.»

Il la prend avec lui. Cette jeune fille l'aimait. Les autres partent et suivent leur chemin.

Le fils du vizir rentre chez sa femme<sup>40</sup>. Elle demande à son mari: «Les as-tu trouvées?»

Il répond: «Je les ai vues; elles sont venues et j'ai pris avec moi la plus jeune d'entre elles.»

La femme lui dit: «Bien, mon mari.»

La fille du sultan demeure un jour chez son mari; puis elle lui dit: «Je désire que tu viennes et que tu demeures aussi chez moi, à la maison.»

Il fut<sup>41</sup> content et va dire à sa femme: «Cette jeune fille m'invite à venir habiter chez elle<sup>42</sup>.»

Elle lui répond: «Vas-y.»

Le soir, il part et va dans sa maison. Elle prépare le repas pour manger avec son mari, ils mangent ensemble, elle et son mari. Tout à coup apparaît une vieille femme qui connaissait<sup>43</sup> très bien la ruse des femmes. Quand elle arrive, l'homme se lève et se cache à l'intérieur. La fille du sultan enlève les couverts<sup>44</sup> là où son mari avait mangé et met tout en ordre. Ensuite, elle fait approcher cette vieille, la fait entrer et lui dit: «Viens et mange.»

La vieille entre et mange<sup>45</sup>. Comme elle prend place<sup>46</sup>, elle voit du riz qui était tombé à terre. Elle remarque qu'il y avait là deux personnes en train de manger, mais que l'une s'était enfuie et s'était cachée par crainte d'elle; elle reconnaît cela au riz qui était par terre.

La vieille mange; puis elle se lève, va trouver quelques jeunes gens dans la ville et leur communique la chose. Justement, ces jeunes gens avaient voulu épouser la jeune fille, mais elle n'avait voulu d'aucun d'eux.

Là-dessus ces jeunes gens s'en vont et attendent le soir. Alors ils montent au premier étage et saisissent l'homme et la jeune femme<sup>47</sup>, la fille du sultan. Ils les prennent, les mettent ensemble dans un sac qu'ils nouent. Ils les portent à la prison et les remettent au gardien<sup>48</sup>. Ils lui disent: «Prends ce que nous te donnons ici et garde-le jusqu'à demain. Alors nous reviendrons nous-mêmes.»

Le gardien ne savait pas que des personnes étaient enfermées dans le sac.

Lorsque la femme voit que son mari ne rentre pas et s'attarde beaucoup, elle envoie chez la fille du sultan et fait demander après lui<sup>49</sup>. Les sœurs répondent qu'ils ont été

enlevés tous les deux pendant la nuit<sup>50</sup>. Alors la femme va à la maison, prend de l'argent, le donne au gardien de la prison et lui dit<sup>51</sup>: «Prends cet argent et montre-moi ce qu'on a laissé sous ta garde.»

Il prend l'argent et lui montre le sac. La femme l'ouvre et en tire la fille du sultan<sup>52</sup>. Elle-même entre dans le sac avec son mari et dit à l'autre<sup>53</sup>: «Rattache le sac.»

Quand elle est avec son mari, le sac est fermé de nouveau et la fille du sultan s'en retourne chez ses sœurs<sup>54</sup>.

Le lendemain matin, les jeunes gens vont trouver<sup>55</sup> le sultan et lui disent: «Quand nous voulions épouser tes filles, tu nous les a refusées et maintenant, elles se livrent à d'autres hommes.»

Le sultan demande: «Les avez-vous vues commettre des impuretés?»

Ils répondent: «Nous l'avons vue et nous l'avons saisie: elle est en prison, elle et son amant.»

Le sultan donne cet ordre: «Allez les chercher en prison.»

On les amène<sup>56</sup> et on les apporte. Quand le sac est ouvert, on y regarde: il y avait dedans la fille du vizir et son mari<sup>57</sup>; la fille du sultan n'y était pas. Les jeunes gens furent<sup>58</sup> très étonnés; on demande à la fille du vizir<sup>59</sup>: «Comment as-tu été enfermée?»

Elle répond: «Ces gens sont venus me chercher; je m'y suis refusée; alors ils m'ont liée, moi et mon mari.»

Son père le vizir fut très irrité<sup>60</sup>.

Le sultan chasse<sup>61</sup> ces jeunes gens de la ville, et les bannit avec ces paroles: «Quittez ma ville; c'est inconvenant de solliciter la femme d'un autre, et de l'enchaîner quand elle se refuse<sup>62</sup>. Ce n'est pas la coutume ici: hors de ma ville!»

Ces gens s'éloignent et le vizir se réjouit en remarquant qu'il était encore monté plus haut dans la faveur du sultan.

Le jeune homme qui avait épousé la fille du vizir, apprend ainsi que<sup>63</sup>, dans ce pays, les femmes ont de l'intelligence.

Il continue son voyage et arrive<sup>64</sup> dans un autre pays. Dans la nouvelle ville où il entre, les femmes possédaient une grande sagesse.

Il dit en arrivant: «Je voudrais qu'on me montrât la sagesse des femmes.»

Une vieille femme lui donne la réponse et lui dit: «Il y en a une ici à qui je dirai de t'apprendre à connaître la sagesse des femmes; c'est une femme qui a un mari qui est très jaloux. Il ne

lui permet pas de sortir, et même aucun jeune homme n'a accès dans sa maison à cause de sa jalousie.»

Elle va trouver cette femme, lui raconte tout cela et lui dit: «Il est arrivé un bel homme qui vient ici d'un pays étranger pour apprendre à connaître la sagesse des femmes; je te demande de la lui montrer.»

«Bon, dit la femme, j'ai entendu.»

Là-dessus, elle commence ainsi: «Va trouver mon mari et dis-lui: – J'ai reçu un dépôt d'un Arabe, un homme très puissant: il m'a donné sa femme pour que je demeure près d'elle; lui-même est parti; maintenant, je l'ai chez moi, cette femme. Je suis encore alerte et je voudrais bien sortir pour aller chercher de la nourriture et du bois, mais je crains de m'en aller et de la laisser seule<sup>65</sup>; des hommes pourraient venir et lui tendre des pièges. Alors son maître serait furieux quand il reviendra et quand il apprendra cela. C'est pourquoi je voudrais l'amener à ta femme dans ta maison.»

La vieille femme fait comme on le lui a recommandé<sup>66</sup> et l'homme lui dit: «Bon, c'est entendu; va la chercher, amène-la, fais-la venir chez ma femme, dans la maison.»

La vieille s'en va, met au jeune homme des vêtements de femme avec des pantalons, un voile et des anneaux aux jambes et arrive<sup>67</sup> avec lui. Cet homme croit bien que c'est réellement une femme; or c'était un homme et non une femme, mais la ruse féminine avait réalisé cela.

Il dit à la vieille: «Conduis-la à ma femme dans la maison. Elle est dans la petite chambre<sup>68</sup>.» La vieille vint causer avec lui, et le mari<sup>69</sup> tenait cet homme qui s'était introduit dans la maison pour une femme; mais ce n'en était pas une.

Lorsque arrivèrent la nuit et le moment de dormir, la femme vint<sup>70</sup> dans la chambre de son mari pour se coucher. Mais il lui dit: «Il n'est pas convenable, quand il vient dans la maison une étrangère qui est de bonne famille et la femme d'un homme puissant, de la laisser seule et de dormir ici; ce n'est pas convenable; va et cause avec elle: j'y consens.»

La femme y va, ferme la porte et s'entretient avec le fils du vizir<sup>71</sup>. Elle dit à cet homme: «Connais-tu<sup>72</sup> maintenant la sagesse des femmes?»

«Je la vois», répondit<sup>73</sup>-il.

Elle ajoute: «Je t'en donnerai encore d'autres preuves.»

Elle attend le soir; puis elle appelle la vieille et lui dit: «Viens demain, et emmène ce jeune homme; si mon mari va à toi, dis-lui que l'autre réclame sa femme et qu'il est revenu de l'intérieur.»

La vieille comprit qu'elle voulait tuer son mari, car elle connaissait très exactement la sagesse des femmes. «Bon», répondit-elle.

Lorsque le soir fut arrivé et que le mari<sup>74</sup> fut endormi, elle dit à son amant: «Prends un poignard et plante-le dans le corps de mon mari.»

Il prend<sup>75</sup> un poignard, entra et le lui enfonce dans le corps; l'autre meurt. Il lui coupe la tête, jette le corps<sup>76</sup> dans la fosse aux immondices et lave le sang. Il trempe la tête dans une drogue pour qu'elle ne se corrompe pas<sup>77</sup>. Après l'avoir ainsi préparée, il la met dans une cassette.

Le lendemain, la vieille arrive; le jeune homme était déjà sorti pour aller la trouver. Tandis qu'il était sorti, la vieille vient dire:

«Où est ton mari? Je viens réclamer la femme étrangère que je vous avais donnée à garder.»

«Toi, vieille, dit la femme, tu es une grande coquine; tu m'as amené dans ma maison une femme pour séduire mon mari et maintenant elle s'est enfuie avec lui je ne sais où; voilà cinq ou six heures que je ne l'ai plus vue.»

La vieille ne s'attendait pas à cela. Elle va trouver le jeune homme pour lui donner un conseil et dit: «Viens et accuse-moi devant le juge. Tu m'as donné ta femme et je l'ai perdue.»

Il va se plaindre au juge: la vieille est appelée et sommée. On la somme de rendre la femme de l'étranger<sup>78</sup>. Elle répond: «Assurément, il m'a confié sa femme, mais je l'ai mise sous la protection d'un Arabe.»

Le juge dit: «Faites venir cet Arabe.»

Elle lui répond: «Il n'est pas là; il s'est enfui avec la femme.»

Le juge demande: «Sa femme est-elle là?»

«Oui», répond-elle.

Il continue: «Appelez la femme de cet Arabe et faites-la venir.»

On va la chercher.

Lorsqu'elle arrive, elle est interrogée.

«Où est ton mari?»

«Il n'est pas là, dit-elle; il s'est enfui avec cette femme qui est venue chez nous.»

Le juge dit: «Toi, Arabe, attends sept jours; si ta femme revient avec cet Arabe, c'est bien; sinon prends celle-ci et va-t'en avec elle.»

Il attend sept jours, mais l'autre ne reparut<sup>79</sup> pas, car il avait été tué auparavant par sa femme. Alors il prend celle-ci et part avec elle.

Elle lui dit: «Maintenant connais-tu la sagesse<sup>80</sup> des femmes que je t'ai prouvée pour la seconde fois?»

Il réplique: «Je l'ai reconnue.»

Il prend sa femme et quitte la ville<sup>81</sup>. Elle emporte avec elle la tête de son mari qu'elle a tué.

L'homme est résolu de se mettre en route pour rentrer<sup>82</sup> dans sa patrie, mais il ne va pas voir sa femme, la fille du vizir. A la fin, quand il est arrivé à trois heures de sa ville, il met son vaisseau à l'ancre. Dès que la nuit est venue, il continue deux heures plus loin.

Cette femme qui l'accompagnait lui demande: «Combien y a-t-il encore d'heures d'ici jusqu'à la ville?»

«Une heure», répond-il.

«Fais descendre un bateau à l'eau<sup>83</sup>.»

Il le fait. Ils vont alors à la ville et la femme avait emporté un moyen magique qui ouvrait les portes fermées. Quand ils arrivent de nuit dans le port, ils débarquent. La ville dormait<sup>84</sup>.

Aussitôt qu'ils sont arrivés, ils vont à la maison de sa première femme<sup>85</sup>.

L'autre lui dit: «Va chercher une échelle<sup>86</sup> et apporte-la.»

Il dresse l'échelle, monte à la fenêtre, frotte celle-ci<sup>87</sup> avec le moyen magique: elle s'ouvre et il entre dans sa maison. Lorsqu'il y pénètre, il aperçoit le fils du sultan dans les bras de sa femme<sup>88</sup>. Il les frotte tous deux avec le moyen magique; ils perdent tout sentiment, en sorte qu'ils n'ont plus conscience de rien. Alors il tue le fils du sultan<sup>89</sup>. Puis il prend tout le sang, le verse dans l'eau, lui coupe la tête et la prépare avec le moyen magique de façon à ce qu'elle ne se gâte pas. Il jeta le corps dans la fosse d'aisances<sup>90</sup>. Alors il souffle à sa femme un remède dans le nez et la connaissance lui revient en entier<sup>91</sup>.

Cet homme s'en va avec l'autre femme; il prend avec lui la tête du fils du sultan et remonte dans son bateau<sup>92</sup>. Quand sa première femme s'éveille, elle voit que son amant, le fils du sultan, n'est plus là, et elle s'en étonne beaucoup.

Dès que le matin arrive, le vaisseau part pour la ville. On cherche partout le fils du sultan. Quand le navire arrive au

port<sup>93</sup>, le fils du vizir débarque, se rend dans sa maison et vient trouver sa femme. Celle-ci se chagrissait parce qu'on ne savait pas où était son amant, le fils du sultan, qui, pourtant, avait dormi dans sa maison.

Quand elle voit son mari, elle lui dit: «Où est le petit morceau d'intelligence que je t'ai chargé de m'acheter?»

Son mari lui dit: «Prépare-moi de la nourriture et laisse-moi manger; ensuite je te répondrai.»

La femme reprend: «Montre-moi le petit morceau d'intelligence que je t'ai recommandé de m'acheter; si tu ne peux pas me le montrer, donne-moi ma liberté; alors je ne veux plus de toi.»

L'homme réplique: «Bon, mais prépare-moi d'abord à manger.»

La femme lui prépare de la nourriture, et lorsqu'il fait nuit, elle lui dit: «Montre-moi maintenant le petit morceau d'intelligence.»

Il lui donne une clef et lui dit: «Ouvre le coffre.»

Elle ouvre le coffre. Alors elle trouve une cassette, l'ouvre et y voit un compartiment. Il lui dit: «Ouvre le compartiment.»

Elle l'ouvre et y trouve deux têtes d'hommes.

«Prends-les, lui dit son mari, et examine, une tête est pour toi<sup>94</sup>.»

Elle le fait et regarde celle du mari de cette femme qui était venu avec lui. Il lui dit: «Prends aussi l'autre.»

Elle aperçoit la tête du fils du sultan qui avait été avec elle dans sa maison<sup>95</sup>. Alors elle eut peur, pleura beaucoup et son cœur frémit.

Elle reprit là-dessus: «Je me repens, mon mari; une autre fois, quand je te dirai de nouveau de pareilles choses, tue-moi.»

L'homme lui dit<sup>96</sup>: «Je ne te crois pas; jure-moi<sup>97</sup> que tu ne diras pas un mot de ce que tu as vu du fils du sultan qui est mort.»

La femme s'y prête et prononce le serment. Son mari ne veut plus d'elle; mais au commencement, il a peur qu'elle ne le dénonce<sup>98</sup> comme le meurtrier du fils du sultan. Lorsqu'elle eut juré, il dort tranquille jusqu'au matin. Il sait que cette femme, maintenant qu'elle avait<sup>99</sup> prêté serment ne peut plus lui nuire. Il la renvoie en disant: «Je ne veux plus de toi; retourne chez les tiens<sup>100</sup>.»

La femme avait perdu son amant, le fils du sultan qui était mort. Elle-même avait prêté serment et perdait son mari qui



l'avait chassée. Elle fut triplement frustrée. D'abord son mari la chassa; ensuite, son amant, le fils du sultan, fut tué; troisièmement, elle ne pouvait pas dire: «Mon amant, le fils du sultan, a été tué par un tel», elle ne pouvait pas le dire à cause du serment qu'elle avait juré.

Voilà l'histoire de la femme qui trompa son mari. Ainsi en est-il de l'intelligence des femmes.

chant

fer

### CHANT DU WÉLÉ<sup>101</sup>

Sur tes bords, que défendent les épaisses racines,  
Racines semblables aux poteaux qui soutiennent les maisons,  
Racines noires des grands arbres que nulle hache n'entame  
jamais,  
Nous avons marché,  
O toi, père des grandes eaux, Wélé,  
O Wélé!

Sur tes flots dont la couleur est semblable à la nuit,  
A la nuit lorsqu'en haut nulle étoile ne brille,  
Lorsqu'en haut, craintive, la lune s'est enfuie,  
Sur tes flots  
Nous avons lancé nos radeaux, Wélé,  
O Wélé!

Dans tes eaux sombres où le poisson se cache,  
Sans que nul filet en ses retraites profondes  
Ne puisse jamais l'atteindre sans voir ses mailles  
Déchirées et coupées,  
Céder et se rompre, en vain nous avons pêché, Wélé,  
O Wélé!

Sur tes bords que la vase recouvre épaisse et profonde,  
Nous avons chassé l'Akélett qui se terre effrayé,  
Nous avons chassé sans voir, sous nos longs efforts,  
Crier, pleurer  
Et mourir le gibier, notre proie, Wélé,  
O Wélé!

Sur tes eaux, pendant de longues journées inutiles,  
Nous avons lancé nos radeaux, nos radeaux légers,  
Epiant en vain le poisson qui fuyait devant nous.  
En vain, en vain,  
Nous avons poursuivi tes fils, ô Wélé,  
O Wélé!

Nous avons bu tes eaux, tes eaux amères comme la bile.  
Nous les avons rejetées, car elles nous ont fait mal.  
Elles ont détruit nos villages, renversé nos foyers,  
Tes eaux ont été mauvaises, mauvaises  
A notre cœur, Wélé,  
O Wélé!

Et c'est alors que, détruisant nos huttes de roseaux,  
Nous avons abandonné pour toujours tes bords maudits!  
Tu n'es pas notre père, ô Wélé, tu n'es pas notre mère!  
Tu n'es pas notre ami!  
De notre race, oh! tu es l'ennemi, Wélé,  
O Wélé!

Que tes eaux restent empoisonnées pour tous,  
Que nul ne puisse jamais habiter sur tes bords.  
Meurtrier de nos aïeux, Wélé, sois maudit;  
Que tes sources se tarissent,  
Que ton cours disparaisse à jamais, Wélé,  
O Wélé!

## NOTES ET VARIANTES

- 1 *Dans le manuscrit corrigé et mis au point par Cendrars, ce conte porte le numéro 15, ce sont les pages 42 à 46. Le surtitre Langues du Soudan/OUADAÏ/62 a été biffé par Cendrars. Cendrars a également supprimé la note concernant le Ouadaï: Le Ouadaï forme la partie la plus orientale du Soudan français, entre le lac Tchad et le Barfour égyptien, ainsi que la référence: Mohammed et Tounsi, Voyage au Ouaday, trad. Perron, Paris, B. Duprat, 1851, in-8°, p. 411-414.*
- 2 *t'assassine corrigé par Cendrars*
- 3 *retient corrigé par Cendrars*
- 4 *la débarrasser*
- 5 *dégage*
- 6 *Celui-ci*
- 7 *Ce conte porte le numéro 27 inscrit à l'encre violette par Cendrars, devant le titre définitif sous lequel on déchiffre le titre original: OTANDO/148/On ne prend pas deux fois la même route. La note: Les Otandos habitent près de la rivière Ngounyé, entre les Achira et les Apono, dans le Congo français, ainsi que la référence: Du Chaillu, L'Afrique sauvage, p. 329-331, ont été biffées sur le manuscrit constitué par les deux feuillets 115 et 116. Parmi les pièces annexes du dossier existe un deuxième manuscrit de ce conte: même écriture; pas de variante à signaler, sauf le titre: On ne fait pas deux fois la même route. Ce manuscrit ne comporte pas de corrections de la main de Cendrars.*

8 nommée Arondo. Redjioua disait  
9 il alla à la chasse et tua. *Sur le manuscrit, Cendrars corrige la plupart des verbes au passé simple en les met-*  
*tant au présent. Nous ne relevons pas ces variantes une à une, afin de ne pas surcharger l'appareil critique.*  
10 reparti  
11 deux bongos (sortes d'antilopes) *Parenthèse biffée par Cendrars*  
12 Akenda-Mbani reparti  
13 quittèrent  
14 et en fit autant de la sienne.  
15 qu'elle expira  
16 Agambouai (l'oracle du village) entendit cela  
17 et recréaient le trou; puis ils remirent tous les objets enterrés avec Arondo et y placèrent aussi la morte.  
18 *C'est le quatre-vingtième conte selon la numérotation de Cendrars. Seize feuillets et demi 18,5 × 13 cm, recto*  
*uniquement et paginés au crayon bleu de 341 à 358. Le titre: Septième Partie / LANGUES DU GROUPE*  
*BANTOU / SOUAHILI / 98, la note explicative: Le souahili est parlé sur la côte orientale d'Afrique dans la*  
*région de Zanzibar, ainsi que la référence Velten, Märchen und Erzählungen der Suaheli, Stuttgart et Berlin,*  
*W. Speemann, 1898, in-8°, p. 110-119; id. trad. allem., Stuttgart et Berlin, W. Speemann, 1898, in-8°, p. 178-*  
*191, ont été biffés.*  
19 Les enfants furent élevés jusqu'à ce qu'ils furent grands.  
20 avec celui qu'elle regardait comme son mari.  
21 *C'est à partir de ce verbe que Cendrars remplace le passé simple par le présent.*  
22 chargea  
23 et  
24 Quand il fut parvenu dans cette ville, il vint dans la maison d'une vieille femme et y resta.  
25 était un bel homme.  
26 et se fit très beau.  
27 Il passa devant encore une fois et vint dans la maison du vizir.  
28 Il entendit  
29 *Passé simple non corrigé par Cendrars.*  
30 pour les attendre  
31 Il revint aussitôt et suivit  
32 d'un autre côté  
33 Comme elles ne le trouvèrent pas à leur arrivée  
34 que les femmes étaient venues.  
35 auprès du puits  
36 auprès du puits  
37 Puis il alla vers elles, devant la maison.  
38 Nous ne voulons pas être aimées toutes par un homme, mais demande celle de nous sept que tu veux.  
39 elles se réjouirent; elles prirent  
40 revint vers sa femme.  
41 *Passé simple non corrigé.*  
42 à venir habiter aussi chez elle.  
43 une vieille femme. Elle connaissait  
44 enleva les affaires  
45 vint et mangea.  
46 Quand elle prit place  
47 l'homme avec la jeune femme  
48 Ils les prirent, les mirent ensemble, elle et son mari, dans un sac qu'ils fermèrent, portèrent à la prison et re-  
mirent au gardien.  
49 Lorsque la femme vit que son mari ne venait pas à la maison et s'attardait beaucoup, elle envoya vers cette  
fille du sultan et lui fit demander après lui.  
50 Ses sœurs répondirent que tous deux avaient été enlevés pendant la nuit.  
51 prit de l'argent avec elle, le donna au gardien et lui dit  
52 la femme du sultan  
53 à l'autre femme  
54 vers ses sœurs  
55 Lorsque la nuit fut passée, ces jeunes gens vinrent trouver  
56 On les amena de la prison  
57 il y avait là la fille du vizir avec son mari

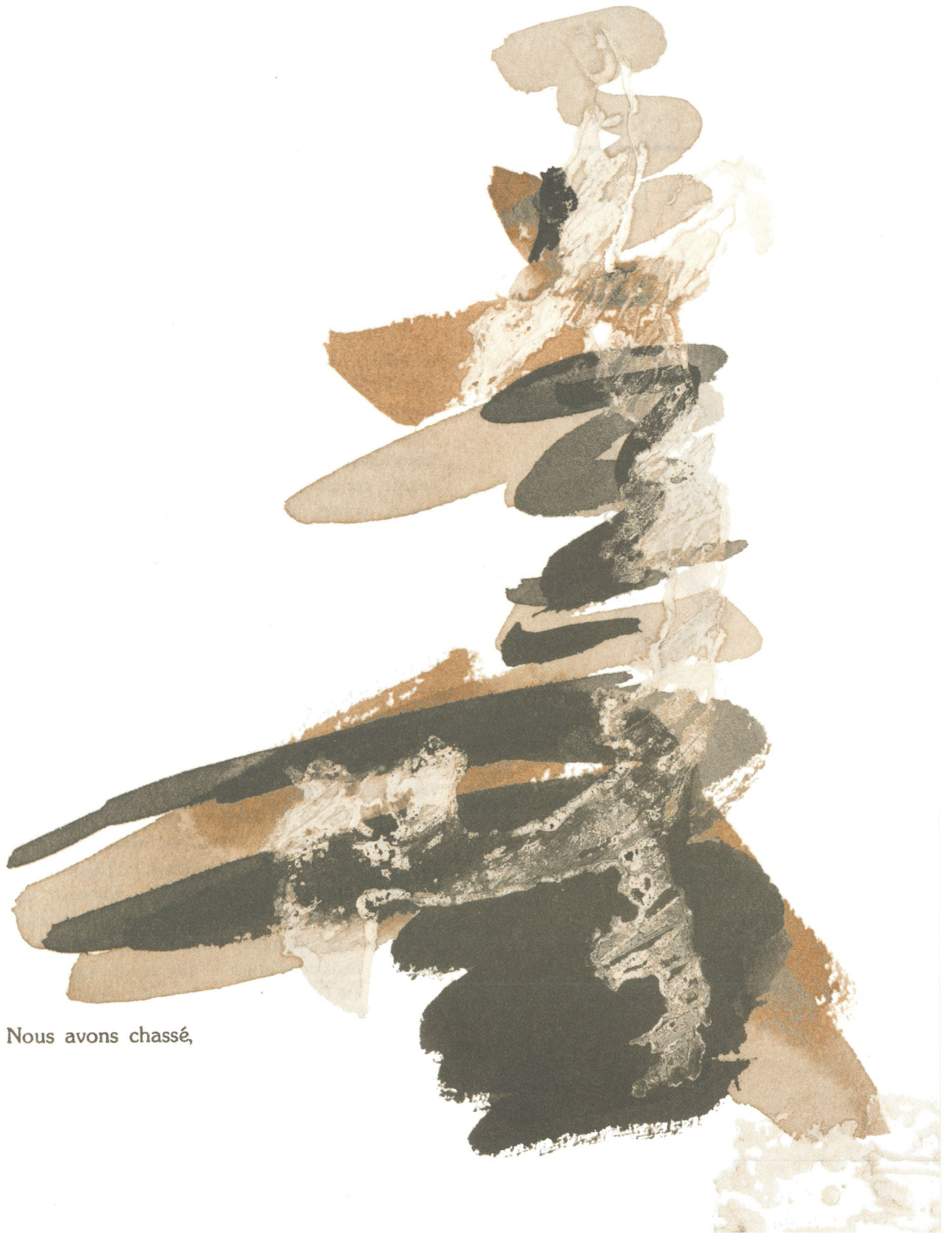
58 *Passé simple non corrigé.*  
 59 et on demanda à la fille du vizir  
 60 très irrité que sa fille eût été liée sans raison.  
 61 Bref, le sultan chassa  
 62 c'est contre toute convenance de solliciter la femme d'un autre, et quand elle se refuse, de l'enchaîner.  
 63 apprit par là que  
 64 vint  
 65 et la laisser seule  
 66 comme elle le lui avait recommandé  
 67 vint  
 68 Conduis-la à ma femme dans la maison.» Quand ils arrivèrent, l'homme dit: «Elle demeurera dans la petite chambre.»  
 69 L'autre femme vint causer avec lui, et son mari *Passé simple non corrigé.*  
 70 *Passé simple non corrigé.*  
 71 et s'entretint avec lui.  
 72 Remarques-tu  
 73 *Passé simple non corrigé.*  
 74 son mari  
 75 *Cendrars reprend ici la «mise au présent» systématique, après avoir laissé le récit au passé pendant les deux paragraphes précédents. Le passé simple du verbe suivant – entra – doit être un oubli.*  
 76 jeta le reste du corps  
 77 pour qu'elle ne pût se corrompre.  
 78 La vieille fut appelée et sommée de rendre la femme de l'étranger.  
 79 *Passé simple non corrigé.*  
 80 As-tu maintenant reconnu la sagesse  
 81 et partit de là.  
 82 revenir  
 83 dans l'eau.  
 84 ils débarquèrent; tout dormait dans la ville.  
 85 Aussitôt qu'ils y furent entrés, ils allèrent dans sa maison vers sa première femme.  
 86 La seconde lui dit: «Cherche une échelle  
 87 la frotta  
 88 le fils du sultan qui commettait un adultère avec sa femme.  
 89 le fils du sultan qu'il avait surpris près de sa femme.  
 90 Il jeta le reste dans la fosse. *Passé simple non corrigé.*  
 91 lui revient totalement.  
 92 monta dans son bateau pour revenir à son vaisseau.  
 93 dans la ville  
 94 Prends, lui dit son mari, et examine une tête pour toi.  
 95 qui avait commis un adultère avec elle et qui avait été avec elle dans la maison.  
 96 *Nouvelle série de verbes maintenus au passé simple, depuis* Alors elle eut peur  
 97 jure  
 98 il craignait qu'elle ne le dénonçât  
 99 après qu'elle avait prêté serment  
 100 vers les tiens.  
 101 *Ce texte provient de la liasse de feuillets de formats très divers qui constituent le manuscrit du chapitre «XX. – Poésies – Chansons. Danses» et dont toutes les pièces fân originellement prévues seront retranchées. Il ne porte pas de numéro sauf un petit 3 de pagination, ni d'autre mention que le mot fân apposé en guise de signature. – Voir ci-après, p. 28-29, la planche tirée du Chant du Wélé illustré par Thierry Bourquin, Genève, «Editions nomades», 1992, ainsi que la notice sur l'artiste, p. 97-98.*

Nous avons pêché,



Thierry Bourquin, Gravure pour le *Chant du Wélé*.

Nous avons chassé,



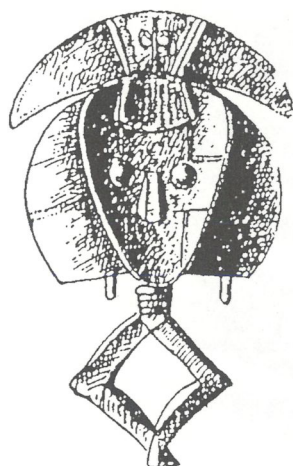
**Blaise Cendrars. – Anthologie nègre,  
Paris, Editions de la Sirène, 1921,  
320 pages in-8°, 20 francs.**

**COMPTE RENDU PAR RENÉ BASSET (1922)**

BLAISE CENDRARS

---

# ANTHOLOGIE NÈGRE



ÉDITIONS DE LA SIRÈNE  
29, Bd. MALESHERBES

---

PARIS

MCMXXI

Quelques ouvrages ont déjà été publiés pour faire connaître au grand public les contes africains: l'*Anthologie nègre*, de M. Blaise Cendrars, vient s'y ajouter, sans apporter rien de nouveau, en se limitant exclusivement aux langues des noirs, sans même y comprendre les récits des noirs, anciens esclaves, de l'Amérique du Nord, des Antilles et du Brésil.

La division est assez arbitraire: légendes cosmogoniques, fétichisme, les Guinnés, animaux guinnés, hommes guinnés, végétaux et minéraux guinnés (ces quatre chapitres pouvaient n'en former qu'un), grigris, abstractions, totémisme, légendes historiques, évolution et civilisation, science fantaisiste, contes de merveilleux (*sic*), contes anecdotiques, contes moraux, contes d'amour, contes humoristiques, contes à combles, fables, poésie et danses (ce dernier chapitre est absolument insuffisant). Il est évident que plusieurs de ces divisions pouvaient être réunies en une.

Si nous en examinons maintenant quelques-unes, nous verrons qu'elles sont mal proportionnées. La première, par exemple, les légendes cosmogoniques, n'en contient que quatre, et toutes des Fân. La littérature africaine offrait à l'auteur un plus ample choix et, s'il avait parcouru la *Revue des Traditions populaires*, il aurait pu, au lieu de se limiter à une seule population, choisir entre les récits, tous traduits d'ailleurs, en macropong, en moussorong, en zoulou, en tchwi, en basouto, en betchouana, en onyamouézi, en yorouba, en ndorobbo, en malinké, en rouganda, en nouer, etc. Les autres groupements offrent un peu plus de diversité, mais ne sont pas à l'abri de tout reproche.

M. Blaise Cendrars nous dit qu'il a reproduit les contes tels que les missionnaires et les explorateurs les ont rapportés en Europe et tels qu'ils les ont publiés. Je ne demande qu'à l'en croire, mais il est évident qu'il a largement puisé dans d'autres recueils analogues au sien et pas toujours aux sources directes. Il renvoie comme preuve à sa biblio-



graphie, mais elle est loin d'être précise<sup>1</sup>. Au reste, et c'est une grave question, qu'est-ce que c'est que cette bibliographie? Ce n'est pas uniquement celle des ouvrages cités. Est-ce une bibliographie du folk-lore africain? On serait tenté de le croire en voyant les titres qui s'y trouvent. Et pourtant, quel singulier mélange. Je prendrai au hasard: M. Blaise Cendrars cite par exemple, *le Sénégal drôlatique* et *le Parfum de la Dame noire*. Croit-il que la *Clef du ciel*, texte wolof, imprimé à Saint-Joseph de Ngasobil, soit du folk-lore? C'est tout simplement un livre d'édification et il aurait tout aussi bien pu mentionner les opuscules du même genre, publiés dans un but d'édification par les missionnaires catholiques et protestants. Et *Kéléodor*, du baron Roger? Pourquoi pas le *Roman d'un Spahi*, de Loti? Que viennent faire dans une bibliographie du folk-lore le *Vocabulaire de plus de soixante langues de la Côte d'Ivoire*, de M. Delafosse, et l'*Essai sur la littérature arabe du Soudan*, de Cherbonneau, qui est une traduction de quelques biographies extraites de l'ouvrage d'Ahmed Baba, *Nail el Ibtibâdj*, où il n'est question que de littérature arabe? Et que de lacunes! A l'article *Anonymes*, p. 307, il ne manque que les deux principales revues françaises: *Mélusine* et la *Revue des Traditions populaires* (la *Tradition* ne compte pas) où des contes nègres ont été traduits; de même le *Folk-lore* de Londres, le *Journal of the African Society*. Bien mieux, il y en a qui sortent absolument du cadre que s'est tracé M. Blaise Cendrars. Ainsi il a exclu, et l'on peut admettre ce point de vue, les populations hamitiques de l'Afrique orientale. Mais alors, pourquoi faire figurer les *Somali Texte* de Schleicher et pourquoi pas tous les travaux de Reinisch? Il cite onze volumes de *Religions, mœurs et légendes*, de Van Gennep, 1909: en réalité, il n'y a que cinq volumes publiés de 1908 à 1914, et dans ces cinq volumes, deux articles seulement sur les nègres, encore n'est-ce pas du folk-lore: le premier, de 1908, est noté aussi comme ouvrage à part: *Un système nègre de classification*. Il n'y a rien qui

concerne les noirs dans l'*Anthologie de l'amour arabe*, de Martini, etc.

Il aurait fallu joindre aux contes, soit à la suite, soit à la table, l'indication de l'ouvrage qui l'avait fourni: c'est une question d'exactitude, je dirai même de probité littéraire; on aurait pu ainsi distinguer ce qui vient de première main de ce qui a été emprunté, non aux textes originaux, mais à des collections du même genre<sup>2</sup>. Je me demande si M. Blaise Cendrars a bien vu les ouvrages qu'il cite, ou s'il ne s'est pas contenté de rassembler pêle-mêle, au hasard des catalogues consultés, ce qui lui paraissait se rapporter au folk-lore africain.

La couverture annonce que l'*Anthologie nègre* en est à sa 3<sup>e</sup> édition. Comme les contes sont agréables à lire, je lui en souhaite une quatrième, mais corrigée et revue pour le choix des morceaux et surtout débarrassée d'une bibliographie qui fait tache<sup>3</sup>.

**René Basset**

- 1 C'est ainsi, par exemple, que l'ouvrage de M. Delafosse, *Essai de Manuel de langue agni* (Paris, 1901, in-8°), auquel est emprunté le conte 9, *Le ciel, l'araignée et la mort*, pp. 27-28, n'est pas mentionné dans la bibliographie.
- 2 Ainsi sur 107 contes, 34 sont reproduits textuellement de mes *Contes populaires d'Afrique*, j'en donne ici la table en indiquant la liste de ceux de l'ouvrage de M. Blaise Cendrars et, entre parenthèses, les chiffres de mon recueil: 6 (93); 7 (59); 9 (83); 11 (145); 12 (146); 14 (123); 15 (134); 16 (133); 18 (126); 23 (118); 30 (120); 36 (113); 39 (102); 40 (125); 42 (86); 43 (91); 46 (143); 47 (106); 48 (88); 50 (55); 52 (89); 55 (129); 59 (128); 60 (124); 63 (136); 64 (56); 65 (104); 66 (100); 69 (72); 75 (63); 81 (130); 93 (103); 95 (96); 96 (117).
- 3 L'impression devrait être plus surveillée: les fautes y abondent et il serait trop long de les signaler toutes. En voici cependant une liste qu'on pourrait allonger: p. 40, *sonbirja* pour *soubiya*; *ba-kalong* pour *barolong*; p. 308, *lingueda lunda* pour *lingua da Lunda*; *Rimbundi* pour *Kimbundi*; *Cobrat de Montrozier* pour *Colorat*; *Collaway* pour *Callaway*; p. 309, *Cultur* pour *Cultru*; folk-lore of the *Tjort* pour *Fjort*; *nativa* pour *native*; p. 310, *Escayre de l'Anture* pour *Escayrac de Lauture*; *Eudermann* pour *Endermann*; *Chilouga* pour *Chitonga*; *sougay* pour *songai*; *Entdeckungsgerbichten* pour *Entdeckungsgeschichten*, etc.

**LISTE DES RÉFÉRENCES  
AJOUTÉES PAR BLAISE CENDRARS  
À LA BIBLIOGRAPHIE  
DE L'ANTHOLOGIE NÈGRE**

*Verso de la page de titre «Bibliographie», p. 306 de l'édition originale, deuxième tirage, exemplaire d'auteur conservé au Fonds Blaise Cendrars (dossier O 24):*

ANONYMES

*Anthropos.*

*Anthropologie*, Paris, 1901.

*Annales du Musée du Congo*, Bruxelles, 1904, 05, 06.

*Exoten, Skulpturen und Märchen*, in-4°, Zurich, 1920, ill.

*Bulletin Association de l'Afrique du Nord*, in-8°, 18 N°, Paris, 1889-90.

*Journal Asiatique*, 1908.

*Handbook of the British Museum*, London, in-16°.

*Annuaire et Mémoires du Comité d'études historiques et scientifiques de l'Afrique-Occidentale française*, Gorée, 1916, in-8°.

*Orientalische Literatur-Zeitung*, Leipzig, 1901.

*Journal of the African Society*, London, 1922.

*Revue ethnographique et de traditions populaires*, Paris, 1922.

*International Review of Mission*, London, 1922.

*Mélusine*, revue, Paris.

*Revue des traditions populaires.*

*Folk-lore*, London.

*Archives marocaines*, Paris, 24 vol.

*Feuille 1, intercalé entre les pages 306 et 307, recto:*

A

ARNOULD. – *L'Islam et la politique musulmane française*, Paris, 1912, in-12°.

ARCIN (A.). – *Histoire de la Guinée française*, Paris, 1911, in-8°.

AUTRAN (C.). – *Les Phéniciens*, Le Caire, 1920, in-4°.

ARENSDORFF (L.). – *Manuel pratique de langue peulh*, Paris, 1913, in-18°.

AMÉLINEAU (E.). – *Du rôle des serpents dans les croyances religieuses de l'Égypte*, Paris, in-8°.

ALLÉGRET (E.). – *Les idoles religieuses des Fan*, Paris.

*Feuille 1, verso:*

B

BASSET (R.). – *Essai sur l'histoire et la langue de Tombouctou*, Louvain, 1889, in-8°.

BINGER (L. G.). – *Du Niger au Golfe de Guinée*, Paris, 1889, 2 vol. in-4°.

BRUEL (G.). – *L'Afrique équatoriale française*, Paris, 1918, in-8°.

BARTH (H.). – *Travels in North and Central Africa*, London, 1858, 5 vol. in-8°.

BEHRMANN (W.). – *Im Stromgebiet des Sepik*, Berlin, 1922, in-8°.

BOILAT (abbé). – *Grammaire de la langue wolof*, Paris, 1858, in-8°.

*Références ajoutées à la page 307:*

BAUDIN. – *Fétichisme et Féticheurs*, Lyon, 1884, in-8°.

BAUER ET LE ROY. – *A travers le Zanguebar*, Tours, 1886, in-8°.

*Références ajoutées à la page 308:*

CALONNE DE. – *[?] Soc. Int.*, Paris, 1909, in-8°.

CLOUZOT et LEVEL. – *L'Art nègre et l'art océanien*, Paris, 1919, in-4°.

CAILLOT (E.). – *Mythes, Légendes des Polynésiens*, Paris, 1914, in-8°.

CORBIÈRE (A.). – *Chez les Kouyous*, Paris, 1920, in-8°.

*Feuille 2, intercalé entre les pages 308 et 309, recto:*

C

CAMERON. – *A travers l'Afrique*, Paris, 1878, in-8°.

VAN CANTEREN. – *Trente histoires de Congolais*, Bruxelles.

COOLEY (W. D.). – *The Negroland of the Arabs*, London, 1841, in-8°.

CHEVALIER (A.). – *L'Afrique centrale française*, Paris, 1907, in-8°.

CORNET (capitaine). – *Au Tchad*, Paris, 1912, in-18°.

CARBOU (H.). – *La région du Tchad et du Ouadaï*, Paris, 1912, 2 vol. in-8°.

CUREAU (A.). – *Les Sociétés primitives de l'Afrique équatoriale*, Paris, 1912, in-8°.

CHARLTON (capitaine). – *A Hausa reading book*, Oxford, 1908, in-12°.

DE CLERCQ Père. – *Grammaire du Kiyombe*, Bruxelles, 1921, in-8°.

CONGRÉGATION DU SAINT-ESPRIT (un père), *Essai de grammaire malinkée*, Saint-Michel-en-Priziac, 1896, in-8°.

CALMEYN (Maurice). – *Au Congo belge*, Bruxelles, 1912, in-8°.

Feuillet 2, verso:

D

- DELAFOSSÉ. – *Tradition historique et légendaire du Soudan occidental*, Paris, 1913, in-12°.
- DELAFOSSÉ et GADEN. – *Chroniques du Foûta sénégalais*, Paris, 1913, in-8°.
- DENNETT (R. E.). – *Nigerian Studies of the Yoruba*, London, 1910, in-8°.
- DUBOIS (F.). – *Tombouctou la Mystérieuse*, Paris, 1887.
- DUISBURG (A. von). – *Grundriss der Kanurisprache*, Berlin, 1913, in-8°.

Références ajoutées à la page 309:

- DESPLAGNES. – *Le Plateau central nigérien*, Paris, 1907, in-8°.
- DÉCHELETTE. – *Manuel d'Archéologie préhistorique*, 2 vol. Paris.
- EINSTEIN (C.). – *Negerplastik*, Munich, 1920, in-4°.
- *Afrikanische Plastik*, Berlin, 1924, in-8°.

Références ajoutées à la page 310:

- FROBENIUS. – *Ursprung der Kultur*, Berlin, 1892, 2 vol. in-8°.
- GUILLAUME (P.). – *Album de reproductions de Sculptures Nègres*, Paris, 1917, in-f°.

*Handbook of the British Museum of London*, published by Ch. H. Read. [biffé]

Feuillet 3, intercalé entre les pages 310 et 311, verso:

G

- GSELL (S.). – *Histoire ancienne de l'Afrique du Nord*, Paris, 1920, in-8°.
- GENTIL (E.). – *La chute de l'Empire de Rabah*, Paris, 1902, in-8°.
- GOBINEAU (Comte de). – *Essai sur l'inégalité des races humaines*, Paris, 1884, 2 vol. in-18°.
- GADEN (H.). – *Essai de grammaire de la langue baguirmiennne*, Paris, 1909, in-8°.
- *Le Poular*, Paris, 1913, 2 vol. in-8°.

H

- HAUSENSTEIN (W.). – *Barbaren und Klassiker*, Leipzig, 1922.
- HUTEREAU. – *Histoire des peuplades de l'Uélé et de l'Oubangui*, Bruxelles, 1922, in-8°.
- HELLENS (F.). – *Bass-Bassino-Boulou*, Paris, 1922, in-16°.

HOLLIS (A. C.). – *The Massai*, Oxford, 1905, in-8° [ajouté en regard sur le feuillet 4, recto].

HACQUART. – *Monographie de Tombouctou*, Paris, 1900, in-8°.

HALL (R. N.). – *Great Zimbabwe*, London, 1905, in-8°.

HARTMANN (R.). – *Die Nigritier*, Berlin, 1876, in-8°.

– *Les peuples de l'Afrique*, Paris, 1880, in-8°.

Feuillet 4, intercalé entre le feuillet 3 et la page 311:

J

IBN BATOUTA. – *Voyage dans le Soudan*, Paris, 1843, in-8°.

JORE (L.). – *La République de Liberia*, Paris, 1912, in-8°.

JOSEPH (G.). – *La Côte d'Ivoire*, Paris, 1917, in-8°.

JOHNSTON (H.). – *The Kilima-Njaro Expedition*, London, 1886, in-8°.

– *British Central Africa*, London, 1897, in-8°.

– *The Uganda Protectorate*, London, 1902, 2 vol. in-8°.

Feuillet 4, verso:

L

LIVINGSTONE (D. et C.). – *Exploration du Zambèze*, Paris, 1866, in-8°.

– *Un an dans l'Afrique australe*, Paris, 1873, in-8°.

LEPAGE (P. C.). – *Décoration primitive en Afrique*, Paris, 1921, 1 vol., in-4°.

LAUZERAC. – *Au Soudan, légende historique*, Paris, 1907, in-8°.

LE HÉRISSE (A.). – *L'ancien royaume du Dabomey*, Paris, 1911, in-8°.

LECHAPTOIS (Mgr). – *Aux rives du Tanganika*, Alger, 1913, in-8°.

LASNET (D<sup>r</sup>). – *Une Mission au Sénégal*, Paris, 1900, in-8°.

LE TESTU (G.). – *Notes sur les coutumes bapounou*, Caen, 1921, in-8°.

LAMAN (K. E.). – *The musical accent in the Kongo language*, Stockholm, 1922, in-8°.

LAGE (E. R.). – *La langue des Azande*, Gand, 1921, 2 vol. in-8°.

Référence ajoutée au bas de la page 311:

LE ROY. – *La Religion des Primitifs*, Paris, 1911, in-18°.

Références ajoutées à la page 312:

MACHAT (J.). – *Les rivières du Sud*, Paris, 1905, in-8°.

MAGE (E.). – *Le Monde Polynésien*, Paris, s. d.

MARAN (R.). – *Batouala*, Paris, 1921, in-16°.

MONNIER (J.-M.). – *France Noire*, Paris, 1894, in-8°.

PALLU DE LESSERT. – *Fastes des provinces africaines*, Paris, 1896, 2 vol., in-4°.

*Feuillet 5, intercalé entre les pages 312 et 313:*

M

DE MONTPELLIER. – *2 ans de Katanga*.

MÜLLER (F.). – *Allgemeine Ethnologie*.  
– *Grundriss der Sprachwissenschaften*.

MERCIER. – *Histoire de l'Afrique septentrionale*, Paris, 1888–91, 3 vol. in-8°.

MARQUANT (J.). – *Die Benin-Sammlung des Museums für Völkerkunde*, Leiden, 1913, in-4°.

MODERT (capitaine). – *Une tournée au pays F [?]*, Paris, 1912, in-12°.

MONTEIL (C.). – *Les Khassouké*, Paris, 1915, in-8°.

MARTY (E.). – *Les Mourides d'Amadou Bamba*, Paris, 1913, in-8°.

MEYNIER (capitaine). – *L'Afrique noire*, Paris, 1911, in-18°.

MIGEOD (F.W.H.). – *The Mende language*, London, 1908, in-12°.

MENANT (J.). – *Les Yezidis, les adorateurs du diable*, Paris, in-18°.

N

NOGUEIRA (A. F.). – *A raça negra*, Lisboa, 1881, in-8°.

NYLAENDER (G. R.). – *Grammar and vocabulary of the Bullom language*, London, 1814, in-18°.

*Feuillet 5, verso:*

P

PETERS (C.). – *Im Goldland des Altertums*, Berlin, 1902, in-8°.

PAULITSCKE (P.). – *Ethnographie Nord-Ost Afrikas*, Berlin, 1893, in-8°.

– *Ethnographie der Somäl, Galla und Harari*, Leipzig, 1886, in-8°.

PHILEBERT (général). – *Conquête pacifique de l'intérieur africain*, Paris, in-8°.

PERRON (D<sup>r</sup>). – *Femmes arabes avant et depuis l'islamisme*, Paris, in-8°.

*Feuillet 6, intercalé entre le feuillet 5 et la page 313, recto:*

R

ROYER (C.). – *Les rites funéraires aux Epoques pré-historiques*, Paris.

RUYTERS KIGELD (E.). – *Les religions des non-civilisés*, Paris.

REAL (D.). – *La Décoration primitive en Océanie*, Paris, 1922, in-4°.

RECLUS (E.). – *Nouvelle Géographie universelle*, 14 vol. in-4°, Paris, 1876–94.

ROGER (Baron). – *Recherches philosophiques sur la langue ouoloff*, Paris, 1829, in-8°.

*Feuillet 6, verso:*

S

SIMON. – *Le Congo au XVI<sup>e</sup> siècle*.

SCHULZ (D. A.). – *The Sultanate of Bornu*, London, 1913, in-8.

SAINTYVES (P.). – *L'Eternuement et le bâillement*, Paris, 1921, in-8°.

SCHOEN (J. F.). – *Magaua Hausa*, London, 1885, in-18°.

SEIDEL et STAMPF. – *La langue congolaise*, Paris, 1910, in-12°.

STEERE (E.). – *Swahili Handbook*, London, 1883, in-12°.

T

THULIÉ. – *Les Races Humaines*, Paris, 1881, in-8°.

TAUXIER (L.). – *Le Noir du Yatenga*, Paris, 1917, in-8°.

– *Le Noir au Soudan*, Paris, 1912, in-8.

THEAL. – *The beginning of South African history*, London, 1889, in-8°.

– *History of South Africa*, London, 1902, 5 vol. in-8°.

THOMAS (N. W.). – *Anthropological report on the Ibo-speaking peoples of Nigeria*, London, 1913–14, 2 vol. in-8°.

– idem *on the Edo-speaking peoples*, London, 1910, in-8°.

– idem *of Sierra Leone*, London, 1916, in-8°.

*Références ajoutées à la page 313:*

READ (Ch. H.). – *Handbook of the British Museum*, London.

SYDOW (Eckhart von). – *Exotische Kunst*, Leipzig, 1921, in-4°.

TEILHARD DE CHARDIN. – *La Guinée supérieure*, Tours, 1889, in-8°.

*Références ajoutées à la page 314:*

TRAVALLÉ (Moussa). – *Proverbes et contes bambara*, Paris, 1922, in-18°.

ZAYAS (M. de). – *African Negro Art*, New-York, 1916, in-8°.

Feuillet 7, intercalé entre les pages 314 et 315, recto:

THOMANN (S.). — *Essai de manuel de la langue méonolé*, Paris, 1908, in-8°.

THOMAS (N.W.). — *Anthropological report on the Edo-speaking peoples of Nigeria*, London, 1910. [Ces deux ouvrages sont biffés.]

V

VIGNON (L.). — *Un programme de politique coloniale*, Paris, 1919, in-12°.

Feuillet 7, verso:

W

WENNER (M.). — *The natives of British Central Africa*, London, 1905, in-8°.

VAN WING. — *Etudes Bakongo*, Bruxelles.

— *De gebeime Sekte van t'Kimpasi*, Bruxelles.

WALCKENAER. — *Collection de voyages par mer et par terre en différentes parties de l'Afrique depuis 1400 jusqu'à nos jours*, Paris, 1842, 21 vol. in-8°.

WILMOT (A.). — *Monomotapa*, London, 1896, in-8°.

WINTZ (E.). — *Dictionnaire français-dyola*, Paris, 1909, in-12°.

# LA FÊTE NÈGRE

Organisée par PAUL GUILLAUME  
S E R A D O N N É E

A LA COMÉDIE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

15, AVENUE MONTAIGNE, 15

Le Mardi soir, 10 Juin, à 21 h. 30

## Argument et Commentaires

Par M. PAUL GUILLAUME.

## Trois Contes nègres

Lus par Mlle LARA, de la Comédie Française.

## Danse à la lune Nagedjone des tribus Essisones

Exécutée par Mlle NAPIERKOWSKA  
Adaptation musicale de M. HONEGGER.

## LA LÉGENDE DE LA CRÉATION

TRADITION FANG.  
Électrique Honegger.

### a) Introduction

TAM-TAM, TONS INSTRUMENTS.  
Adaptation musicale de M. CAROL-BÉRARD.

### b) Le Conteur

M. FRATICELLI.

## Danse de la Reconnaissance des Créatures

RITE DES BASYRAS.

Par Mlle CARYATHIS et M. Marcel HERRAND.

Adaptation musicale de M. Michel-Maurice LÉVY.

## Danse Guerrière des Bétisi

Exécutée par M. Marcel HERRAND.

Adaptation musicale de M. HONEGGER.

## Danse de la Provocation à la Divinité

CULTE MEKÉ.

Exécutée par M. Marcel HERRAND.

Adaptation musicale de M. Michel-Maurice LÉVY.

## Danse de l'Arbre

DES TRIBUS FORESTIÈRES DE LA MONDAH.

Exécutée par Mlles DJEMIL-ANIK, REDSTONE et ISRAEL.

Adaptation musicale de M. HONEGGER.

## Danse Totémiste des Mpongwés

Exécutée par M. COLLIN D'ARBOIS.

Adaptation musicale de M. CAROL-BÉRARD.

### b) Danse de l'Accouplement

COUTUMES KONO.

Exécutée par Mlle CARYATHIS et M. Marcel HERRAND.

## et "Vertige final"

Les N'Guils, Sorciers, Féticheurs, Initiateurs, Adorateurs, Chefs et Imprécateurs.

Ridwan

La Légende a été transposée par M. Blaise CENDRARS. — Les Costumes ont été dessinés et exécutés par Mlle Janine AGHION et par M. G.-P. FAUCONNET. — Taloques par M. KES VAN DONGEN. — La cérémonie a été réglée par M. André DINOYER de SÉGONZAC et Luc-Albert MOREAU. — La musique est exécutée sur des instruments indigènes authentiques.

Envoyez votre Adhésion, par retour du courrier, à M. Guy ROMAIN, 108, Faubourg Saint-Honoré (8<sup>e</sup>), qui vous retournera, aussitôt, le bulletin de votre place numérotée.

## DROIT D'ENTRÉE

Loges, Baignoires et Avant-Scènes . . . . . 20 fr. la place  
Fautouils d'Orchestre et de 1<sup>er</sup> Balcon . . . . . 15 fr. la place  
Fautouils de 2<sup>e</sup> Balcon et Loges de 2<sup>e</sup> Balcon . . . . . 10 fr. la place



## LES «FÊTES NÈGRES»

## DE BLAISE CENDRARS

On connaît, dans ses grandes lignes, le seul ballet signé par Blaise Cendrars: *La Création du monde*, créé le 25 octobre 1923, à Paris, au Théâtre des Champs-Élysées, par les Ballets suédois de Rolf de Maré, avec une musique de Darius Milhaud, des décors et des costumes de Fernand Léger et une chorégraphie de Jean Börlin.

On sait que ce ballet, un des plus extraordinaires du XX<sup>e</sup> siècle, a été abondamment contesté lors de sa création. Donné onze fois seulement par les «Suédois», il a été repris ensuite, assez souvent mais avec moins d'éclat, par d'autres compagnies, avec de nouvelles chorégraphies et, à une exception près, d'autres décors<sup>1</sup>.

Avant d'analyser, à l'aide de documents inédits, l'apport de Cendrars, nous rappellerons brièvement, ici, les données essentielles de ce ballet.

A l'origine du projet on trouve Jean Börlin, le jeune premier danseur et chorégraphe des «Suédois». Avant même la constitution de ces derniers (octobre 1920) et longtemps après leur dissolution (mars 1925), Börlin était suffisamment hanté par la civilisation et l'art africains pour faire de la «sculpture nègre» le thème de son premier et aussi de son dernier récital<sup>2</sup>.

Dès que l'aventure des Ballets suédois fut commencée et que la nécessité de leur constituer un répertoire original se fit jour, il souhaita, plus que tout, «monter un *ballet nègre*», ce qui ne s'était encore jamais fait. Blaise Cendrars, qui venait de publier son *Anthologie nègre*<sup>3</sup> et qu'il rencontra en janvier 1922<sup>4</sup>, était donc le partenaire rêvé. En effet, peu de temps après, le poète lui apporta une adaptation de la *Légende des Origines* selon la tradition Fân<sup>5</sup>, qui figurait à la première page de son ouvrage sous le numéro 2.

Il est certain que le caractère insolite de la musique de Milhaud, des décors et costumes de Léger et de la chorégraphie de Börlin a contribué en large mesure à l'irritation provoquée par *La Création du monde*<sup>6</sup> lors de sa première représentation. Tirant profit de ses récentes découvertes aux États-Unis, le compositeur avait voulu concilier «le langage du jazz avec le sentiment classique», en confiant sa partition à un petit orchestre de solistes d'après le modèle de ceux de Harlem et dans lequel figurait un saxophone<sup>7</sup>. Trouvant dans la disponibilité et l'enthousiasme de Börlin, l'occasion d'appliquer ses conceptions scénographiques révolutionnaires, le peintre s'était employé, lui, à «faire danser le décor» en «détruisant», en revanche, «toute proportion humaine» chez les danseurs: dissimulés sous des cartonnages bariolés et contraints à se déplacer, le plus souvent, sur échasses ou à quatre pattes, ceux-ci étaient réduits à l'état, peu gratifiant, d'«objets-spectacle»<sup>8</sup>.

Toutefois, encore plus que par ces audaces sonores, plastiques et chorégraphiques, le public et la critique avaient sans doute été révoltés par

l'argument même du ballet. En adoptant sans précautions le point de vue d'une ethnie africaine pour décrire les origines de la vie, son auteur semblait en effet donner pour acquis le fait que le Premier Homme – celui que Dieu est censé avoir créé à son image – était noir...

Face à ces réactions irritées, Cendrars a sans doute été le premier surpris car – ses coéquipiers de *La Création du monde* l'ignoraient probablement – il avait expérimenté avec succès l'effet de ce même argument sur un public parisien choisi, quatre ans plus tôt.

En effet, lors de la soirée du mardi 10 juin 1919 et dans cette même enceinte du Théâtre des Champs-Élysées (mais dans la petite salle, dite «Comédie des Champs-Élysées»), il avait présenté la même *Légende des Origines Fân* dans le cadre d'une *Fête nègre* dont nous avons retrouvé l'affiche-programme parmi les papiers d'Elise et Marcel Jouhandeau, conservés à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Sous le nom de Caryathis que l'acteur et metteur en scène Charles Dullin lui avait attribué en hommage à son port de statue, celle qui est restée dans la petite histoire littéraire comme «la terrible Elise», avait participé à cet événement bien parisien en qualité de danseuse.

Un deuxième exemplaire de cette affiche, comportant des corrections manuscrites de Cendrars et faisant état, en particulier, d'une alternance d'effets de lumière rouge et bleue, est conservé dans le Fonds Blaise Cendrars, aux Archives littéraires suisses.

Roger Allard<sup>9</sup>, le «Baron» Mollet<sup>10</sup> et Jean Cocteau<sup>11</sup> nous ont légué leurs appréciations sur cette Fête, organisée à la demande de Paul Guillaume. Premier marchand parisien d'art africain, ce dernier avait commencé par exposer un certain nombre de ces sculptures – en novembre 1916, en pleine guerre – dans cette Salle Huyghens dont Cendrars était l'un des directeurs occultes<sup>12</sup>. L'année suivante, il avait rendu la politesse en mettant sa galerie du faubourg Saint-Honoré à la disposition des habitués de la Salle Huyghens qui avaient pu ainsi exporter sur la Rive droite leurs musiques et leurs poèmes, dont *Profond aujourd'hui* de Cendrars<sup>13</sup>.

Soucieux, la guerre finie, de sensibiliser à l'esthétique du continent noir un public plus étendu, Paul Guillaume eut donc l'idée, en juin 1919, d'accompagner une grande exposition d'art africain à la Galerie Dewambez, par un spectacle qui évoquerait l'atmosphère dans laquelle cet art était né.

Comme Cendrars venait de fouiller de fond en comble les témoignages ethnographiques de la Bibliothèque Nationale, à la recherche de «contes nègres» pour son *Anthologie*<sup>14</sup>, c'est à lui que la conception de cette soirée fut tout naturellement confiée.

- 1.) Rampe bleue à 50-60°.
- 2.) Mordre rampe à plein feu blanc
- 3.) Eclairage des lieux devant et derrière (tenus)
- 4.) Hesse à plein feu blanc
- 5.) Casse les des chapeaux blanc
- 6.) Transformation de la rampe et de la hesse à de blanc en rouge
- 7.) Allumage des lieux plein feu
- 8.) Appuyer la principale chapeaux au blanc hesse et rampe.  
Revenir les casseaux
- 9.) Noir, sortie des lieux
- 10.) Projecteurs soufflés  
blanc.
- 11.) Tous les hesses en blanc la rampe plein feu blanc  
couper les projecteurs  
Terrain de résistance 35
- 12.) Luce et la...



Guy-Pierre Fauconnet,  
L'Homme et la Femme,  
*La Fête nègre* (*Le Nouveau Spectateur*, 25 juin 1919).

Cendrars choisit alors la *Légende des Origines* selon la tradition Fân qu'il élagua et découpa comme un scénario de film. Récitée par le comédien Fraticelli, elle devait servir de fil conducteur à la soirée. Elle était entrecoupée de «danses rituelles» empruntées au folklore des Essissones, des Baysebas, des Bétsi, des Méké, des Mondah, des Mpongwès et des Komo, mais qui étaient sans doute davantage tributaires de l'imagination de Caryathis et des autres danseurs que de leurs connaissances ethnologiques. Parmi ces danseurs, on remarqua Marcel Herrand (présent en ces années dans toutes les entreprises d'avant-garde, des *Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire au *Dit des Jeux du Monde* de Paul Méral, en attendant les premières pièces de Tzara et de Cocteau) et la Martiniquaise Djamil Anik, recouverte seulement des tatouages que Kees Van Dongen lui avait peints à même la peau. Les autres interprètes avaient été costumés en sauvages par Guy-Pierre Fauconnet<sup>15</sup> avec les fibres qui enveloppent les régimes de bananes. Aucun d'entre eux n'ayant jugé nécessaire de se maquiller<sup>16</sup>, le seul «nègre» de la soirée fut Paul Poirer qui, entouré de ses plus jolis mannequins, était apparu en habit, dans une loge d'avant-scène, le visage et les mains recouverts de cirage noir.

Annoncée au programme, la danseuse russe Napierkowska, inspiratrice du célèbre tableau *Udnie* de Picabia, avait ensuite refusé de se produire à côté d'interprètes moins connus qu'elle. Elle daigna toutefois venir en spectatrice et, sous la pression du public, elle finira par danser – en tenue de ville et dans la salle – une «séguédille un peu trop espagnole des Batignolles»<sup>17</sup>.

Travesti en éléphant rose dans le plus pur style «Bal des Quat'z Arts», le peintre André Dunoyer de

Segonzac régla le «cérémonial» et assura avec Luc-Albert Moreau l'exécution des tam-tams.

Trois compositeurs s'étaient chargés de la partie musicale: un certain Michel-Maurice Lévy, qui ne semble pas s'être fait remarquer autrement; Carol-Bérard, connu à l'époque pour ses études sur les correspondances des sons avec les couleurs; et le futur membre du Groupe des Six, Arthur Honegger, que sa partition pour *Le Dit des Jeux du Monde* venait de consacrer comme compositeur d'avant-garde.

En 1922, trois ans plus tard à peine – alors qu'après un court passage dans le Groupe des Six, il commence à être connu par le grand public –, Honegger ne sera plus considéré suffisamment «dans le vent» pour être convié à participer à l'aventure de *La Création du monde*. Darius Milhaud, par ailleurs son meilleur ami, lui sera préféré<sup>18</sup>.

La soirée du 10 juin 1919 débuta par une conférence stimulante de Paul Guillaume, qui alla jusqu'à esquisser «des pas de fox-trot, tout en évoquant Homère à propos des contes niam-niam»<sup>19</sup>. Face à une salle des plus «chic» et absolument consentante, Blaise Cendrars, habillé de «son éternel costume gris», vint ensuite raconter «une histoire quelconque qui n'avait qu'un très lointain rapport avec le sujet»<sup>20</sup>.

Dans sa *Carte Blanche* de la semaine suivante<sup>21</sup>, sans nommer un seul responsable de la soirée (ils étaient après tout ses amis), Jean Cocteau manifesta un certain mépris pour cette «bamboula ridicule» qui risquait, selon lui, de fourvoyer le public sensible à la nouveauté et qui avait surtout le tort, dirions-nous, de ne pas avoir été organisée par lui-même. Comme on lui reconnaissait déjà ce rôle d'*arbitrer elegantiarum* auquel il prétendait, le dédain qu'il





Guy-Pierre Fauconnet,  
Le Conteur de *La Fête  
nègre* (*Le Nouveau  
Spectateur*, 25 juin 1919).

avait laissé percevoir vis-à-vis de la *Fête nègre* devait effectivement suffire à effacer le souvenir de celle-ci dans le milieu qui comptait.

Ce qui finira, après tout, par arranger Blaise Cendrars, moins intéressé par les luttes d'influence parisiennes que par la possibilité de proposer à nouveau, quelques années plus tard, le même scénario à Jean Börlin – possibilité que cet oubli général ne pouvait que favoriser.

Au début de 1985, alors que nous préparions, au Dansmuseet de Stockholm, une exposition sur *Satie et la Danse*, Miriam Cendrars eut l'amabilité de nous permettre d'étudier le dossier réuni par son père autour de ses collaborations avec les «Suédois», tel qu'elle l'avait retrouvé. Qu'elle en soit encore une fois remerciée.

Ce dossier était glissé entre les pages d'un numéro de *La Danse*, novembre-décembre 1924, consacré à plusieurs ballets «suédois» dont *La Création du monde* et *Relâche*. Il comprenait deux articles sur le jazz découpés dans des revues. L'un est écrit par Ernest Ansermet<sup>22</sup>, l'autre par Darius Milhaud<sup>23</sup>. On y trouvait, en outre, un certain nombre de feuillets manuscrits ou dactylographiés concernant respectivement *La Fête nègre*, *La Création du monde* et *Relâche*.

Un dernier feuillet dactylographié et signé donne le texte de l'*Hommage à Jean Börlin* que Cendrars avait écrit pour *La Danse* (*op. cit.*), mais qui n'a été publié dans ce numéro que sous une forme édulcorée<sup>24</sup>. La version intégrale de cet *Hommage* a paru, avec quelques variantes, dans *Les Ballets Suédois dans l'art contemporain*, Paris, Editions du Trianon, 1931, p. 176-177.

Les pages relatives à *Relâche* qui se trouvent

dans le dossier réuni par son père, Miriam Cendrars les a décrites elle-même dans un passionnant article conduit comme une enquête policière, démontrant ainsi de façon irréfutable que Cendrars a bien été le premier auteur et inspirateur de ce ballet, signé pourtant par les seuls Picabia et Satie<sup>25</sup>.

Nous allons décrire ici les autres parties, celles qui concernent les *spectacles nègres* et qui consistent en vingt-neuf feuillets. Nous les avons numérotés de 1 à 29 pour en faciliter l'identification.

*Feuillets 1 et 2.* – On trouve ici le synopsis de la *Séance nègre* (premier titre de *La Fête nègre*), écrit à l'encre violette sur deux feuilles de papier à en-tête de *La Rose rouge* (la revue où Cendrars signait, en 1919, la rubrique *Modernités*). En janvier 1922, Cendrars a précisé à l'encre verte, tout en haut du premier feuillet: «Spectacle P. G. [Paul Guillaume]».

Dans ce synopsis, un découpage en dix numéros indique la place de chaque danse rituelle par rapport au récit du conteur, dont seules quelques phrases repères ont été transcrites.

*Feuillets 3 à 8.* – Dactylographiés en 1919 (ruban violet, papier pelure 26,5 x 20,5 cm), ces feuillets, numérotés de 1 à 6, reprennent sous le même titre – *Séance nègre* – le découpage des f.1 et 2. Toutefois, le récit du Conteur se trouve ici transcrit in extenso. (Il s'agit, comme nous l'avons déjà dit, d'une version élaguée et simplifiée de la *Légende des Origines Fân* qui a été publiée dans l'*Anthologie nègre*.)

Plusieurs corrections manuscrites à l'encre verte, signées et datées «Paris, janvier 1922», nous permettent d'établir l'époque à laquelle Cendrars a entrepris d'adapter le scénario de *La Fête nègre* au projet de Börlin.

Sans toucher à la disposition de l'ensemble, ces premières corrections ne visent qu'à mouvementer l'action en fonction de la compagnie de ballet auquel le nouveau scénario est destiné.

L'argument de 1919 s'achevait sur le dernier mot du récit du Conteur. L'affiche-programme de *La Fête nègre* nous montre cependant que la dernière scène de celle-ci était un «Vertige final» qui entraînait tous les acteurs. En 1922, Cendrars ajoute à son scénario ce «Vertige», accompagné du tam-tam des sorciers «autour du premier homme gigantesque». (Selon la légende, ce «premier homme» légua son propre nom – *Fân* – à son ethnie.)

*Feuillets 9 et 10.* – Sur ces deux feuillets de papier blanc ordinaire, 31,5 x 19,5 cm, nous avons reconnu l'écriture de Dunoyer de Segonzac, qui avait été chargé, comme nous le savons par le programme, de «régler le cérémonial».

Plié verticalement en deux, le premier feuillet comporte, en première page, sous le titre *Costumes*, la liste des personnages et des interprètes (ces derniers indiqués avec quelques fautes d'orthographe qui prouvent qu'ils étaient encore peu connus: *Héren* pour *Herrand*, *Kariathis* pour *Caryathis*, *Yamil Anik* pour *Djamil Anik*). Parmi les artistes prévus, on trouve le nom de Jane Ronsay, danseuse «mystique» liée au groupe Art et Action des Autant-Lara<sup>26</sup> et qui ne devait finalement pas participer à cette soirée.

Au bas de la même page, Dunoyer de Segonzac a croqué le plan de la scène, en disposant les musiciens face au public, mais derrière les danseurs. Le conteur est placé sur un côté du plateau, tandis qu'un «habilleur» est prévu en coulisses, du côté opposé.

Sur le deuxième feuillet, Segonzac a indiqué l'ordre de succession des entrées.

*Feuillets 11 à 15.* – Ces feuillets dactylographiés (ruban noir, papier pelure 26,9 x 21,2 cm) et numérotés de 1 à 5, sont datés «Paris, janvier 1922».

On y retrouve, au propre, toutes les corrections ayant été reportées, le texte corrigé des f. 3 à 8, augmenté des trois passages suivants:

[*Au tout début*] «Synopsis pour un Ballet nègre.

Chorégraphie de Jean Börlin. – Décors de Fernand Léger. – Transcription de la Légende Fân par Blaise Cendrars. – Musique de X. – Masques, Cérémonial, Tatouages, Costumes exécutés sur les indications de Blaise Cendrars.

Ouverture musicale. – Lever du rideau sur décor *réaliste*. On est en pleine Brousse. *Ronde autour d'un feu*.

Au centre, le Conteur, debout, récite la *Légende des Origines* (tradition Fân).»

[*A la fin de la première scène*] «Changement de décor. Le Réalisme disparaît pour faire place à un

décor par gros plans nus. Origine du monde: faisceaux des projecteurs.»

[*A la toute fin du texte, suivant le f. 8*] «Réapparaît, durant le Vertige final, le *décor réaliste* du début et le ballet s'achève en une ronde échevelée autour d'un feu gigantesque avec les danseurs se profilant en silhouette par devant et de grandes ombres portées. Rideau.»

On voit ici que l'idée originale de Cendrars était de distinguer le réalisme de la vie africaine actuelle de l'abstraction du mythe ancestral. Trop littéraire et nuisible à une mise en scène cohérente, cette distinction devait être totalement abandonnée dans la dernière version (voir *infra*, f. 19, 20 et 21), sans doute sous la pression de Léger que ses recherches de l'époque n'orientaient certainement pas vers une représentation «réaliste», fût-elle limitée à quelques scènes.

*Feuillet 16.* – Feuillet manuscrit à l'encre bleue. Papier pelure.

Sous le titre *Synopsis d'un Ballet Nègre* sont énumérées ici, de façon succincte, les cinq premières scènes de la version décrite aux f. 11 à 15.

*Feuillet 17.* – Feuillet manuscrit. Mêmes caractéristiques, même titre et même énumération que f. 16. La distribution des rôles respectifs des auteurs, ajoutée ici, recoupe exactement celle indiquée au f. 11.

*Feuillet 18.* – Feuillet manuscrit. Mêmes caractéristiques que f. 16 et 17. Sous le même titre, *Synopsis d'un ballet nègre*, on trouve ici la distribution des rôles respectifs des auteurs modifiée comme suit: «Transcription de la Légende Fân [et] Cérémonial réglé par Blaise Cendrars. Décors, Costumes, Tatouages par Fernand Léger. Chorégraphie par Jean Börlin. Musique par X.»

A partir de ce moment, on verra l'emprise de Léger se renforcer de plus en plus.

*Feuillet 19.* – Feuillet de papier quadrillé, écrit à l'encre bleue, où, sous le titre *Ballet nègre*, l'on trouve indiquées de façon succincte les sept premières scènes d'une nouvelle version d'où la figure du Conteur, le récit de la Légende Fân en tant que tel et le décor réaliste ont disparu.

*Feuillets 20 et 21.* – Sur ces pages de papier blanc ordinaire, 29,2 x 22,8 cm (la deuxième porte le n° 2), on trouve la nouvelle version esquissée dans le f. 19 – développée jusqu'à son terme, dactylographiée et datée: «Paris, janvier 1923».

La distribution suivante précède cette version:

«Chorégraphie de Jean Börlin – Décors, Costumes et Masques de Fernand Léger – Musique de Darius Milhaud – Transcription de la Légende Fân par Blaise Cendrars [*sic*] – Masques, Cérémonial, Tatou-



Au Théâtre des Champs-Élysées, en 1923. Au premier plan, Milhaud, Cendrars, Rolf de Maré et le critique Maurice Raynal. Au deuxième plan, Jean Börlin et Fernand Léger parmi les éléments du décor d'un autre ballet «suédois» de Milhaud, *L'Homme et son désir* (1921) sur un texte de Paul Claudel. Archives du Dansmuseet, Stockholm.

ages, Costumes, exécutés sur les indications de Blaise Cendrars [sic].»

La machine à écrire utilisée n'étant pas la même que pour les autres documents, et le nom de Cendrars étant mal orthographié à deux reprises, on peut penser que ces feuillets ont été tapés par quelqu'un d'autre – peut-être une dactylo du Théâtre des Champs-Élysées, sous la dictée de Cendrars.

On remarque, dans la distribution qui précède, et cela pour la première fois, le nom du compositeur: Darius Milhaud.

A cette version tapée en janvier 1923, Cendrars a apporté quelques corrections manuscrites à l'encre verte: il découpe notamment le texte en quinze scènes numérotées, et y ajoute une seizième scène, censée apporter – après le «Vertige final» – «le calme et l'apaisement». L'indication manuscrite en haut du f. 20, «pour Milhaud», et la date «11.IV.23», écrite de la même encre à la fin du f. 21, sembleraient prouver que le compositeur, engagé pourtant en janvier, n'a pu prendre connaissance de l'argument du ballet que quatre mois plus tard, et, de plus, dans une version qui n'était pas encore tout à fait définitive.

Ces ajouts montrent aussi, par défaut, qu'en avril 1923, c'est-à-dire six mois avant la création du ballet, le titre de celui-ci n'avait pas encore été trouvé.

*Feuillets 22 et 23.* – En papier quadrillé, ils sont numérotés «1» et «2» par Cendrars. On y trouve une reprise manuscrite et améliorée de la version des f. 20 et 21. Le titre définitif du ballet y apparaît pour la première fois. La distribution est indiquée comme suit:

«Argument de *La Création du monde*.  
Ballet Nègre de Blaise Cendrars.  
Chorégraphie de Jean Börlin.  
Musique de Darius Milhaud.  
Décors et costumes de Fernand Léger.  
Traduction [et non plus transcription]  
de la Légende Fân de Blaise Cendrars.»

*Feuillets 24 et 25.* – Même papier quadrillé et même texte manuscrit qu'aux f. 22 et 23, mais cette fois signé, à la fin du f. 25, «B.C.» Le texte s'arrête toutefois à la troisième scène et nous renvoie pour la suite à la «dactylo».

*Feuille 26.* – Papier pelure, 27 x 21 cm. Sous le titre, «*La Création du monde*, ballet», et sous la signature «Blaise Cendrars», on trouve l'argument du ballet dans sa version dactylographiée définitive, telle qu'elle a été maintes fois publiée, et tout d'abord dans *L'Esprit Nouveau*, n° 18.

*Feuille 27.* – Tract imprimé du Théâtre des Champs-Élysées, 13 x 10 cm. On y annonce, entre autres, «*La Création du monde*, ballet de Blaise Cendrars, musique de Darius Milhaud, rideau, décor et

costumes de Fernand Léger», pour les «25, 29, 31 octobre [1923]».

*Feuillets 28 et 29.* – Ces deux pages ont été écrites par Cendrars au verso de deux tracts périmés du Théâtre des Champs-Élysées (programmes de la Compagnie Georges Pitoëff, 16–31 mars 1922, et des concerts Debussy et Wagner, 13 et 31 mars). On y trouve, partagées en treize numéros, les indications d'éclairage de *La Création du monde* (ce titre n'étant pas précisé).

C'est là sans conteste l'information la plus intéressante, car elle nous apporte la preuve que la composition des effets de lumière de ce ballet avait été confiée à Cendrars, sur la foi, selon toute vraisemblance, de son expérience cinématographique<sup>27</sup>.

Jusqu'alors l'éclairage des scènes de théâtre était exclusivement fourni par les feux de la rampe. L'introduction par Cendrars, à cette occasion, de spots de cinéma placés au plafond et en coulisses, a constitué sans nul doute une véritable révolution dont on sait le parti qui en a été tiré depuis.

Sans que l'on ait jamais crédité Cendrars de cette innovation qu'il n'a d'ailleurs lui-même jamais revendiquée, les comptes rendus de l'époque témoignent de l'effet saisissant qu'elle a produit sur l'assistance par la façon insolite dont étaient ainsi soulignés les aspects fantastiques du décor<sup>28</sup>. On jugea particulièrement suggestifs les cernes noirs qui entouraient les personnages et que l'on devait retrouver par la suite, de façon systématique, dans les tableaux de Léger.

**Ornella Volta**

# Synopsis d'un Ballet Nègre.

Chorégraphie de Jean Borlin - Décors de Fernand

Léger. - Transcription de la légende Fân pour

Blaise Cendrars - Musiques de X.

Masques cérémoniels, Tactonages, Costumes exécutés sur  
les indications de Blaise Cendrars.

1) Ouverture Abstrakte.

Levee de Rideau sur décor réaliste. On est en  
pleine Brousse. Ronde autour d'un feu.

À l'entrée, le chant de bout, voici : la légende  
de des Origines (tradition Fân).

2) La légende des Origines.

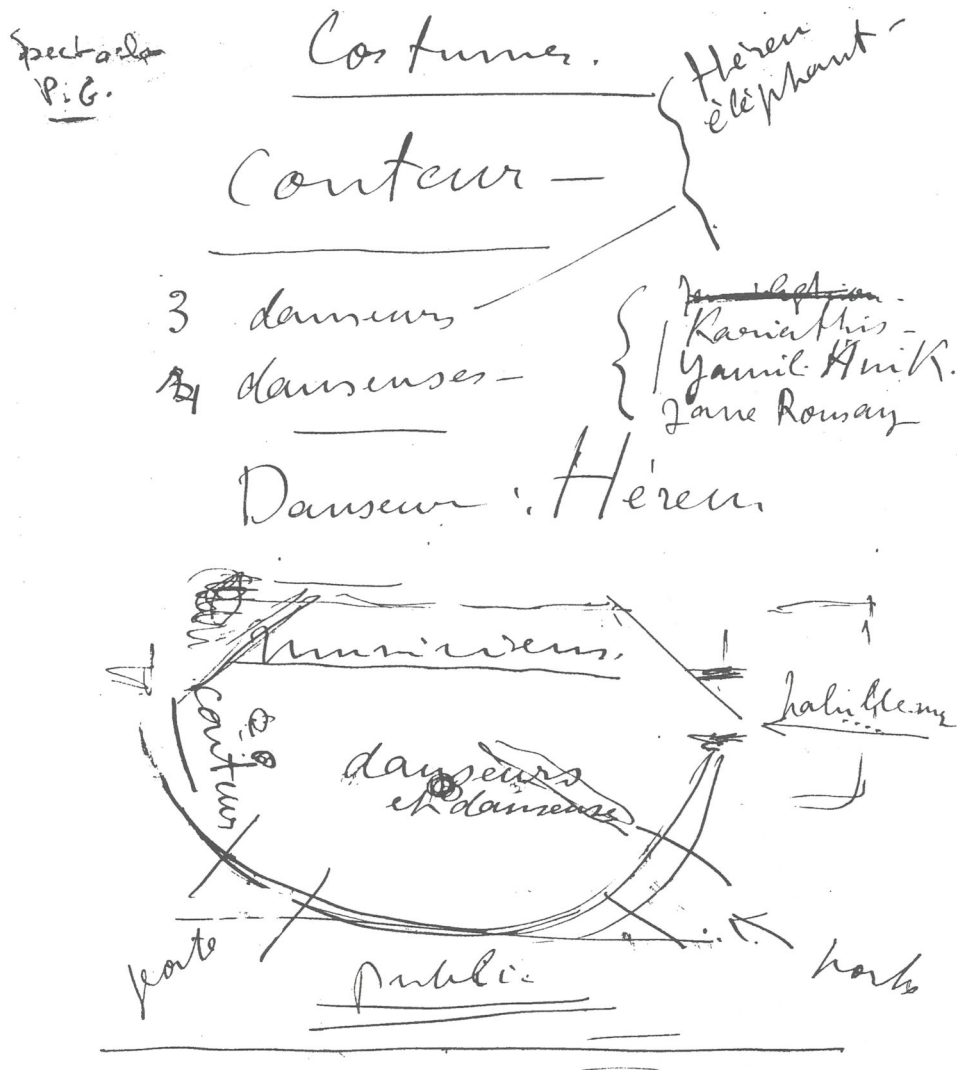
3) Changement de décor. Le Réalisme disparaît  
pour faire place à un décor non plus plans  
mais : origine du monde : faux-cieux de  
projecteurs.

4) A eux trois,...

5) Réapparait devant le Vertige final,  
le décor réaliste du début et le Ballet  
s'achève sur une ronde échouée autour  
d'un feu gigantesque avec les danseurs qui  
se profilent en silhouette par devant  
et de grandes ombres portées.

Rideau.

- 1 Selon *the Concise Oxford Dictionary of Ballet* (London, New York, Toronto, Oxford University Press, 1977), le ballet *La Création du monde* de Cendrars et Milhaud a été repris, avec des chorégraphies et des décors nouveaux, en 1931, à la Camargo Society, par Ninette de Valois; en 1964, à Londres (MacMillan, Royal Ballet) et à New York (Bolender, New York City Ballet); en 1974, à Londres, par J. Taylor du Ballet Rambert.  
Nous ajouterons à cette liste une interprétation particulièrement originale due à la danseuse belge Akarova, qui incarna en 1938, dans la Salle Akarova de Bruxelles, à la fois l'Homme et la Femme de *La Création*, ainsi que la pantomime mise en scène par Marina Spreafico au Teatro Goldoni de Venise en 1986, pantomime pour laquelle les décors de Fernand Léger ont été reconstitués pour la première fois depuis 1923 (par les ateliers du Gran Teatro La Fenice, sous la direction d'Enzo Cognò et Lauro Crisman).
- 2 Dans son premier récital parisien (Comédie des Champs-Élysées, mars 1920), Jean Börlin, costumé en fétiche de la Côte-d'Ivoire, avait dansé le solo *Sculpture nègre* sur une musique de Scriabine. (Nous remercions M. Erik Näslund, directeur du Dansmuseet, de nous avoir communiqué les coupures de presse de l'époque, qui démentent les informations sur la musique et le décor de ce solo données dans sa monographie – par ailleurs monumentale – sur *Les Ballets suédois* par Bengt Häger, Paris, Jacques Damase-Denoël éd., 1989, p. 67.) Dans son dernier récital (Théâtre des Champs-Élysées, décembre 1929), *Sculptures nègres* – au pluriel –, Börlin devait adapter cette ancienne chorégraphie à un petit ensemble de danseurs. Il utilisera alors une musique de Poulenc (sans doute une transcription de la *Rapsodie nègre* que ce dernier avait composée en 1917, à dix-huit ans, sur un poème en faux-malgache d'un mystificateur parisien) et un décor «préhistorique», spécialement dessiné par Paul Colin, ce dernier étant devenu célèbre du jour au lendemain, en 1925, pour son affiche de la *Revue nègre*, accueillie par Rolf de Maré dans ce même Théâtre des Champs-Élysées (transformé, après la disparition des «Suédois», en Opéra-Music-Hall) et qui devait révéler aux Parisiens – et à travers eux au monde entier – deux vedettes comme Sidney Bechet et Joséphine Baker.
- 3 La Sirène, [juin] 1921. De l'*Anthologie nègre* Michel Leiris a dit que plutôt qu'un livre, c'était «un acte», aussi important pour la culture occidentale du XX<sup>e</sup> siècle que *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso. C'est, d'autre part, à cause de l'influence de l'art africain sur les peintures cubistes qu'aussi bien Picasso que Cendrars ont parlé de ces dernières comme d'«opérations de magie noire».
- 4 Börlin et Cendrars se sont sans doute rencontrés par l'entremise de Fernand Léger qui, en janvier 1922, avait mis en scène le ballet «suédois» *Skating Rink* de Canudo et Honegger. Cela expliquerait aussi pourquoi Léger a été associé au *Ballet nègre* dès le départ.
- 5 Il est arrivé à Cendrars d'orthographier différemment, au cours de ses travaux, le nom de cette ethnie du Gabon (Fân, Fan, Fam ou Fang), ce qui pourrait indiquer que sa transcription de *La Légende des Origines*, comme sans doute celle de ses autres «contes nègres», est une synthèse de plusieurs sources.
- 6 Le titre *La Création du monde* n'a été choisi que très tardivement, ses auteurs s'étant référés simplement à un *Ballet nègre* pendant toute la préparation de celui-ci. Pendant la tournée des «Suédois» aux États-Unis au cours de l'hiver 1923-1924, ce titre devint *Creation, an african negro ballet*.
- 7 Cf. Darius Milhaud, *Notes sans musique*, Paris, Julliard, 1949, p. 152-153. La critique devait décrire l'orchestre de *La Création du monde* comme «l'armée du chahut» (cf. le compte rendu de Ch. Tenroc, in *Le Courrier musical*, 15 novembre 1923).
- 8 Voir Fernand Léger, «Le Ballet-Spectacle: l'Objet-spectacle», in *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 12, 1925, p. 7-9.
- 9 Cf. Roger Allard, «La Fête nègre» in *Le Nouveau Spectateur*, I, 4, 25 juin 1919, p. 72-74.
- 10 Cf. *Les Mémoires du Baron Mollet*, Paris, Gallimard, 1963, p. 133-136. On sait que Jean Mollet, libraire, courtier et vague secrétaire de Francis Carco après l'avoir été d'Apollinaire, ne devait qu'à une fantaisie de ce dernier le titre de «baron» qui l'a accompagné sa vie durant. Il finira glorieusement ses jours en qualité de «Sa Magnificence», au sein du Collège de Pataphysique.
- 11 Cf. Jean Cocteau, «Carte Blanche» in *Paris-Midi*, 16 juin 1919.
- 12 Cf. Ornella Volta, «Une relation peu explorée: Blaise Cendrars et Erik Satie», in *L'Encrier de Cendrars*, «Cahiers Blaise Cendrars», n° 3, Boudry-Neuchâtel, la Baconnière, 1989, p. 87-108. Paul Guillaume avait sans doute été mis en relation avec Cendrars par son «poulain» Modigliani qui exposait à la même date, à la Salle Huyghens – lui aussi pour la première fois – en compagnie de Picasso, Matisse, Ortiz de Zarate et Kisling.
- 13 Cf. le programme de cette *Première Séance de Poésie et de Musique* organisée par Pierre Bertin à la Galerie Paul Guillaume, 108, rue du Faubourg Saint-Honoré, le 13 novembre 1917. Ce programme est illustré par un dessin figuratif à la manière africaine d'André Derain et par la reproduction facsimilé d'un envoi de Cocteau «à Paul Guillaume négrier», affirmant – visiblement pour complaire à ce dernier – que «l'art nègre ne s'apparente pas aux éclairs décevants de l'enfance ou de la folie mais aux styles les plus nobles de la civilisation humaine». (Archives de la Fondation Erik Satie.) Ailleurs, Cocteau écrira en revanche que «la crise nègre est aussi ennuyeuse que le japonisme mallarméen».
- 14 Comme Cendrars l'a expliqué à Michel Manoll, le premier volume de son *Anthologie nègre* (qui aurait dû être suivi de deux autres) était «une compilation à la Bibliothèque Nationale de tout ce qui avait été publié sur la littérature des nègres jusqu'à la Guerre de 14» (cf. *Blaise Cendrars vous parle*, Paris, Denoël, *Œuvres complètes*, t. VIII, p. 569). Il aurait terminé ces travaux en 1918, son ouvrage étant annoncé «à paraître à la Sirène» dès 1919.
- 15 On trouve le nom du peintre Guy-Pierre Fauconnet associé à la plupart des manifestations d'avant-garde des années 1910, depuis les premières pièces de Jacques Copeau, en passant par *Le Dit des Jeux du Monde*, jusqu'à ce *Boeuf sur le toit* de Cocteau et Milhaud, pendant la préparation duquel la mort devait le surprendre, au mois de décembre 1919.
- 16 C'est la raison pour laquelle Cendrars a dédié en 1922 un exemplaire de son *Anthologie nègre* «A mon ami Herrand, le premier Nègre-Blanc» (Collection particulière).
- 17 Cf. Roger Allard, *op. cit.*
- 18 La partition que Honegger avait écrite pour le ballet suédois *Skating Rink* avait tout particulièrement déçu «l'avant-garde», car l'on jugeait cette partition plus proche du «wagnerisme» de Canudo que du «cubisme» des décors de Fernand Léger. Le nom de Milhaud apparaît pour la première fois à propos de *La Création du monde* (qui n'avait pas encore trouvé son titre) dans une intéressante lettre de Fernand Léger à Rolf de Maré, datée 12 septembre 1922: «J'aimerais savoir, écrit Léger, où en est Börlin à propos du *Ballet nègre*. Vous savez que nous pensons à en faire une œuvre importante entièrement étudiée. Il devra être le seul ballet nègre possible dans le monde entier et être celui qui restera comme le type du genre. Cela nécessite de nombreuses entrevues très minutieuses entre Cendrars, Börlin et moi. Pour le musicien (choix très important), il est difficile de s'adresser à un trop jeune artiste inexpérimenté. Finalement nous pensons que Milhaud est le seul des Français actuels à pouvoir réaliser cela. Nous avons pensé à Satie mais il travaille pour Hébertot et je ne pense pas que cela puisse se faire [...] Pour quand pensez-vous réaliser ce ballet? Pensez qu'il faut du temps: nécessité d'un voyage à Londres, British Museum, pour la documentation des masques...» (Archives du Dansmuseet, Stockholm). A noter aussi, dans cette lettre, l'allusion au British Museum, où Cendrars prétend avoir découvert, dès février 1916, les



André Dunoyer de Segonzac,  
Notes de mise en scène pour  
*La Fête nègre*, juin 1919.  
Archives Miriam Cendrars.

«grands fétiches» chantés dans ses *Poèmes nègres*. Milhaud sera officiellement chargé de composer la musique du ballet en janvier 1923. Il se mettra aussitôt dans l'ambiance en fréquentant assidûment – en compagnie de Cendrars et de Léger – le Bal Nègre de la rue Blomet, mais aussi, avec moins de pertinence, les bistros *parigots* de Belleville, les bals-musettes de la rue de Lappe et le Bal auvergnat de la Bastille (voir Darius Milhaud, *op. cit.*, p. 151–152).

Il écrira ensuite à Aix (mai–juillet 1923) sa partition, dédiée à Paul Collaer et à Roger Désormière qui devaient explorer avec lui la Sardaigne, au cours de ce même été.

19 Cf. Roger Allard, *op. cit.*

20 Cf. *Les Mémoires du Baron Mollet*, *op. cit.*

21 Cf. Jean Cocteau, *op. cit.*

22 Ernest Ansermet, «Sur un orchestre nègre» [the Southern Syncoated Orchestral], in *La Revue romande*, III, 10, 15 octobre 1919, p. 10–13.

23 Darius Milhaud, «L'évolution du Jazz-Band et la Musique des Nègres d'Amérique du Nord» in *Le Courrier musical*, XXV, 9, 1<sup>er</sup> mai 1923, p. 52–56. La coupure relative à cet article avait été envoyée à Cendrars directement par le compositeur qui y a ajouté son adresse, 10, boulevard de Clichy, car il venait de déménager.

24 La critique parisienne ayant souvent contesté les dons de Börlin, on avait jugé préférable de supprimer dans l'«hommage» de Cendrars les allusions ambiguës aux «pieds de paysan suédois» du danseur ainsi que les apostrophes choc du genre «Mon vieux, tu ne sais pas danser», qui préluadaient à l'éloge d'une conception non académique de la danse.

25 Miriam Cendrars, «Les métamorphoses parisiennes d'un Ballet suédois», in *Continent Cendrars*, n° 1, Neuchâtel, la Baconnière, 1986, p. 12–23.

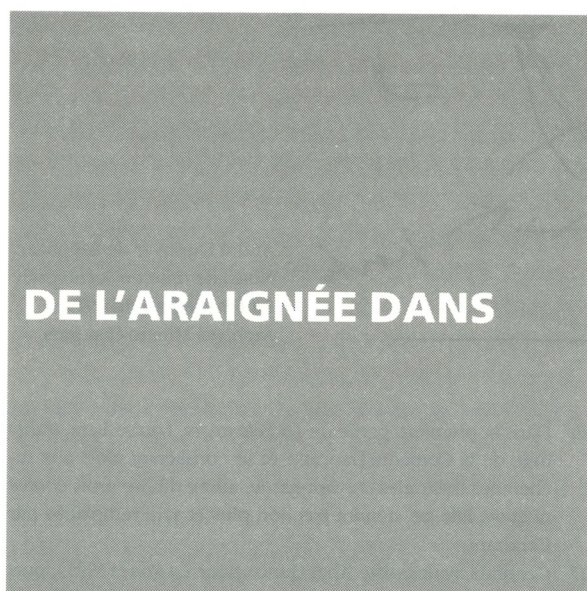
26 Dans la première partie de *La Fête nègre*, Louise Lara, transfuge de la Comédie française et se consacrant alors aux recherches théâtrales d'avant-garde, aurait dû lire «trois contes nègres». Elle ne viendra pas non plus et sera remplacée par Cendrars.

27 Cendrars avait assisté Abel Gance pour *La Roue* (1921), puis avait tourné lui-même, en 1922, pour la Rinascimento Film de Rome, quelques séquences d'un film inachevé et, semble-t-il, à jamais disparu, *La Vénus noire*. Ce tournage qui l'avait éloigné de Paris pendant plusieurs mois, explique aussi le retard pris dans l'élaboration du *Ballet nègre* dont les deux premières versions sont respectivement datées, comme nous l'avons vu, «Paris, janvier 1922» et «Paris, janvier 1923», donc à douze mois d'intervalle l'une de l'autre.

A propos de l'influence du cinéma sur *La Création du monde*, il semble que des documents filmés aient été utilisés, au moins en partie, pour la chorégraphie. Selon le critique André Levinson, la *Danse des Cerfs et des Echassiers* (un des «clous» du ballet) aurait été inspirée par un documentaire tourné en Afrique occidentale, dans l'actuel Dahomey.

28 Sur les éclairages de *La Création du Monde* et sur le théâtre de Fernand Léger en général, voir Giovanni Lista, *De l'objetspectacle au théâtre du peuple*, dans le catalogue de l'exposition Fernand Léger, au Musée d'Art moderne de Villeneuve d'Ascq, 1990, p. 59–86. Il est d'ailleurs probable que ces éclairages ont été réalisés de concert par Cendrars et Léger, qui n'ont pas pour rien tenu à signer, tous les deux, les *Notes sur la réglementation de la mise en scène de leur ballet* (cf. *L'Esprit nouveau*, n° 18).

## DES CONTES



## L'ANTHOLOGIE NÈGRE

Qu'a visé Cendrars en publiant son *Anthologie nègre* en 1921? S'est-il simplement livré à une œuvre de circonstance, en compilant un certain nombre de recueils relatifs au monde noir, à un moment propice où celui-ci devenait à la mode, comme le pense Steins? Ou ses motivations étaient-elles plus profondes, d'ordre artistique et existentiel, ce que suggère Blachère!? En tout cas, le lecteur un peu averti de la littérature orale négro-africaine est immédiatement frappé par les mélanges qu'on trouve dans cet ouvrage, cela au moins sur trois plans:

- Mélanges thématiques, puisque les contes voisinent avec les légendes, les proverbes, les fables ou autres chansons.
- Mélanges géographiques, dans la mesure où les contes et proverbes de l'Afrique occidentale (ouolof, bambara), australe (zoulou, xosa) et centrale (nyassa...) sont systématiquement rapprochés, entremêlés, comme si le monde nègre était un! Ce patchwork spatial et ethnique est confirmé par l'hétérogénéité de la bibliographie que Cendrars rassemble à la fin de son recueil.
- Confusion génétique, enfin et surtout, beaucoup plus gênante, du fait que Cendrars agit comme si chaque conte ou légende était isolé, autonome, alors que la plupart des textes s'inscrivent dans des cycles qui, seuls, leur donnent leur véritable signification.

Certes, on peut dire que dans cette pratique Cendrars se conforme à ses sources, comme les *Contes populaires d'Afrique* de Basset ou les *Contes indigènes de l'Ouest africain* d'Equilbecq dont il reproduit partiellement le plan et même à l'occasion les titres. Toutefois, par-delà cette dette intertextuelle, la structure composite et refabriquée de l'*Anthologie nègre* montre qu'elle ne saurait se présenter comme une œuvre de mythologie ou d'ethnologie, mais qu'il faut chercher ailleurs son principe d'organisation.

Nous nous proposons d'explorer ce travail de déstructuration-restructuration en action dans l'*Anthologie nègre* à travers l'un des grands cycles qui parcourent la littérature orale africaine: celui des contes de l'Araignée.



## I. L'ÉCLATEMENT DU CYCLE DE L'ARAIGNÉE

Les contes de l'Araignée constituent un cycle vivant dans tout l'Ouest africain. En fait, ils sont majoritairement attestés dans les zones forestières de cette région (Côte-d'Ivoire, Ghâna, Guinée, Liberia, Sierra Leone...), mais suite à divers échanges culturels, ils débordent aussi plus au nord sur les zones de savanes (Burkina-Faso, Niger, Nigeria...), orientées quant à elles sur un autre cycle: celui des contes du Lièvre<sup>2</sup>. L'unité cyclique des contes de l'Araignée a été bien perçue en 1920, au moment même où Cendrars achevait son *Anthologie nègre*, par Delafosse dans son article «Le roman de l'araignée chez les Baoulé de la Côte-d'Ivoire» (*Revue d'ethnographie et des traditions populaires*). Si l'on analyse l'*Anthologie nègre* de Cendrars, on y relève cinq contes appartenant à ce cycle. Trois d'entre eux sont entièrement centrés sur l'Araignée: les contes 9 «Le Ciel, l'Araignée et la Mort», 13 «Les Esprits dans le trou de rat» et 69 «L'Araignée». Les deux autres concernent l'Araignée plus indirectement: le récit 4 «La légende de Bingo» et le conte 61 «Au bout du monde». Or, ces cinq contes et légendes sont rangés sous des rubriques thématiques très différentes dans l'*Anthologie nègre*: 4 prend place dans le chapitre I, 9 dans le chapitre II; 13 s'insère dans le chapitre III; 61 s'intègre dans le chapitre XIII et 69 dans le chapitre XV. Pourtant, en deçà et antérieurement à une telle dislocation, ces contes ont une parenté morphologique étroite, une forte unité structurelle, ce que nous allons montrer à partir des contes 9, 13 et 69, en examinant leur niveau narratif, actanciel et épistémique<sup>3</sup>.

### 1. Niveau narratif

Malgré des variations superficielles, les trois contes 9, 13 et 69 sont fondés sur une même structure narrative sous-jacente, en ce qu'ils mettent en jeu des intrigues «en sablier», selon la terminologie de Paulme<sup>4</sup>. Plus précisément, Araignée<sup>5</sup> s'y active dans deux sous-intrigues à la fois successives et parallèles qui s'inversent.

#### a. Conte 69: «L'Araignée»

Attesté chez Basset sous le même titre et repris plus tard, avec des aménagements, par Dadié dans *Le Pagne noir*, ce conte veï du Liberia comporte la structure en sablier la plus simple et la plus nette qui soit. Globalement, les aventures d'Araignée s'y déroulent en deux sous-intrigues qui s'opposent. D'abord, une sous-intrigue A de réussite initiale, qui comporte sept séquences:

- A:
- S 1 (l. 1-8): Manque (famine<sup>6</sup>)
  - S 2 (l. 8-20): Ruse 1 d'Araignée (simule la mort)
  - S 3 (l. 20-27): Arrivée d'Araignée chez une femme-chef
  - S 4 (l. 27-36): Ruse 2 d'Araignée (promesse intéressée de remédier à la stérilité de la femme-chef, en échange de nourriture)
  - S 5 (l. 37-41): Repas à satiété d'Araignée
  - + S 6 (l. 42-53): Ruse 3 d'Araignée (pour entrer dans la femme-chef)
  - S 7 (l. 54-59): Satisfaction alimentaire d'Araignée / Enfant

Ensuite, le mouvement s'inverse au long d'une seconde sous-intrigue B d'échec final pour Araignée, selon quatre séquences:

- B:
- S 1 (l. 60-73): Démasquage d'Araignée par le daim
  - S 2 (l. 74-79): Retour d'Araignée chez sa femme
  - S 3 (l. 80-87): Non-reconnaissance d'Araignée par sa femme
  - S 4 (l. 88-90): Non-reconnaissance d'Araignée par la femme-chef

#### b. Conte 9: «Le Ciel, l'Araignée et la Mort»

Relevé par Basset et Delafosse, également adapté par Dadié, ce conte agni de Côte-d'Ivoire a été analysé succinctement par Colardelle-Diarrassouba (1975). Comme le conte précédent, il repose sur une structure inversive, mais avec une complication au niveau de la première sous-intrigue A. Axée sur le thème du défrichage de la forêt, celle-ci contient en effet déjà en son sein un sous-mouvement en sablier, au fil de quatre séquences. La séquence 1 (l. 1-3) met en scène un défi du Ciel (ou une épreuve) à l'adresse des animaux, à savoir défricher une forêt d'orties sans se gratter. Les séquences 2 (l. 3-14) et 3 (l. 15-17) sont successivement des scènes d'échec pour l'éléphant et les autres animaux. Par contre, la séquence 4 (l. 18-28) constitue une scène de succès pour Araignée, au terme d'une ruse langagière.

Mais par la suite, avec la sous-intrigue B de la consommation du bœuf, la réussite initiale d'Araignée se convertit en échec ultérieur, à travers cinq séquences:

- B:
- S 1 (l. 29-34): Départ d'Araignée (disjonction spatiale)
  - S 2 (l. 34-38): Quête du feu par garçon Araignée
  - S 3 (l. 39-47): Déception de garçon Araignée (Mort/Feu)
  - S 4 (l. 48-59): Exigences progressives de la Mort
  - S 5 (l. 60-65): Manque final d'Araignée<sup>7</sup>

#### c. Conte 13: «Les Esprits dans le trou de rat»

Conte gan du Ghâna, ce récit présente pareillement une structure en sablier, l'inversion de l'intri-

gue ayant cette fois lieu entre le petit d'Araignée et Araignée.

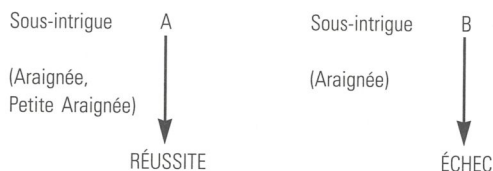
Une première sous-intrigue A de neuf séquences y consacre le succès de la petite Araignée en quête de nourriture dans le monde des Esprits:

- A:
- S 1 (l. 1-2): Manque (famine)
  - S 2 (l. 2-5): Quête de nourriture d'Araignée et de Petite Araignée (disjonction spatiale)
  - S 3 (l. 6-10): Perte de la noix et descente de Petite Araignée dans le trou
  - S 4 (l. 11-17): Rencontre des trois Esprits par Petite Araignée
  - S 5 (l. 18-23): Epreuve 1 réussie de Petite Araignée (les yams)
  - S 6 (l. 24-29): Départ de Petite Araignée
  - S 7 (l. 30-46): Epreuve 2 réussie de Petite Araignée (maxime secrète)
  - S 8 (l. 46-50): Retour positif de Petite Araignée à la maison
  - + S 9 (l. 50-53): Répétition positive de cette sous-intrigue pour Petite Araignée

Par contre, une seconde sous-intrigue B de huit séquences offre exactement le contre-pied de cette première sous-intrigue, avec l'échec d'Araignée dans sa recherche alimentaire:

- B:
- S 1 (l. 54-62): Ruse d'Araignée
  - S 2 (l. 63-66): Conseils de Petite Araignée
  - S 3 (l. 67-69): Descente d'Araignée dans le trou
  - S 4 (l. 70-76): Rencontre des trois Esprits par Araignée et moquerie
  - S 5 (l. 77-86): Epreuve 1 mitigée d'Araignée (les yams)
  - S 6 (l. 87-90): Départ d'Araignée
  - S 7 (l. 90-117): Epreuve 2 ratée d'Araignée (maxime secrète)
  - S 8 (l. 118-121): Retour négatif d'Araignée à la maison

Ainsi, en dépit de leur dispersion dans l'*Anthologie nègre*, ces trois contes s'articulent autour de la même matrice narrative, schématisable en:

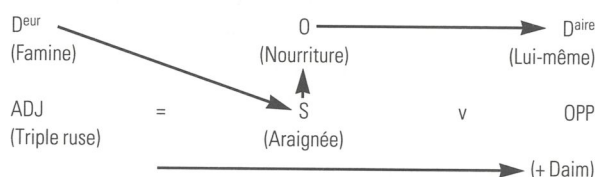


## 2. Niveau actanciel

La parenté narrative de ces trois contes se voit confirmée à un niveau plus profond par l'analyse actancielle de leur intrigue, effectuée à l'aide du modèle inspiré de Greimas<sup>8</sup>. Tous trois laissent apparaître un même déséquilibre par rapport à leur héros: Araignée.

### a. Conte 69: «L'Araignée»

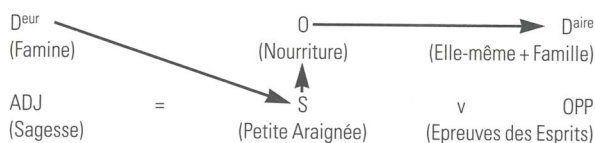
Le schéma actanciel de ce conte est peu complexe. La famine (Destinateur, D<sup>eur</sup>) déclenche chez le sujet Araignée (S) un objet essentiel: la quête de la nourriture (O), cela pour apaiser sa propre faim (Destinataire, D<sup>aire</sup>). Dans ce but, Araignée a un adjuvant psychique: sa ruse (ADJ). Mais il s'agit d'un adjuvant excessif, réitéré à trois reprises (simulation de la mort d'Araignée devant sa famille; feinte de connaître le remède de la stérilité de la femme-chef; pénétration dans la femme-chef à son insu), si bien qu'il finit par se retourner en opposant (OPP), ce qui, combiné avec le statut de démasqueur du daim, enlève toute crédibilité à Araignée dans la seconde sous-intrigue B et l'entraîne à sa perte. Evolution actancielle qu'on peut schématiser ainsi:



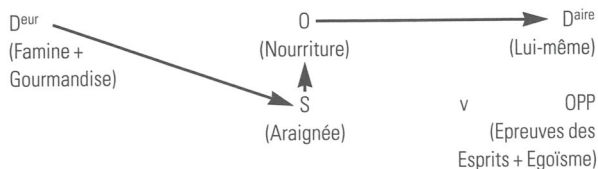
### b. Conte 13: «Les Esprits dans le trou de rat»

La structure actancielle de ce conte est proche du précédent, à la différence qu'il met en scène deux sujets au statut opposé: la petite Araignée et Araignée.

Durant la sous-intrigue A, la petite Araignée évolue dans un cadre actanciel harmonieux: poussée par la famine, elle recherche de la nourriture pour elle-même et pour sa famille. Grâce à sa sagesse, elle subit avec succès les épreuves des Esprits, ce qui lui permet de satisfaire son manque. Equilibre actanciel que nous représentons en:



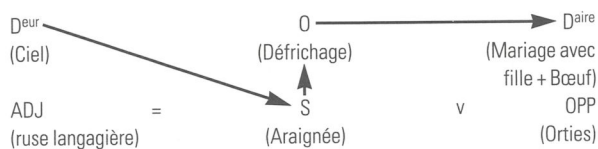
Sur une même base actancielle, Araignée connaît un sort exactement opposé dans la sous-intrigue B, suite à trois déséquilibres. Tout aussi pressé par la famine, mais également par la gourmandise (surcharge des destinataires), Araignée cherche de la nourriture, mais seulement pour lui-même (coupure relationnelle). Par ailleurs, dans le cursus de cette sous-intrigue B, à l'opposition des épreuves déclenchées par les Esprits se superpose un opposant psychique au sein d'Araignée: son égoïsme, ce qui le prive de tout adjuvant. Déséquilibre final qui conduit inévitablement à l'échec, au terme du développement:



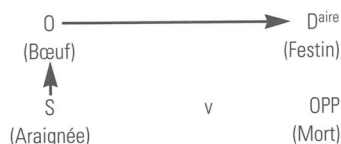
c. Conte 9: «Le Ciel, l'Araignée et la Mort»

Les deux sous-intrigues relevées dans ce conte autour d'Araignée s'appuient sur deux structures actancielles le concernant.

La sous-intrigue A semble se déployer selon un schéma actanciel équilibré pour Araignée, ce qui explique son succès premier. Le destinataire Ciel impose au sujet Araignée un objet: le défrichage de la forêt. Les orties constituent des opposants à la bonne issue de celui-ci, mais l'adjuvant «ruse langagière» permet à Araignée de s'en tirer. Toutefois, une surcharge apparaît sur le pôle destinataire, puisque en plus de la fille promise en mariage au vainqueur, Araignée suggère qu'on ajoute le don d'un bœuf, ce qui donne la structure actancielle initiale:



Une telle surcharge dans le bénéfice est directement à la source de l'anti-action de la Mort au cours de la sous-intrigue B où le sujet Araignée a pour objet le bœuf en vue d'un festin. Cet objet est précisément convoité par la Mort qui fonctionne comme une opposante irréductible – ou un anti-sujet – contre laquelle Araignée ne peut rien, faute d'adjuvants, à l'issue du processus:



Si l'on fait le bilan de la matrice actancielle relative à ces trois contes de l'Araignée, on relève une grande ressemblance entre eux, qui les place dans une même mouvance, malgré leur éclatement classificatoire dans l'*Anthologie nègre*. Le schéma actanciel d'Araignée y est en effet fortement déséquilibré à deux niveaux:

- Déséquilibre sur l'axe Destinateur-Destinataire au début de l'intrigue, causé soit par une surcharge des impulsions ou des prétentions d'Araignée, soit par une clôture de celui-ci sur lui-même.
- Déséquilibre entre les adjuvants (disparus) et les

opposants (excessifs) au terme du récit, que cela soit dû à un retournement dialectique des adjuvants (ruse), à un défaut rédhibitoire d'Araignée (égoïsme) ou à un opposant transcendantal comme la Mort.

Autant de déséquilibres qui ne manquent pas d'entraîner des conséquences pour la portée morale de ces trois contes.

### 3. Niveau épistémique

C'est à ce niveau plus abstrait et plus général qu'on trouve la justification profonde et l'unité globale des contes de l'Araignée. «Ethique de l'événement» et genre «idéaliste optatif» selon André Jolles<sup>9</sup>, le conte n'est, dans la tradition orale africaine, que la projection symbolique de concepts dans l'univers objectif, révélant l'âme des peuples et leur inconscient par le biais d'un récit concret. Dans cette perspective, Araignée condense deux comportements, vices majeurs pour la vie sociale en Afrique de l'Ouest:

1) *L'égoïsme*. Ce défaut est omniprésent tout au long des trois contes de notre corpus. Par exemple, dans «Le Ciel, l'Araignée et la Mort», Araignée prétexte la crainte des mouches pour s'isoler et manger son bœuf sans rien donner aux autres animaux. Dans «Les Esprits dans le trou de rat», sa glotonnerie le pousse à désobéir aux Esprits lors de sa première épreuve et, au début de la sous-intrigue B, la remarque ironique qu'il fait à son fils («Soigne-toi bien!») montre toute l'indifférence qu'il éprouve pour ce dernier face à la famine. Dans «L'Araignée», il abandonne encore sa famille en simulant la mort, manifestant par ailleurs un intéressement exclusivement alimentaire envers la femme-chef. Egoïsme non seulement nutritionnel, mais également comportemental dans «Les Esprits dans le trou de rat», quand Araignée persifle l'aspect repoussant des Esprits en refusant de leur obéir. En somme, Araignée symbolise dans ces contes l'esprit de fermeture ou la non-communication, tare gravissime dans la société communautaire qu'est l'Afrique traditionnelle.

2) Archétype de la fermeture sociale, Araignée concrétise aussi un autre vice dans ces contes: *la ruse réitérée au service du Moi*. Ruse que nos analyses séquentielles et actanciennes ont mise en évidence, qu'elle soit langagière (par exemple dans «Le Ciel, l'Araignée et la Mort», Araignée trompe la fille du Ciel par de belles paroles, tout en se grattant) ou kinésique. Entre autres, dans «Les Esprits dans le trou de rat», Araignée perce le panier de son fils pour pouvoir en suivre les traces plus facilement à son insu. En cela, selon l'expression de Denise Paulme, Araignée apparaît comme «le grand décepteur afri-

cain pour toute la Guinée atlantique» (*La Mère dévorante*, p. 278).

De la sorte, par-delà les similitudes narratives et actancielles que nous avons observées, l'unité profonde du cycle de l'Araignée est essentiellement morale. Celui-ci met en œuvre la condamnation d'un comportement non communautaire (l'AGIR seul), surtout dans une région ravagée par la famine, et du PARÂÎTRE systématique qu'est la ruse. Sous cet aspect, par son échec continu, Araignée représente à la fois l'égoïsme puni et le décepteur déçu, bref le facteur de déséquilibre social condamnable et condamné<sup>10</sup>. Face à la menace de dysharmonie qu'est Araignée, figure de l'*ubris*, nos trois contes constituent ainsi un plaidoyer pour la solidarité.

## II.

### L'INGESTION CENDRARIENNE DES CONTES DE L'ARAIGNÉE

De toute évidence, ce n'est ni la cohésion du cycle de l'Araignée, ni sa base morale qui a retenu Cendrars dans son *Anthologie*, puisque seul le conte 69 «L'Araignée» est intégré dans les contes moraux, bien que les autres contes que nous avons vus reposent sur un substrat moral aussi important que celui-ci. En fait, on assiste dans l'*Anthologie* à un véritable détournement de perspective, dans la mesure où Cendrars y concentre son intérêt sur le cadre surnaturel de ces contes, tout en trouvant en eux un miroir de son écriture.

#### 1. Focalisation sur l'ontologie animiste

On a souligné que les contes de l'Araignée sont surtout attestés en pays de forêts dans l'Ouest africain. Cela explique qu'ils véhiculent une ontologie inspirée par l'animisme, à la différence des contes du Lièvre, centrés sur la savane et donc islamisés. La première observation à faire est que, chez Cendrars, cet arrière-plan animiste, avec sa cosmogonie et son merveilleux, se trouve systématiquement projeté au premier plan au détriment de la morale. Cela est net pour les deux contes de l'Araignée que nous n'avons pas analysés («La légende de Bingo» et «Au bout du monde») qui, malgré leur fondement moral, sont classés sous les titres respectifs «Légendes cosmogoniques» et «Contes du merveilleux». La focalisation animiste de Cendrars est encore plus évidente avec les contes 9 et 13 rangés sous les rubriques «Fétichisme: Personnifications panthéistiques» et «Fétichisme: Les Guinnés, divinités primitives». Or, dans le conte 9 «Le

Ciel, l'Araignée et la Mort», le fétichisme *stricto sensu* est absent et l'animisme se révèle assez secondaire, limité au destinateur – le Ciel – et à l'opposant qu'est la Mort allégorique, et ne servant en outre qu'à dramatiser l'immoralisme d'Araignée. Il en est de même dans le conte 13 «Les Esprits dans le trou de rat», où l'animisme occupe seulement les séquences subchtoniques avec les trois Esprits, simples opposants à la petite Araignée et à Araignée; ce qui ne les empêche pas de fournir au récit son titre, sous la plume de Cendrars. Occultation donc de la morale de ces contes et insistance sur leur ontologie animiste. C'est que, malgré sa dimension modeste, celle-ci présente dans nos trois contes deux caractéristiques susceptibles de séduire Cendrars et dans lesquelles il peut reconnaître sa propre image.

#### a. Une ontologie ouverte

L'animisme privilégie un monde continu, sans coupure, où tout est lié et où tout communique. Foncièrement opposée aux catégorisations du cogito occidental, cette ouverture se vérifie sur le plan spatial dans les contes de l'Araignée. Dans «Le Ciel, l'Araignée et la Mort», c'est par exemple la descente et la vie sur terre du Ciel, image du chef ou du roi, le HAUT et le BAS se mêlant dans une même indistinction. Dans «Les Esprits dans le trou de rat» on assiste à une continuité directe – et à un contact immédiat – entre le monde terrestre (le DESSUS) et l'au-delà des Esprits, concrétisé par le DESSOUS du trou du rat. Cette ouverture spatiale se double de toute une ouverture phénoménologique, en contradiction là encore avec le cloisonnement et la vraisemblance du rationalisme européen. Le conte «L'Araignée» est illustratif à cet égard. Dans la séquence 2 de la sous-intrigue A, Araignée passe avec une facilité déroutante – même s'il s'agit d'une simulation – de la vie à la mort, puis de nouveau à la vie<sup>11</sup>. Dans les séquences 6 et 7 de la même partie, on découvre une confusion (non problématique pour le conteur et pour la femme-chef) entre l'adulte Araignée et le bébé humain, toute différenciation d'âge ou de forme s'annulant: «L'Araignée est dans le ventre de la femme<sup>12</sup>. La femme donne naissance à un enfant; c'était l'Araignée.»

#### b. Une ontologie métamorphique

Non seulement tout communique dans l'animisme, mais tout se transforme et les contes de l'Araignée en offrent quelques indices. Ainsi, dans «Le Ciel, l'Araignée et la Mort», nous voyons une métamorphose humaine de la Mort, focalisée sur

son anus, symbole à la fois abyssal et putrescible. Dans «Les Esprits dans le trou de rat», les transformations se font *in praesentia*, avec les mutations magiques des écorces de yams en «yams énormes», puis en «fruits magnifiques».

De plus, deux procédés accessoires soutiennent ce cadre magique qui imprègne le cycle moral de l'Araignée:

– La *triplication*: on connaît la valeur symbolique du chiffre trois, synthèse de la tri-unité du vivant et doté d'un caractère magico-religieux dans beaucoup de civilisations. Or la triplication est bien présente dans les contes de l'Araignée. Entre autres, dans «Le Ciel, l'Araignée et la Mort», on remarque tour à tour trois scènes initiales de défrichage et trois répliques finales de la Mort. Dans «Les Esprits dans le trou de rat», les Esprits sont au nombre de trois, la jeune Araignée reste trois jours chez eux et Araignée chante à trois reprises la maxime défendue qui elle-même comporte un rythme ternaire...

– Le recours aux *couleurs symboliques*: dans «Le Ciel, l'Araignée et la Mort», Araignée s'adresse en ces termes à la fille du Ciel: «Tu connais le bœuf qu'on va prendre pour que tu me le fasses manger? Ici il a du noir, et là il a du rouge, et ici il a du blanc.» Au début du conte 13 «Les Esprits dans le trou de rat», le narrateur nous dépeint ainsi les Esprits: «Alors trois Esprits se présentent: un blanc, un rouge et un noir.» Loin d'être dues au hasard, ces couleurs forment les teintes de base de l'univers animiste et parsèment de nombreux autres contes. Dans les rituels initiatiques d'Afrique, mais aussi de Nouvelle-Guinée et chez les Soufi, elles symbolisent les trois étapes clefs de l'homme, le blanc étant la couleur de la sagesse, le rouge celle de l'être mêlé au monde et le noir la contre-couleur des ténèbres primordiales.

Amalgames des espaces, des mondes, des espèces... Transformation et symboles magiques... Cela ne peut manquer de fasciner Cendrars qui retrouve dans ce genre de récits ses propres conceptions vitales et esthétiques. Rappelons que Cendrars, poète du cosmos selon Jacqueline Chadourne<sup>13</sup>, est lui aussi adepte d'une ontologie ouverte, brassant l'univers dans une même pâte où les barrières géographiques s'estompent. Ouverture spatiale dont la *Prose du Transsibérien*, *Le Panama* ou *L'Eubage* (écrit en 1917) constituent les relais littéraires les plus marquants. Ouverture phénoménologique de Cendrars encore – qui rejoint celle des contes de l'Araignée – avec cette suspicion dans laquelle il tient la causalité occidentale, trop étroite («C'est à Rio que j'appris à me méfier de la logique», écrit-il dans *Trop c'est trop*); avec aussi ce mélange des mondes de la réalité et de la fiction, Cendrars réajustant à de nombreuses reprises les faits en fonction de son imaginaire, comme l'ont relevé plusieurs critiques<sup>14</sup>. Mais c'est surtout à travers le culte de la magie que s'établit une véritable sympa-

thie entre Cendrars et l'ambiance de ces contes. Mentionnons simplement ici l'admiration de celui-ci pour l'Afrique fétichiste, qui se manifeste dès sa jeunesse avec la découverte de la *Géographie universelle* de Reclus et qui se poursuit ultérieurement, avec notamment les poèmes «Continent noir» et «Les grands fétiches». C'est que la magie ouvre le monde sur une vision nouvelle qui se confond, par sa profondeur et son mystère, avec la création poétique elle-même.

## 2. Symbiose avec l'écriture des contes de l'Araignée

Par-delà leur univers animiste, de tels contes compilés fournissent à Cendrars des *analogon* d'écriture qui convergent avec ses principes stylistiques.

Disons d'abord que l'énonciation de ces contes est d'essence polyphonique, divers énonciateurs se combinant lors de leur production. Soit le conte 9 «Le Ciel, l'Araignée et la Mort». Il contient inévitablement des traces de son énonciateur agni premier, ne serait-ce que dans son contenu. A cela se superpose la marque déterminante de son traducteur en français, René Basset. Celle-ci se voit assumée à son tour par le compilateur Cendrars, du fait même qu'il intègre ce conte dans son recueil. On assiste ainsi à une démultiplication des sources énonciatives et à une intertextualité à la chaîne, de sorte qu'il est impossible de déterminer qui formule la phrase rituelle clôturant le conte: «C'est fini.» Or, inhérente au genre de la compilation, l'intertextualité est, comme on le sait, l'un des principes artistiques de Cendrars qui cultive mieux que personne la maxime: «Je est autre», en application par exemple dans un poème exotique – et nègre à sa façon – comme «Mee too buggi», lequel consiste en une transposition d'un livre anglais de John Martin sur les indigènes des îles Tonga.

Si la polyphonie des contes de l'Araignée permet une symbiose stylistique avec la pratique de Cendrars, c'est avant tout leur poéticité, au sens de Jakobson<sup>15</sup>, qui en fait des modèles pour l'esthétique cendrarsienne. Les contes de l'Araignée mettent en effet assez systématiquement en œuvre la projection du paradigme sur le syntagme ou le culte de la répétition dans la progression du texte, ce qui engendre des équivalences périodiques, sources de rythme<sup>16</sup>. Contentons-nous de deux exemples types. Si l'on analyse la première sous-intrigue du conte «Le Ciel, l'Araignée et la Mort» (l. 1–28), on remarque toute une série de répétitions, organisatrices de canevas oscillatoires qui entretiennent une itération en spirale dans le passage, le conte avançant en se retournant régulièrement sur lui-même:

A	B	C
il donnerait sa fille en mariage		défricherait sa forêt
n'obtiendrait pas la main de sa fille	celui qui se gratterait	défricher la forêt en défrichant la forêt
aurait la jeune fille	sans se gratter	celui qui défricherait la forêt
	il se gratte gratte	défricher la forêt
	l'éléphant s'est gratté	
	sans se gratter l'araignée se grattait	il ne sait pas défricher la forêt défricher la forêt
le Ciel lui donna sa fille en mariage	elle se grattait	défricher la forêt

Les répétitions sont également nombreuses dans «Les Esprits dans le trou de rat», au premier chef avec les formules magiques incantatoires. Mais c'est dans «L'Araignée» qu'elles sont les plus variées, avec entre autres:

- du discours direct repris en récit:  
«La femme dit à ses enfants: «Creusez un trou.» Ils creusèrent un trou.» (l. 16-17)
- des répétitions avec variations:  
«La femme possédait beaucoup de riz; il y avait beaucoup de riz dans sa ferme; il y en avait beaucoup dans son magasin et il y avait beaucoup de casave dans la ferme.» (l. 24-27)
- des répétitions avec synthèses:  
«La femme faisait cuire le riz, elle faisait cuire la viande, elle mettait le riz dans un plat et la viande dans le riz.» (l. 77-79)
- des reprises par la négative:  
«Elle était encore vivante, elle n'était pas morte.» (l. 22)  
«La femme était stérile, elle n'avait pas d'enfants.» (l. 28)
- des reprises correctives:  
«L'araignée et sa femme avaient eu des enfants, des centaines d'enfants.» (l. 5-6)

De telles équivalences lexico-rythmiques ne sont que la manifestation la plus éclatante du grand trait stylistique des contes de l'Araignée: leur oralité. N'oublions pas que ces derniers étaient initialement récités à la veillée, avec force musique et gestes, leur translation écrite ultérieure conservant de nombreuses traces de leur immédiateté discursive. Continuons avec le conte «L'Araignée». On y découvre en particulier des coordinations inattendues – ou anacoluthes – suivies d'énumérations en structures ouvertes, un tel greffage enchaîné caractérisant l'oral:

«Il était une araignée, // et une grande famine vint dans le pays, de sorte qu'il n'y avait ni riz, ni casave, ni bananes, ni chou palmiste, ni viande, ni nourriture.» (l. 1-4)

De plus, la parataxe se multiplie au fil du récit, créant autant de structures inarticulées qui reflètent les hachures dans l'élocution du conteur:

«Il y a dans la forêt un animal qu'on appelle le daim; / il est rusé. / Il dit [...]» (l. 60-61)

«L'araignée va retrouver sa première femme; / tout le riz de sa femme avait mûri; / elle avait beaucoup de poules. / Elle pillait du riz.» (l. 74-76)

Tantôt encore ce sont les raccourcis d'expression – ou brachylogies – qui génèrent une accélération et une variation brutale du débit syntaxique:

«L'araignée est dans le ventre de la femme. La femme donne naissance à un enfant.» (l. 53-54)

«L'araignée [...] lui dit: «Je suis morte depuis longtemps: je suis revenue.»» (l. 84)

Tantôt enfin on constate la reprise insistante du présent de narration, temps commentatif qui actualise et vitalise la distance chronologique du récit:

«Ils couvrirent le trou avec des planches. Quand le soir arrive, l'araignée sort du trou et s'en va au loin dans le pays. Elle était encore vivante.» (l. 20-22)

«L'araignée vient un soir et trouve sa femme qui mangeait du riz. Il lui pousse la main, passe et s'arrête. La femme met sa main dans le riz. L'araignée recommence à lui tirer le bras.» (l. 80-83)

Autant de traits stylistiques qui font de ce conte un texte vécu et qu'on trouve sans cesse dans le cycle de l'Araignée.

Poéticité, oralité... Voilà qui rejoint, par-delà le détour de l'exotisme, l'essence même de la création cendrarsienne. En effet, par ses accélérations, ses saccades, la prédominance du souffle sur l'harmonie, la phrase de Cendrars restitue en maints endroits le rythme nègre dont le jazz est sans doute la forme la plus achevée. De même, par sa spontanéité et sa mobilité, par sa recherche de la sensation brute et vécue, de la parole pure, ou par sa dislocation, le style de Cendrars rappelle l'oralité des contes africains. Oralité que celui-ci privilégie sans ambiguïté dans «Coquilles» (*Feuilles de route*) lorsqu'il situe «l'accent de tous les terroirs» bien au-dessus des «fautes d'orthographe» ou dans *Les Confessions de Dan Yack*, notant à leur propos: «Le livre deuxième n'a pas été écrit. Il a été entièrement dicté au DICTAPHONE.» Oralité qui rythme des textes aussi divers que «F.I.A.T.», «Portrait» ou «Atelier», dans lesquels la poésie se fait respiration, même halestante, et absorption de la vie.

De la sorte, le traitement des contes de l'Araignée nous prévient qu'il ne faut pas chercher dans l'*Anthologie nègre* une œuvre objective, scientifique. Mais par leur sélection partielle qui brise tout un cycle, par leur détournement d'une thématique morale vers une thématique animiste, par le dévoile-

ment de la fascination qu'exerce leur univers et leur écriture, les contes de l'Araignée constituent avant tout un exercice d'innutrition pour Cendrars, un double de la subjectivité de celui-ci, une mimesis de négritude, le macrocosme africain catalysant le microcosme de ses aspirations et de sa sensibilité.

### Marc Bonhomme

- 1 Voici les références de ces ouvrages: Steins (M.), *Blaise Cendrars, bilans nègres*, Paris, Minard, 1977; Blachère (J. Cl.), *Le Modèle nègre*, Dakar-Abidjan, N.E.A., 1981.
- 2 Pour l'étude thématique des cycles du Lièvre et de l'Araignée, voir Colardelle-Diarrassouba (M.), *Le Lièvre et l'Araignée dans les contes de l'ouest africain*, Paris, UGE 10/18, 1975.
- 3 Pour cela, nous utilisons l'édition Buchet/Chastel 1947 (Le Livre de Poche n° 3370) de l'*Anthologie nègre*.
- 4 Paulme (D.), *La Mère dévorante*, Paris, Gallimard, 1976.
- 5 Signalons que, dans la version originale de ces contes (en particulier chez les Agni et les Haoussa) et à la différence de Cendrars, Araignée est un nom propre masculin sans article, traitement syntaxique que nous suivons lorsque celui-ci se trouve en position absolue.
- 6 La famine est une constante dans de nombreux contes de l'Araignée, témoins de la dureté du milieu rural africain. Lire entre autres «L'araignée imite son ami», «L'araignée et le poison-silure», «L'araignée et le caméléon» in *Contes de la lagune* (Paris, Edicef, 1975) ou «La vache de Dieu» in Dadié (B.), *Le Pagne noir* (Paris, Présence africaine, 1955).
- 7 Sous le titre «Araignée se marie», les *Contes de la lagune* présentent une variante de ce récit: l'épreuve y consiste à deviner le nom des deux filles du roi. Après l'échec du reste de l'assistance, Araignée y parvient par une ruse, avant d'être démasqué et puni.
- 8 Pour ce modèle, cf. en particulier Greimas (A. J.), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966. Son modèle actanciel est construit autour de six pôles: le Destinateur (la cause ou le déclencheur de l'action), le Destinataire (la finalité de l'action), le Sujet (l'agent central), l'Objet (sa cible), enfin le couple Adjuvant/Opposant (ce qui favorise/contrarie la quête du sujet).
- 9 In *Formes simples*, Paris, Le Seuil, 1972.
- 10 Le symbolisme moral d'Araignée est vu par l'ensemble des commentateurs du cycle: Colardelle-Diarrassouba, Delafosse, Paulme (*op. cit.*) et Mariko, compilateur du recueil *Sur les rives du fleuve Niger*, Paris, Karthala, 1984.
- 11 Du reste, dans certains contes ati ou haoussa (cf. Paulme et Mariko), Araignée possède des pouvoirs surnaturels dus à sa nature solitaire et mystérieuse, qui le rapproche des sorciers.
- 12 On retrouve ici le thème initiatique de l'absorption d'un être vivant, fréquent dans les contes africains (voir laalebasse dévorante dans les contes mbaï du Tchad ou la légende de l'Emomoto au Sud-Cameroun).
- 13 Cf. son ouvrage, *Blaise Cendrars, poète du cosmos*, Paris, Seghers, 1973.
- 14 En particulier Audin (M. L.), «La Prose du Transsibérien: une stratégie de l'analogie» (in *Le Texte cendrarsien*, Grenoble, CCL Editions, 1988, p. 193) ou Debenedetti (J. M.), «Partir! Partir!» (in *Blaise Cendrars*, Paris, Veyrier, 1985, p. 30-37).
- 15 In *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 209-248.
- 16 Rappelons la fameuse citation de Senghor: «L'Afrique, c'est le rythme.»

Exemple de vol-cauchemar: je suis poursuivi par un taureau furieux, cerné contre un obstacle – un effort désespéré – je m'échappe... «par la voie des airs»...

ROLAND GARROS cité par BLAISE CENDRARS

## SOUS LE SIGNE

### DE FÉBRONIO

### I. LES MODES DE L'IDENTIFICATION AU NOIR

Des premiers poèmes jusqu'aux quatre volumes de *Mémoires* – «qui sont des *Mémoires* sans être des *Mémoires*» (VIII, 573)<sup>1</sup> – nous observons un fil conducteur parcourant l'œuvre de Blaise Cendrars, qui est celui d'une identification au *noir*, une identification aussi bien à tout homme qu'à tout objet noirs. Le but de la présente étude sera de révéler que cette identification est une des constantes de l'œuvre cendrarsienne: elle est non seulement à l'origine de l'écriture, mais également source d'inspiration pour des textes appartenant à des genres très différents. Cette identification s'articule de différentes façons, ce que les quelques exemples ci-après démontreront.

Dans l'œuvre poétique de Cendrars, l'identification au noir se fait sur le mode du désir: «Je voudrais être ce pauvre nègre je voudrais être ce pauvre nègre qui reste à la porte». (*Feuilles de route*, «Bijou-concert», I, 146) ou encore sur le mode de la comparaison: «Dans mon rocking je suis comme un fétiche nègre, angulaire sous l'électricité héraldique». (*Profond aujourd'hui*, IV, 144).

Dans *L'Homme foudroyé*, qui forme le premier des quatre livres de «*Mémoires*», cette identification se fait par un dédoublement. Manolo Secca, sculpteur et garagiste, fera du poète une statue en bois: «[...] car en partant je lui avais bien recommandé de me faire en noir, en bois noir. Sur ce, il m'a béni.» (V, 303). Dans *Bourlinguer*, troisième tome de la série «autobiographique», elle s'articule sur le mode métonymique: «J'ai deux plats qui portent mon nom à São-Paulo qui m'ont été dédiés par Ernestine, la cuisinière d'une amie, une matrone noire qui me voulait du bien parce que je faisais honneur à sa cuisine et venais chaque fois la remercier devant ses fourneaux [...]» (VI, 168).

L'identification la plus complète est celle qui apparaît dans *Le Lotissement du ciel*, qui clôt la «Tétralogie» et dans lequel Cendrars attribue au garçon qu'il était des facultés de mage et de sorcier: «Léouba voulait m'adopter, Rogovine m'offrait sa fille unique en mariage, déjà mon père avait voulu me tenir. Je consultais «mes» poisons, je me laissais aller à mes «démons», je jouais ma vie à pile ou face, j'agitais «les» osselets et un jour je plaquai tout pour m'évader, croyant choisir la liberté. Pour mes débuts dans la vie, je confabulais. Aujourd'hui, je suis romancier, ô comble! Mais c'est ainsi.» (VI, 545).



Cette identification aux Noirs, qu'elle soit d'ordre hypothétique, comparatif, métonymique ou autre, est non seulement un trait essentiel de l'écriture de Cendrars, elle est en même temps à l'origine de sa réflexion sur le langage. En examinant l'histoire de Fébronio, nous montrerons à quel point cette identification est fondamentale pour l'écriture cendrarsienne. Dans le cas de Fébronio, l'identification se fait d'une manière implicite ou intertextuelle, ce qui nous amènera à formuler quelques réflexions sur le genre du reportage et de l'autobiographie.

Toutefois, avant de nous pencher sur ces questions-là, il nous faut aborder un autre problème qui est celui de la formation de l'écrivain. Pourquoi Freddy Sauser a-t-il décidé de devenir écrivain et Blaise Cendrars? Quels ont été les moments décisifs qui ont déterminé sa carrière littéraire? Il est évident que nous ne pouvons pas répondre ici à ces questions d'une façon intégrale. De nombreux facteurs doivent être réunis pour déclencher le processus de la création. Nous n'étudierons donc ici qu'un seul de ces facteurs, l'influence exercée par le monde noir précisément: chez Cendrars, la naissance de l'écriture s'est aussi produite sous le «signe nègre».

## II. LA NAISSANCE DE L'ÉCRITURE

Dans la troisième partie du *Lotissement du ciel*, «La Tour Eiffel sidérale», plus exactement dans le neuvième chapitre intitulé «Les êtres qui bougent», Cendrars évoque son jeu d'enfance préféré, jeu qui lui faisait terriblement peur et qui consistait à regarder une idole nègre reproduite dans le neuvième tome de la *Géographie universelle* d'Elisée Reclus (VI, 531–534). Cette expérience où jouissance et terreur se mêlent, est relatée par Cendrars lui-même comme une initiation: de là viendrait son intérêt pour la littérature nègre. L'expérience enfantine se révèle donc après coup comme fondatrice de son activité d'écrivain<sup>2</sup>. Précisons néanmoins qu'il s'agit ici d'une certaine forme d'écriture qui est celle de la compilation et de la réécriture. Cette forme est fondamentale chez Cendrars et se trouve au centre de l'intérêt des critiques comme Jacqueline Bernard et Jean-Claude Vian<sup>3</sup>. Cendrars décrit les conséquences de cette expérience de la manière suivante:

*Depuis, mon amour de la littérature des nègres dans toutes ses manifestations ne s'est jamais apaisé (pas plus que ne s'apaisa jamais jusqu'à ce jour cette titillation intime que je ressens à la vue d'une statuette ou d'un masque nègre, rappel lancinant de l'idole qui me terrorisait dans mon enfance et me possédait la nuit) et sans être un linguiste ni avoir voulu me spécialiser, mon érudition en la matière Anthologie nègre dans une chambre démunie de tout meuble où, la nuit, à plat ventre sur le parquet et*

*m'éclairant à la bougie, j'écrivis en moins d'un mois les 350 pages bien tassées de ce gros bouquin de compilation qui ne devait me rapporter que quatre cents francs. Mais quelle aubaine! La nuit, quand j'étais par trop fatigué (dans la journée je faisais des recherches à la Nationale), je n'avais qu'à souffler la camoufle et à faire deux, trois tours sur moi-même dans mon manteau pour aller dormir dans un coin, le long de la cloison, le plus à l'abri possible des vents coulis, lorsque mon bras coupé voulait bien me laisser dormir et lorsqu'il ne le voulait pas, ma main absente me faisant par trop mal, j'allais plaquer de l'autre main deux, trois accords dissonants sur un piano droit, oublié dans cette chambre vide, tout ce qui restait de son ancienne splendeur à la vieille femme qui m'hébergeait, une veuve de guerre, de la guerre de 70! Pauvre femme, j'eus la joie de pouvoir lui payer un an de loyer d'avance avec ces quatre cents francs; mais aussi, pauvre Blaise, mes accords étaient dissonants pour rendre le plus vrai possible les douleurs inexprimables autrement, car il n'y a pas de mots pour les dire, que ma main coupée me faisait subir. Depuis, je n'ai jamais plus touché un instrument de musique, cela me fait honte, car faire de la musique c'est sanctifier. Mais j'ai toujours mal au moignon. Et pour ne pas gueuler jour et nuit, je me raconte toujours des histoires nègres. Et je ne rêve plus la nuit. J'en suis maître. (VI, 536)*

A part le récit de la composition nocturne et mythique de l'*Anthologie nègre* (Cendrars se représentant en clochard, écrivant à plat ventre, la chambre nue éclairée par une bougie), ce passage est important pour au moins deux raisons. Cendrars situe dans l'enfance l'éveil de son amour et de son goût pour la littérature nègre. Adulte, c'est depuis les nuits d'écriture nègre qu'il n'a plus jamais touché à un instrument de musique. De la musique, il passe définitivement à l'écriture.

Il se dit «maître de la nuit», mais il est un maître qui doit se raconter des histoires nègres pour ne pas crier de douleur. Ces histoires sont donc un remède, une consolation.

Nous relevons ainsi deux moments décisifs dans la relation de Cendrars avec le monde ou la littérature noirs: d'abord il y a eu les nuits de cauchemar de son enfance, ensuite sont venues les nuits d'écriture pour oublier ses douleurs. Si dans l'enfance il fallait subir l'image horrifiante, être secoué par des frémissements, donc rester passif, l'adulte, lui, est actif, il fait preuve d'une maîtrise de soi, les cauchemars étant abolis. Après coup, l'idole et la littérature nègre acquièrent une importance de premier ordre. Les deux moments décrits ci-avant par Cendrars peuvent être considérés comme fondateurs pour l'écrivain. L'apprentissage s'est fait par une initiation mêlée de jouissance et de terreur où il fallait subir une image trop impressionnante pour aboutir à une maîtrise de soi. Ecrire devient le moyen pour vaincre la douleur.

Nous proposons par la suite de considérer la matière ou l'expérience nègres comme un des fondements majeurs de l'écriture cendrarsienne. Pour étayer notre hypothèse, nous allons maintenant étudier le récit de Fébronio dans *La Vie dangereuse* comme le récit d'une vocation: la vocation de l'écriture. «Fébronio», au premier degré l'histoire d'un fou sadique, nous fera non seulement découvrir un double de l'écrivain – nous retrouverons donc le processus d'identification initialement décrit –, mais nous permettra également de saisir l'essence de l'écriture «négro-cendrarsienne».

### III. FÉBRONIO

«Fébronio<sup>4</sup> (Magia sexualis)» – tel est le titre complet de la nouvelle – forme le quatrième chapitre de *La Vie dangereuse*. Quoique plusieurs fois citée<sup>5</sup>, elle n'a pas fait jusqu'à présent l'objet d'une étude approfondie. Or, pour plusieurs raisons ce récit est d'une importance capitale. Grâce aux documents qui se trouvent au Fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires suisses, nous pouvons redéfinir les articles que Cendrars publie dans *Paris-Soir* entre le 30 mai et le 2 juin 1938 et qu'il fait passer comme un reportage sur *Les Pénitenciers de Noirs*<sup>6</sup>. Ces révélations nous permettent d'affirmer que l'histoire de Fébronio n'a au fond pas un statut de reportage, donc de témoignage réel, mais acquiert d'après la définition de Jean Bessière le statut de «fiction d'un récit biographique»<sup>7</sup>, tout comme *Moravagine*. Bessière dit que «récit biographique (tels que *L'Or* ou *Rhum*), fiction biographique (*Moravagine*, «Fébronio») sont [...] le catalogue implicite des manières dont le moi peut être dit et dessinent le lieu structural de l'ego». Tous deux, récit biographique et fiction biographique, poursuit-il, «donnent une archéologie de l'autobiographie manifeste ou masquée, en ce qu'ils suggèrent ce que le sujet ne peut pas dire lui-même, non par quelque jeu de censure, de refoulement ou d'oubli, mais par sa propre situation»<sup>8</sup>. De là donc notre hypothèse de considérer Fébronio comme un double de l'écrivain. La fiction biographique permettrait ainsi, par une voie indirecte, de se dire et de s'inventer.

Notons les deux conséquences fondamentales pour le statut du récit intitulé «Fébronio»: la première, c'est que le moi du narrateur est beaucoup plus présent que dans un pur reportage. La seconde est que la référence à une réalité extratextuelle s'efface de plus en plus pour faire place à une réflexion métatextuelle. Notre hypothèse qui consiste à attribuer au récit de «Fébronio» le statut de fiction et la valeur de métatexte, se trouve d'ailleurs confirmée par une lettre de Cendrars lui-même, écrite à Jacques-Henry Lèvesque le 23 décembre 1937: «[...] et j'ai mon histoire de Fébronio à terminer. Après le poète, le

romancier, l'essayiste, le voyageur – il faut parler du *conteur* – ...»<sup>9</sup>.

#### III. 1. Le cas Fébronio

*Paris-Soir* publie entre le 30 mai et le 2 juin 1938 une série de quatre articles intitulée «Les Pénitenciers de Noirs»<sup>10</sup>. Dans sa biographie de *Blaise Cendrars*, Miriam Cendrars qualifie ces quatre articles de «nouvelles» inspirées de faits réels, qui passionnent les lecteurs et soulèvent parfois de vives polémiques. [Selon 'reportage' *Pénitenciers de Noirs* paru dans *Paris-Soir*; dans lequel il expose le cas de Fébronio Indio do Brazil, *première apparition d'un sadique au Brésil* [...] suscite les protestations indignées d'un membre de l'Ambassade de ce pays, et de la colonie des Brésiliens de Paris»<sup>11</sup>.

«Inspirée de faits réels», tel est bien le cas de l'histoire de Fébronio. Cendrars a utilisé comme source un article d'un certain D<sup>r</sup> Leonidio Ribeiro, privat-docent à l'Université de Rio, publié en 1927 dans les *Archivos do Sociedade de Medicina Legal e Criminologia*. Avec minutie, Cendrars a découpé dans cet article les photos montrant Fébronio et ses victimes et, détail significatif, il a soigneusement collé sur un bout de papier la signature autographe de Fébronio qui fait penser à la signature en fac-similé se trouvant à la fin de *Moravagine*<sup>12</sup>.

*Fébronio Indio do Brazil*  
*Brazil, Belle horzont, Siomantina*

Nous concluons que Cendrars ne voulait pas faire un *reportage vrai* sur le cas Fébronio. Les renseignements dont il a disposé sont tout simplement tirés de l'article mentionné ci-dessus. Ce personnage l'a fasciné pour d'autres raisons et a déclenché en lui le travail de l'imagination: sur un «fait réel» il a greffé un mythe et a transformé le sadique et le fou en visionnaire et en créateur.

Les lettres jointes en annexe (voir p. 61–62), la première d'un lecteur anonyme de *Paris-Soir*, la deuxième d'un médecin sétois montrent bien l'ambiguïté de la *véracité* sur laquelle «Fébronio» provoqua la discussion. Si le lecteur anonyme dénonce le récit de Cendrars comme étant purement *fantaisiste*, le médecin Herber l'apprécie comme *témoignage scientifique*, quoiqu'il ait des doutes.

#### III. 2. Le mythe de Fébronio

Si nous nous penchons maintenant sur l'histoire de Fébronio, c'est pour des raisons purement littéraires. Grâce à Fébronio, Cendrars a pu créer un mythe littéraire, et c'est en tant que mythe qu'il faut

l'aborder. Quelle est donc l'image de Fébronio donnée par Cendrars? Notons tout de suite le rapport qui s'instaure d'emblée entre Cendrars et Fébronio: ils ont une relation de «confrérie»: «Confrère, confrère..., murmurait le nègre haletant, cependant que sa main d'étrangleur serrait doucement la mienne» (IV, 529). Il y a un lien manifeste entre Fébronio et Cendrars: tous deux sont des écrivains. «O collègue français», s'écrie Fébronio à la fin de leur entrevue (IV, 547). Le portrait que Cendrars brosse ensuite de Fébronio est le suivant: il est d'une douceur charmante, d'une «élocution abondante et facile». C'est un «obsédé». Cendrars le qualifie de «brute», d'«esprit troublé», d'«âme en peine», de «bête féroce», de «tueur», de «sadique inhumain», mais Fébronio «ne portait sur soi aucune marque extérieure de bestialité». Le seul signe le désignant comme un initié est son tatouage: «EU SO FILHO DA LUZ». Cendrars essaie ensuite d'expliquer le crime qui serait né par le déracinement de l'exilé. Le crime naît chez les gens de couleur par une acceptation forcée de la mentalité des blancs et l'inhibition de leurs instincts: tout à coup la «terreur mystique ou ancestrale» (IV, 530) éclate. Le drame des noirs est le fait qu'ils sont devenus chrétiens, mais sans pouvoir oublier «une voix de tam-tam [leur] venir sans repos du fond des âges, égarée et déroutante comme celle d'un ventriloque anthropophage, la voix insatiable et insatisfaite d'un grand fétiche d'Afrique, zoomorphe et nécrophile, dire le maître-mot de passe: TABOU.» (IV, 533).

Quant aux origines de Fébronio, Cendrars donne l'explication suivante: il croit deviner que Fébronio appartient au clan du Buffle, «comme la plupart des *medecine-men* d'Afrique qui manient le fer et le feu [et qui] sont des empoisonneurs qui comptent les étincelles de vie et manient les éléments, et que leur hiérarchie se décompose en démiurges, devins, sorciers, hommes-léopards ou loups-garous, cadavres-ambulants, juges, guérisseurs, montreurs de larves, jeteurs de sort, dresseurs de poules, sacrificateurs, forgerons bi-métalliques (métaux solaires, métaux de lune), porte-glaive, chirurgiens, bouchers.» (IV, 534) Ensuite il établit la généalogie suivante: «A mes yeux Fébronio est le lointain descendant d'un grand sorcier d'Afrique et, comme tous les noirs du Brésil qui ne peuvent plus s'abreuver aux sources vives de la mystique africaine et sont des enfants perdus, un métis malgré sa profonde coloration, c'est-à-dire un bâtard négro-chrétien dont l'intelligence et la spiritualité s'épuisent et sombrent aux antipodes de la tradition panthéistiques et de la religion animiste de sa race» (IV, 534). Pour compléter le portrait, il fournit les indications biographiques suivantes: garçon, Fébronio fait plusieurs fuites de la maison paternelle «et un jour il disparut pour de bon» (IV, 535). On le retrouve ensuite à quatorze ans à Rio de Janeiro: c'est «un petit voyou qui a beaucoup vagabondé».

Cendrars ajoute qu'«il a bourlingué déjà dans plus d'un port de la côte». Plus tard, après avoir pratiqué la médecine, «et il va sans dire toujours sans diplôme de la Faculté», il est arrêté, mais Cendrars précise que «son arrestation est due non pas aux exploits du vampire, mais, comme on va le voir, à la conduite extravagante du prophète illuminé»<sup>13</sup> (IV, 536).

Cette biographie fait penser à celle que Cendrars donne comme sienne dans *La Tour Eiffel sidérale*: «J'avais quatorze et quinze ans et j'allais me sauver par la fenêtre pour filer jusqu'en Chine sans esprit de retour à la maison de mes parents.» (VI, 535). Rappelons les voyages dont il parle dans ses poèmes, ses errances et ses aventures rêvées ou imaginées. Notons le métier d'un de ses «oncles» (tous des figures paternelles) dans *Le Panama* qui est proprement celui du père de Fébronio: tous deux sont des bouchers<sup>14</sup>. Relevons une autre coïncidence et probablement un autre mythe: les années d'études de médecine à l'Université de Berne (VI, 65) correspondent au diplôme fictif de Fébronio. Ensuite, tous deux sont hantés par des cauchemars et décident de ne plus jamais dormir: «La nuit, Fébronio ne dormait pas car il avait peur des rêves qui l'avaient visité. [...] Il avait fait un vœu, celui de ne jamais plus dormir.» (IV, 538). A son tour, Cendrars se qualifie de «veilleur de nuit professionnel»: «Je ne rêve plus la nuit. J'en suis maître» (VI, 536). Et un peu plus loin, Cendrars ajoute: «Dormir, quelle horreur!...» (VI, 540).

L'histoire de Fébronio est bel et bien un «palimpseste» à travers lequel se devine la vocation à l'écriture. C'est une écriture idéale. Sous cet angle, «Fébronio» représente un véritable programme de l'écriture cendrarsienne<sup>15</sup>. Cette écriture se caractérise par les traits suivants.

C'est une écriture double: il y a d'abord l'écriture sur les corps des hommes qui deviendront des initiés. L'attirail de tatoueur, son couteau et le flacon d'encre, accompagnent Fébronio partout. Lui-même est tatoué. Après avoir écrit sur leurs corps, après avoir procédé à leur tatouage rituel, Fébronio égorge ou éventre les initiés. L'écriture, qui est une initiation, est suivie d'un acte meurtrier.

L'autre écriture, celle sur le papier, est une écriture révélatrice et visionnaire. Fébronio, retiré comme «un philosophe de l'Antiquité», «perdu dans de hautes cogitations» (IV, 541), établit les bases de son livre prophétique. Ce livre paraîtra quelques mois plus tard, contenant «beaucoup de formules télégraphiques des P.T.T.» (IV, 542). Et ce qui importe le plus, c'est que le livre de Fébronio est un livre anonyme. Le Fils de la lumière explique au juge qui le questionne à ce sujet, qu'il n'a «aucune ambition d'auteur» (IV, 542).

Dans la dernière partie de notre étude, nous allons nous pencher sur cette écriture double qui représente l'écriture idéale pour Cendrars: l'écriture-tatouage et l'écriture anonyme.

## IV. L'ÉCRITURE MAGIQUE

Tout ce qui touche aux livres est magique.  
BOURLINGUER, «Paris, Port-de-Mer»

### IV. 1. L'écriture-tatouage

En parcourant l'œuvre intégrale de Cendrars, nous constatons que cet écrivain a dû être particulièrement attiré par l'art du tatouage. Dans ses textes, de nombreux hommes se distinguent par les signes du tatouage. L'exemple le plus fulgurant est sans doute celui du légionnaire dans *Emmène-moi au bout du monde!*... Thérèse, fascinée, se penche sur les fesses et le dos du soldat anonyme qui dort:

*Une face cyniquement hilare la contemplait, un œil dessiné sur chaque fesse, avec des encres différentes, ce qui rendait ces yeux étranges asymétriques, le tarin du père Ubu, une rose rouge à la bouche, le tout comme une pleine lune et surmonté d'une inscription à double sens, dédicatoire et éjaculatoire. [...] elle découvrit avec stupeur que tout le dos de l'homme était décoré de tatouages suggestifs et crapuleux qu'elle n'avait pas eu le temps de débrouiller dans le désarroi du déduit amoureux, beaucoup trop vif et trop brutal comme entrée en matière: des prénoms, des surnoms, des femmes nues, des fleurs, un papillon, un chat noir sur une balançoire, la casbah d'Alger, un souvenir de Sidi-bel-Abbès, un serpent entortillé nouant par le milieu deux poignards entre-croisés, le falot, le pointillé à Deibler sous la nuque et entre les omoplates, la Veuve... On n'avait pas idée de ça. Cela la laissait rêveuse.* (VII, 196–197)

A part Fébronio qui porte sur son torse l'inscription «Eu so filho da luz», nous rencontrons d'autres figures cendrarsiennes qui sont tatouées: les Lémuriens portent des «tatouages qui sont des cicatrices hiératiques, hiérarchiques, la marque de leur magie opératoire [...]» (VI, 524), les esclaves noirs dans «Fébronio» et «John Paul Jones» sont marqués au fer rouge et parmi ceux-là se trouvent également «des individus fortement évolués, des 'forgerons', des sorciers, des médecins, des tambourineurs, des féticheurs, des sculpteurs, des conteurs, des poètes, des vociférateurs, des conjurateurs, des prêtres et des guerriers, en un mot des 'fils de roi' [...]» (IV, 556). Enfin, les Indiens bleus, les Jivaros, «se tatouent les bras, les jambes et le visage de larges raies rouges» (II, 374).

Par ailleurs, l'intérêt de Cendrars pour cet art se voit confirmé par deux dossiers du Fonds Blaise Cendrars. Une chemise datée d'août 1917 (dossier P 127 3) comporte – à côté d'autres titres – celui d'«Etude sur les tatouages». Le dossier P 125 2 contient un faire-part de mariage de l'année 1946 au dos duquel Cendrars a noté: «Chap[itre] sur les

tatouages». Même si ces projets n'ont pas été réalisés, ils prouvent la passion cachée que Cendrars avait pour cet art.

D'après le *Grand Larousse universel*, le tatouage – qui consiste à introduire jusqu'au niveau du derme, et selon un dessin déterminé, un colorant (le noir de fumée, le khôl, l'indigo et aujourd'hui l'encre de Chine) qui ne puisse être entièrement éliminé par la peau –, n'est pas seulement une parure mais constitue une *initiation* et se porte comme une sorte de *talisman*: le tatouage est donc réalisé pour sa valeur *magique, prophylactique* ou *curative*.

Chez Cendrars, nous retrouvons ces mêmes éléments au niveau scriptural. Selon nous, la métaphore du tatouage se prête très bien à une définition de l'écriture cendrarsienne. Cendrars ne s'est pas seulement senti attiré par le thème du *tatouage* (ce que les différents personnages ont montré) mais aussi par la perspective dans laquelle il a envisagé son écriture. L'écriture, comme le tatouage, participe d'une dimension vivante et érotique. C'est ainsi que dans *Dan Yack*, Cendrars transcrit les paroles d'amour des Indiennes qui portent, elles aussi, un tatouage en forme d'étoile sur le front (III, 107).

D'autre part, l'écriture comme le tatouage est une initiation. Que celle-ci soit essentielle à la conception de la littérature, on peut le déduire par exemple des termes dans lesquels il parle du livre de Remy de Gourmont. «Ce livre gemmé, écrit Cendrars, une compilation, une traduction, une anthologie [...] a bouleversé ma conscience et m'a, en somme, baptisé ou, tout au moins, converti à la Poésie, initié au Verbe, catéchisé» (VI, 547).

Enfin, écrire a pour finalité de *se protéger*, de *guérir*, d'*ensorceler*. Se protéger contre la douleur de sa main coupée, vouloir guérir de sa blessure («... pour ne pas gueuler jour et nuit, je me raconte toujours des histoires nègres»<sup>16</sup>, VI, 536). «Aujourd'hui je veux guérir», s'écrie-t-il dans le chapitre «Gênes» de *Bourlinguer* (VI, 95) où il décrit la cure inutile de Kim. Mais l'ultime métaphore pour désigner le poète est celle du mage. C'est lui qui est capable de recréer, grâce à l'unique instrument magique qu'il possède, l'encre de Chine, l'univers entier<sup>17</sup>. Rappelons-nous l'identification de Cendrars au mage dans *Le Lotissement du ciel*: «Je consultais 'mes' poisons, je me laissais aller à mes 'démons'. [...] Aujourd'hui je suis romancier, ô comble!» (VI, 545).

### IV. 2. L'écriture anonyme

De l'anonymat de Fébronio, nous passons au pseudonyme de Cendrars. Pour ce dernier, l'idéal reste cependant l'auteur anonyme. Nous nous référons pour cet aspect aux réflexions de Michel Butor qui souligne l'importance de Gustave Lerouge dans l'œuvre intégrale de Cendrars, un autre écrivain

qui voulait rester anonyme, et qui exerçait son attrait sur Cendrars: «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»<sup>18</sup>. Butor conclut qu'il y a «derrière la pseudonymie [...] 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 [...] 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»<sup>19</sup>.

Le parallèle avec Fébronio est évident: Fébronio est persuadé d'avoir écrit le texte fondateur du monde. En plus, c'est bien lui qui incarne cette force surhumaine par laquelle Cendrars se sent attiré.

L'auteur anonyme, le tatoueur aux pouvoirs multiples qui est capable d'exprimer la totalité du monde, telle est l'image que Cendrars se fait de l'écrivain idéal. C'est une écriture qui se caractérise par sa violence, une écriture double qui se fond chez Cendrars en une seule. Elle devient un «jeu de mas-sacre» (VI, 537). On peut maintenant se poser la question qui est de savoir si, d'une certaine manière, le texte n'est pas aussi violent que l'acte<sup>20</sup>. Dans ce cas-là, il s'agirait de la MAGIE qui, dans la conception animiste, attribue la toute-puissance à la pensée. Freud explique dans *Totem et Tabou* que «le principe qui régit la magie [...] est celui de la 'toute-puissance des idées'» et que «les motifs qui incitent les hommes à l'exercice de la magie sont leurs désirs»<sup>21</sup>. Et il continue à expliquer que «l'art est le seul domaine où la toute-puissance des idées se soit maintenue jusqu'à nos jours. Dans l'art seulement il arrive encore qu'un homme, tourmenté par des désirs, fasse quelque chose qui ressemble à une satisfaction; et, grâce à l'illusion artistique, ce jeu produit les mêmes effets affectifs que s'il s'agissait de quelque chose de réel»<sup>22</sup>. Dans l'univers littéraire de Cendrars, précisément, Fébronio a été un des derniers représentants de ceux qui pratiquent encore la magie, «cette poésie en action toute chargée d'électricités contraires» (VI, 526).

Pour Cendrars, la leçon de Fébronio a été celle de l'écriture magique; une écriture qui est seule capable d'exprimer ses désirs et de réunir ses plus hautes aspirations d'écrivain: d'être un tatoueur et un anonyme.

Judith Trachsel

- 1 Les références sont prises dans l'édition des *Œuvres complètes* de Cendrars chez Denoël. Aux numéros des volumes (I–IX) on joint la pagination en chiffres arabes.
- 2 Voir à ce sujet Jean-Marc Debenedetti: «L'anecdote de l'idole (vraie ou inventée, peu importe) justifie après coup son intérêt pour la culture africaine, et que cette découverte lui est apparue comme un choc révélateur.» in *Blaise Cendrars*, textes rassemblés et publiés par J.-M. Debenedetti, Paris, Veyrier, 1985. «Partir! Partir!», p. 35.
- 3 Voir par exemple Jacqueline Bernard, «La lice scripturale ou le héros déchu» p. 329–340; ou Jean-Claude Vian, «Coupures de textes», p. 353–368, in *Blaise Cendrars*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle publiés par F.-J. Temple, Marseille, *Sud*, Revue littéraire bimestrielle, 1988.
- 4 Dans cet article nous avons adopté la manière de Cendrars qui écrit Fébronio toujours avec un accent aigu même si dans les documents rassemblés par Cendrars, Fébronio s'écrit sans accent. Premier signe donc d'une appropriation du personnage par l'écrivain.
- 5 A propos de Fébronio, Jean-Carlo Flückiger établit dans *Au cœur du texte*, Neuchâtel, la Baconnière, «Langages», 1977, une hypothèse intéressante qui s'approche de la nôtre et à laquelle nous aurons recours plus loin. D'autres critiques frôlent le personnage de Fébronio comme par exemple Jean-Claude Blachère, qui relève le paradoxe suivant: «[Malgré sa négrophilie,] Cendrars met en scène des Noirs qui sont des criminels, des dépravés sexuels, des idiots, mais chez Blaise Cendrars ces mythes sont rédimés de leur signification dépréciative» (*Le modèle nègre, aspects littéraires du mythe primitiviste au XX<sup>e</sup> siècle chez Apollinaire – Cendrars – Tzara*, Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines, 1981, p. 85) ou d'une manière plus explicite chez Yvette Bozon-Scalzitti, qui voit dans Fébronio «l'Autre du Blanc, son terrifiant double nocturne [...]. Fébronio le mutilateur est l'envers de l'homme foudroyé qui reconnaît aussitôt en lui son frère noir, son double sombre dont l'intensité vitale, la puissance explosive sont toujours intactes dans la cage même qui les emprisonne» (*Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, p. 123–124).
- 6 Les documents concernant «Fébronio» sont les suivants: deux numéros de *Paris-Soir* du 1<sup>er</sup> et 2 juin 1938, qui contiennent, p. 4, des extraits de «Fébronio» (cote O 149 2b); cinq photos de Fébronio et de ses victimes, un fac-similé de sa signature, extrait des *Archivos da Sociedade de Medicina Legal e Criminologia*, s.l.n.d., avec légende autographe de Cendrars (cote O 152a 1) et deux lettres qui parlent de Fébronio (cotes O 152a 4 et O 151a 5). Ces documents sont en partie publiés dans l'annexe.
- 7 Jean Bessière, «Récit biographique, fiction du sujet, fiction du monde, autobiographie» in *Blaise Cendrars*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Marseille, *Sud*, Revue littéraire bimestrielle, 1988, p. 153–166.
- 8 *Ibid.*, p. 154.
- 9 OC, IX, «J'écris. Ecrivez-moi», Correspondance Blaise Cendrars – Jacques-Henry Lèvesque, Paris, Denoël, 1991, p. 97. C'est nous qui soulignons.
- 10 Fonds Blaise Cendrars, Archives littéraires suisses, cote O 149 2b.
- 11 Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars*, Paris, Balland, 1984, p. 499.
- 12 Jusqu'au moment de mettre sous presse ce numéro, les recherches pour retrouver cet article ont été vaines. La Bibliothèque nationale à Rio de Janeiro ne semble pas posséder cet article.
- 13 Son arrestation s'est déroulée dans les circonstances suivantes: Fébronio, chargé par «la Dame Blonde» de remplir sa mission et d'écrire ses révélations, est combattu par le Prince des Ténébres. Celui-ci envoie un oiseau fabuleux, un dragon, qui se transforme pour l'ultime combat en un bœuf. Fébronio, fils d'un boucher, n'a pas peur de lui, sachant exactement où le faire saigner. Cependant le combat avec le bœuf est un échec. Chaque fois que le bœuf enragé fonce sur

- Fébronio, celui-ci, au lieu de pouvoir le poignarder, est soulevé en l'air. Ce combat chimérique dure jusqu'au moment où Fébronio est saisi par la police.
- 14 «Mon oncle disait: / Je suis boucher à Galveston / Les abattoirs sont à six lieues de la ville / C'est moi qui ramène les bêtes saignantes, le soir, tout le long de la mer» (I, 36).
  - 15 Pour Jean-Carlo Flückiger, Fébronio est également une figure de l'écrivain Cendrars. D'après lui «ce sont les envois de Fébronio Indio do Brazil, le «fils de la lumière», qui éclairent [un] aspect de la manière dont Cendrars se pose face à la réalité, et plus précisément, face à ses pulsions profondes», *op. cit.*, p. 163. Thésée, combattant le Minotaure dans le labyrinthe, sort vainqueur du duel. Flückiger, interprétant le Minotaure comme le Ça, qualifie ce combat de «moment capital dans le développement de la personnalité harmonieuse». Or chez Cendrars, «la confrontation avec l'une des dernières instances du réel – le taureau, Satan, l'ennemi du Moi, le radicalement différent – n'a lieu que sous forme d'une série drôlatique de «décollages». Le poète se dérobe, il plane», *op. cit.*, p. 164–165.
  - 16 *Raconter* est ici pris comme synonyme d'*écrire*, car il s'agit bien du même processus de création.
  - 17 Voir à ce propos le chapitre IX «Les êtres qui bougent» dans *La Tour Eiffel sidérale* qui constitue une véritable cosmogonie scripturale.
  - 18 Michel Butor, «A propos de *Documentaires*», in *Continent Cendrars n° 5*, Boudry-Neuchâtel, la Baconnière, 1990, p. 41–51, p. 50.
  - 19 *Ibid.*, p. 51.
  - 20 Les intentions meurtrières ne manquent pas dans l'œuvre de Cendrars. Après avoir décrit la relation entre Picasso et son père (*Bourlinguer*, «La Corogne»), il conclut: «Encore un de ces drames secrets entre un père et un fils. Moi, à 14 ans, je m'étais saisi d'un couteau de cuisine. C'est pourquoi je me suis mis à bourlinguer» (VI, 36). Ou encore dans *Une Nuit dans la forêt*: «Comme un fou je vis penché sur un visage que j'adore secrètement et dans lequel je planterais volontiers un couteau» (VII, 14). Au niveau de l'écriture nous constatons la même violence. «Je prends un mot et je le brutalise» écrivait le jeune Cendrars (IS, 370–371).
  - 21 Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, Paris, Payot, 1927, p. 101 et 106.
  - 22 *Ibid.*, p. 106.

**PIÈCES ANNEXES**  
**Lettre d'un «Brésilien ami de la France» au Rédacteur en chef de *Paris-Soir***

Anvers, le 1<sup>er</sup> juin 1938.

Monsieur le Rédacteur en chef,

Lecteur assidu de «PARIS-SOIR» depuis 1926, car j'ai habité la France pendant huit ans, j'ai toujours apprécié la compétence technique, et la sûreté des sources d'information, de ses collaborateurs dans leurs sphères respectives. Qu'il me suffise de citer les reportages des frères Tharaud, de Jules Sauerwein, de Georges Oudard, de Jacques Prévôtière; l'œuvre humanitaire d'Alexis Danan, dont l'éloge n'est plus à faire; les articles de Jacques Fransalès, excellent observateur des choses d'Amérique, qui connaît également bien les questions brésiliennes.

C'est pourquoi, Monsieur le Rédacteur en chef, un reportage tel que celui de Blaise Cendrars sur les pénitenciers nègres au Brésil ne manque pas d'étonner dans les colonnes de «PARIS-SOIR» vu l'inexactitude des faits rapportés par lui et la fantaisie des conclusions qu'il en tire.

Entre autres nombreuses erreurs, M. Cendrars, dans l'un de ses articles, prétend avoir conversé avec un assassin qui cultivait des violettes dans sa prison depuis trente-deux ans; or, le Code Pénal brésilien, promulgué en 1890, établit dans son article 294, § 1<sup>o</sup>, que la peine maximum pour les homicides qualifiés ne dépassera pas trente ans de prison cellulaire... Et je ne sache pas qu'aucun condamné ait encore purgé cette peine jusqu'au bout, la «libération conditionnelle», après l'accomplissement des deux tiers de la peine, étant l'une des justes gloires de notre législation criminelle<sup>1</sup>.

Ailleurs, M. Cendrars décrit une suite de plages de Rio, allant de Copacabana à «Praia Formosa»... Il s'est sans doute laissé tromper par la signification de ces mots, car *Praie Formosa (La Belle Plage)* n'est, en réalité, que le nom d'une gare de chemin de fer intérieur, à Rio; il n'y existe pas plus de plage que de prés à Saint-Germain-des-Prés... D'ailleurs, les itinéraires de Rio décrits dans cet article sont tout aussi fantaisistes que ce que l'auteur rapporte, dans l'article suivant, à propos de l'apparition d'une femme blonde au mulâtre Febronio (plus blanc que noir) dans les bois - que M. Cendrars appelle «brousse» - environnant la base du Pain-de-Sucre. En fait, Febronio n'aimait pas les femmes...

D'autre part, le criminel n'a pu, comme l'écrit M. Cendrars, être transféré dans une maison de santé, après jugement, en 1926, pour la bonne raison qu'il n'a été arrêté qu'en 1927<sup>2</sup>; je puis l'affirmer avec d'autant plus de certitude que je me trouvais moi-même à Rio en cette année-là et ai pu suivre l'affaire de près.

Jusqu'à présent, M. Cendrars a laissé courir son imagination fertile sur le «cas Febronio». Mais, dans aucune des interminables périodes qui caractérisent son style, il n'a mentionné la forme de sadisme particulière à ce psychopathe; celle-ci est pourtant bien connue des aliénistes et de la police en France, car elle se donne libre cours dans les campagnes et même à Paris, particulièrement en été, dans les bois de Boulogne et Vincennes.

Je terminerai ces quelques réflexions en citant la phrase suivante, que Febronio a placée en guise de préface à son livre «Les révélations du Prince du feu», et qui montre bien le déséquilibre mental de cet irresponsable qui n'avait rien d'un Landru, ni d'un Weidmann, ni d'un Jack-l'éventreur, pitoyable Barbe-Bleue que les femmes effrayaient:

«Je ferai s'écrouler des montagnes, je ressusciterai de grands poissons vivants et un immense goujon»!!!

Recevez, Monsieur le Rédacteur en chef, les salutations empressées d'

Un Brésilien ami de la France.

1 Cendrars corrigera ce détail dans la version publiée dans *La Vie dangereuse*.

2 Ce détail sera également modifié.

## Lettre du D<sup>r</sup> Herber à Blaise Cendrars

Docteur J. HERBER  
Médecin Contrôleur des Assurances  
Sociales Maritimes  
Rue des Postes, 10  
SÈTE  
Téléphone 7.78  
C.c.p. Montpellier 91, 47

13 juin 1943

Maître,

Il y a déjà cinq ans, vous avez publié dans trois numéros de *Paris-Soir* (30, 31 mai ; 1 juin 1938) un reportage intitulé «Dans un pénitencier brésilien»; il me parut d'un haut intérêt scientifique et je l'ai conservé sur fiche.

Je le retrouve aujourd'hui dans un dossier préparé pour rédiger un jour une étude sur le tatouage dans ses rapports avec l'état mental.

Il constitue en effet une véritable observation médicale - mais, au moment de l'utiliser, il me vient à l'esprit un scrupule que je vous prie de me pardonner.

Votre reportage, si intéressant pour le public, a vraisemblablement été écrit pour lui, et peut-être vous êtes-vous trouvé, de ce fait, dans l'obligation d'avoir recours à certains artifices de rédaction...

C'est la question que je me pose et dont je me permets de vous faire part. Mon doute n'a, du moins je le désire, rien d'indiscret et je vous serais infiniment obligé de me dire si je peux faire état de votre observation, telle qu'elle a été rédigée, dans une étude destinée aux seuls psychiatres.

Vous m'excuserez également d'avoir ajouté à cette lettre une enveloppe timbrée, je m'en voudrais de vous causer la moindre dépense, alors que j'ai recours à votre obligeance.

Veillez croire, Maître, à mes sentiments les plus distingués.

J. Herber



# EXPLORATION D'UN PETIT CONTE NÈGRE: «LE VENT»

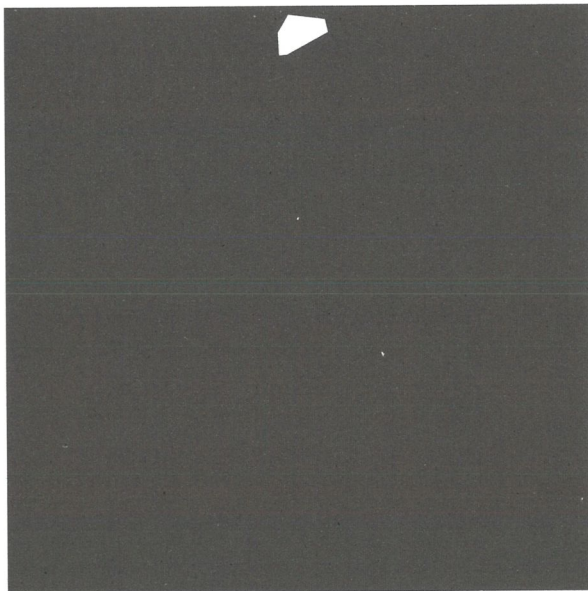
## I

«S'il vous plaît... dessine-moi le vent!» – Pas si simple de fixer sur le papier la figure d'un de ces «déplacements d'air» dus à des différences de pression, de force et de vitesse variables et qui s'effectuent dans une direction donnée. Ces «mouvements de l'atmosphère» se ressentent au voisinage du sol, s'enregistrent à l'anémographe, s'observent indirectement grâce aux effets parfois spectaculaires qu'ils produisent – chapeaux envolés, arbres déracinés, navires démâtés –, mais en lui-même le vent reste invisible. L'un des illustrateurs du texte qui fait l'objet de ce travail s'en est avisé: il se borne à croquer, sur fond de mer houleuse, quatre ou cinq cocotiers ployant sous les rafales<sup>1</sup>.

Plus naïvement, c'est-à-dire suivant une tradition immémoriale, les autres artistes qui ont tenté de mettre en images ce petit conte recourent à l'allégorie et à la personnification. Le vent c'est alors un gros bonhomme joufflu, fessu, ailé, qui pique vers les cases du village. C'est une sorte d'outre en pyjama flottant à l'horizontale et dont les joues démesurément gonflées produisent un joli courant. C'est Jojo-la-tornade qui, non content de semer la panique chez les hommes, dirige son souffle en plein dans le visage du soleil, ou c'est encore une trombe de plumes, d'astres tournoyants et de paquets de mer, dessinant comme un portrait robot d'Icare<sup>2</sup>.

Mais toutes ces figurations teintées de mythologie ou imitant le style enfantin convenaient-elles à Cendrars? En était-il satisfait? Parmi ces images venant se greffer sur celle qu'il avait enclose dans son texte, y en a-t-il une dont il aurait pu dire: «Ce Vent est ma représentation»? Le bois gravé par Pierre Pinsard pour l'édition des *Petits contes nègres pour les enfants des blancs* au Sans Pareil, en 1929, reste le plus fidèle aux intentions de l'écrivain, peut-être... Cela frôle l'abstraction: une ligne sinueuse, un oiseau, un poisson, deux feuilles, un coquillage, un escargot voletant dans l'espace suffisent pour évoquer le phénomène aérien<sup>3</sup>.

On cite fréquemment la définition du génie propre à Cendrars, que Raymond Dumay avance dans son introduction au troisième volume des *Œuvres complètes* du Club français du livre (1969), savoureusement intitulée «La Cuisine des cannibales»: «Plus encore que pour écrire, il semblait né pour réécrire...» (p. VIII). Quarante ans plus tôt, Charles-Albert Cingria avait déjà fait la même observation: «Quelquefois il écrit: d'autres



Ainsi que me le disait un vieux chef bétsi, nommé Etititi, une nuit que nous parlions ensemble des origines lointaines de sa race, sur laquelle, grand voyageur, il me donnait de curieux détails: «Un homme raisonnable ne peut parler de choses sérieuses à un autre homme raisonnable: il faut s'adresser aux enfants.»

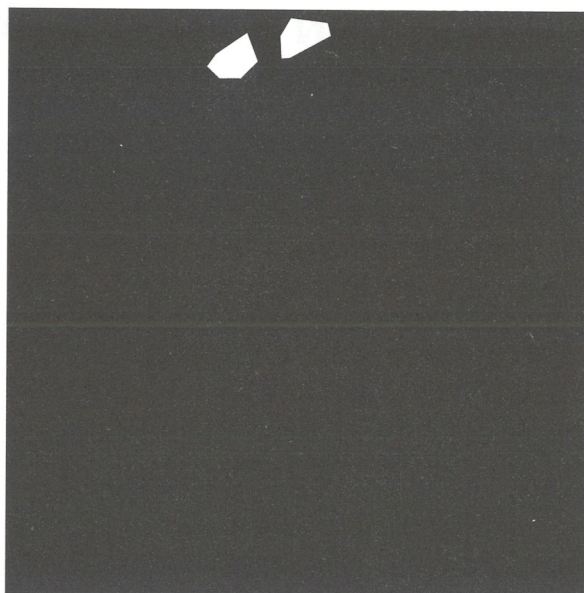
BLAISE CENDRARS

fois il patronne. C'est que l'«entreprise» est aussi méritoire que la rédaction.» Cingria appuie son propos sur l'exemple du premier volume paru dans la fameuse collection «Les Têtes brûlées», *Feu le lieutenant Bringolf* (1930). «Je suis convaincu, explique-t-il, que personne ne parlerait de Bringolf si Cendrars, qui seul en avait le pouvoir et le droit, ne l'avait présenté. Cette traduction française n'est pas de lui, j'en conviens, mais les coupures qu'il y a faites et l'arrangement qu'il y a apporté ont encore plus de mérite. Voilà ce qui s'appelait autrefois «composer»: c'était rendre accessible au public, non pas créer, mais inventer [...]»<sup>4</sup>.

Les divers livres «nègres» de Cendrars offrent un terrain de prédilection, mais encore peu défriché, aux recherches intertextuelles, ils nous permettent d'observer directement le «compositeur» à l'œuvre<sup>5</sup>. Par ailleurs, n'oublions pas que l'*Anthologie nègre* – qui a dû jouer un rôle considérable dans la formation de son univers d'écrivain – constitue quant à son volume, c'est-à-dire au nombre de pages imprimées, son premier vrai livre.

Les autographes possèdent leur magie propre. En ce qui concerne l'*Anthologie* aussi bien que les *Petits contes nègres*, le Fonds Blaise Cendrars possède un certain nombre de documents de grande valeur et qui nous permettent non seulement de vérifier scrupuleusement l'établissement des textes, d'après les manuscrits, les jeux d'épreuves et les éditions originales corrigées, mais encore de découvrir maint détail inédit concernant leur élaboration, leur genèse<sup>6</sup>. Ces documents nous aident à mieux cerner leur signification. Mais, dans le meilleur des cas, ils ne nous fournissent que des clés provisoires: tant que l'œuvre reste vivante et qu'elle est lue, le sens n'a pas fini de se construire.

Examen des manuscrits originaux, questions de «réécriture» et de «représentation», tels sont les trois axes que nous explorerons dans ce travail consacré à l'un des plus légers, des plus modestes contes nègres de Blaise Cendrars: «Le Vent» – qui est aussi un de ses textes les plus attachants. En partant des observations les plus terre à terre pour accueillir ensuite des intuitions plus fugaces et échafauder des hypothèses peut-être téméraires, nous suivrons la pente dénoncée par Cendrars dans sa *Conférence sur la littérature des nègres*: «L'exercice de la pensée se fait naturellement en partant des choses concrètes dans le sens de l'abstraction.» Non par esprit de contradiction, mais dans le but de refaire en sens inverse le chemin suivi par le poète dont tout l'effort a été de remonter du «langage rationnel et abstrait» du civilisé vers la «langue concrète et mystique» du sauvage<sup>7</sup>. Toutefois, avant de nous pencher sur le petit conte lui-même, nous devons commencer par faire un détour par la grande *Anthologie nègre*.



## II

On ne pourrait connaître le vent qu'en devenant vent.

JEAN DUBUFFET

Dans l'*Anthologie nègre*, il y a un conte très court, peu remarqué, peu lu et qui n'a jamais été analysé à ma connaissance. Comme les lecteurs qui vont jusqu'au bout du volume sont sans doute assez rares, il a dû échapper aux regards indiscrets. C'est le texte qui ouvre le vingtième et avant-dernier chapitre, «Poésies, chansons et danse»<sup>8</sup>. Il porte le numéro 95 et, tout comme celui qui conclut les *Petits contes nègres pour les enfants des blancs*, il est intitulé simplement «Le Vent».

Une mention autographe qu'on découvre sur le manuscrit de l'*Anthologie*, nous indique qu'il s'agit d'une «poésie bushmen»<sup>9</sup>. Mais en fait de poésie, on voit mal à première vue ce qui justifie cette qualification générique: le texte se compose de neuf phrases qui remplissent le plus prosaïquement du monde une douzaine de lignes (une quinzaine, au format de poche), soit l'équivalent d'un unique paragraphe bien tassé.

C'est simple. C'est presque angoissant de simplicité. Ce «Vent» est si peu accrocheur, il semble présenter si peu d'intérêt ethnologique, littéraire ou autre, qu'avec tout le respect qu'on doit au compilateur, on se demande ce que celui-ci a bien pu y découvrir et pour quel motif il l'a retenu. La question du choix revient avec plus d'insistance encore, quand on consulte le manuscrit et les notes concernant l'*Anthologie nègre* et qu'on voit combien d'autres contes déjà sélectionnés ont finalement été écartés; quand on mesure l'incroyable richesse du matériel disponible déjà à l'époque et dont Cendrars pouvait tirer profit à sa guise. Il faudrait des mois de dépouillements systématiques pour en apporter la

preuve et pour expliciter les critères qui ont présidé au tri, mais on se persuade aisément qu'avec son *Anthologie* Cendrars a fait non seulement œuvre originale, mais œuvre très personnelle, «hétérodoxe», pour tout dire. Et cela dans une mesure bien plus grande, selon toute vraisemblance, qu'on ne le soupçonne généralement.

Pourquoi donc «Le Vent»? Curieusement, tout semble indiquer que ce texte n° 95 a fasciné Cendrars, qu'il l'a hanté, littéralement et avec ténacité. Ainsi, le seul signet – c'est un morceau de rabat d'enveloppe matelassée bleue – que l'écrivain ait glissé dans son exemplaire personnel et annoté de l'*Anthologie nègre*, marque la page 283: celle où se trouve «Le Vent» précisément. Sur la liste des contes que Cendrars avait choisi de lire en conclusion de sa conférence *Sur la littérature des nègres*, figure en première place: «283. Le Vent». Enfin, en juillet 1952, préparant une réédition «revue et augmentée» des *Petits contes nègres* aux Editions Denoël, Cendrars dresse une nouvelle table des matières<sup>10</sup>. Cette table autographe est malheureusement la seule trace qui subsiste du projet. Cendrars y inscrit naturellement «Le Vent». Mais – voilà ce qui nous fait sursauter – sur la ligne juste au-dessous, il ajoute mystérieusement: «L'autre vent.»

En se décidant à opérer ainsi au grand jour le rapprochement entre le texte n° 95 de l'*Anthologie* et le «petit conte nègre» qui clôt le recueil composé «pour les enfants des blancs», Cendrars a-t-il voulu démontrer sa virtuosité à faire de la dentelle de luxe à partir d'un patron rudimentaire? A-t-il voulu prévenir notre curiosité de dépisteurs d'intertextualité?

Que «Le Vent» de 1928 provienne en ligne directe de celui de 1921 ne fait pas de doute, nous le verrons. Reste qu'à première lecture on ne saisit pas ce qui dans cette modeste «poésie bushmen» a éveillé l'intérêt de Cendrars: le sujet en tant que tel? Le mystère du vent en lui-même? L'aspect primitif et fruste de la forme? L'énigmatique dépouillement de la matière textuelle donnée? (Rappelons qu'en 1917 Cendrars abjure la poésie pour de multiples raisons, dont l'une pourrait bien être son opposition viscérale au raffinement de l'*Album de vers anciens* [1920], par exemple.) Ou encore, le tournoiement, le vertige qui s'en dégagent? (Les ouragans que Cendrars déchaîne dans *Le Plan de l'Aiguille* [1917–1928; 1929] balaient toute velléité d'art, démolissent la maison et coûtent la vie aux cobayes de Dan Yack.)

Dans son *Anthologie nègre*, Cendrars se borne à reprendre, sans rien y changer apparemment, le texte extrait du *Folklore Journal of the South-African Folklore Society*<sup>11</sup>. Parmi les neuf phrases qui composent l'unique paragraphe du «Vent», deux seulement sont des phrases complexes au sens grammatical<sup>12</sup>. Dans les deux cas, la principale est suivie d'une subordonnée introduite par la conjonction *parce que*. On remarque d'autres conjonctions ou adver-

bes de cause: *car*, *en effet*, *aussi*, *c'est pourquoi*, qui s'accroissent au début du texte. (On est tenté de commenter cela d'un malicieux: «Pourquoi le vent? – *Parce que*».)

Les quinze verbes conjugués des cinq premières phrases sont au passé simple (8) ou à l'imparfait (7); dans les quatre dernières phrases on ne relève plus que des verbes au présent. Il y en a treize.

Cette répartition si nette des temps verbaux suggère le partage du conte en deux moitiés pratiquement égales, quasiment symétriques. Et de fil en aiguille, elle nous pousse à aller au bout de notre intervention: passons outre au tabou<sup>13</sup>, réécrivons le texte en vers – et nous verrons les mots se regrouper tout naturellement, au prorata des répétitions marquantes, en un certain nombre de strophes. Et nous assisterons ainsi au déploiement d'une structure, à la mise à nu d'un agencement remarquablement fin et rigoureux.

## LE VENT

Le vent était autrefois une personne.  
Il devint un être à plumes  
et il vola,  
car il ne pouvait plus marcher comme auparavant;  
en effet, il vola  
et il habita dans la montagne.  
Aussi, il vola.

Il était autrefois une personne:  
c'est pourquoi autrefois il roulait une balle;  
il la tirait,  
parce qu'il sentait qu'il était une personne.  
Il devint un être à plumes,  
et alors il vola,  
il habita dans une grotte de la montagne.

Il en sort,  
il vole  
et il retourne chez lui.

Il y vient pour dormir,  
il s'éveille de bonne heure  
et en sort;  
il vole loin;  
de nouveau, il vole loin.

Il retourne de nouveau à la maison  
parce qu'il sent qu'il a à chercher de la nourriture.  
Il mange encore, encore, encore;  
il retourne à la maison;  
de nouveau, il y vient pour dormir.

En règle générale, le vent se lève, fraîchit, tombe, tourne, hurle, fait claquer les portes, etc. Bien sûr, le verbe *voler* constitue le fil rouge du texte bochimán. Mais aussi quel drôle de vent, qui refuse de *souffler*; c'est-à-dire de se conformer aux relations syntagmatiques usuelles. N'y a-t-il pas quelque paradoxe dans ce vent que s'est choisi Cendrars et dont on tient avant tout à nous expliquer le passé de dribbleur

chevronné? Toute son histoire ne tourne-t-elle pas autour de sa demeure? Le premier mouvement semble avoir pour but la pendaison de crémaillère à la grotte qui se trouve dans la montagne; le deuxième, l'enchaînement du locataire à sa maison au moyen des pronoms-adverbes *y* et *en* qui fonctionnent comme des élastiques. Pour deux «il sort» et trois «il vole», il y a trois «il retourne» et deux «il y vient». A la fin, l'énergie éolienne s'assoupit, s'endort; c'est le calme plat!

On peut réduire plus radicalement encore le poème, en éliminant tous les détails et toutes les répétitions:

Le vent  
 devint un être à plumes  
 vola  
 habita dans une grotte de la montagne.

Il  
 en sort  
 vole  
 y retourne  
 pour chercher de la nourriture (?)  
 pour dormir.

Cette version éclair composée des seuls verbes vraiment indispensables gomme le très impressionnant: «Il mange encore, encore, encore» et nous risquons d'oublier que, décidément, ce vent a bon appétit. Mais faut-il bien comprendre – comme le texte original pris au pied de la lettre le suggère – que le vent va se restaurer chez lui, dans son garde-manger? Ne s'approvisionne-t-il pas plutôt en route, sur le chemin de l'aller aussi bien que sur le chemin du retour?

Sans doute ne devons-nous pas appliquer à cette historiette un regard trop normatif. Tous les détails ne rentrent pas nécessairement dans le cadre d'une logique trop étroite et trop linéaire. Mais en prenant en compte quelques éléments négligés jusqu'ici, nous pouvons préciser le jeu des oppositions sur lequel le texte construit son espace.

Ce sont des oppositions simples et massives. La plus visible d'entre elles nous a permis de diviser le texte en deux parties: une première moitié «narrative-explicative» et une deuxième moitié plutôt descriptive, «rapport sur l'état présent», pour ainsi dire. C'est l'opposition *passé/présent*, elle englobe les époques «autrefois» vs «[maintenant]» (terme qui reste ici implicite); et les temps «passé simple» et «imparfait» vs «présent de l'indicatif». Elle recouvre celle, essentielle, entre *personne* et *être à plumes*, qui entraîne: «marcher», «rouler une balle» vs «voler»; «vivre au village, parmi les hommes» (terme implicite) vs «habiter la montagne». Ces termes antinomiques gouvernent la première partie du texte. Deux nouvelles oppositions apparaissent dans la deuxième partie, dont elles déterminent efficacement la progression. Ce sont d'une part le *dedans* et le *debors* (le vent sort, puis rentre) et d'autre part le *mouvement* et le *repos* (il s'éveille/il vient dormir). Tous ces termes

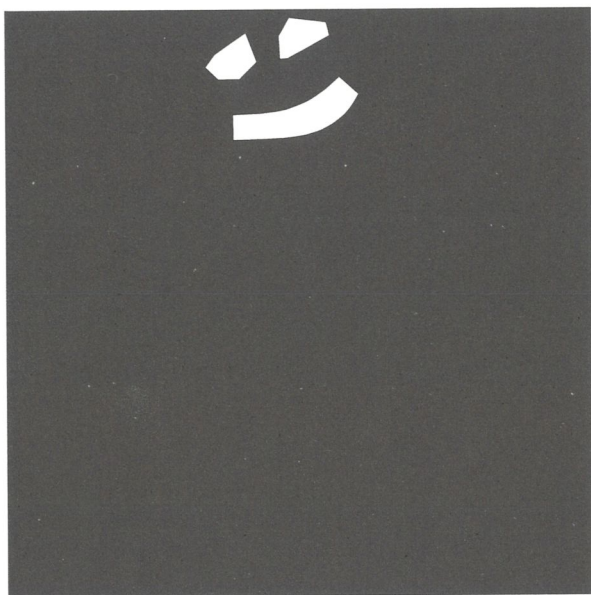
opposés forment des couples dynamiques: le passé débouche sur le présent et l'anime; la personne se métamorphose en volatile; entre le dedans et le dehors, il se fait un échange continu; le mouvement se résout dans l'immobilité: les mots disent le contraire de ce que je voulais affirmer. A la fin, le vent tombe. Y aurait-il dans cette conclusion comme un aveu de mélancolie?

Reste le «il mange encore, encore, encore». Décidément, le vent de Cendrars est un ogre! En tirant argument du fait que tous deux se trouvent intégrés dans des phrases de construction similaire, on pourrait mettre l'élément «rouler, tirer une balle» en relation avec l'élément «chercher de la nourriture». Mais ce rapprochement ne suggère-t-il pas aussitôt que «jouer» et «gagner son pain quotidien» sont deux types d'activités fort dissemblables? L'enfant s'adonne au jeu avec tout le sérieux qui est le sien, mais il n'a pas les mêmes soucis qu'un adulte. Tout se passe comme si pour devenir «vent» il avait fallu non seulement se transformer en «être à plumes» et renoncer à la marche, mais encore s'exiler sur la montagne et renoncer au jeu. Pour gagner quoi? «Aéro, boulot, dodo», la réponse est spontanée. Mais du coup cette balle m'intrigue. Au fond, quelle est sa fonction dans l'économie du récit? Sa présence n'a-t-elle pas quelque chose d'insolite?

Ce qui suit est spéculation... Mais depuis qu'elle m'a traversé l'esprit, je n'arrive plus à me débarrasser de cette intuition. Et d'abord il y eut cette image: je vois Freddy enfant qui joue, disons avec une «bobine en bois»... Comme dans le conte, tout à son jeu, l'enfant roule sa balle, la lance: «Parti! (*Fort!*)», la ramène vers soi, au bout de la ficelle attachée autour, jubile: «Voilà! (*Da!*)» Puis – parce qu'il sent qu'il est une personne qui deviendra vent –, la tire encore: «Parti!» (De Frédéric-Louis, 15–16 ans, 18–19 ans, il existera des photos qui le montrent avant-centre de l'équipe de football de Boudry et capitaine de celle de Saint-Petersbourg où, dira-t-on, ce sport était inconnu avant que le jeune Helvète ne l'y introduise<sup>14</sup>.)

«*Fort!* – *Da!*» Absence, présence – absence; pulsions destructrices et pulsions de vie; la maîtrise par le jeu... Certes, nous brûlons les étapes, mais le vent que Cendrars fait sien, ne se comporte-t-il pas comme s'il avait parfaitement assimilé le jeu de la bobine: il va, il vient, il sort, il rentre, c'est tout son vol. Comme s'il avait intériorisé ce jeu au point de devenir lui-même cet objet rond, lisse, insaisissable, gonflé d'air, habillé de plumes (au stade adulte) qui s'en va au loin, qui rentre à la grotte, qui s'en va à nouveau. Insatiatement, car il y a aussi ceci: le vent «mange encore, encore, encore». Décidément, la gourmandise est un thème de prédilection des contes noirs rassemblés par Cendrars. Dans l'*Anthologie nègre* règne la grande bouffe! On ne pense qu'à ça. Tout le monde veut manger, tout est bon à manger. Tout peut disparaître dans n'importe quel

gosier. L'appétit ne connaît pas de frein. Qui n'a tremblé devant la monstrueuse «bête-qui-fait-peur» – c'est un oiseau du reste – qui engloutit le chasseur, la lune, la forêt, le fleuve, tout, tout, jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien?<sup>15</sup>



### III

Il est peu probable que Cendrars ait observé ce jeu avec la balle à travers les lunettes de Freud, encore que le célèbre *Au-delà du principe de plaisir* ait paru en 1920, un an avant la grande *Anthologie*, et que sa première traduction française par le D<sup>r</sup> S. Jankélévitch soit sortie en 1927, un an avant le petit recueil de contes nègres. Je ne crois pas non plus que le compilateur ait été fasciné avant tout par les qualités ethnographiques du document n° 95. Ce qui est sûr en revanche, c'est que cette «poésie bushmen» a suffisamment touché l'écrivain pour qu'il en fasse un des plus beaux *Petits contes nègres pour les enfants des blancs*.

Paraissant en 1928, ce livre, modeste mais combien attachant, s'insère tel un moment de récréation dans une série impressionnante de grands textes, aboutissements de longues années de labeur pour certains d'entre eux, d'autres plus rapidement ficelés permettant à leur auteur d'accéder à la notoriété, tel *L'Or*, en 1925. En 1926 paraissent coup sur coup *Moravagine*, *L'Eubage*, *Eloge de la vie dangereuse*, *L'ABC du cinéma*, suivis en 1929 du *Plan de l'Aiguille* et des *Confessions de Dan Yack*, ainsi que d'*Une Nuit dans la forêt*.

La «nouvelle édition» de l'*Anthologie nègre* faite Au Sans Pareil, en 1927, vient réactualiser, remettre à l'ordre du jour le monde des Noirs, aussi bien pour l'écrivain que pour son public. A partir de là, on peut imaginer que le recueil des *Petits contes nègres*, qui

va paraître dans une collection appelée «Le Coffret de l'Age heureux», répond à une commande que les Editions du Portique ont adressée à celui qui en quelque sorte a déjà acquis une réputation de spécialiste de ce domaine-là. Le «Vent» originel – longuement rêvé, ruminé, mûri – trouve ainsi l'occasion de se réincarner dans une forme renouvelée, épanouie. Préparée inconsciemment (?), de longue main, sa rédaction est le fruit d'une heureuse conjonction.

Le petit volume de contes que Blaise Cendrars a composé «pour les enfants des Blancs», se divise en dix chapitres de longueur variable, respectivement de 38, 116, 62, 104, 92, 118, 239, 231, 488 et 87 lignes, comptées dans les *Œuvres complètes*, chez Denoël (II, 451–510). Le premier, «Totems», est le plus bref. C'est une sorte d'introduction, de «prélude», qui permet au narrateur d'installer la tonalité, la magie des diverses «fugues» qui vont suivre. Le dernier, à son tour, se range parmi les contes les plus succincts. A peine deux pages aérées, qui font contraste avec la masse des onze pages de l'avant-dernier chapitre. La chute est saisissante. «Le Vent», précisément, forme ainsi la conclusion des *Petits contes nègres*. Simple hasard? Simple question d'architecture habile?

Le recueil s'achève bien sur «Le Vent». Pourtant cette position extrême – peut-être trop avancée, trop exposée – ne semble pas de tout repos. En effet, les différentes éditions et traductions des *Petits contes nègres* ne reprennent pas toutes la table des matières de l'édition originale de 1928. Si Vigneau (1943), Denoël (1960), le Club français du livre (1969), Folio junior (1978) et Folio Cadet Rouge (1990) s'y conforment, le beau volume illustré du Sans Pareil (1929) modifie la succession interne des contes et en introduit deux inédits: «La Féticheuse» et «Le Don de vitesse». L'ouverture du recueil est toujours assurée par «Totems», la fermeture par «Le Vent».

C'est encore le cas dans la traduction catalane (1929), mais la traduction anglaise, qui sort la même année, dans le même format et avec les mêmes illustrations que le Sans Pareil, s'écarte du canon: 1) en plaçant «The Wind» avant «Why? Why?», l'avant-dernier conte de l'édition originale s'appropriant la case ultime; 2) en supprimant «Totems», «The Gift of Swiftness» faisant office d'introduction; 3) en intégrant un nouveau conte qu'on ne trouve nulle part ailleurs, sauf dans... l'*Anthologie nègre*. Il s'agit de «Baranga, the Tree Frog», à savoir du conte n° 90: «Le Cycle de la Rainette» (I, 457–465).

Quant aux deux traductions allemandes (1952, 1961), «Le Vent» en constitue également l'avant-dernier chapitre; mais «Totems» réapparaît... pour parfaire la clôture du recueil.

Il y a plus troublant. Sur son exemplaire de l'édition originale, surchargé de corrections, Cendrars avait noté: «Pour le texte corrigé voir maintenant

l'éd[ition] du Sans Pareil.» Dans cet exemplaire du Sans Pareil, également conservé au Fonds Blaise Cendrars, les corrections sont nettement moins nombreuses. La table des matières n'en comporte qu'une, mais qui est d'importance pour nous. C'est une longue flèche qui déplace le premier conte «Totems» après «Le Vent», tout à la fin.

Clin d'œil adressé à bon entendeur? Regret d'avoir trop montré le bout de son oreille? La longue flèche est tracée au stylo à bille, il s'agit donc d'une modification tardive. Par ailleurs (et fort heureusement), aucune édition française des *Petits contes nègres* n'en tient compte<sup>16</sup>. C'est qu'il semble bien – une analyse complète du recueil le démontrerait aisément – que l'entreprise doive trouver son aboutissement avec «Le Vent».



#### IV

C'est le regard qu'on porte à l'ouvrage qu'il faut modifier, non l'ouvrage.

JEAN DUBUFFET

Le manuscrit des *Petits contes nègres*, qui se trouve au Fonds Blaise Cendrars de Berne, se compose de soixante-treize feuillets 27 x 21 cm, dactylographiés en bleu et en rouge pour certains passages, comme par exemple le refrain de l'oiseau magique du septième conte: *Tiara-tiô, ndiorô-ndiorô-ndiorô* ou la chanson de la pluie à la fin du «Vent». Cendrars l'a soigneusement relu. Il y pourchasse les coquilles, rétablit les accents, marque les majuscules, souligne les mots à mettre en italiques, précise les alinéas, etc. Il apporte de nombreuses retouches de détail à son texte. (Nous signalons celles qui concernent «Le Vent» ci-dessous en note.) Il saisit au vol les trouvailles de dernière minute: l'oiseau magique qui s'appelait *Possible*, ce qui fait un peu court, se voit ainsi re-

baptiser *Possible-Impossible*, et ce nom tout neuf de détronner aussitôt «Le Roi des Orphelins», titre original du conte.

Abondent, de même, les indications techniques inscrites au crayon noir par le typographe, qui s'est chargé lui-même de numéroter en continuité, avec un gros crayon bleu, les feuillets du manuscrit. Cendrars s'était borné à paginer chaque conte séparément sans compter les «belles» et «pleines» pages réservées aux titres.

La version du conte que nous donnons ci-après diffère sur quelques points de détail du texte «officiel» des *Œuvres complètes* de Denoël (II, 507–510), qui est également disponible dans un volume illustré de la collection «Folio junior» (n° 55) ou, plus récemment, «Folio Cadet Rouge» (n° 224). Nous l'avons établie d'après le manuscrit dactylographié (O 90, Legs RC), les épreuves et un exemplaire de l'édition originale (Editions du Portique, 1928) (O 91), corrigés de la main de Cendrars. Enfin, l'édition du Sans Pareil (1929) qu'il faut considérer, deux, trois retouches tardives mises à part, comme le texte définitif. C'est d'après lui que nous avons rectifié quelques coquilles, rétabli ou supprimé quelques virgules, réaménagé les paragraphes. Peu de choses au total. Nous indiquons également en notes les corrections et les repentirs du manuscrit<sup>17</sup>.

#### LE VENT

*Au début de la saison sèche, vous voyez<sup>18</sup> tous les oiseaux monter très haut en l'air. Ils tournent, ils vi-  
rent, ils s'élancent, retombent, remontent, se pour-  
suivent, infatigables, acbarnés, déroutants. Tous les  
matins ils se donnent<sup>19</sup> rendez-vous au ciel, où ils  
évoluent par bandes, s'ébattent et jacassent à qui  
mieux mieux. Mais si vous y regardez de plus près, ce  
tourbillon d'ailes, de plumes et de cris assourdissants  
qui vous ferait croire<sup>20</sup> à une grande bataille agitée,  
ce ne sont pas les oiseaux qui en sont cause, c'est le  
vent, le vent qui les porte, le vent qui les lâche, le vent  
qui les souffle, les anime<sup>21</sup> et les abat.*

*De même, au ras<sup>22</sup> du sol, cette chose qui passe,  
en soulevant<sup>23</sup> de la poussière, cette boule rapide de  
plumes frissonnantes, ce n'est pas l'autruche, c'est le  
vent.*

*Le vent<sup>24</sup>.*

*Le vent habite au sommet d'une très haute mon-  
tagne. Il habite dans une grotte. Mais il n'est pas sou-  
vent à la maison, car il ne tient pas en place. Il faut  
toujours qu'il sorte<sup>25</sup>. Quand il y est, il donne de la  
voix et son anstre retentit au loin comme le tonnerre.*

*Quand il reste par hasard deux, trois jours à la  
maison, il faut qu'il se donne de l'exercice. Il danse,  
gambade, saute sans raison; il donne de grands*

*coups d'ongle dans les silex, de grands coups de bec dans la roche, de grands coups d'ailes dans sa porte, si bien que la terre en tremble au loin et que la montagne qu'il habite en<sup>26</sup> est toute ravinée. Mais il ne faut pas croire qu'il est alors<sup>27</sup> en courroux ou qu'il éprouve ses forces, non. Il s'amuse. Il joue. Tout simplement.*

*Il se donne tant d'exercice qu'il a toujours faim. C'est pourquoi il rentre<sup>28</sup>, il sort, retourne chez lui et repart. Mais il est encore plus irréfléchi que gourmand. Il s'envole au loin et rapporte une toute petite graine qu'il laisse choir avant d'être arrivé pour fondre sur une pierre brillante qu'il va déposer dans son aire. Chez lui, c'est plein de coquillages, de cailloux, de choses brillantes et inutiles, un vieux pot de fer, un miroir<sup>29</sup>. Il n'y a rien à manger, rien de bon<sup>30</sup>. Debors, il croque un moucheron, entame une banane, déterre une racine de manioc, secoue les arbres sans ramasser les noix, saute des rizières dans les champs de millet, saccage le maïs, disperse les haricots<sup>31</sup> et les fèves. Toujours distrait, mais l'œil allumé de convoitise<sup>32</sup>, il lui arrive de grignoter à tout sans parvenir à se nourrir sérieusement. C'est pourquoi il a toujours faim.*

*C'est un être tellement écervelé que souvent il ne sait pas pourquoi il est sorti et qu'il oublie jusqu'à sa faim. Alors il se demande<sup>33</sup> et dit:*

*– Pourquoi suis-je là en train de tourner en l'air? Et il se met en colère<sup>34</sup> et ravage tout, les plantations et le reste, et il fait très peur aux hommes enfermés<sup>35</sup> dans leur village<sup>36</sup>. Quand il a réussi à renverser la grande paillote du chef, il est content et remonte très haut en l'air.*

*On dit alors qu'il plane*

*L'eau se ride à peine.*

*Avez-vous remarqué que le vent n'a pas d'ombre, même pas quand il rôde autour du soleil, en plein midi?*

*C'est bien un magicien.*

*C'est pourquoi il est changeant.*

*C'est un fils de la Lune et du Soleil.*

*Aussi ne dort-il jamais<sup>37</sup> et l'on ne sait jamais quand il badine, muse ou se fâche.*

*A force d'aller et venir, de tourner et de s'en retourner mille et mille fois sur ses pas, rien ne pousse plus autour de son habitacle. Il n'y a que pierres, pierres, sables et pierres branlantes<sup>38</sup>. C'est un affreux désert de chaleur et de soif et encore de chaleur. C'est là que le vent s'ébat comme s'il avait une nichée de petits<sup>39</sup>. Mais il n'a pas de petits. Il vit tout seul. Et toutes ces empreintes dans le sable, les grandes et les petites, c'est le vent qui les a faites, soit en se posant sur ses pattes, soit en marchant sur le bout des ailes, et si vous tombez dans un trou, c'est encore le vent qui l'a fait, exprès, avec son bec. Cherchez le vent! Vous le croyez sur une dune, il est dans une ravine<sup>40</sup>; vous le cherchez dans les vallonne-*

*ments, il est sur une crête<sup>41</sup>. Cherchez le vent! Il se rit de vous dans chaque défilement, dans chaque ride, au loin et tout près derrière vous, il tourbillonne. Quelle est sa forme? Si vous pistez des traces dans le sable, vous tombez sur la tortue. Mais le vent est dans la tortue. Il rit. C'est un tambour. Et si vous entendez dégringoler<sup>42</sup> dans les pierres, ce n'est pas un lézard, c'est le vent, quoi, le vent.*

*Quand le vent a enfin<sup>43</sup> trop chaud dans son pays, il s'en va au loin et se laisse tomber dans la mer. Vous croyez que ce sont les poissons qui sautent? Non, c'est le vent. Une baleine? Non, c'est le vent. Une pirogue qui chavire? Non, c'est le vent. Des baigneurs? Non, c'est le vent. Un nuage?*

*Voici la pluie! Voici la pluie!*

*La saison sèche est bien finie!*

*Et c'est encore le vent!*

*Merci, vent.*



## V

Le conte n° 95 de l'*Anthologie nègre* nous avait laissé rêveur... Blaise Cendrars a bien dû sentir que, tel quel, il n'entraînerait pas l'enthousiasme des enfants auxquels il entendait le dédier. Ceux-ci auraient sans doute jugé cette histoire un peu simplette et en même temps embrouillée. «Si nous on écrivait comme ça, la maîtresse n'apprécierait pas!» Il fallait donc leur présenter cette histoire autrement.

En termes plus scientifiques: à quel traitement l'auteur va-t-il soumettre son hypotexte? A quelles opérations, quels transferts, quelles greffes se livrera-t-il? Quels moyens mettra-t-il en œuvre pour aboutir au résultat que nous connaissons?

Sept ans séparent la parution de l'*Anthologie nègre* (1921) de celle des *Petits contes nègres* (1928). Temps de rêverie oblique, je crois, temps de matu-

ration involontaire: le petit texte n° 95 repose, comme on dit d'une pâte, et lève. En l'absence de toute esquisse, de tout brouillon, de tout état antérieur au manuscrit qui a servi à l'impression et qui ne comporte qu'un nombre modeste de corrections de détail, nous ne pouvons que deviner cette gestation. Mais j'avoue qu'il me plaît d'imaginer Cendrars préparant son histoire de vent de longue main, la ruminant dans sa tête, la savourant, la complétant, l'essayant devant un auditoire d'enfants, la polissant<sup>44</sup>. Et puis, un jour il l'écrit. Elle vient alors tout naturellement sous sa plume, dans le crépitement de sa machine, elle est prête, il n'a y qu'à la taper, lorsque arrive la commande du «Coffret de l'âge heureux». (Ce n'est au demeurant pas le seul texte nègre à hanter l'esprit du poète. Je pense notamment aux légendes cosmogoniques qui débouchent sur le ballet *La Création du monde*.)

Dès le début, Cendrars fait preuve d'une grande habileté. C'est en conteur chevronné qu'il prend les choses en main. Arrêtons-nous un instant à la première phrase du «Vent»: «Au début de la saison sèche, vous voyez tous les oiseaux monter très haut en l'air.» D'une pierre l'écrivain fait ici trois coups. Tout d'abord, il pose un cadre temporel net et solide. Le conte commence avec la saison sèche (et finira au moment où la pluie arrive). La durée du conte est ainsi «naturellement» délimitée par le cycle des saisons, moyen efficace de pallier l'absence d'aventures et d'intrigue et par conséquent d'assurer la cohérence du conte, de mieux le faire «tenir debout».

Ensuite, au moyen de ce pronom *vous*, qui est un embrayeur, autrement dit qui institue à la fois le narrateur et le destinataire, Cendrars trace le cercle magique à l'intérieur duquel son conte sera énoncé et reçu. Ce faisant, il renouvelle le «contrat de lecture» proposé dès le titre du recueil, dès le premier conte «Totems» et qu'il prend soin de réactualiser périodiquement<sup>45</sup>.

Enfin, le passé et les temps qui l'expriment étant évacués, l'«être à plumes» tout de même un peu lourd à l'origine, s'élance droit dans le ciel, se révèle soudain essor pluriel, bouquet, feu d'artifice. Conquérant d'emblée cette dimension verticale qui paraissait faire entièrement défaut à son modèle, le conte crée ainsi son espace propre, entre le ciel où évoluent les volatiles et le sol que foule l'autruche. Espace ouvert, vaste, à la mesure du phénomène qu'il doit accueillir. Cet espace possède aussi sa profondeur, puisque le vent va jusqu'à la mer et, à la fin, plonge dans l'eau. Si l'on veut bien considérer que la chaleur et le soleil tiennent le rôle du feu, ce sont alors avec la terre de l'oiseau coureur, de grande taille et à ailes rudimentaires et l'air là-haut, très haut, les quatre éléments réunis qui délimitent symboliquement le terrain de jeu que Cendrars assigne à son vent. Que l'élément le premier nommé soit précisément l'air est logique.

Dans la deuxième phrase, il arrive des choses différentes mais tout aussi passionnantes. Disons, pour aller vite, qu'elle déclenche cette *prolifération* des mots par séries qui constitue l'un des procédés fondamentaux de ce conte. Par rapport à la simple répétition – autre procédé mis à contribution ici –, ce «télescopage de mots» introduit la variété, l'art de la *variation* dont Cendrars use en virtuose. Loin de servir de simple remplissage, ces séries synonymiques ou analogiques créent un jeu puissant et riche de rythmes contrastés, qui fait vivre le texte tout entier.

«Ils tournent, ils virent, ils s'élancent, retombent, remontent, se poursuivent, infatigables, acharnés, déroutants.» Cela semble rigoureusement construit. Cendrars procède par groupes de trois: a) trois verbes accompagnés de leurs pronoms sujets, le dernier est un verbe pronominal; b) trois verbes sans sujet explicite, le dernier est un verbe pronominal; c) trois qualificatifs, épithètes détachées. Comptons les syllabes de ces groupes: a) 2 + 2 + 3; b) 2 + 2 + 3; c) 4 + 3 + 3. «Simplicité, élégance, propreté», comme qui dirait<sup>46</sup>. Notons enfin, la disposition suggestive des sons, notamment des *i* et des *r*.

La troisième phrase réunit et développe ce que les deux premières ont apporté. Comme la phrase initiale, elle commence par un circonstanciel de temps, puis elle précise le lieu où les représentants ailés du vent se rencontrent, enfin elle élargit le jeu rythmique dans les trois relatives accrochées «au ciel», si je puis dire: a) «où ils [les oiseaux] évoluent par bandes», b) «s'ébattent», c) «et jacassent à qui mieux mieux». Soit 7 + 2 + 7, par souci de symétrie.

N'est-ce pas une écriture assez virtuose que Cendrars applique à ce petit conte de «trois fois rien»? Le *mais* qui introduit la suite fonctionne comme un pivot. La perspective change. La phrase s'allonge – c'est la quatrième, aussi longue que les trois premières réunies –, et nous mène jusqu'au bout du premier paragraphe. Elle nous invite à réviser notre jugement, à rejeter les fausses hypothèses, puis elle insiste pour nous faire admettre la réalité du vent. Elle nous fait en quelque sorte passer des apparences à l'essence: ce tourbillon d'ailes, *c'est le vent*. Au plan technique, cela culmine en un passage où répétition et variation s'appuient et se renforcent mutuellement: «[...] c'est le vent, le vent qui les [oiseaux] porte, le vent qui les lâche, le vent qui les souffle, les anime et les abat.»

Dans cette séquence, nous observerons cinq phénomènes: a) *c'est le vent* engendre aussitôt une série de cinq relatives qui lui seront apposées et serviront, entre autres, à assurer l'équilibre de la phrase; b) *le vent qui les + (verbe)* est trois fois répété; c) mais chaque fois le verbe est varié: *porte, lâche, souffle*; d) ces verbes se prononcent en une syllabe, sauf le dernier auquel la loi des trois consonnes dicte en principe de faire entendre son *e* muet; e) deux verbes bisyllabiques continuent les



variations, dans *les anime et les abat* également, mais le fait marquant est que les deux relatives elliptiques, raccourcies, accélèrent la chute de la phrase, s'arrêtant de façon saisissante sur *abat*, seule forme verbale à terminaison masculine de la série<sup>47</sup>.



## VI

Mais il y a en même temps aussi d'autres étages où le vent souffle en sens inverse.

JEAN DUBUFFET

Nous avons vu comment le poème bochimán s'articule en deux parties d'importance à peu près égale. Le conte pour les enfants des Blancs se divise en quatre parties. La disposition typographique originale permet de les identifier aisément, mais malheureusement toutes les éditions ne respectent pas cette disposition. L'éblouissante présentation initiale du «héros» est suivie d'un long développement qui le montre tour à tour en troglodyte, en athlète, en éternel affamé, en vraie tête de linotte, en magicien... Une sorte de mode d'emploi nous invite à chercher le vent nous-mêmes, partout. (Si nous voulons respecter le contrat de lecture conclu par le «vous» dès la première ligne, il nous faut devenir chasseurs de vent.) Et le conte de conclure sur une chanson: «Voici la pluie!»

Le conte s'allonge ainsi – inévitablement, en quelque sorte –, s'amplifie, s'enrichit, se développe. De douze lignes, il passe à quatre-vingt-sept. Mais pour visible qu'elle soit, l'expansion n'est pas la seule transformation que Cendrars fait subir au petit texte bochimán, ni sans doute la plus importante. Elle entraîne en tout cas une véritable re-création de l'original, ne serait-ce que parce que Cendrars le fait passer du domaine de la «poésie» à celui de la

«prose». En même temps, il l'oriente vers une signification nouvelle.

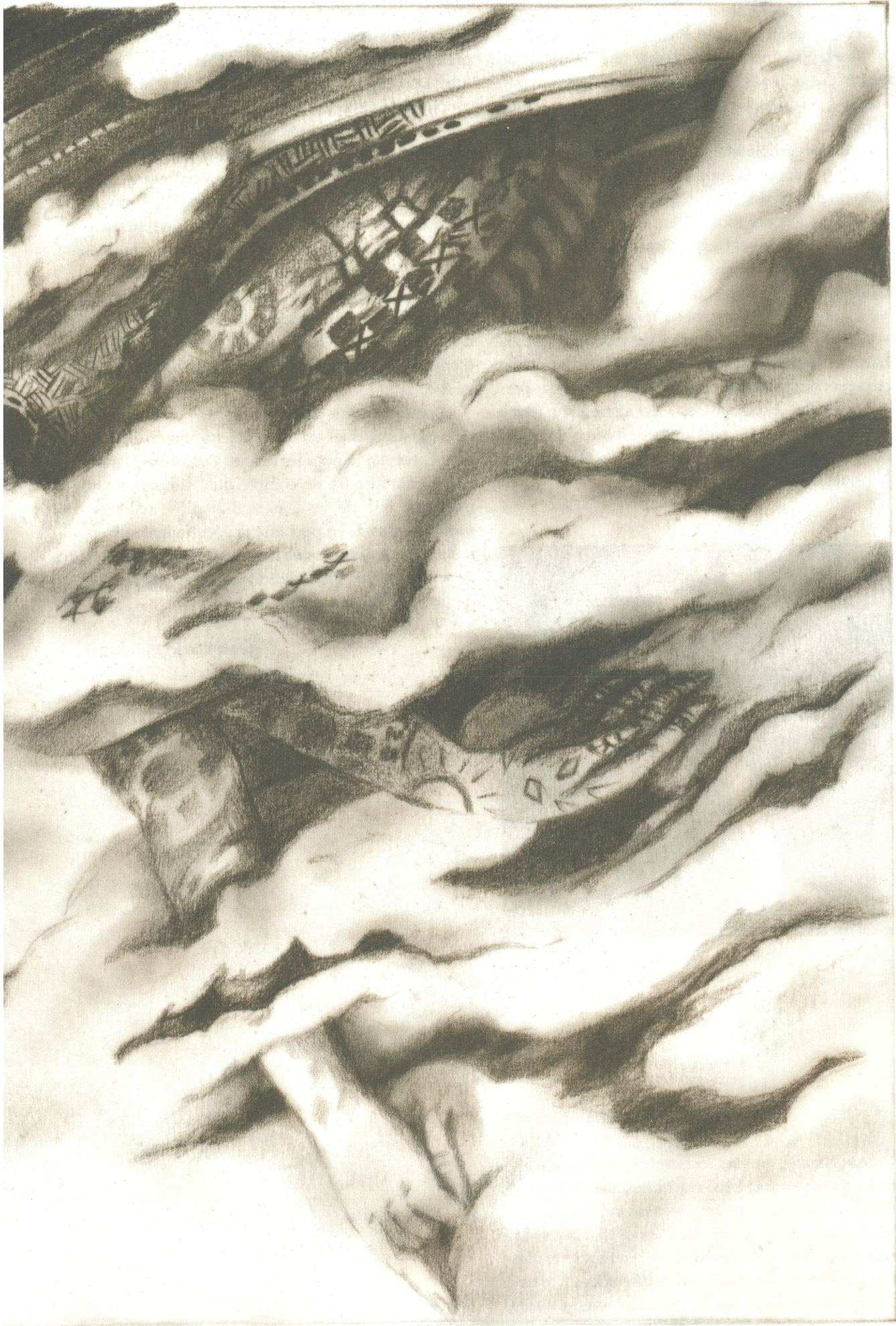
Modestement, le texte primitif lui-même porte en germe la réécriture augmentative: «et il habita dans la montagne» devient au moment de sa reprise: «il habita dans une grotte de la montagne». Et Cendrars de suivre la voie toute tracée: «Le vent habite au sommet d'une très haute montagne. Il habite dans une grotte.» Du coup, le processus est lancé, la fabulation démarre. Elle atteint aussitôt le point où la masse des nuances ajoutées se cristallise en un nouvel aspect, en un nouvel épisode. «Quand il y est, il donne de la voix [...] Quand il reste par hasard deux, trois jours à la maison, il faut qu'il se donne de l'exercice [...] Il joue.» Tout naturellement, des relations logiques demandent à être précisées. Quoi de plus efficace pour étoffer une action schématique que d'en éclairer les causes et les mobiles. «Il se donne tant d'exercice qu'il a toujours faim. C'est pourquoi il entre, il sort, retourne chez lui et repart.»

Cendrars introduit ainsi un certain nombre d'éléments nouveaux dans son petit conte nègre. Par rapport au premier, qui se bornait à habiter la grotte, voler (sortir/rentrer), manger et dormir, «Le Vent» deuxième manière donne de la voix, fait de l'exercice, frappe de grands coups, fait trembler la terre, joue. Il a faim, toujours faim; il collectionne tout, convoite tout, grignote, insatiable. Il est irréfléchi, écervelé au point de se retrouver face à lui-même, contraint inopinément de se demander: «Qu'est-ce que je fous donc là? Qui suis-je?» Question angoissante, semble-t-il, puisqu'elle déclenche aussitôt la révolte, la violence. Le calme n'est retrouvé ensuite qu'au prix du «meurtre du Père»<sup>48</sup>. L'épisode suivant est plus ahurissant encore. Il prive le vent de son ombre, de son sommeil et d'une identité stable. Il pousse le vent à rejoindre l'eau dans son immobilité, à régresser au niveau de la vie inconsciente, magique. Béatitude... Mais piètre Icare que celui auquel le Soleil ne daigne même pas brûler les ailes! S'arracher à la fascination mortifère de l'indifférenciation primordiale devient urgent. Le jeu de la balle *Fort! – Da!* peut y aider, comme le peut également l'écriture. Ainsi, le vent vit «tout seul» dans un «affreux désert», mais dont le sable est déjà tout strié de signes: empreintes, traces, dunes, vallonnements et crêtes, la tortue et le lézard, qui tous représentent le vent. Que le vent écrit.

En incorporant tous ces éléments au texte de départ, l'écrivain en modifie la substance même. Il tire le poème bochimán, qui s'efforce simplement de décrire, de rendre intelligible le phénomène du vent, vers un genre tout différent, vers le manifeste poétique, vers une sorte de portrait oblique du poète. (À cet égard, la correction que Cendrars apporte, sur son manuscrit déjà, à la longue dédicace des *Petits contes nègres* à Danie et à Claude, me paraît significative. Il avait signé cette dédicace dans un



Claudia Seeger,  
Dessin au crayon  
pour «Le Vent».



Claudia Jeger

premier temps: «Votre ami Blaise Cendrars, le chasseur [...]». Puis, il a remplacé le *chasseur* par le *poète*.)

Il est également remarquable que le rappel du passé, des origines («Le vent était autrefois une personne») sur lequel s'ouvrait le poème, soit ici caviardé sans autre forme de procès. Expansion et coupure se complètent. L'enrichissement de certains éléments entraîne la suppression d'autres. La définition originelle du vent, réglée sur la marche du temps, est réécrite tout entière en termes spatiaux. Autrement dit, le vent selon Cendrars est un être résolument synchronique, simultanément présent dans tous les points de l'univers: dans le ciel, au ras du sol, au fond de l'océan; sa voix remplit l'espace, son jeu fait trembler la terre; il est dans la tortue, la baleine, derrière vous. Par ailleurs, le mouvement de dépersonnification amorcé dans le poème (la «personne» se fait «être à plumes»), est mené à son terme dès l'ouverture du conte: le vent est force invisible. Mais à quoi donc le reconnaître? A un étourdissant bouquet de plumes.



## VII

L'originalité de Cendrars: dans notre littérature de professeurs, il a tenu le rôle du vent.

ÉLISABETH PORQUEROL

Au passage, on aura reconnu plusieurs gestes typiquement cendrarsiens: ouvrir l'espace tout grand (l'expression «au loin» est répétée cinq fois dans le texte); créer des rythmes mimétiques (le texte se faisant tourbillon, turbulence, etc.)<sup>49</sup>; défendre et illustrer l'esthétique de l'hétéroclite; fabriquer du texte à partir d'autres textes qu'on pétrit comme une pâte; le signer dans tous les endroits et de toutes les manières possibles («au déBut de *La saison Sèche*»);

sertir dans des phrases les mots comme autant de bijoux, des «choses brillantes et inutiles»; suivre la première impulsion et aller jusqu'au bout: la littérature? Du vent?

Ne faudrait-il pas plutôt voir dans «Le Vent» de Cendrars un rejeton lointain de la vieille théorie du «souffle créateur», de l'«inspiration», camouflé en conte pour enfants? On sait combien intensément l'écrivain en herbe a vécu cette conception romantique lors de sa traversée de l'Atlantique en 1911. Mais le poète de la modernité ne pourra plus s'en réclamer, c'est évident. Curieuse tout de même, cette insistance avec laquelle Cendrars cite, à propos de la poésie nègre précisément, qui seule mérite d'être couronnée selon lui, et avec une pointe d'envie, dirait-on, cette phrase: «L'esprit souffle où il veut»<sup>50</sup>.

Comment sortir du dilemme?

Mais aussi quel drôle de sujet à traiter dans un petit conte nègre pour les enfants des Blancs! Faut-il comprendre en fin de compte que, si la littérature n'est rien que du vent, c'est une chose tellement grave que l'aveu en peut être fait seulement aux enfants? Jamais Cendrars ne nous aura donné de variation plus légère, plus délicate de son grand tourment.

Merci, Blaise.

**Jean-Carlo Flückiger**

- 1 Voir *Petits contes negres pels infants dels blancs*. Traduction en catalan par Joan Llongueras. Badalona, Edicions Proa, 1929, p. 109. Les illustrations de ce volume sont de E.-C. Ricart.
- 2 Nous faisons allusion aux artistes suivants: Francis Bernard, qui a illustré la réédition des *Petits contes nègres pour les enfants des blancs*, chez Jean Vigneau, en 1943, p. 90; Jacqueline Duhême, pour Gallimard, 1978, collection «Folio junior» 55, p. 4-5 et p. 88; et E. O. Köpke, dans la traduction en allemand par Jürgen Schroeder, parue à Düsseldorf, aux éditions Karl Rauch, 1961, p. 101.
- 3 Dommage, en tout cas, que cette magnifique édition des *Petits contes nègres pour les enfants des blancs* – 1 vol. in-8 (19 x 26 cm), avec 50 bois originaux de Pierre Pinsard – soit devenue introuvable depuis belle lurette. Par ailleurs, une remarque à propos de la réédition des *Petits contes* chez Vigneau, que Cendrars glisse dans sa lettre du 16 novembre 1943 à Jacques-Henry Lèvesque, montre si besoin en était qu'il n'apprécie pas également toutes les tentatives d'embellir ses ouvrages. Voici ce qu'il dit: «On fait un nouveau tirage des *Petits contes nègres*. L'autre est épuisé «depuis longtemps» m'écrit Vigneau qui a sorti son vilain petit livre en septembre! Cela prouve qu'il n'y a réellement rien en librairie, que les gens achètent n'importe quoi, à n'importe quel prix – et non pas qu'ils sont devenus plus intelligents.» («J'écris. Écrivez-moi.» *Correspondance Blaise Cendrars – Jacques-Henry Lèvesque, 1924–1959*, Denoël, IX, 207).
- 4 Ces phrases que nous citons se trouvent dans un compte rendu de *Rbum* rédigé par Charles-Albert Cingria pour *Aujourd'hui*, Lausanne, 2<sup>e</sup> année, N° 64, 19 février 1931 et qui a été repris dans ses *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Age d'Homme, tome III, p. 201.
- 5 Cendrars fait bien lui-même, implicitement et malicieusement, la différence entre la compilation et la récolte de témoignages sur le terrain. (Cf. VIII, 569.) Entrer dans le détail des questions que pose l'examen des diverses sources de l'*Anthologie nègre* ne nous est pas possible ici. Nous y reviendrons dans l'édition critique que nous préparons. Comme l'idée du présent travail est de montrer comment Cendrars fait de la littérature à partir de matériaux «sauvages», comment il réussit à leur imposer les rythmes et couleurs de sa langue et, enfin, quel «manifeste» poétique il dissimule dans un simple conte pour enfants, je laisse également et consciemment de côté l'aspect ethnologique pour ne considérer les *Petits contes nègres* que dans une perspective littéraire et linguistique. Par ailleurs, dans l'*Anthologie nègre*, Cendrars supprime systématiquement toutes les références exactes et notes explicatives dont les textes étaient pourvus à l'origine. Façon de leur attribuer un certain statut «littéraire».
- 6 Fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires suisses, dossiers *Anthologie nègre* O 22–27, *Petits contes nègres pour les enfants des blancs* O 90–94, *Comment les Blancs sont d'anciens Noirs* O 118–119.
- 7 C'est le dossier P 42 qui renferme cette *Conférence sur la littérature des nègres*, faite à la Villa Kyrial, à São Paulo, le 29 mai 1924 et à Madrid, le 10 juin 1925. Le texte est inédit, mais ressemble beaucoup à la conférence sur les poètes modernes, faite à São Paulo, le 12 février 1924, et reprise dans *Aujourd'hui* (IV, 205–225). Qu'on en juge en comparant ces deux phrases, par exemple: «Ce qui caractérise l'ensemble de la littérature nègre est son lyrisme.» – «Ce qui caractérise l'ensemble de la jeune poésie française est son lyrisme.»
- 8 D'un éditeur à l'autre la formule varie. Denoël (I, 469) ainsi que le Club français du livre (CFL 3, 323) donnent: «Poésies et chansons/danses». Buchet-Chastel (1979, p. 319 et 321) se conforme à l'édition originale (Sirène, 1921, p. 281 et 283) et à celle, «définitive, revue et corrigée», de Corréa (1947, p. 319 et 321): «Poésies et chansons/danse». Le Livre de Poche (1985, n° 3370, p. 363 et 365) innove: «Poésies, chansons/et danse». Le manuscrit porte: «POÉSIES – CHANSONS./Danses», bien que le chapitre ne comprenne effectivement qu'un seul texte désigné comme «danse».
- 9 Deux tables figurent dans le manuscrit du chapitre XX, une «grande» et une «petite». La mention «poésie bushmen» figure en toutes lettres sur la petite. Par sa disposition, la grande semble regrouper à son tour les différents textes en poésies et chants, à quoi s'ajoute une danse, «La danse des Animaux».
- 10 Fonds Blaise Cendrars, dossier O 94 4. d).
- 11 *Folklore Journal of the South-African Folklore Society*, Le Cap, 1880, tome 2, p. 42–43. La copie autographe du conte, établie par Raymond Radiguet pour Cendrars, figure dans le manuscrit original de l'*Anthologie nègre*, Fonds Blaise Cendrars, dossier O 22.
- 12 Maurice Grevisse, *Le Bon Usage*, Grammaire française, 12<sup>e</sup> édition refondue par André Goose, Duculot, 1986, p. 296.
- 13 «Tous les vers en italiques», demande une indication de la table manuscrite du chapitre XX. Or «Le Vent» n'est pas imprimé en italiques. Donc il est écrit en prose. Et c'est sous cette forme qu'il a obtenu l'imprimatur.
- 14 Les deux photos en question sont reproduites dans le livre de Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars*, Balland, 1984, p. 330 b. Il faudrait réexaminer, bien sûr, le rôle de la mère de Cendrars, mais je n'ai pas la place de le faire ici. Je ne rappelle qu'une citation: «Il est vrai que c'est maman qui m'a appris à lire et que pour cela elle me prenait sur ses genoux. C'est tout ce que j'ai eu d'elle. Son cœur était ailleurs. Et depuis... [...] je veux vivre, et j'ai soif, j'ai toujours soif...» («Paris, Port-de-mer», *Bourlinguer*, VI, 274).
- 15 Cette bête ravage le septième petit conte nègre, «Possible-Impossible», II, 479–485. Cf. aussi *Le Lotissement du ciel*, VI, 498–500.
- 16 Modification tardive, peut-être faite en vue de la réédition des *Petits contes nègres* chez Denoël et qui serait à mettre en rapport avec le document O 94 4. d) déjà cité. Or Cendrars y dresse la table d'un nouveau recueil, «revu et complété»: «Le gris-gris de vitesse/De l'alligator à Pourquoi-pourquoi?/Baranga: l'épopée de la grenouille/Le Vent/L'autre vent./La Légende de la séparation: Pourquoi les Blancs sont d'anciens Noirs./La ronde des Pygmées.» Comme le projet n'a pas abouti, je préfère m'en tenir à la version que Cendrars a fixée sur les épreuves de l'édition originale, où il assigne au «Vent» sa place définitive, à la fin du livre.
- 17 Nous utilisons les sigles suivants: MS = manuscrit; EO = édition originale; SP = Sans Pareil; OC = Œuvres complètes (Denoël ou Club français du livre); FO = Folio junior.
- 18 MS, EO: Au début de la saison sèche vous voyez
- 19 OC, FO: Tous les matins, ils se donnent
- 20 MS, EO, OC, FO: et de cris assourdissants, qui vous ferait croire *Mais sur les épreuves de l'édition originale, Cendrars demande expressément la suppression de cette virgule.*
- 21 MS: , les anime ajouté à la main
- 22 MS, EO, FO: De même au ras
- 23 MS, EO, OC, FO (auxquels, dans ce cas précis, il faudrait sans doute donner raison): qui passe en soulevant
- 24 *Toutes les éditions ne respectent pas les blancs que le manuscrit exige pourtant explicitement. Le premier est celui qui suit ce paragraphe formé de ces deux mots: «Le vent»; le deuxième et le troisième délimitent le grand développement qui va de: «A force d'aller et venir...» jusqu'à: «...c'est le vent, quoi, le vent.» Cendrars a dû insister, puisque dans les espaces réservés, par-dessus le signe «—O—», l'imprimeur note scrupuleusement: «1 ligne de blanc.»*
- 25 MS: Il faut toujours qu'il entre et qu'il sorte.
- 26 MS: en ajouté à la main
- 27 MS: alors ajouté à la main
- 28 MS, EO, OC, FO: il entre *C'est sur son exemplaire de l'édition originale que Cendrars apporte cette correction que SP ne manque pas de respecter.*
- 29 MS: , un vieux bout de fer, un miroir ajouté à la main. *Ce n'est ensuite que dans son exemplaire de l'édition du Sans Pareil que Cendrars corrige un vieux bout de fer en le remplaçant par un vieux pot de fer.*
- 30 MS: , rien de bon ajouté à la main
- 31 MS: disperse [sic] les harricots [sic]

- 32 MS: l'œil aux aguets *corrigé à la main*
- 33 OC: Alors, il se demande
- 34 MS: Et il se fâche *corrigé à la main*
- 35 MS: enfermés *ajouté à la main*
- 36 OC: dans le village
- 37 OC: Aussi, ne dort-il jamais
- 38 MS: parlantes *corrigé à la main*
- 39 OC, FO: comme s'il y avait une nichée de petits
- 40 MS: dans un vallon *corrigé à la main*
- 41 MS: il est au sommet d'une dune *corrigé à la main*
- 42 MS: si vous l'entendez dégringoler *corrigé à la main*
- 43 MS: enfin *ajouté à la main*
- 44 Cf. *Blaise Cendrars vous parle...*, Entretien premier, VIII, 549: « – Je fais des poèmes pour Bibi, que je me récite et que je déguste et dont je jouis. [...] Je ne les écris pas. Il est tellement agréable de rêvasser, de balbutier autour d'une chose qui reste un secret pour soi seul. »
- 45 Dans «Totems», le narrateur rapporte son entretien avec le vieux chef bétsi, nommé Etiiti, qu'il interroge sur son totem. Mais en guise de réponse, celui-ci le renvoie aux enfants, à «tous les enfants», qui savent et qui pourront lui expliquer le secret... Ainsi se crée une complicité.
- 46 Blaise Cendrars, «Le Principe de l'utilité», IV, 174.
- 47 Procédé qui n'est peut-être pas sans parenté avec le fameux *principe du raccourci* qu'Alfred Brendel observe à l'œuvre dans le discours beethovénien. «Le principe du raccourci condense progressivement la séquence musicale», remarque-t-il dans ses *Réflexions faites*, Paris, Buchet-Chastel, 1979, p. 64.
- 48 Je mets des guillemets pour atténuer le choc de cette lecture du texte qui, apparemment, ne fait que «renverser la grande paillote du chef». Par ailleurs, qui déjà devait faire sauter l'Institut, à Moscou, en 1907, le jour anniversaire de l'empereur?
- 49 Cf. la lettre du mercredi 28 février 1945 dans *J'écris. Écrivez-moi.* *Correspondance Blaise Cendrars – Jacques-Henry Lèvesque, 1924–1959*, Denoël, IX, 317–318, où Cendrars définit une éventuelle adaptation des *Petits contes nègres* en ces termes: «On peut faire quelque chose de très bien en ne craignant pas les répétitions et en truffant le tout avec de la véritable et authentique musique nègre d'Afrique, telle qu'il en existe quelques disques.»
- 50 Dans *La Vie dangereuse*, «Fébronio», IV, 557 et au cours du troisième entretien avec Michel Manoll, *Blaise Cendrars vous parle...*, VIII, 569. La citation est tirée de l'Évangile de Jean, 3, 8: «Le vent souffle où il veut, et tu entends sa voix, mais tu ne sais ni d'où il vient ni où il va.»



## QUESTIONS DE POLITIQUE:

### LA TOUR D'IVOIRE DANS LA CUISINE

*Conférence de Michèle Touret prononcée lors de l'Assemblée plénière du C.E.B.C. le 26 janvier 1991*

M'imaginant cette assemblée, après que Jean-Carlo Flückiger m'a demandé de vous entretenir de Blaise Cendrars, connaissant une partie d'entre vous et connaissant grâce à vous la diversité des études cendrarsiennes et leur coexistence harmonieuse tout aussi bien que l'écoute attentive qui les suit, j'ai attendu et redouté en même temps ce moment pour tous important d'un de nos rendez-vous réguliers.

Puisque Cendrars vit par ses lecteurs – nous n'en représentons qu'une minorité, éclairée certes, mais une minorité et c'est tant mieux – il vit par la grande diversité des questions que ses lecteurs lui posent et par les réponses qu'il leur apporte, dans leur diversité également.

Nous avons, quant à nous, renoncé à des lectures leurrantes qui étaient autant de pièges tendus par cet étonnant auteur, capable de tout. Mais ces pièges existent: s'ils nous trompent c'est sur leur sens et leur rôle, non sur leur existence. Parmi eux, je relève celui, tout prêt à fonctionner à chaque moment, d'un Cendrars en avant de son époque, éternel précurseur exaltant et contemplant le présent du point de vue de son avenir, celui d'un homme, par conséquent, qui échapperait à toutes les définitions, en premier lieu à celles de son temps, tellement il le pénètre, le devine et le perce à fond.

Une fois le piège reconnu, que faire? Le plus facile serait d'y tomber, et combien séduisant, car Cendrars a tout prévu: le lit de feuilles où l'on se perdra est préparé, les mots, les images, les riches échos sont prêts pour enchanter le lecteur. On peut aussi éviter le piège, passer outre, aller voir ailleurs s'il n'y a pas une autre entrée, plus secrète, délicieusement et subtilement entrouverte. C'est ce que j'ai fait après mon travail de thèse. J'ai reculé devant cette question et je me suis tournée vers des études plus linguistiques, plus stylistiques, plus esthétiques.

On peut encore se demander: pourquoi ce piège? Tendue à quel lecteur? Pour quelle lecture? Et finalement, ce piège-là n'est-il pas, justement, construit pour que l'on s'en écarte, pour qu'on se garde bien de s'en approcher? Enfin, certains pièges ne sont-ils pas des faux pièges dont la seule apparence, la première vue, devra écarter le lecteur qui, trop malin, se gardera bien de s'en approcher? Pour aussi bien marcher, ils doivent être visibles, grossiers, énormes.

J'ai été séduite par celui de l'écrivain tellement en avance sur son temps qu'il le laisse bien loin derrière lui: voyez la «lettre-postface» à l'ouvrage de Jean Epstein<sup>1</sup> où Cendrars dit que les hommes de son temps ne le voient plus, ne peuvent plus le voir sauf de dos, tant il est posté sur des lignes avancées. Il est bien au-delà de tout le monde. C'est sur ce piège dissuasif, qui m'attire depuis longtemps, que j'aimerais poser les yeux pour comprendre comment il fonctionne, ce qu'il défend et en quoi il laisse (ou peut laisser) le lecteur interdit à son abord.

En somme, posée un peu brutalement, la question est de savoir s'il convient de parler en termes politiques des rapports de Cendrars à son temps, s'il convient de parler de «Cendrars et le (ou la) politique». Cette question est-elle opportune, inconvenante, inapte à augmenter le plaisir que nous prenons à la lecture de Cendrars? En raison même sans doute des précautions et des dénégations dont Cendrars lui-même l'entoure, je dirais que oui. Mais je prends aussi le pari que cette question possède sa pertinence propre et qu'elle est susceptible de nous faire avancer dans la compréhension des textes, des œuvres, c'est-à-dire de l'écrivain.

Il ne sera nullement question pour moi de compter ou d'escompter telle ou telle position non littéraire de Cendrars concernant la vie politique du moment; pour moi, il est un écrivain, et c'est comme écrivain qu'il convient de l'aborder et seulement pour examiner le degré et la manière selon lesquels la question éclaire l'ensemble d'une œuvre – dans un de ses sens actuels sinon les plus visibles du moins parfois exposés par Cendrars lui-même avec suffisamment d'éclat pour alerter le regard.

J'ai donc choisi notre rencontre pour avancer sur ce point dans des réflexions entamées voilà un temps et reprises à la lumière des connaissances présentes. J'ai choisi ce moment pour la raison également qu'il est une occasion d'échanges de vues sur un sujet qui peut-être en intéresse d'autres.

Ne pensez pas que ce préambule soit une quelconque captation de votre bienveillance. Première approche de mon objet, il voulait dire d'abord pourquoi et comment cet objet existe pour moi.

Avant toute chose, je rends ici hommage à ceux, ici présents, qui ont déjà abordé cette question: Miriam Cendrars, dans sa biographie de façon très éclairante<sup>2</sup>, et Jean-Carlo Flückiger, dans son ouvrage sur Cendrars où il parle aussi de *Moravagine*<sup>3</sup>. J'aurai d'ailleurs recours à leurs travaux. Je mentionne aussi un article de Serge Baudiffier sur la politique de Cendrars, tiré d'un ouvrage paru aux Editions Veyrier, mais pour aboutir à des conclusions différentes de celles présentées dans cet article<sup>4</sup>.

Et pour entrer en matière, voici une parole de Blaise Cendrars qui m'a frappée à la lecture d'*Une Nuit dans la forêt*:

Or moi, j'aime tellement le monde et l'action, que je parie que le jour de ma mort (si toutefois je ne meurs pas de mort violente et que j'aie le temps d'agoniser un peu), je parie alors entrer enfin dans la politique pour me mêler à régler la vie des hommes.

En attendant, je n'attends rien.

Je méprise tout ce qui est.

J'agis.

Je révolutionne. (VII, 16<sup>5</sup>)

C'est de ce retour de Cendrars que je voudrais parler, qui rejette la complaisance, la fatalité et a osé se tromper si souvent, de ce «Zarathoustra d'hôtel de passe à l'état brut» dont parle Alain Jouffroy<sup>6</sup>. «Ecce homo», comme avait dit Nietzsche.

## LES TRACES DU POLITIQUE

Dans un premier temps, je crois qu'il est bon de repérer très rapidement les traces de la présence du politique, de la politique, dans l'œuvre de Cendrars. Et j'aimerais dire ici que je prendrai le terme en son sens très général de «tout ce qui touche aux affaires des hommes dans la Cité, aux affaires publiques, qui engagent leur présence et leur avenir» et non au sens de «ce qui relève seulement de la prise en charge actuelle des affaires politiques selon des voies, par des institutions et des hommes qu'un Etat prévoit et dont il codifie l'usage et le comportement». Cette seconde acception peut aussi concerner Cendrars comme tout écrivain d'ailleurs. Mais combien plus révélatrice est la première pour un écrivain qui se préoccupe surtout de la question pressante du *comment vivre, ici et maintenant?*, écrire étant pour lui une manière – la seule et la plus riche – d'y répondre.

Or, les traces de cette préoccupation sont en effet une constante dans son œuvre. *Les Pâques à New-York* et l'attirance vers un nouveau monde, vers un ailleurs, vers cette modernité; la *Prose du Transsibérien* et cette Europe des vieux parapets confrontée au monde ancien mais qui le secouera à son réveil; l'ancienne Russie, ouverte par le Transsibérien, la confrontation de l'ancien univers et de la technique occidentale; la Russie traversée par la modernité et par la guerre déjà, est secouée par les sauts du train, les roues du train, le diable, l'élan de l'histoire et rejoint Paris l'antique et Paris la moderne, force l'explosion d'un monde nouveau. La préoccupation n'est pas politique au sens pratique du mot mais ce texte pose la question du *comment vivre aujourd'hui?* Si tel peut être un des effets et une des significations de la *Prose du Transsibérien*, ce poème d'un lyrique est plus proche du sentiment profond du monde politique ambiant que tous les poètes du même temps. Plus proche aussi de ce que Cendrars vivra en 1914–1915, dans les tranchées, sous la mitraille et les obus, lui qui dit dans la *Prose du Transsibérien*:

J'ai déchiffré tous les textes confus des roues et j'ai rassemblé les éléments épars d'une violente beauté

Que je possède

Et qui me force. (I, 32)



Ce poème de l'inquiétude finit à Paris, monde de la violence. «O Paris [...] carrefour des inquiétudes» (I, 32) dit la déchirure du monde, la folie au milieu du monde et l'homme solitaire, insatisfait. On connaît l'article sur «La beauté devant l'anarchisme», texte d'une conférence faite en 1912 et qui construit non pas une conception politique de l'anarchie, mais une conception métaphysique<sup>7</sup>.

La Vie est Anarchisme.

La Vie est Beauté.

La Beauté est Anarchisme.

L'Anarchisme est la Vie.

[...]

La première vie fut fermentation. La Beauté n'est pas la norme, elle s'érige hors de la norme. L'Anarchisme n'est pas un lieu d'ébats pour la multitude, mais le banc de repos d'où des individus grands et las, contemplant le crépuscule.

[...]

Les artistes, anarchistes dans leur essence, expriment leurs sentiments dans la pierre, dans l'argile, dans des mots [...] C'est l'anarchiste, l'homme moderne, le héros de la Vie<sup>8</sup>.

Ce texte, qui a une coloration politique, mêle en effet très fortement des conceptions esthétiques et une préoccupation sinon immédiatement politique, en tout cas métaphysique et proche de la politique.

Je ne parlerai pas bien sûr de cette maison d'édition *Les Hommes nouveaux*, au titre si prometteur et plein de résonances, j'insiste simplement sur le fait que quand Cendrars dit:

*C'est le crash du Panama qui fit de moi un poète* (I, 35),

je crois qu'il faut en effet prendre les choses au pied de la lettre. Certes, dans son étude sur *Le Panama*<sup>9</sup>, et pour d'autres conclusions, Yvette Bozon-Scalzitti dit bien qu'on ne peut pas prendre ces termes tout à fait au sens premier. En 1889, date du crash, Cendrars a deux ans, mais après bien des déboires et, pire, des échecs, le canal est percé et inauguré en avril 1914 (le poème, écrit en 1913–1914, paraît en 1918). Mais c'est qu'en effet le percement du canal marque l'entrée dans le XX<sup>e</sup> siècle. Ce poème est le poème du détachement, de la rupture, du délaissement, mais il n'y a de détachement que provoqué, que dans la douleur, dans un monde qui bouge. Dans *Le Panama*, la régression est produite par ce monde où on ne lit plus les histoires (images, lettres et récits historiques) mais où il faut vivre au contraire. *Le Panama* est d'un poète qui dit être né avec ce monde, être né avec ce siècle, quelques années à l'avance, mais qui se dit inséparable de ce siècle. Ce n'est plus le monde des histoires, c'est le monde de l'Histoire.

On ne joue plus avec des meubles  
On ne joue plus avec des vieilleries  
On casse toujours et partout la vaisselle  
On s'embarque  
On chasse les baleines  
On tue les morses  
On a toujours peur de la mouche tsé-tsé  
Car nous n'aimons pas dormir. (I, 36)

*Le Panama* est bien l'éveil à un monde qui bouge et c'est par là qu'on devient poète. «En attendant je n'attends rien. [...] J'agis. Je révolutionne.» De la même façon, l'entrée de Cendrars dans le roman est une entrée dans un monde de l'histoire, dans un monde de la logique du monde, de la logique des choses et des actions, mais une réflexion en même temps sur la vie de l'homme dans l'Histoire. *L'Or*: roman du pouvoir et de l'illusion – de la fortune, de la puissance, de la raison du plus fort, du conquérant, contre la raison des Etats. *L'Or* est la première légende du monde moderne: le temps des Ermitages est fini, le rêve pastoral a vécu, vient celui du commerce, de la légalité qui ne garantit jamais que le plus fort.

De même on retiendra de *Moravagine* – je renvoie aux études de Jean-Carlo Flückiger – l'incroyable mélange des tendances anarchistes, de la prophétie sur la catastrophe universelle, de l'ennui et l'horreur du confort anglais et de la morosité du monde parisien.

De *Dan Yack* on pourra retenir l'odyssée à travers le monde moderne de cet homme qui cherche où vivre. C'est une épopée au milieu d'une guerre, l'affrontement du pur désir et de l'action jusqu'au néant.

*Rhum*: éloge d'un héros des temps anciens, d'un Don Quichotte en lutte contre les mesquineries du colonialisme.

*Une Nuit dans la forêt* où Pompon perd son visage après avoir perdu son sourire à cause des exactions des bandes mussoliniennes.

La «Tétralogie» où le monde de Cendrars se confronte au monde réel et le transforme, le recompose pour qu'une vie soit enfin lisible.

Mais on retiendra encore les articles et les œuvres inachevées pour soi ou pour les écrivains prolétariens<sup>10</sup>, rêves d'intervention sur la vie des hommes, rêves d'être un guide pour une littérature neuve, machine de guerre contre celle du moment et promesse de rupture.

*La Banlieue de Paris* où Cendrars fait semblant de commenter les photos de Doisneau et où il laisse aller mémoire et imagination pour se réécrire au présent, face au présent et aux puissances du moment qui expulsent les habitants hors de la cité et font des banlieusards les nouveaux gitans du monde moderne. Cette réécriture de soi établit la permanence dans l'homme actuel de celui qu'il était précédem-

ment: de l'avant-guerre à l'après-guerre, de 1910-1936 à 1948, mêmes choix et mêmes positions.

En fait, vous le voyez, et on pourrait poursuivre, ce n'était qu'une manière de pointer ici ou là un certain nombre de traces: on n'en finirait pas de noter ainsi tous les signes qui attestent que Cendrars voit, affronte en homme du présent un univers que définissent un espace, des pensées ou des actes qui ressortissent au politique.

## POUR PHILINTE

La question est bien de savoir quelle est sa position et comment s'y prendre pour aborder cette question.

Tout d'abord je dirai qu'il ne conviendrait pas de placer Cendrars sur le lit de Procuste de la politique pour constater qu'il dépasse des deux côtés: du côté de l'anarchisme (proche de Jehan Rictus, de Victor Serge, d'Emile Szittyá); du côté de l'extrême droite, dans les années trente: accueilli par Brasillach et de Carbuccia, poussé et protégé par t'Serstevens, il se situe nettement à droite et d'une façon très résolue à partir de 1934. C'est aussi le moment où il est de moins en moins un écrivain. En cela, d'ailleurs, sa position n'est pas originale en ce temps. D'autres sont dans ce cas: Drieu La Rochelle, Georges Sorel, Edouard Berth, Georges Valois, et on pourrait multiplier les exemples.

Cependant, à la différence de ces derniers, Cendrars semble n'avoir jamais abordé le domaine politique qu'à partir d'une démarche qui affiche visiblement, dès le début, sa discordance et son impertinence. Donc, sa façon à lui de se définir le signale, comparé aux autres écrivains, par un abord biaisé du domaine politique.

Jean-Carlo Flückiger a bien relevé toutes les incohérences dont fourmille *Moravagine*<sup>11</sup>. D'autres comme Michel Dentan dans *Etudes de Lettres* parues à Lausanne<sup>12</sup> ont montré que dans ce roman de nombreux clichés sont en jeu, mais point de pensée politique sérieuse. De nombreux clichés qui construisent la conscience immédiate, philosophique et politique du moment, mais que Cendrars se contente d'exhiber.

Miriam Cendrars à son tour<sup>13</sup> a remarqué que le reportage politique fut un échec institutionnel et littéraire et que, loin de s'en attrister, Cendrars n'a pensé qu'à recouvrer ses frais de route.

Cette question ne peut pas être abordée en relevant tels traits de Cendrars en essayant de les mesurer à l'aune de la politique du moment. Quant à moi, qui ai été si souvent tout à fait désorientée, parfois séduite, parfois inquiète aussi, parfois courroucée, parfois déçue ou enthousiasmée, je me suis souvent demandé non ce que Cendrars pensait au jour le jour de la vie politique, mais – ne pouvant en expulser la

pensée de son œuvre comme nous ne pouvons l'écartier à sa lecture – comment il concevait sa vie d'écrivain face à des choix fondamentaux.

Un fait a retenu mon attention. Je l'avais découvert en lisant la biographie de Céline par F. Girbault. Lorsque dans les années cinquante, raconte Girbault, une pétition demandant le retour en France de Céline (qui séjournait alors en Suède encore) ainsi que l'annulation du procès qu'on allait lui faire circuler parmi les écrivains, on avait également sollicité la signature de Cendrars. Cendrars promit qu'il y penserait et, dit-on, «avec le *philintisme* qu'il cultive depuis quarante ans» n'en fit rien. Pourquoi Philinte? Que vient faire là Philinte, l'autre d'Alceste, son contraire et son témoin? Céline égale Alceste; mais en quoi Cendrars serait-il Philinte?

On comprend bien l'acrimonie des défenseurs de Céline, et certainement le *philintisme* est-il à leurs yeux un très vilain défaut. Ceux qui préfèrent Alceste admettent logiquement l'affrontement, l'injure et l'insulte. Quant à moi, j'ai toutefois essayé de voir ce qu'était ce *philintisme*. Quelle est en effet la conduite de celui qui aime les hommes, qui s'en amuse, qui en parle parfois avec une ironie extrêmement polie, mais dont la sociabilité paraît aussi suspecte, car il aime les hommes comme ils sont, car il les sait incapables d'être meilleurs et ne pense pas qu'il soit possible de les amender sur l'instant. Ce Philinte-là est probablement un être plus secret et plus solitaire qu'Alceste. Nous connaissons les tentatives de Cendrars pour échapper par avance à toute définition tant soit peu précise de sa personne, de sa pensée, de son métier d'écrivain, nous connaissons ses échappées hors des terrains bien balisés. En fait, oui, c'est vrai: il se défie de la définition; il se veut irréductible à toute norme et il en joue, d'un jeu extrêmement dangereux, allant parfois jusqu'au cynisme et jusqu'au désespoir. C'est ainsi qu'en effet Cendrars a voulu exprimer une relation au monde: une relation qui est d'ordre politique. Et il a voulu le faire à la manière d'un écrivain. N'est-ce pas en tant qu'écrivain qu'il réclame la levée de toute détermination? Et n'est-ce pas pour cette raison qu'il joue des contradictions jusqu'au péril? Car qui, plus qu'un écrivain, peut avoir l'expérience de l'effet réel, conscient de ses actes, dans son domaine, sur la construction de son être? C'est cette manière que je voudrais analyser, cette manière où nous voyons se mêler cynisme, agression (parfois), désespoir et pensée désabusée. Cynisme et désespoir, devant les images de la banlieue que lui envoie Doisneau par exemple, dans lesquelles l'exilé d'Aix se revoit brusquement maintenant tel qu'avant la guerre il était, puis se renie aussitôt avec lyrisme en refaisant sa vie à la lumière du mythe de la «Tétralogie» d'après 1943. Excès, quand il plonge *Moravagine* dans toutes les haines, les folies et les espoirs de son époque, quand dans *Aujourd'hui* il dédie «Le Principe de l'utilité» à

Henry Ford; excès avec cynisme et désespoir quand Dan Yack, nouvel Ulysse, ne retrouve ni Pénélope – elle ne l'a pas attendu, elle est morte – ni Télémaque, dans un royaume minuscule, nocturne et vide.

Au fond sa conduite n'a-t-elle pas été de tout dire, dans tous les sens et absolument, *pour voir*, et parce que, pour lui, écrire c'est tout dire, tout essayer, avoir le droit à l'irresponsabilité à l'égard du politique, du domaine politique présent? Selon lui, un écrivain n'est qu'un homme après tout, qui ne peut que dire qu'il est dur de vivre. Il le dit, parce qu'il ne vit pas dans l'espérance qui, elle, fonde l'acte politique. C'est cette ligne qui est tenue, ligne d'affrontement biaisé par laquelle il réclame le droit de ne pas être de ce monde, de ne pas penser utilement, le droit d'être en paix avec ce monde tout en gardant son quant-à-soi. Il refuse donc l'ascèse et la rigueur d'Alceste et choisit l'abandon amusé de Philinte, celui qui regarde doucement mais qui n'attend rien de mieux. Il réclame donc ce droit à l'irresponsabilité pour ne pas prendre en charge les affaires du moment, ni les régler pour l'avenir.

A ce propos, je pense à un article publié dans *Les Nouvelles littéraires*<sup>14</sup> dans lequel Cendrars juge très sévèrement les écrivains qui prétendent se définir dans des termes politiques. Parlant d'Apollinaire et de Cocteau, les deux écrivains qu'il allait justement publier les deux premiers à la *Sirène*, il les montre tous deux attachés à leur place par une chaîne, et quels que soient les airs de liberté qu'ils veulent se donner, la chaîne est là, qui les tient. Il ne s'agit donc pas d'avoir faussement l'air libre, il s'agit de gagner le droit à l'irresponsabilité. Autrement dit, l'attitude de Cendrars dans un premier temps, c'est de nier toute idée de devoir et d'opérer ainsi une dénégation du politique. En effet, on ne peut s'en tenir seulement à l'image de Cendrars qui casse tout, se moque de tout et qui récuse la définition au nom d'une liberté donnée d'avance. C'est là, je crois, un des pièges dans lesquels il vaut mieux ne pas tomber. Il faut prendre cette conduite comme une dénégation entièrement chargée de sens. Car écrire, c'est sérieux, c'est grave – c'est trop grave peut-être pour que les affaires politiques du moment s'en mêlent ou pour qu'on veuille s'en mêler. Il faut se garder de rien exiger, car en retour on ne rencontre que des exigences. Personne, finalement, ne croit plus au monde et à ses devoirs qu'Alceste. Philinte, lui, s'en moque car sa vie est ailleurs. Il est physiquement dans le monde, mais s'en absente, tandis qu'Alceste, quand il aura gagné son désert, ne pensera qu'au monde qu'il a quitté.

### BRAHMANE À REBOURS

Très tôt Cendrars a renoncé à poursuivre un rêve philosophique et esthétique dans lequel l'écrivain

serait l'être incomparable, à l'écart des affaires de la Cité. Plaisir et inquiétude devant le nouveau siècle le définissent; euphorie ou désespoir, le monde le tient<sup>15</sup>. Mais il y entre sans s'y mêler. Il préserve en fait une place à l'écart. Il expérimente le possible, voire l'erreur, le droit de se tromper. Le droit également de heurter les contraires semble avoir été le fond de sa conduite. La question des liens du temporel – domaine du politique – et du spirituel – domaine des valeurs absolues – se posera donc pour lui en des termes propres et, en effet, relativement nouveaux par rapport à son temps. A la différence de beaucoup de ses contemporains qui visent à constituer une forme moderne de cléricature, qui, face au monde temporel, défendrait des valeurs humaines aux portées pratiques affichées, et qui s'engagent personnellement, Cendrars revendique la séparation absolue de ces domaines. Il accepte et revendique la séparation non pas pour que les tâches soient de part et d'autre mieux définies et les rôles clairement attribués, mais pour qu'il ne soit rien demandé à l'artiste.

Sa conduite à l'égard de toute institution littéraire ou politique, son horreur des places en vue, des enquêtes et des interviews expriment son refus de la forme moderne de l'écrivain qui, à cette époque, s'incarne en effet dans le clerc. Son recul et ses critiques devant ce qu'il appelle les chapelles littéraires expriment sa défiance envers ces formes de la cohésion d'une caste – autocratique en son essence et infaillible – qui organise une discipline dans l'ordre de la pensée.

A la fin des années vingt, Cendrars dit: «Je suis un brahmane à rebours»<sup>16</sup>. On a cru que cette phrase manifestait une tendance réclamant d'être interprétée sur fond d'orientalisme. Mais si l'on prenait les choses autrement? Par exemple en voyant que le brahmane est non seulement un religieux, mais surtout un homme appartenant à la caste supérieure, affecté par la société hindoue à l'ordre spirituel et à l'ascèse, ce qui le recommande au conseil du pouvoir temporel. Ses conseils ordonnent et gèrent le monde ou aident à son gouvernement. Cendrars, brahmane – soit; mais «à rebours» de quoi? L'ordre est spirituel, certes, mais Cendrars inverse cet ordre, l'inverse peut-être doublement. Tout d'abord – et là le texte est relativement explicite –, il inverse la vocation ascétique: pas un brahmane qui s'abstrait du monde, mais qui y plonge. Le monde doit être goûté; il ne faut pas renoncer aux plaisirs temporels. «A rebours» aussi sans doute parce que ce brahmane-ci ne se voue pas au conseil du prince, il ne se mêle pas d'intervenir auprès des autorités responsables du temporel. Sa méditation, tournée vers le monde de l'action, ne vise ni conseil, ni leçon.

Cendrars cherche une place dans le monde, mais une place séparée pour l'artiste, qui n'est pas celle de l'indifférence ni de l'intervention, mais d'où il met

en cause les formes modernes de l'artiste résumées par les traits du clerc qui voudrait juger et intervenir au nom des valeurs universelles. D'où peut-être ce méli-mélo tout à fait cynique de *Moravagine*, d'où aussi peut-être cette dédicace étrange du «Principe de l'utilité» à Henry Ford par celui qui, peu avant, se voulait *eubage*. D'où aussi sans doute, l'appel à l'inconnu, au «lecteur inconnu» qui comprendra, plus tard peut-être, cette apparente désinvolture et saura que ce brahmane à rebours aura entretenu avec le monde d'autres liens que ceux qui paraissaient les plus urgents et les plus pressants; et que ce brahmane ne pourra avoir donné qu'un seul conseil – qui est que seule instruit la confrontation concrète – et que tout son savoir vient de là. Sa position d'écrivain a ainsi conduit Cendrars à déplacer ironiquement ce qu'il appelle sa «tour d'ivoire», cliché qu'il remodèle, et rappelle de façon obsédante dans les années quarante, au milieu du monde, à être là aussi le brahmane à rebours dont l'ermitage est au cœur de la Cité (voir ce passage dans *L'Homme foudroyé*, troisième «Rhapsodie gitane», *La grand'route, Les Nuits*, où il dit «et maintenant je suis dans cette cuisine... Drôle de tour d'ivoire», V, 269). Donc ce thème de la tour d'ivoire, Cendrars l'inverse: elle est au milieu du monde; être soi-même, c'est être au milieu du monde et l'individualisme de Cendrars ne peut plus le mener là où le conduisaient ses maîtres du passé, dans le refus et le refuge, au contraire, il le mène à une position peut-être plus iconoclaste à l'égard du domaine politique, à une morale de la dépense, de l'excès et de l'audace. Vivre à l'écart n'est plus possible, il faut donc vivre au milieu du monde et vivre contre le monde. A Stirner (probablement un des maîtres de Cendrars) et à Nietzsche il a repris l'opposition de l'homme au social et au politique. Moravagine est la dernière manifestation du moi égoïste à la Stirner, manifestation paradoxale de la force de la volonté contre les hommes assemblés. Au contraire, puisque les tours d'ivoire isolées sont devenues poussiéreuses, il faudra établir son camp dans le monde et, pour mieux s'y opposer, y vivre seul au milieu des hommes, placer son Ermitage au milieu de la Cité: la banlieue en travail, en gésine cerne le château de Paquita; Dan Yack descend de sa montagne et se plonge dans Paris.

En 1946, quand Cendrars écrit à la demande de Maximilien Vox une préface aux *Fleurs du mal*, il exalte en Baudelaire celui qui tout en le trompant s'est si bien accommodé avec le monde qu'il méprisait. Baudelaire au moment de mourir, dit Cendrars, «s'en était détaché depuis longtemps [de ses contemporains] par le culte même et les hommages publics qu'il leur rendait ironiquement sans en rater jamais l'occasion. [Lui qui] en parfait dandy amoureux de l'ordre et obéissant à un sens inné de la justice transcendante, [s'était] présenté à l'Académie et avait accompli sans pouffer les visites tradi-

tionnelles du candidat chez les 40.» (VIII, 489). Bref, celui qui ayant séduit et joué tout le monde, avoua au moment de mourir qu'il «n'avait pas écrit le seul livre qu'il avait à faire, qu'il avait porté toute sa vie, avec lequel il avait lutté jusqu'à la fin»; protestant: «Ce n'est pas ça que j'ai voulu faire. Voyez je me suis dépouillé, voyez mon cœur, *mon cœur mis à nu...*» (VIII, 490). Il faut donc tromper le monde. Baudelaire meurt dans la consternation, mais il quitte un monde qu'il n'a respecté dans son ordre matériel que parce qu'il avait cessé d'y croire ou de croire en lui. Il proteste de la finitude de sa propre vie et de n'avoir pas mené plus loin son entreprise de dévoilement lucide.

C'est donc cette puissance cachée ou cette vie cachée dans le monde que Cendrars retrouve dans *Les Fleurs du mal*, cette manière de se pacifier avec le monde tout en n'en pensant pas moins.

De même, c'est le Balzac de la conquête, du pouvoir tout-puissant et occulte que Cendrars exalte dans sa préface à *Ferragus*. *Ferragus* justement, le roman du complot, de la société secrète qui combat la Société avec ses armes, du groupe d'hommes menant de terribles machinations dans l'ombre. Balzac était l'auteur préféré du père du jeune Cendrars, mais à dix ans celui-ci s'en vit interdire la lecture, ce qui ne l'empêchera pas de le lire en cachette, le préférant aux *Filles du feu*, reçu en cadeau d'anniversaire. (Cf. VIII, 493–494.) (*Les Filles du feu* – quelle tentation: le monde de l'imaginaire, du rêve! Mais aussi quel leurre, comparé au livre du Père.) Parmi les souvenirs que Cendrars retient pour sa préface mentionnons celui-ci: il avait conseillé la lecture de Balzac à un jeune auteur, Radiguet, et pour commencer, *Ferragus* qu'il lui donna: le groupe secret des forts doit s'établir au milieu du monde, pour le dominer<sup>17</sup>. L'individualisme conséquent ne conduit plus au retrait mais à la plongée dans le monde, au jugement lucide sous les apparences de la plus polie des obéissances pour mieux le maîtriser. Ce qu'il faut comprendre, ce n'est point tant les diverses prises de position de Cendrars dans l'ordre du politique que les raisons de cette diversité. Pourquoi tant de contradictions, tant d'éclats? Pourquoi tant de palinodies tonitruantes, pourquoi tant de mises en sourdine, tant de dédain parfois, tant de refus, de détours et de retours? Cendrars se fait de lui-même, parce qu'il est écrivain et artiste, une idée qui ne peut s'accommoder de l'espace politique et de ses choix immédiats dans le présent.

Il est un dandy à l'envers, un brahmane à rebours qui cherche un espace propre à l'égard du politique ou à l'égard de la politique, ni près ni loin du monde où se débattent les affaires publiques, mais *dans* le monde et pour poser les mêmes questions en d'autres termes. Dans ce monde, il mène son combat à lui, comme dans la guerre il faisait sa guerre à lui, agissant en poète, nettoyant la tranchée d'en face

pour ne pas mourir et transformant les coups de main en chasses au rôle d'eau, dans les marais de la Somme. Si le monde doit être ce que nous en ferons, faisons-en maintenant et tout de suite un espace pour notre propre liberté.

## TEMPS ET ESPACE

Je citerai ici encore un autre passage de l'article d'Alain Jouffroy: «Il faut maintenant en venir à une attention plus classique à toutes les formes de désordre, les nécessaires comme les innécessaires. La hâte intellectuelle est la pire des guillotines: elle ne décapite pas seulement les vivants, elle tue les morts.»

Et à propos de Cendrars, voici ce qu'il dit:

C'est vrai, il s'est débattu presque seul, dans les filets de ses diverses prophéties, et parfois il n'y voyait plus rien, comme celui qui se cogne la tête contre les murs, mais chaque fois qu'il a pu se réveiller de son cauchemar personnel, il a su transformer son jamais dernier chant du cygne en sirène d'ambulance traversant les foules.

C'est l'homme foudroyé qui a su parler de la guerre de 14 mieux que n'importe qui, parce qu'il a tout traversé avec une sorte de violence éperdue, mais lucide: le bain de sang des tranchées, le capitalisme, la publicité, la «Connerie de 1930», les putes, le parisianisme, la fin de l'ère de Jules Verne et la Deuxième Guerre mondiale comme un seul et gigantesque océan, sans aucune espèce de ressentiment, sans jamais de haine, même quand les naufrages éceuraient profondément l'amour fou qui le précipitait toujours dans les bras de sa vieille maîtresse: la terre<sup>18</sup>.

Ni hors du monde ni loin des affaires publiques donc, Cendrars l'écrivain et ses œuvres résonnent toujours de l'écho du domaine de la vie politique conjoncturelle ou des préoccupations qui en relèvent et le justifient. Point de tour d'ivoire écartée, mais une paradoxale solitude au milieu du monde.

Mais il refuse aussi le double aspect du clerc moderne, figure attirante pour les écrivains d'alors, figure de l'artiste engagé, du conseiller dans l'ordre de la pratique et de l'action ou investi d'une mission de défense de valeurs intemporelles.

Que ses choix aient été incohérents parfois, qu'il ait mis ses critiques, ses lecteurs, ses amis dans l'embarras, c'est certain. Que ses conduites, dans leur diversité et leur contradiction en gênent plus d'un (j'en suis) est également sûr.

Mais la question – littérairement parlant – est intéressante si on ne veut pas confondre abusivement et dans tout leur champ d'extension le domaine littéraire-esthétique et le domaine politique.

Comment donc cet écrivain a-t-il conçu une œuvre ouverte à tout ce qui ressortit au politique, mais qui ne s'établit au milieu de ce domaine que pour mieux lui échapper et écarter toute mise en demeure?

Je tracerai ici deux orientations pour des hypothèses. La première est double. Cendrars écrivain aborde cette question de manière biaisée et métaphorique par une conduite qui littérairement s'applique d'abord à repenser le temps et à le traduire ensuite en termes d'espace. Il refait le temps ou plutôt le repense, le reconstruit pour le traduire en une unité spatiale. La deuxième est celle de l'ermitage au milieu du monde.

Ces deux orientations peuvent paraître contradictoires, inverses au moins, puisque l'une implique une dénégation et un écart et l'autre une immersion en force. La cohérence – comme souvent chez Cendrars – ne doit pas être cherchée entre les deux orientations, qui coexistent comme solutions alternatives, mais dans ce qui les produit toutes deux et qui pour Cendrars s'énonce ainsi: comment être présent aux affaires de la Cité sans être impliqué dans un rôle quelconque par rapport à la conduite des affaires temporelles?

La première orientation, qui mène au démembrement du temporel, montre en effet comment Cendrars refuse toute vision qui se construirait selon un axe de succession temporelle impliquant une vision organisée de l'histoire humaine infléchie par des actes et se développant selon des ruptures et des dissociations, ce qui non seulement sépare – temporellement – les actions, mais les distingue entre elles et définit différenciellement leur nature. Une perception et une figuration du temps comme vecteur de l'histoire sont inséparables de l'affirmation d'une présence ou d'un rôle politique.

Cendrars a été tenté par cette formule dans *L'Or* et dans *Rhum*; mais l'on peut voir surtout comment il lui échappe en lui opposant une autre construction esthétique: toute parole narrative qui vise un sens et un effet politiques implique une confrontation, une orientation et des termes opposés, début et fin, causalité et finalité. Comment y échapper et laisser la place à une autre conduite? Par l'éternisation du temps, qui lui donne la dimension du temps mythique sous des traits qui tiennent le milieu parfois entre le sérieux et le grotesque.

La généalogie légendaire est là, bien sûr, pour arracher la personne présente aux mises en demeure. Cela va de la généalogie présentée dans *L'Homme foudroyé* et dans *Bourlinguer*, que nous connaissons tous: Lavater, Euler, Pestalozzi, etc., à la généalogie plus proche et familiale: papa, maman, les oncles, la tante Claire aux confitures. Toutes deux recomposent une unité mythique qui détache l'homme de son présent menaçant et l'inscrivent dans un temps éternisé.

L'abolition ou la transformation du temps se fait aussi par la représentation *in figura*, hypostase de son image sous les traits d'une figure éternelle ou d'une allégorie. On pense à la manière dont certains peintres se représentaient dans la posture

du Christ par exemple. Pareille représentation sous les traits de la figure mythique de Lazare parcourt *L'Homme foudroyé*, de «La Fête de l'invention» dans «Le Vieux Port» aux «Rhapsodies gitanes». Lazare, qui défie le temps pour avoir fait l'expérience de la mort. Cette représentation *in figura* de soi-même permet la coïncidence de ce que le temps sépare, la coïncidence de l'individuel et du symbolique, et aboutit à la création d'une unité démiurgique qui s'oppose à la division des êtres individuels.

Par ailleurs, généalogie et représentation *in figura* ne sont pas sans osciller, chez Cendrars, entre le plus grand sérieux et le clin d'œil goguenard: ils sont indissociables. Leur alliance est une invite. La légende, par cette alliance, est un mode de pensée, non un contenu. Elle est une arme contre les mises en demeure du présent, une transformation du temps en permanence, l'instrument esthétique d'une transformation du transitoire en durable. Peu importe qu'on y croie ou pas, Cendrars nous y invite d'ailleurs, l'invite aura cependant fait son effet.

Légende, généalogie ou représentation *in figura* ont à charge d'assurer l'annulation de la division temporelle et d'offrir à celui qui s'y représente une présence dans l'unité et la permanence. Corollairement, l'espace et la coprésence des espaces par delà la disjonction aura la même fonction d'arrachement aux urgences du présent.

*Bourlinguer*, métaphore du voyage, recrée un espace où les lieux du monde remplacent la suite des instants. Dans *L'Homme foudroyé*, la nationale 10, route mythique qui relie Notre-Dame de Chartres à Asunción du Paraguay courant jusqu'aux limites du monde habité, modifie complètement l'espace, suture un monde métaphorique où s'abolit la logique des différences et la pensée d'un temps disjonctif et différencié ou porteur de différence. Les autobiographies sans repères temporels nets sont des compositions sur des lieux, elles transforment le temps en espaces, en lieux privilégiés. Ces autobiographies sont notamment des lieux de mémoire, elles transforment la chronologie en topologie. Lieux de mémoire, c'est-à-dire lieux de l'invention par la superposition du code intemporel au code temporel, mais également lieux de l'invention au sens des «lieux» de la rhétorique. Ces lieux abolissent le temps; toujours disponibles, ils le dépassent parce qu'ils sont lieux communs, accessibles dans leur généralité, lieux que le lecteur connaît également et qui permettent ce passage de l'individuel au général, de l'individuel à l'exemplaire; ils sont un écho où chacun se retrouve à la fois unique et semblable à tous. L'énumération, la taxinomie, les codes de la rhétorique et les lieux de l'invention l'emportent sur la chronologie; ils délimitent le cadre d'une pensée et fondent la disposition esthétique de la «Tétralogie», qui engendre une forme.

La deuxième voie est celle de la création d'un ermitage au milieu de la foule. Puisque les figures de bannis chez Cendrars, figures de la séparation, sont suffisamment nombreuses et connues, je n'y insisterai pas. Mais je pense que pour Cendrars leur figure n'en devient que trop claire. Les bannis, les exilés volontaires, les expulsés, Moravagine, Dan Yack, Galmont, Sawo, sont encore, dans leur bannissement, soumis à l'ordre du monde. Leur révolte est voyante, bruyante, forme inversée de l'obéissance, elle peut l'engendrer; elle est acceptation du poids du monde, de son ordre et de la loi de la Cité. Combien finalement est préférable la retraite au milieu du monde qui déjoue ironiquement ses lois: le meilleur refuge contre le monde est encore le monde lui-même. Mieux vaut la conformité ironique – voir Philinte ou Baudelaire – qui dénonce mieux que tout l'hypocrisie des lois. Mieux vaut le conformisme apparent, visible, il est peut-être la meilleure des bombes. Mieux vaut le déguisement, voyant, trop voyant. Mieux vaut donc se faire autre.

La légende que Cendrars a bâtie, sa propre légende, est le meilleur masque, qui renvoie aux questions un visage impénétrable. Dérision contre dérision? Masque contre masque? Se faire autre c'est nier en soi la force des choses, préserver un espace pour la moquerie et en appeler ironiquement contre les apparences. *Ecce homo*.

C'est ce portrait que Cendrars trace de lui-même, ce portrait du vagabond, ce portrait de l'artiste en humanité folle, ce portrait de l'artiste affolé dans un monde fou; c'est sa façon à lui de creuser son trou dans ce monde et d'installer son ermitage au milieu d'un monde fou, comme Dan Yack, tout seul dans son appartement avec son lapin rose au milieu de Paris, comme Thérèse Espinosa qui brave le monde depuis la scène, peut-être aussi comme toutes ces figures de créateurs dans *L'Homme foudroyé*, plongés dans un univers fou, parfois à la frontière du monde habité, comme Manolo Secca. Certainement aussi comme Cendrars lui-même, entre ville et banlieue. On se rappelle l'un des refrains de *La Banlieue de Paris*: «Je sors de la ville, je rentre dans la banlieue». Cette figure du promeneur qui est partout dans la ville, qui parcourt la banlieue par les souterrains et par les routes, qui la parcourt à pied, qui rejoint le centre de Paris par les égouts à partir de n'importe quel point de sa périphérie.

Cette dernière position est une position plus inexpugnable que n'importe quelle position de solitaire, car elle est autonome. Elle est mystérieuse, puisque cachée dans la foule. Sa position est en fait la plus radicale des négations, proche de l'individualisme aristocratique à la manière de Nietzsche. Il ne s'agit plus de déclarer un divorce quelconque avec le monde. Il faut en être, mais il faut en être par

ce qu'il a de plus fou, il faut en être par ce qu'il a d'affolé, justement. Il faut être au milieu de ce monde et y rester. C'est dans ce sens, en effet, que le krach de Panama a fait de lui un poète. Quand le monde est devenu fou, il faut un poète. A un monde fou, sans règles, répond une folie, mais une folie dissimulée, une folie contrôlée, une folie du travestissement, qui ne peut prendre au sérieux ni la dénégation ni la tragédie, qui ne renie pas l'ordre social et ne s'y affronte pas, mais s'installe en plein tourbillon ou sur ses franges. C'est en effet le sens de cette *Banlieue de Paris* où l'on trouve ce «Zarathoustra d'hôtel de passe» dont parle Alain Jouffroy. Ce lieu est l'envers du monde, à la limite de la ville, mais de là on peut le parcourir et le cerner.

Je vais oser une petite comparaison. Je sais que ce sont des écrivains très différents, mais si différents qu'ils soient, dans leur esthétique apparente en tout cas, j'aimerais, au moins sur ce point, montrer à quel point ces deux écrivains peuvent être rapprochés.

Il s'agit de Queneau et de Cendrars. Si le lyrisme éclate parfois chez Cendrars, alors que Queneau s'en méfie, leurs œuvres à tous deux offrent un masque goguenard, la même apparence de jeu, de désinvolture: «Tout ceci n'est pas très sérieux.» Mais cette apparence de jeu cache le même désespoir devant l'Histoire présente, une même interrogation sur la part de l'homme dans la conduite des affaires, une même interrogation de l'homme dépassé devant un monde privé de sens où la seule règle est que l'on vieillit. Je dirais une même vue de l'histoire comme marche incertaine entre un Age d'or dont l'image est fort présente à la fois chez Queneau et chez Cendrars, entre un Age d'or passé et un très improbable et incroyable rêve de l'Age d'or à venir<sup>19</sup>. Même goût également pour les errances, pour les masques et les divertissements. Même jeu souvent très proche de l'astrologie ou de la divination, mêmes jeux sur l'ordre du temps, même méfiance pour les récits linéaires, et surtout... surtout: même goût, presque à la même époque, pour les exclus, la banlieue où se dit la vérité d'un monde qui prétend organiser le bonheur et dont la vérité éclate dans «la manie de l'*homo sapiens* en laboratoire faisant bosser l'*homo faber* tenu prisonnier en usine» (*Le Lotissement du ciel*, VI, 484). Je me rappelle cette boutade de Queneau: «Le premier singe qui devint fou devint un homme», ce qui nous ramène à Moravagine et à Olympio. Chez l'un et l'autre, au même moment, on voit ce même recours au masque de la folie, au jeu entre la dérision et le tragique, ce même goût pour l'errance ou pour les formes d'errance et cette même volonté de maîtriser le temps au moins par le nombre, au moins par le rythme, au moins par le jeu.

Bien que l'on ne puisse dire que Cendrars se soit dégagé du politique, non, sans doute pas, je ne peux pas non plus dire qu'il fut un écrivain politique, ni qu'il était apolitique. Je dirais qu'il a toujours voulu

comprendre la politique du moment et ce qui s'y passait et qu'il a réclamé le droit d'en être, y compris de s'y tromper. On ne peut pas demander à un écrivain de ne jamais se tromper. Pour Cendrars, sans doute, la politique n'est-elle ni un autre monde, ni une malédiction, ni une chute mais une suite d'erreurs nécessaires dans laquelle un écrivain doit faire entrer les siennes, sans honte, sans privilèges. Son privilège à lui, c'est qu'il a le droit de tout dire et qu'il doit tout dire et qu'il sait surtout la dose de folie qu'il faut pour oser tout dire. Dans ce carnaval nécessaire, il entre avec le sérieux et la dérision de l'artiste qui a sa propre vue de l'avenir, parce qu'il voit sa vie du point de vue de sa fin. Que dit d'autre, ce passage du *Lotissement du ciel*:

La politique et ses mobiles, le nom des héros, des conquérants et des victimes, les cultures, les civilisations, tout s'effondre, s'efface, les monuments se tassent, les patries et les peuples sont oubliés, seule dure la Poésie comme le souvenir intermittent et quasi inconscient d'un rêve d'enfance: la définition de l'humanité, l'homme RÉEL.  
(VI, 599)

Il ne s'agit donc ni d'un engagement ni d'un désengagement. Il s'agit de trouver une position, que l'époque admettait sans doute mal, mais qui était en somme d'être dans ce monde, d'en être et de s'y tromper.

## BESOIN DE LIBERTÉ

J'avais au tout début qu'il ne pouvait s'agir de prendre la mesure des positions politiques de Cendrars selon l'aune des choix conjoncturels. Il n'est pas question non plus de les oublier, mais d'essayer de les comprendre. Certes, proche des mouvements anarchistes d'avant les années vingt pendant un temps, Cendrars le fut aussi des mouvements littéraires prolétariens des années trente et quarante. Pris en otage entre les socialistes et le P.C.F. dans les années vingt, il s'éloigne des uns aussi bien que de l'autre. On lui connaît aussi des sympathies pour les mouvements d'extrême droite dans les années trente. Dans une époque où les mouvements et affrontements politiques étaient violents et radicalisés, Cendrars ne fut jamais indifférent, rarement constant, réagissant par impulsions plus que par raison. Jamais cependant il ne chercha à assumer un rôle de guide, de penseur, d'intellectuel, rarement il sortit de la sphère littéraire, jamais il n'intervint dans le débat public des idées.

Dirons-nous qu'il s'est trompé? Disons plutôt qu'il savait qu'il ne pouvait que se tromper, que le poète improvise un rêve dont il sera comptable, mais que, s'il s'arroge le droit de guider la Cité, il se per-

dra. Cendrars a pu être tenté de le faire un temps, il s'y est perdu. Il a pu rêver d'intervenir dans le domaine politique, mais l'écrivain s'y est abîmé. Alors que ce domaine est celui de la continuité dans le projet, Cendrars ne peut concevoir son activité d'écrivain que comme improvisation esthétique et improvisation de vie. Alors qu'une conception de l'écrivain fondée sur un rôle à l'égard de la politique implique la reconnaissance d'instances de médiation avec le public, Cendrars vise une forme, utopique dans la conjoncture, de relation directe avec ses lecteurs, d'influence et d'intervention. A la base de son attrait pour les nouvelles formes d'expression, on reconnaît le rêve de la présence immédiate entre le créateur et son public.

Ni ange, ni bête; ni engagé, ni dégagé, Cendrars occupe une place entre ciel et terre, entre le rêve d'enfance et l'acceptation du présent, entre le sérieux de la pensée et le grotesque du masque, entre le chêne sublime et le chien cynique, penseur à la va-comme-je-te-pousse, «Zarathoustra d'hôtel de passe» selon le mot d'Alain Jouffroy, ironiquement heureux de témoigner de ses propres errances.

L'adieu de Cendrars, son salut de l'artiste en vieux fou dans *Emmène-moi au bout du monde*, entre la tragédie et le carnaval, est une sortie burlesque qui mime la joie cruelle d'une mort théâtrale et d'une vie qui consent aux hasards.

De quoi donc l'œuvre de Cendrars peut-elle témoigner quant à sa conduite à l'égard de la politique? De ses propres errements certes, de ses regrets et de son amertume, de son refus de l'indifférence et du détachement aussi et sans doute de son attachement entêté à une écriture qui ne témoigne que du besoin de liberté, non de la manière d'y parvenir.

Quand, en 1945, René Tavernier publie «Le chemin brûlé» (extraits des «Rhapsodies gitanes» de *L'Homme foudroyé*) dans la revue *Confluences*, Cendrars n'est pas pour lui un écrivain venu de la Résistance, mais un écrivain chez qui «souffle [enfin] le vent de la liberté»<sup>20</sup>. Après avoir lu *Moravagine* en mai 1945, il adresse, en juin, cet hommage à Cendrars: «Vous êtes, avec Bernanos, Malraux, Michaux, Prévert, un de ceux sur lesquels nous comptons le plus pour défendre les libertés de l'esprit.»

Ces paroles ne sont pas à remettre aux circonstances. Le rôle de Tavernier dans la vie littéraire des années quarante nous invite à les prendre au sérieux. Cendrars n'est pas un écrivain politique au sens institutionnel et rationnel du terme, mais il ne peut concevoir son rôle d'écrivain loin des retentissements que les choix politiques provoquent dans la vie concrète des hommes. Ce n'est pas là un plat humanisme de surface, mais la conviction que tous les jours on refait l'homme.

**Michèle Touret**

- 1 Jean Epstein, *La Poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence*, Paris, aux Editions de La Sirène, 1921. La lettre-postface de Cendrars, qui apporte sa renommée à un jeune critique, dit entre autres: «Jean Epstein, vous tracez la psychose générale d'une fin de génération plutôt que celle plus évoluée de quelques-uns d'entre nous qui ont déjà franchi l'étape que vous indiquez.» (*op. cit.*, p. 213).
- 2 Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars*, Paris, Balland, 1985; rééd. Le Seuil, coll. «Points», 1988.
- 3 Jean-Carlo Flückiger, *Au cœur du texte*, Neuchâtel, la Baconnière, «Langages», 1977.
- 4 Textes réunis par Jean-Marc Debenedetti, Paris, 1985. Dans son article «La politique de Blaise Cendrars» (p. 105-118), Serge Baudiffier part du constat de «l'apolitique de Cendrars» et le dit «inclassable selon les canons de la politique politique. [...] Mais, poursuit-il, on ne saurait oublier que Cendrars se veut et se porte souvent 'ailleurs', et que c'est seulement en suivant son mouvement constant de décentrement que l'on peut apprécier sa position, non pas de 'marginalité', accrochage frileux et finalement centripète au corps social, mais de réelle excentricité politique, qui la rend si difficile à 'cerner'» (p. 105). Baudiffier, suivant la ligne de l'apolitique de Cendrars («Cendrars quant à lui ne tombe ni ne pèse, il vole, il survole, plus léger que l'air du temps, les concrétions creuses des idéologies», p. 115), conclut que «son anarchisme ou son nihilisme, son humanisme du cœur, étiquettes incertaines, son refus du matérialisme [...] éclatent d'un droit essentiel, principe digne de diriger la destinée toujours aléatoire de l'homme vraiment libre, droit imprescriptible, inaliénable, irréductible, 'non récupérable', qu'après Voltaire et Baudelaire, Cendrars n'a pas peu contribué à forger, droit inconnu des déclarations constituées, des sociétés réglementées, des politiques autorisés, le *droit de s'en aller*» (p. 118). Ces conclusions ne semblent pas contestables; elles sont cependant orientées par un éloge du refus de la compromission qui ne peut qualifier Cendrars et ne permet guère, sauf par la négative, de définir la conception de l'écrivain et du domaine politique qui oriente sa conduite, dans sa diversité.
- 5 Les références sont prises dans l'édition des *Œuvres complètes* de Cendrars chez Denoël. A l'indication du volume en roman (de I à VIII), on joint la pagination en chiffres arabes.
- 6 Alain Jouffroy, «Cendrars 1990», *Revue des sciences humaines*, 1989-4, n° 216, *Blaise Cendrars*, textes réunis par Claude Leroy, p. 22.
- 7 *Inédits secrets*, Club français du livre, p. 271, 275.
- 8 *Ibid.*, p. 273, 275.
- 9 *Revue des sciences humaines*, *op. cit.*, «Le 'crach' du Panama», p. 25-49.
- 10 Voir *Poulaille et la littérature prolétarienne (1920-1940)*, *La Revue des lettres modernes*, *Le plein siècle* n° 2, textes réunis par René Garguilo, Paris, Minard, 1989, Michèle Touret, «Poulaille, lecteur de Cendrars», p. 147-186.
- 11 *Op. cit.*, p. 149-169, *passim*.
- 12 N° 2, avril-juin 1982, p. 39-52.
- 13 *Op. cit.*, p. 492-498.
- 14 1<sup>er</sup> et 8 juillet 1938. Réédité par Hughes Richard dans *Cendrars éditeur. Jérobaoam et «la Sirène»*, La Chaux-de-Cossonay, Parisod, 1979 et Pascal Fouché, *L'édition contemporaine: La Sirène*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université de Paris 7, 1984.
- 15 «Moi poète, j'ai agi, j'ai tué» signifie immersion violente dans l'acte, perte de soi, dépassement dans l'horreur imposée; le poète appartient au monde, dit Cendrars dans *J'ai tué*, IV, 152.
- 16 *Une nuit dans la forêt*, VII, 16.
- 17 «*Ferragus*, le prototype du récit balzacien et le premier en date de ses grands livres, où, en outre, dès la première page Balzac esquisse le plan psychologique, anatomique, physique, mécanique, économique de ce Paris moderne qui tiendra tant de place dans son œuvre, ne cessant de grandir et de se développer comme un monstueux polype ou tumeur, ville tentaculaire qui flétrit secrètement tous ses habitants et



vide les personnages de leur substance et dont Balzac ne cessera jamais d'observer l'évolution hystérique en clinicien, contrairement au béat Victor Hugo [...], VIII, 496-497.

- 18 Alain Jouffroy, *op. cit.* Les trois citations se trouvent respectivement aux p. 20, 20 et 18-19.
- 19 Sur ce point voir *Le Lotissement du ciel*, VI, 482-487, la longue diatribe de Cendrars contre la croyance que les progrès de la science conduiront à un «retour à l'ÂGE D'OR» et sur le besoin des écrivains de se conduire comme des militants, «c'est-à-dire le conformisme de la dernière génération des écrivains et le ralliement de leur plume à l'une ou l'autre des deux idéologies régnautes», VI, 487. A quoi Cendrars ajoute en note pour que l'on entende bien sa pensée : «Pour honorer la mémoire de Jacques Decour, citons ces trois phrases de *Philisterbourg* (Editions Gallimard, 1932) qui demeurent toujours actuelles: 'Le clerc qui trahit vraiment c'est, me semble-t-il, celui qui porte dans sa poche la carte d'un parti. Les injustices de l'esprit de parti, les falsifications imposées par la propagande, les concessions exigées par la doctrine, tout cela n'est pas pour l'écrivain. C'est un autre monde que le sien', VI, 594. – Cendrars emprunte cette citation de Jacques Decour à un article de presse qu'il insère dans son exemplaire du *Lotissement du ciel*, sans mention de la date ni du titre du journal. Le très bref article, qui s'achève avec la citation ci-dessus, commence ainsi: «*Philisterburg* par Jacques Decour. Une nouvelle édition de ce livre publié en 1932 et qui contient la relation du séjour que Jacques Decour fit, en 1930, comme «professeur d'échange» dans une grande ville allemande. Entre son généreux et lucide désir de comprendre l'Allemagne pour établir les conditions d'une paix européenne et le traitement que la Gestapo devait, dix ans plus tard, infliger à Decour, l'antithèse est aussi facile que cruelle. Pour honorer la mémoire de Jacques Decour [...].» (Fonds Blaise Cendrars, dossier O 197 8 d.)
- 20 Archives littéraires suisses, Fonds Blaise Cendrars, dossier O 161 2b, note du 20 mai 1945.

### ASSEMBLÉE PLÉNIÈRE DU CENTRE D'ÉTUDES BLAISE CENDRARS (C.E.B.C.), LE 26 JANVIER 1991

A la différence des fois précédentes, la troisième assemblée plénière se tient à la Bibliothèque nationale, 15 Hallwylstrasse, 3003 Berne, à la salle de lecture des Archives littéraires suisses tout récemment inaugurées. Se réunissent ainsi en ce samedi 26 janvier 1991: Jacqueline Bernard, Francis Boder, Miriam Cendrars, Monique Cheddor, Georges Darany, Mireille Dupuis-Gardon, Jean-Carlo Flückiger, André Imer, Christine Le Quellec, Claude Leroy, Marius Michaud, M. et M<sup>me</sup> Claude Pinoteau, Silvie Pessis, M. et M<sup>me</sup> Adrien Roig, M. et M<sup>me</sup> Jean Strasser, Charles-F. Sunier, Liliane Tena, Michèle Touret, Judith Trachsel, Pierre-Olivier Walzer, Sergio Wax.

Remplaçant le président John E. Jackson, retenu ailleurs, Pierre-Olivier Walzer ouvre la séance en souhaitant la bienvenue à tous les participants. Il salue particulièrement Miriam Cendrars, vice-présidente du C.E.B.C., ainsi que Michèle Touret, qui nous fera part de ses réflexions les plus récentes sur l'œuvre de Cendrars dans sa conférence de l'après-midi. Après l'adoption du procès-verbal de l'assemblée plénière de l'année passée qui ne donne lieu à aucune remarque, Jean-Carlo Flückiger, directeur du C.E.B.C., présente le bilan de l'année 1990 qui, calme en apparence, a été marquée par quelques succès ainsi que par quelques événements importants pour l'avenir. Le travail sur le Fonds Blaise Cendrars – transcription et déchiffrement de manuscrits, étude de documents, élaboration de dossiers – s'est poursuivi et a abouti à différentes publications. L'équipe permanente du C.E.B.C. a également participé au colloque de Conflans-Sainte-Honorine sur *Le Lotissement du ciel* (du 16 au 17 juin 1990, organisé par le groupe E.T.C.).

Jean-Carlo Flückiger évoque brièvement les autres points importants. Beaucoup de temps a dû être investi dans la préparation – sur ordinateur – du cinquième numéro de CONTINENT CENDRARS. Mais tout est bien qui finit bien: les premiers exemplaires ont eu le temps de sécher et d'arriver aux Archives littéraires où, maintenant, Jean-Carlo Flückiger est heureux de les distribuer, en pleine séance, à tous les membres présents. Les autres publications sont préparées et publiées selon la liste de publications du C.E.B.C.

En ce qui concerne le décompte financier, le C.E.B.C. a bénéficié des recettes venant d'une part de la cotisation annuelle des membres, de l'autre des intérêts du compte d'épargne du Centre.

Au niveau administratif, une démarche importante sera entreprise dans l'immédiat: il faudra déposer, au printemps 1991, auprès du Fonds national suisse de la recherche scientifique, une demande de renouvellement du subside. Le crédit garantissant les deux postes à 50% de Jean-Carlo Flückiger et de Judith Trachsel, alloué en automne 1989 pour une période de deux ans, vient à échéance le 30 septembre 1991.

Pour ce qui est des activités du C.E.B.C., Jean-Carlo Flückiger rappelle le projet d'un futur colloque qui doit se tenir à Berne en septembre 1993, et qui sera organisé en collaboration avec le groupe E.T.C. et l'Association Blaise Cendrars (IBCS/ABC).

Lors de la dernière assemblée, Jean-Carlo Flückiger avait soumis une lettre de soutien pour la création d'une salle Blaise Cendrars. Ce vœu, formulé depuis l'acquisition du Fonds, s'est ainsi réalisé: depuis le 1<sup>er</sup> octobre 1990, la salle Blaise Cendrars existe. Elle sert essentiellement de bureau à Jean-Carlo Flückiger et à Judith Trachsel, ce qui leur permet de travailler dans des conditions idéales. Le directeur donne la parole à Marius Michaud, remplaçant du responsable des Archives littéraires suisses, qui résume en quelques mots l'histoire de la création des Archives jusqu'à leur inauguration le 11 janvier 1991 et présente brièvement les locaux, c'est-à-dire la salle de lecture, la salle de tri, les trois bureaux des

collaborateurs et collaboratrices, ainsi que la salle Blaise Cendrars et la salle Hermann Hesse.

Jean-Carlo Flückiger saisit l'occasion pour exprimer, au nom du C.E.B.C., sa très grande reconnaissance envers la direction de la Bibliothèque nationale suisse et des Archives littéraires. Il soumet une lettre de remerciement aux membres, qui, lue et approuvée, sera envoyée au directeur de l'Office fédéral de la culture, M. Alfred Defago, au directeur de la Bibliothèque nationale suisse, M. Jean-Frédérique Jauslin, ainsi qu'au responsable des Archives littéraires, M. Thomas Feitknecht.

Avant de clore la partie administrative, le directeur invite les membres à un échange de vues sur les travaux cendrarsiens. De nombreuses publications sont présentées ou annoncées pour l'immédiat et des informations sur des expositions ou des colloques cendrarsiens s'échangent.

Après un déjeuner en commun, les membres du C.E.B.C. ainsi que de nombreux invités – parmi eux des professeurs, étudiants et étudiantes de l'Université de Berne – s'installent de nouveau dans la très accueillante salle de lecture des Archives littéraires suisses pour écouter la conférence de Michèle Touret, «Questions de politique: la tour d'ivoire dans la cuisine». On lira le texte de cette conférence aux pages 77–87 de ce numéro.

Judith Trachsel

### CENDRARS ET LA GUERRE COLLOQUE INTERNATIONAL DE PÉRONNE (SOMME) 11–12–13 OCTOBRE 1991

#### La Bataille de Frise

Le colloque international qui a constitué le noyau des journées *Cendrars et la guerre* organisées par l'Historial de la Grande Guerre et le groupe «Études et Travaux sur Cendrars» du centre R.I.T.M. de l'Université de Paris X-Nanterre, s'est tenu à Péronne (Somme) du vendredi 11 au dimanche 13 octobre 1991. Soutenue par le Conseil général de la Somme, la ville de Péronne, la commune de Frise ainsi que par le Ministère des Affaires culturelles, cette importante manifestation fut un hommage rendu par toute une région, trente ans après sa mort, à l'auteur de *La Main coupée* qui, dès le début des hostilités, s'était engagé dans l'armée française, et qui devait perdre, le mardi 28 septembre 1915, lors d'une attaque, «sa main droite, sa main d'écrivain», comme le rappelle sobrement le programme officiel. Mais auparavant, pendant les longs mois de l'hiver 1914–1915, il combat dans les tranchées et les marais autour de Frise, village situé à une vingtaine de minutes d'autocar à l'est de Péronne, que les participants et les participantes auront l'occasion de découvrir lors d'une promenade et lors d'une soirée inoubliables. C'est le motif – personne, en somme, n'en contestera le bien-fondé – pour lequel le colloque de l'automne 1991 sera ici appelé familièrement «La Bataille de Frise».

#### «Ceci n'est pas un compte rendu»

Ouverture des travaux, vendredi matin 11 octobre 1991, à 9 h 30. M. le Maire de Péronne accueille les participants au colloque dans les salons de son Hôtel de ville. M. Jacques Gronnier, conseiller général de la Somme et responsable de l'Historial de la Grande Guerre, M<sup>me</sup> Miriam Cendrars, qui assure le centre de gravité de cette rencontre, et M. Claude Leroy, son incomparable organisateur, souhaitent de leur côté la bienvenue aux participants, en se félicitant des conditions exceptionnellement favorables

dans lesquelles ce colloque pourra se dérouler. Eux-mêmes n'auront pas peu contribué à sa réussite et il faut les remercier de leur engagement, comme il faut remercier tant de bonnes volontés qui se sont mobilisées autour d'eux. A côté de leurs noms, on n'oubliera pas d'inscrire sur la frise qui racontera la bataille aux générations futures, ceux de M. Bernard Lenglet, adjoint au maire, qui est l'infatigable promoteur de cette rencontre; de M<sup>me</sup> Véronique Harel, de MM. Hughes Hairy et Christian de La Simonne, de M<sup>me</sup> Ludmilla Pitoëff, responsables des expositions; de M<sup>mes</sup> Raphaëlle Desplechin et Michèle Delost, grâce à la compétence de qui tout s'est déroulé sans anicroche.

### Une rencontre exemplaire

Ce colloque sur «Cendrars et la guerre» est le septième mis sur pied par Claude Leroy et son équipe d'E.T.C. Il apporte deux innovations: d'une part la perspective monographique – qui était celle des séminaires de Nanterre (1985–1988) et des symposiums de Méréville (1989) et de Conflans-Sainte-Honorine (1990) – est remplacée par la visée thématique; d'autre part les travaux s'ouvrent aux approches interdisciplinaires: historiens et littéraires ont ainsi l'occasion de confronter leurs points de vue et leurs méthodes.

Mais il y aura quelque chose de plus. Quelque chose que chacun, chacune ressentira pendant ce week-end vécu sous l'emprise de la bataille. Que tous découvriront à tel ou tel moment, quelque part, à travers ou au-delà des palabres scientifiques. L'énigme du colloque... L'événement du colloque plutôt, qui sera d'affronter, sur les lieux mêmes de l'histoire, l'expérience douloureuse, décisive, qui détermine la vie et l'œuvre de Cendrars. La guerre.

### L'engagement volontaire

La matinée du vendredi est placée sous la présidence de **Miriam Cendrars**.

Premier orateur à prendre la parole, **André Picciola** (C.N.R.S.) apporte des réponses nuancées et solidement étayées par le dépouillement de nombreux documents à quelques questions fondamentales concernant «Les étrangers au service de la France». Comment évaluer l'importance de leur engagement? Ces hommes (la piétaille de Frise n'en représente qu'une infime partie), étaient-ils vingt à trente mille, comme l'indiquent les chiffres officiels? Ou serait-on plus près de la réalité en multipliant leur nombre par trois? Les autorités politiques et militaires auront en tout cas été prises de court par l'ampleur de ce «mouvement d'enthousiasme». Et puis, comment en comprendre le sens et les raisons? Qu'est-ce qui a poussé ces Russes, ces Grecs, ces Danois, ces Serbes, ces Italiens à combattre pour la France? Quelle était leur motivation véritable? Accouraient-ils à la rescousse de la patrie de la Révolution? Leur foi était-elle de participer au combat pour la création d'un nouveau monde? De donner leur vie pour le pays censé être à la pointe de la civilisation? Aux multiples raisons idéologiques (valables surtout pour les intellectuels), il convient d'en ajouter d'autres, d'ordre économique, politique, etc. Sans oublier la soif d'aventure qui tenaille plus d'un engagé volontaire. Le fameux «Appel aux étrangers amis de la France» passera quasiment inaperçu, mais Cendrars qui le signe avec Canudo, sera aussi l'un des premiers à passer aux actes.

Avec son «Cendrars légionnaire de 1914 à 1915», **Jean Bastier** (Université des Sciences sociales de Toulouse) descend dans les tranchées et suit la 6<sup>e</sup> compagnie du 3<sup>e</sup> régiment de marche (où le poète est incorporé sous un «faux nom anglais», V, 405) dans toutes ses manœuvres et tous ses avatars entre pagaille et bataille, depuis sa constitution le 4 septembre 1914 jusqu'à sa dissolution en juillet 1915. Drôle de régiment au demeurant, qui n'inspire pas confiance, composé qu'il est tout entier de «Parisiens». On commencera donc par lui infliger six jours de marche à pied, de la caserne de Reuilly au front, c'est-à-dire à Frise. Grâce à sa connaissance approfondie des journaux de marche et d'autres documents qui recourent et complètent les textes de Cendrars, Jean Bastier

parvient à reconstituer avec une incroyable minutie la vie quotidienne de l'engagé volontaire dans les trois théâtres de guerre qui furent successivement les siens: la région des marais de la Somme (qui nous accueille en ce moment même); les Vosges où l'on envoyait se reposer les unités d'attaque; enfin la Champagne pouilleuse de sinistre mémoire: offensive de septembre, la route qui mène de Suippes à Souain, l'assaut de la ligne de la *Kultur*, pluie, fumée, la ferme Navarin, le caporal Sauser blessé et évacué sur la place de l'Opéra, la *Reservestellung* à contre-pente laissée intacte, des milliers de morts inutiles.

«Au front, j'étais soldat. J'ai tiré des coups de fusil. Je n'ai pas écrit.» (V, 405). **Daniel Briolet** (Université de Nantes) place cette citation au début de son étude sur «L'imaginaire de l'honneur dans *La Main coupée*». Ces propos mettent bien en lumière le refus, net et radical chez Cendrars, de la confusion du métier de guerrier avec celui de poète. Métiers inconciliables, et pourtant analogues, vu la place que tient précisément l'honneur dans le combat livré par chacun dans son domaine. L'honneur seul opposé à l'horreur: celui du soldat, secret, quotidien, pur de toute fausse gloire et qui démasque l'abus des décorations officielles accommodées aux déclarations cocardières; et celui qui, dans le combat de l'écriture, se confond avec une exigence de vérité implacable, toujours inassouvie. Sont ensuite examinés avec brio les divers aspects de cette «poétique de l'honneur», qui sous-tend l'élaboration de *La Main coupée*, qui en informe la structure non linéaire, qui en infléchit le ton (aux antipodes du «messianisme humanitaire» à la Barbusse aussi bien que de l'attendrissement d'un Dorgelès) et qui s'incarne pour ainsi dire dans deux séries de figures contrastées. Côté déshonneur, les représentants de l'incompétence militaire, de l'arrivisme cynique et de la couardise, c'est-à-dire les officiers de tous grades et jusqu'aux planqués de l'arrière; côté honneur, les simples soldats, entiers, francs, dévoués. Ainsi que ce «chic type» de capitaine Jacottet, personification d'un grand idéal éthique et poétique.

Parmi les voix qui s'élèvent pour poser des questions, il y en a une, rauque et métallique, qui établit une comparaison avec les généraux d'*Août 14*.

### Le texte fiable

Il faut renoncer à intercaler ici la description de la ville de Péronne, de sa cathédrale, de sa grand-place, de ses hôtels, de ses rues, de ses restaurants, autant de lieux sur lesquels nous nous serions volontiers attardés, car **Frédéric-Jacques Temple**, chargé de présider les débats de l'après-midi, exhorte les gens du colloque à la ponctualité.

**Jean-Jacques Becker**, président de l'Historial de la Grande Guerre (Péronne) et professeur à l'Université de Paris X, commence son intervention concernant «La vision de la guerre dans *La Main coupée*» en soulevant quelques points de méthode, notamment celui de l'utilisation des œuvres littéraires comme sources par l'historien des mentalités. Que représente pour lui un écrit comme celui de Cendrars? Quelle est sa valeur? Quel coefficient de fiabilité lui attribuer? La question se complique du fait que *La Main coupée* (1945) a été rédigée, *primo*, avec un retard de trente ans sur l'événement et, *secundo*, sous le choc d'une actualité non moins dramatique, mais différente. Le chiffre de 88 000 engagés volontaires qu'indique Cendrars (V, 404) par exemple, il faut le ramener à environ 26 000. Rigoureusement exact, en revanche, cet autre détail: on reprochait à ces étrangers de se faire nourrir par la France en les traitant même de «bouffeurs de gamelle» (V, 404). En examinant les motivations que découvre l'écrivain chez ses camarades engagés, puis en étudiant la description des militaires – portraits de généraux, d'officiers, de soldats – qu'il fournit, Jean-Jacques Becker découvre un grand nombre d'éléments qui lui permettent de conclure à un degré certain de véacité du récit. Et dans *La Main coupée*, la vision de Cendrars se révèle particulièrement exacte en ce qui concerne l'inactivité, la monotonie, le morne ennui que rencontrèrent ces idéalistes partis combattre pour une juste cause, et la désillusion vécue par ces baroudeurs qui étaient, au fond et dans leur majorité, des antimilitaristes.

Dans ses réflexions sur «La littérature à l'eustache», **Claude Debon** (Université de Paris III) prend à bras-le-corps un autre texte sur la guerre, célébrissime et monstrueux: *J'ai tué* (1918). Son décorticage brillamment exécuté en trois temps – approche génétique et comparative, mise en situation historique, analyse rhétorique-stylistique –, débouche sur une nouvelle lecture du texte, inattendue et éclairante. En critique avisée, Claude Debon opère un rapprochement qui s'impose: celui du récit consacré au coup de couteau meurtrier avec le fragment de *La Main coupée* (1918) qui devait raconter la blessure. On constate alors que *J'ai tué* est un montage où, après le travelling de l'arrivée au front, la séquence de la blessure – chronologiquement juste, mais impossible à réaliser – est remplacée par celle de l'extermination du soldat allemand. Pourquoi cela? Pour déjouer la censure officielle, peut-être; plus vraisemblablement, à cause d'une certaine «censure personnelle» à laquelle tous les écrivains de l'époque se soumettent instinctivement. Tant que la guerre durait, la conscience collective n'aurait pu tolérer la représentation sans fard, nue, de l'horreur dans sa dimension subjective, son impact sur l'individu. Cette hypothèse contredit l'idée défendue par Claude Leroy, de la blessure impossible à dire mais produisant un effet de «thérapie sauvage» dès l'été 1917. C'est qu'en 1917, en effet, la guerre n'est pas finie... Quoi qu'il en soit, par une série de biais et de moyens poétiques appropriés et mis au service du refus de statut littéraire qui en fonde la singularité, *J'ai tué* affronte le phénomène de la guerre: il en assume la régression. «Hors signification» par essence, la bataille épuise toutes les significations.

**Stéphane Audoin-Rouzeau** (Université de Picardie), parcourt dans son exposé sur «L'image de l'Allemand dans *La Main coupée*» un chemin qui le conduit à défendre à la fin le jugement inverse de celui qu'il avait porté au commencement sur le livre de Cendrars. C'est que la littérature paraît la plus forte. Entre historiens et lettrés bien des malentendus subsistent, mais la mise en question qui s'accomplit sous nos yeux aura apporté un vent rafraîchissant, salutaire. En effet, Stéphane Audoin-Rouzeau, pensant à déjouer par avance tous les pièges, commence par une sévère mise en garde méthodologique. Plus que le goût des lettres, l'historien a celui du document pris dans la masse, humble, naïf, répondant à toute une série de critères qui en garantissent la représentativité, la fiabilité, etc. Or *La Main coupée* ne satisfait à aucune de ces exigences de base. Procédant malgré ces réserves à une étude comparative de la manière dont l'Allemand est représenté dans le chapitre «Faire un prisonnier» (V, 432–473), d'un côté, et de l'autre dans la «parole des humbles» (à savoir les témoignages parus à Paris, entre 1914 et 1928, soit environ 150 titres), l'historien constate qu'en ce qui concerne l'emploi de termes injurieux et de clichés dépréciatifs, Cendrars est plus virulent que la moyenne des auteurs. Il rompt ainsi avec une tradition de respect mutuel des combattants, d'«obscur sympathie» même, par-delà les barbelés. *Boche, sale bougre, salaud*, passons. Mais si Cendrars bataille à coups de *fridolin, fritz*, et autres *frisés* – ces mots appartiennent à la Seconde Guerre mondiale –, c'est que la guerre qui l'entoure jette son ombre sur celle, ancienne, qu'il décrit. Par ailleurs, *La Main coupée* s'inscrit également dans une autre tradition qu'on relève dans les témoignages des combattants, celle de la vision antihéroïque des choses. Si bien que l'ouvrage tenu en suspens, méconnu, s'avère en fin de compte témoignage précieux.

La voix rauque et métallique pose une nouvelle question.

### La crête intenable

Cette première journée se termine fort agréablement par la visite commentée des deux expositions «Blaise Cendrars, sa vie et son œuvre» et «La guerre de Blaise Cendrars», montées avec beaucoup de soin et présentées à l'Hôtel de ville de Péronne; par le vin d'honneur auquel nous convie la municipalité et le buffet dressé au carnotzet de l'hôtel Saint-Claude.

Enfin, à 21 h, à l'Auditorium Mac Orlan, la troupe «Chès Pan-ses Vertes» interprète le spectacle «Dieu est absent des champs de bataille» que Sylvie Baillon a réalisé d'après *La Main coupée*: deux

géants à la Beckett, munis de râtaux de jardinage et qui trimbalent, actionnent, malmènent deux marionnettes-légionnaires.

### La foi du texte

Samedi matin, 12 octobre 1991. Dehors, le marché bat son plein. Il fait beau et froid. Le bruit des voitures et des camions, les cloches qui sonnent à toute volée, les cris des marchands traversent les fenêtres de l'Hôtel de ville, résonnent sous les lambris. **Michel Décaudin**, qui préside la séance, éprouve quelque peine à obtenir le silence.

«Je suis tout de même surpris, écrit Cendrars à Jacques-Henry Lèvesque le 18 février 1933, que [...] personne ne se souvienne de *Moravagine* qui contenait, il y a dix ans déjà, *tous les thèmes* du *Voyage au bout de la nuit* qui font couler tant d'encre aujourd'hui – guerre, fuite, Amérique, chez les sauvages, folie, érotisme, banlieue, médecine, etc., etc.» **Jay Bochner** (Université de Montréal) a choisi ce propos comme point de départ de la promenade avec «Blaise sans guerre» à laquelle il convie ses auditeurs attentifs. Pour s'étonner aussitôt à son tour: le premier des thèmes énumérés – la guerre – n'est-il pas réduit dans les deux œuvres sulfureuses à la portion congrue? Trois pages, dans *Moravagine*, reléguées à la fin... Mais le livre est parsemé de trous de mémoire... A certains moments, l'autorité narrative défaille... La guerre l'atteint tel un mal du langage. Incurable. Du côté de Bardamu, le langage semble prendre sa revanche, mais c'est pour ne ressasser éternellement que l'irréparable dégoût de tout, alors que l'événement indicible fait basculer Cendrars définitivement dans la modernité. Par ailleurs, l'examen détaillé de l'anarchisme «culturel», «absolu», auquel Cendrars avait adhéré très tôt, montre tout ce que le personnage de *Moravagine* lui doit. Kropotkine, Elisée Reclus, Bakounine (Mikhaïl Alexandrovitch, de qui la tombe est à Berne)... Qui complète la liste des parrains de Mora? Or, au paroxysme de toutes les violences, la guerre réduit à néant, pire: à l'insignifiance, l'acte anarchiste. La bataille le brise. Dépassé par l'événement, à tous les points de vue, *Moravagine* sombre dans une histoire de vengeance personnelle, s'absente, disparaît... La guerre comme trou de narrativité...

**Luce Briche** (Université de Paris X), dans son étude dense et belle, nous conduit à travers les «Nuits de guerre» de Cendrars, qu'elle organise en voyage vers Narcisse-Verbe, vers la difficile constitution du Moi en mots, car ces nuits sont une quête de la solitude nécessaire, une tentative de trouver le Verbe intérieur, qui se refuse. Or, les nuits se succèdent et ne se ressemblent pas. Il y a celle, d'action, qui nous emmène en bachot jusqu'au barrage d'Éclusier, jusqu'au point où le simulacre de liberté qu'elle offre tourne au grotesque: le carnage est «aussi violent que bref», la barque chavire, Cendrars-Narcisse se trouve au fond de l'eau, puis resurgit en Don Quichotte, qui n'a pas encore trouvé sa langue. Par ailleurs, devant l'ahurissant spectacle de la guerre, il faut d'abord que le caporal-poète trouve la position du parfait gretteur: non pas allongé sur le ventre («mis à la terre» de la sorte, il ne gagne rien que le détraquement nerveux), mais étendu sur le dos, exposé au feu, en communion avec les forces d'une dramaturgie élémentaire, réceptif à toutes les musiques des sphères. Au motif du *bachot* (mobile-marais-pêche) s'oppose ainsi celui du *créneau* (fixe-uniforme-boue), qui est lieu d'exercice du regard. Contemplation. Réflexion. Remontée dans la mémoire. Du statut de «noc-tambule» se nourrissant de l'obscurité, Cendrars passe alors à celui de «nyctalope»: son regard pénètre le texte-nuit et nous donne le ciel à déchiffrer. «Le texte se fait la nuit» (V, 482), et la nuit se fait l'instrument du texte. Vie et écriture se conjuguent... appartient au même mouvement créateur.

**Jacqueline Bernard** (Université Stendhal de Grenoble) possède l'art des formules qui excitent la curiosité, qui intriguent. Que cachent «Les clairons du Bat'd'Al» dans les marais de la Somme qu'elle a encodés dans le titre de son essai virtuose sur *La Main coupée*? Le doute n'est pas longtemps permis: ils sonnent l'hallali de la référence à l'histoire, à la vie, au «vécu», puisque la sémioticienne se propose de traquer le dysfonctionnement entre l'effet de lecture et le statut littéraire du texte par rapport à l'émer-

gence de la thématique guerrière. A première lecture, il est vrai, la chronique de guerre réussit à faire illusion, tant elle respecte les lieux communs. Elle satisfait si bien aux exigences du vraisemblable qu'on n'oublie pas seulement que celui-ci «est un effet, un résultat, un produit» mais encore «l'artifice de [s]a production» (Kristeva). Or, à la deuxième lecture se découvre la résistance que le texte oppose à la consommation «naturelle». Il se dérobe devant le référent historique tout en l'utilisant, refuse d'écrire l'Histoire, affirme n'avoir pas de mémoire, introduit la notion de ludisme, bref, se veut texte littéraire en déplaçant la guerre des lignes du front aux lignes d'écriture. Ceci n'est pas une figure, car il y a bel et bien combat, mais Cendrars le mène pour égaler Raymond Roussel. De «joyeux bataillons de trouvaillés» le claironnent: il faut lire *La Main coupée* sur fond d'*Impressions d'Afrique*. Et Jacqueline Bernard de dresser l'inventaire des procédés de transformation et de production textuelle, ainsi que des indices (Rossi et ses poux rouges, la moustache de Lang, etc.) qui témoignent de l'omniprésence de R. R.

La voix rauque et métallique se fait à nouveau entendre. On saura plus tard qu'elle appartient à un ancien de la Légion.

**Jean-Carlo Flückiger** (C.E.B.C., Berne) apporte-t-il de l'eau au moulin des travailleurs et travailleuses ludiques du pur signifiant en déniait à la légendaire rencontre de Cendrars avec Charlie Chaplin toute réalité factuelle? Ses recherches le conduisent en tout cas à cette conclusion, que l'analyse des diverses versions de l'événement que l'écrivain a publiées vient formellement corroborer: cette rencontre s'est faite dans l'imaginaire, elle s'est faite texte. Mais le signifié, un moment chassé, ne revient-il pas aussitôt et «en majesté», lorsque le commentateur renvoie à la troublante mission dont Cendrars s'est senti investi et qui fonde son ambition de cinéaste, pour expliquer l'importance que revêt dans sa carrière l'identification au génial comique? Après avoir entendu longuement parler de lui par les soldats de son escouade, c'est en Charlie que le poète reconnaît la figure du «Christ de la modernité» qu'il porte depuis longtemps en lui-même. Illumination. Cela se passe dans les boyaux de Frise, soudain tout le front «se gondole». Tels sont les «Pouvoirs du rire». Reste à Jean-Carlo Flückiger le soin d'aller au bout de sa promesse, en démontrant que *La Main coupée* constitue l'ouvrage le plus drôle de son auteur...

### L'angoisse

Si on peut soupçonner les batailles livrées durant la matinée de friser l'hérésie, la promenade de l'après-midi sur les lieux de *La Main coupée* va nous faire vivre de nouvelles émotions tout aussi fortes. Devant l'architecture sobre, toute neuve, du bâtiment construit pour abriter l'Historial de la Grande Guerre, Jacques Gronnier, l'homme clé de l'entreprise, retrace d'abord le long chemin de sa réalisation. C'est en car que nous atteignons ensuite le village de Frise. A droite, la ferme Ancelle, puis à gauche, vis-à-vis de l'église, la maison du Collectionneur. La Grenouillère. Frédéric-Jacques Temple me prend par le bras: «On n'écrit pas avec la tête, tu sais, mais avec le ventre. On n'écrit que ce qu'on a vécu dans sa chair.» Les ingénieux pièges à anguilles, comme les quelques bachots retournés que nous rencontrons sont de même type, de même état que ceux de l'époque. Nous montons au Calvaire, où on ramasse des copeaux de l'ancienne croix et où se devine encore l'entrée de la tranchée Clara. En contrebas, le village. Plus à l'ouest, le bois de la Vache, aujourd'hui appelé bois de Bierre. Le terrain sillonné par l'enchevêtrement des anciens boyaux, travaillé, accidenté, s'abaisse par degrés jusqu'aux méandres de la rivière. L'herbe de basse taille frémit. La brise fraîchit. L'éclairage change. Temple scrute le pays: «Drôle... Tu vois les marques?... Tant de choses qui remontent...» L'ombre de Cassino, les Abruzzes, les Vosges passent dans ses yeux. Sur un mamelon derrière nous, parmi les marguerites, un peintre du dimanche vient d'installer son chevalet grand format. On peut aller vérifier: rien ne manque. Quelqu'un se baisse. Tiens! un 75, tout couvert de mousse. La nuit tombe déjà lorsque nous pénétrons dans le musée de Frise où M<sup>me</sup> Annie Lenglet expose les documents du parcours littéraire élaboré par ses élèves du collège

Marcel Pagnol de Vermand, et qui nous a permis de suivre, pas à pas, les étapes de *La Main coupée*.

Je ne me rappelle plus par quelle porte secrète nous avons passé, tellement cela semble tenir à quelque opération magique. Le fait est que soudain nous nous retrouvons dans la salle des Fêtes, devant un buffet comme je n'en ai jamais vu auparavant. C'est prodigieux, toutes ces victuailles de Frise! Toutes ces spécialités du pays, pâtés d'anguille, terrines de lièvre, du bigalan de pommes de terre à la perdrix en gélinotte, les charcuteries, les salades, les fruits, les tartes, comment aurais-je pu retenir les noms de tous ces plats succulents, splendidement étalés là? Qui font monter l'eau à la bouche et dans lesquels nous ne tardons pas à mordre à belles dents... Miriam Cendrars trouvera des mots émus et émouvants pour dire notre reconnaissance aux habitants de Frise qui nous ont réservé un accueil si cordial et si généreux.

Après cela, quoi d'étonnant que la projection de *Charlot soldat* (1918) et de *J'accuse* (Abel Gance, 1918) au Cinéma le Picard ne puisse commencer à l'heure prévue? C'est bien après minuit que surgira subitement le visage de Blaise Cendrars sur l'écran - se détachant d'un groupe de poilus, houspillant un camarade indécis -, pour retourner à sa nuit quelques secondes plus tard...

### Blessures du texte

Dimanche 13 octobre 1991. La présidence est assumée par **Pascaline Mourier-Casile** qui ne tarde pas à donner la parole à la première conférencière de la matinée.

«Cendrars et Apollinaire: la guerre est-elle jolie?» C'est sans malice que **Françoise Gerbod** (Université de Paris X) pose cette question car, sans l'absoudre d'entrée de jeu, elle prendra la défense du poète de «L'Adieu du cavalier» contre les reproches de l'auteur de «Shrapnells». Étonnant parallélisme, étonnante divergence des deux destins: Apollinaire et Cendrars sont volontaires, tous deux sont soldats, poètes, et tous deux seront blessés, mais l'un écrit, l'autre pas. Dans *Le Lotissement du ciel*, Cendrars juge sévèrement l'attitude d'Apollinaire composant «de si jolis poèmes sur la nuit au front» (VI, 507) alors que lui se taisait et tirait des coups de fusil. Mais «L'Adieu du cavalier» contient une condamnation de la guerre non moins désespérée que «Shrapnells», seul poème de guerre que Cendrars ait écrit avant sa blessure, en octobre 1914. Si la désillusion a pu être plus immédiate et plus brutale pour l'un, il n'en demeure pas moins que les griefs formulés habituellement contre l'autre sont en majeure partie le fruit d'une lecture hâtive et superficielle de *Calligrammes* et de *Poèmes à Lou*, lecture qui ne tient aucun compte de la situation particulière dans laquelle se trouvait l'auteur, ni de son désir d'émerveiller qu'il maintient intact au milieu de la tourmente, ni de son langage, ni de sa poétique, ni de ce qu'il croyait être (à tort ou à raison) l'attente de son public. N'oublions pas qu'à la veille de la guerre, Apollinaire est déjà un poète confirmé, tandis que Cendrars est à peu près inconnu. C'est tout cela que Françoise Gerbod développe et démontre avec force détails dans son étude circonstanciée.

Chez **Rino Cortiana** (Université de Venise), le sémioticien se double d'un poète; la rigueur de ses analyses du texte cendrarsien s'alimente toujours aux sources d'une sensibilité raffinée. Sa lecture du quatrième «grand poème» - quelque peu négligé, bien à tort au demeurant, par la critique, pâtissant sans doute de la concurrence, de la réussite prestigieuse des trois autres, *Les Pâques*, *Le Transsibérien*, *Le Panama* - ne fait pas exception à la règle. Ainsi, «La guerre et *La Guerre au Luxembourg*» procède du double souci de donner un relevé exhaustif et précis des composantes linguistiques, thématiques, paratextuelles, typographiques du texte, saisies chacune dans son rôle spécifique, et d'en éclairer en même temps l'intention poétique profonde à travers l'étude des analogies fondamentales (jeu - guerre - sport - théâtre) et des contrastes dominants (paix/guerre, monde des adultes/monde des enfants). Rino Cortiana insiste sur la violence et le tragique qui éclatent dans la représentation de la guerre par les enfants. Mais, parodie cruelle et innocente, ce jeu permet aussi d'inverser la loi du casse-pipes. Tuer l'ennemi reste la grande affaire. Mais ici l'acte

n'est pas irréversible. «Lève-toi, le jeu recommence!» Aussi la séquence finale de *La Guerre au Luxembourg* (1916) peut-elle annoncer le temps de la victoire, le printemps. Tendresse et confiance reviennent, on s'achemine vers un dénouement heureux. Pour un poème de guerre c'est plutôt inhabituel, mais combien efficace! Car d'étranges trous déchirent soudain le tissu poétique et ouvrent la vue sur la réalité de la guerre: de «Coupe coupe/Coupe le bras coupe la tête» à «J'ai tué», il n'y a pas loin. «Je me demande jusqu'à quel point la guerre n'est pas une manifestation du ludisme?» lit-on dans V, 547.

C'est le mérite de **Christine Michel** (Bucarest), qui nous parle de «La blessure et l'œuvre chez Cendrars et Joë Bousquet» de nous avoir fait comprendre qu'indubitablement les lecteurs (et à plus forte raison les spécialistes) de l'un ont tout intérêt à découvrir (ou à approfondir) les livres de l'autre, et réciproquement, bien entendu. Engagé volontaire à dix-sept ans, Joë Bousquet reçoit une balle qui lui sectionne la moelle épinière le 27 mai 1918. Il restera infirme toute sa vie. De dix ans son aîné, engagé volontaire, Cendrars a son bras droit fauché par une salve de mitrailleuse le 28 septembre 1915. Ce ne sont pas seulement ces éléments biographiques qui justifient et imposent le rapprochement entre les deux créateurs. Atteints dans leur chair, ils créent tous les deux une œuvre qu'orientent, que déterminent leurs blessures. «En somme, rien n'est inadmissible, sauf peut-être la vie, à moins qu'on ne l'admette pour la réinventer tous les jours», écrit Cendrars. – «Je ne suis pas bon à écrire, si je ne suis pas capable d'inventer une nouvelle forme de vivre», répond Bousquet. Rejet de la littérature avec un grand L, volonté de modernisme, expérimentation langagière, hantise du Double, ouverture au domaine mystique... Christine Michel explore les points de rencontre entre les deux écrivains en tenant compte de détails thématiques et linguistiques si fins et dans un élan si irrésistible qu'il faut attendre de lire le texte de sa conférence pour en mesurer la richesse.

«J'adore le secret.» (V, 404) – Avec son «Prométhée légionnaire: l'impossible *Vie et Mort du soldat inconnu*», **Claude Leroy** (Université de Paris X) se mesure une nouvelle fois avec la passion du *secret* chez Cendrars en même temps qu'il entreprend d'expliquer – une nouvelle fois, et par des chemins délicieusement dialectiques – les raisons de l'échec apparent qui frappe un livre longuement rêvé, annoncé, commencé et remis sur le métier, mais jamais mené à terme, excepté toutefois deux fragments parus en revue. C'est aussi l'occasion de vérifier l'incroyable lucidité de l'écrivain vis-à-vis de son travail et sa capacité à déjouer embûches de l'écriture et pièges littéraires, fût-ce au prix de l'abandon discret d'un projet impossible. Raconter la vie du Soldat inconnu, n'est-ce pas lui voler son secret, dévoiler précisément son identité? «Foutue gageure», comme le confie Cendrars à Carlo Rhim. Dans une note de 1951, il affirme avoir brûlé les cinq volumes «tout prêts pour l'édition» de l'ouvrage. Cinq volumes, comme les doigts d'une main? Les dossiers conservés au Fonds Blaise Cendrars de Berne, sur lesquels Claude Leroy appuie son travail (et qu'on pourra lire dans l'un des prochains *Cahiers Blaise Cendrars* publiés par le C.E.B.C.), permettent d'en douter. L'hypothèse que leur lecture suggère, c'est que le récit s'est enlisé dans une masse trop abondante de documents historiques. Explication peu satisfaisante. En effet, dans *Caralina*, le Soldat inconnu est un homme qui n'a pas de nom, un métèque, un syphilitique, bref, il rappelle étrangement le personnage de Moravagine. Il descend du Caucase: c'est Prométhée. De plus, il porte le matricule 1529 – voir la page finale de *La Main coupée*. Tout porte ainsi à croire que le Soldat inconnu et la Main coupée, pour laquelle Cendrars rêvait un sort plus glorieux, ne font qu'un. Mais Histoire, mythe et autobiographie se révélant incompatibles, l'écrivain ne réussit pas à les tresser ensemble et le projet échoua. Cendrars s'était trompé d'inconnu. On ne l'y reprendra plus.

### Ouvertures

Présidant la dernière après-midi de travail, Anne-Marie Jatton a la tâche délicate de faire respecter l'horaire prévu. (Mais une

bataille sans *zeitnot* ne serait qu'une bataille de frime.) Du reste, elle y réussit brillamment.

Le sujet dont **Michèle Touret** (Université de Rennes 2) a choisi de parler embrasse la littérature et la peinture: «Cendrars et Léger: dessins de guerre, paroles de guerre». Contrairement à Cendrars qui tire des coups de fusil mais n'écrit pas une ligne, Léger déploie une intense mais discrète activité de dessinateur au front, jusque dans les premières lignes. Rien que des croquis, de rapides esquisses, et qui resteront longtemps inédits. Les obus faisant exploser le monde avec sa représentation, les ruines de Verdun deviennent tableau cubiste dès 1916. C'est à travers une logique d'abstraction et de morcellement analogue que Cendrars, de son côté, c'est-à-dire dans *La Main coupée*, cherchera à dépasser tous les langages disponibles. La vision des deux artistes immergés dans la guerre révèle de profondes affinités, mais leur démarche ne saurait être identique, comme le montre la mise en rapport des dessins de Léger avec *Souvenirs d'un amputé* (1916; *Inédits secrets*, CFL, 400–403). Écrire n'est pas dessiner, et si Léger tend à effacer les traces de la destruction, Cendrars ne le peut. Le peintre n'est pas présent dans son croquis instantané, l'écrivain si, car il est toujours *dans* ce qu'il revit, *dans* ce qu'il met en jeu à travers l'écriture. Il ne peut faire abstraction du temps. Et il n'évite la tentation du mensonge épique qu'en refusant le récit linéaire. Non, il ne faut pas que le sens se pose là, direct, indiscutable, univoque. Obscène est le sérieux que véhicule tout discours sur la guerre. Appréciations donc chez Léger et chez Cendrars cette qualité qui s'appelle: pudeur.

**Michel Décaudin** (Université de Paris III), «Cendrars et la guerre d'Espagne», commence par brosser un tableau de l'Europe à la veille de la guerre d'Espagne, avec son climat de tension extrême. Il analyse l'attitude très complexe de la France qui se débat dans des problèmes de sensibilité, de droit, de politique contradictoires, pour ensuite se pencher sur le cas de Cendrars que *Gringoire*, journal d'extrême droite, envoie au pays basque espagnol. Mais deux wagons fantômes, vides, constituent à peu près le seul butin du voyage, qui suivant la poétique qui sous-tend déjà *Hollywood* tourne en quête de la non-enquête. *Gringoire* refuse le reportage, Cendrars se fâche... Dans la dernière partie de son intervention, Michel Décaudin produit une interview de Cendrars par un inconnu, qu'il vient de redécouvrir dans le numéro de mai 1939 d'*Occident*. A quel jeu joue Cendrars dans ces années ambiguës?

Dans sa conférence pleine de tempérament et d'esprit, **Maria-Teresa de Freitas** (Université de São Paulo) orchestre une confrontation intercontinentale: «Brésil-Europe: la guerre des cultures». – Quelle guerre? Tout simplement celle que mènent les modernistes brésiliens contre toute culture d'importation, leur lutte pour s'affranchir de l'hégémonie française, parisienne, dans ce domaine. Maria-Teresa de Freitas développe ce thème en comparant deux œuvres représentatives du mal-être culturel: *Moravagine* de Cendrars et *Macounaïma* de Mario de Andrade. Deux livres débridés, déconstruits, fous; deux ouvrages en patchwork d'une insolence inouïe; deux héros plus révolutionnaires que nature; leur ressemblance en profondeur est démontrée par toute une série d'indices. Toutefois, aux pulsions meurtrières implacables de Moravagine, Macounaïma préfère l'exubérant baroque de sa sexualité insatiable. A part cela, il a bien sûr aussi ses moments de «flemme». Décidément, *dysphorie* européenne et *euphorie* brésilienne semblent bien éloignées l'une de l'autre...

### Comment j'ai écrit...

L'essai de synthèse qu'on vient de lire n'aurait jamais vu le jour sans le concours amical de Christine Le Quellec, Judith Trachsel, Jean-Carlo Flückiger et Marius Michaud, qui ont bien voulu autoriser le pillage de leurs notes prises «en pleine bataille». Ont également été utilisés les documents suivants: le programme officiel des journées «Cendrars et la guerre»; le *Parcours littéraire à Frise* par Annie Lenglet et ses élèves du Collège Marcel Pagnol de F-02490 Vermand; le *Courrier Picard* du 17 octobre 1991, p. 1–3 et 13 (Didier Debril et Philippe Lacoche). Que tous ces collabora-

teurs volontaires et involontaires soient cordialement remerciés.

L'effort aura essentiellement consisté à équilibrer le travail de la mémoire et la volonté de construction. A chacun, à chacune de poursuivre maintenant à son gré le jeu commencé.

Disons, pour conclure, que ce papier ne voudrait proposer en toute modestie qu'un viatique pour les temps de pagaille et de crise que nous traversons.

Vladimir Plume

### «ÉCRIRE C'EST BRÛLER VIF, MAIS C'EST AUSSI RENAÎTRE DE SES CENDRES»

#### Blaise Cendrars à l'Université de Rennes 2, 6–9 avril 1992

Cette semaine-là, la musique était absente. Seul fil manquant à la toile d'araignée artistique qui enserra Cendrars le temps d'un événement à l'Université RENNES 2, du 6 au 9 avril 1992.

Quatre jours sont bien peu pour retracer une topographie exhaustive du continent Cendrars, mais quatre jours permettent de raviver une présence. C'était là le défi lancé par Michèle Touret pour rendre Cendrars présent.

Hors de l'Université, déjà quelques échos de son nom: fixé sur la palette du gris Doisneau au milieu de frères d'écriture dans la galerie du Théâtre national de Bretagne, puis peu à peu centre du débat au forum de la FNAC, lorsque la définition du livre objet d'art était interrogée.

L'Université, dans ses faubourgs, inscrivait à même les murs les traces du poète, expliquant la gestation complexe de *Moravagine* et montrant sans ambages de magnifiques frontispices de Léger, une reproduction malheureusement tronquée de la *Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* à la Bibliothèque. Grâce à Miriam Cendrars et à Monique Chefedor, on put voir les éditions originales de *L'Or*, de *l'Anthologie nègre* et de *Une Nuit dans la forêt*. Des correspondances toutes baudelairiennes parlaient encore du livre objet d'art: impression physique de la cohérence et de la présence de l'univers cendrarsien. Les pas perdus du grand hall de l'Université se sont arrêtés devant quelques panneaux qui scandaient le rythme de sa poétique: bourdonnement de la Ruche et scintillement des reproductions des tableaux de Chagall, Léger et d'un *Transsibérien* non mutilé – plaisir de regarder le lecteur descendre au long de la *Prose* – scintillement aussi et enfin de la parole de Cendrars détachée sur le carton plume en aphorismes foudroyants.

Mais tous ces échos avaient une source: la porte passée, les marches franchies et, par la justesse de quelques voix, revivait dans un amphithéâtre le multiple Cendrars. Cendrars dans l'histoire et la guerre grâce à Claude Debon, Michel Décaudin et Michel Denis. La profondeur du poète apparaissait dans les circonstances: contraste avec l'attitude d'un Apollinaire et découverte des nouvelles formes de l'engagement. Pour que Cendrars apparaisse il fallait multiplier les circonstances. Combien étaient précieuses les voix de Monique Chefedor, Viviane Tarenne et de Michel Décaudin pour montrer la fertilité des amitiés des artistes et du poète dès 1908. Un Mick aurait pu peindre *Half past three* parce que les cloisons des disciplines de l'art avaient cessé d'être étanches. Associant sa parole à ce nœud essentiel qui lie Cendrars et «ses» peintres, Claude Leroy construisit une variation brillantissime sur le thème de Cendrars au «corps-à-te-lier», soulignant le caractère fondateur de la mutilation, marquant le passage du portrait par l'Autre au portrait par soi.

Toutes ces voix n'exprimaient pas une aveugle dévotion, car l'exactitude du Cendrars qui se dessinait peu à peu dans le temps et dans l'espace – simultanément en somme – tenait aussi à la justesse de ceux qui lui prêtaient leurs paroles. Développant, dans une autre conférence, les relations fondamentales du cinéma et de Cendrars, Maurice Mourier et Jean-Pierre Berthomé montrèrent que sa nature véritablement poétique interdisait à Cendrars d'écrire avec *La Perle fiévreuse* un scénario réussi. Son projet était intransposable au cinéma. Ils furent d'accord sur cette hypothèse: la vision poétique de Cendrars sur le cinéma nécessitait les moyens du cinéma d'animation d'aujourd'hui.

Quatre jours pour dire, écrire, montrer un nom.

Quatre jours pour voir Cendrars en deux films: Cendrars collaborateur et figurant dans *J'accuse* de Gance, et le roman *Moravagine* adapté pour la télévision et le cinéma par Philippe Pilard.

Cendrars était présent de façon authentique: nous l'avons lu dans le regard de Miriam Cendrars lorsqu'elle déambulait dans cet espace cendrarsien de quelques jours et témoignait pour un public nombreux et attentif, universitaires et amateurs de la ville.

Pour un temps Rennes fut la «Ville de la Tour unique, du grand Gibet et de la Roue».

Enfin, les auteurs de ce compte rendu aimeraient conclure sur ce qu'ils ne peuvent dire: les heures, les angoisses, les plaisirs, les passions qu'ils ont vécus en créant pour ces quatre jours les expositions et les affiches, en étant, selon leur mot, le groupe «Cendrars for ever», qui propagea dans les amphis, aimable mais dangereuse contagion, une fièvre cendrarsienne d'octobre à juin.

Emmanuel Boisset, Karine Chicard,  
Vincent Epaud, Laurence Pascal,  
étudiants en licence de Lettres modernes,  
Université de RENNES 2.

### BLAISE CENDRARS, LA PROVENCE ET LA SÉDUCTION DU SUD COLLOQUE DE L'ASSOCIATION BLAISE CENDRARS À AIX-EN-PROVENCE, 10–13 JUIN 1992

Le mercredi 10 juin, la séduction du Sud s'annonçait sans soleil et le colloque s'est ouvert sous une pluie battante. Heureusement que les nuages se sont vite dissipés, nous permettant de poursuivre nos activités sous le signe du cliché, dont devait parler Jacqueline Bernard. Cette dernière est vite devenue en quelque sorte la vedette du colloque, sans jamais pour autant se mettre en avant. Tout en étant souffrante, elle a donné l'exemple à tous par son enthousiasme et la constance de sa bonne humeur.

Quelque part dans *Bourlinguer*, Cendrars parle de «la part du féminin dans l'écriture» et le déroulement du colloque m'a semblé tendre effectivement vers l'ouverture, l'inachevé et la spirale, formes qui caractérisent l'écriture féminine.

On a beaucoup parlé, au cours de ces journées, des «trous» de l'écriture de Cendrars, où la mutilation s'inscrit au fur et à mesure que le texte se déroule et se disloque. Un colloque qui marche réalise un travail de Pénélope, défaisant le tissage de l'œuvre pour le refabriquer ensuite à son gré.

Aussi riches les unes que les autres, les cinq sessions ont rebrodé de façon significative le canevas de la critique cendrarsienne et en véritables archéologues, les participants ont fouillé la terre de l'œuvre. Le palimpseste de la correspondance multiple et variée de Blaise, ainsi que des témoignages de ses relations et conversations se révèle un peu plus à chaque réunion. Jusqu'ici, nos colloques se sont organisés autour de sites se rapportant à la vie de l'écrivain. Celui de juin 1992, en hommage aux années aixoises de 1940–47, n'a pas été une exception et a ajouté une case manquante à la carte du parcours de Blaise qui se reconstitue au fil des ans.

Je ne saurais assez exprimer ma reconnaissance ainsi que celle des participants et membres de l'Association, aux Aixois, sans qui ces journées d'étude n'auraient pas été possibles: M. Chovelon, la Mairie et la Ville, M. Booth et l'Institut américain, M<sup>me</sup> Oppetit et le personnel de la Méjanes, M. Léon Ravaux pour le tour guidé des sites cendrarsiens, ainsi que les organisateurs des trois expositions qui ont tant contribué à l'atmosphère du colloque.

A présent, je voudrais tenter de faire la récapitulation des communications présentées et des nouvelles révélations qui en découlent. Le colloque a levé l'ancre, comme pour un long voyage, au départ de Marseille, port de mer, capitale de la langue et de la métaphore cendrarsiennes.

Trois belles interventions de Jean-François Thibault, Philippe Bonnefis et Robert Guyon, se sont embarquées au vieux Port et

ont vogué loin, sinon jusqu'au bout de la vision et de la vie littéraire de Blaise. En démarquant le territoire dans son «Logos, topos: le lieu de l'écriture», **Jean-François Thibault** a reconstitué le foisonnement des phrases et ce qu'on pourrait presque appeler l'entropie de l'image. Il a retracé le réseau complexe de mythologie populaire exploré par Blaise dans *L'Homme foudroyé*, par exemple, et qui se traduit par une synesthésie lyrique. Thibault a effectué une lecture du lieu mythique de Marseille «comme lieu métaphorique de l'écriture». Son exposé était truffé de parfums, d'images et de délices culinaires, où le rameau de fenouil d'un bistro du port occupe une place de choix, puis revient, plus aromatique que jamais dans la rhapsodie de **Philippe Bonnefis**, intitulée «A vue de nez», envolée lyrique d'odeurs, d'effluves et d'hallucinations olfactives, provenant du Marseille de Blaise pour aller se dissoudre en images cinématographiques inachevées, puis en discours gastronomique, où le calmar avec son encre et le parfum du fenouil relie l'olfactif au cognitif, chez un auteur dont l'ambiguïté nous dépassera toujours.

En nouvel archéologue, toujours autour de Marseille, dont la découverte des vestiges grecs ne remonte qu'à quelques années, **Robert Guyon** a entrepris un remarquable travail de détective. Grâce à une recherche méticuleuse et passionnée, il nous a révélé toute une correspondance inédite de Blaise avec deux figures littéraires de l'époque: le jeune poète séducteur André Gaillard et l'éditeur des *Cahiers du Sud*, Jean Ballard. Guyon nous a conduits dans les coulisses de la vie et de l'écriture cendrarsiennes des séjours marseillais et à la Redonne en particulier. De nouveaux détails biographiques et épistolaires sont venus compléter un peu plus la toile de fond de notre quête collective.

Avec la deuxième session, Blaise nous menait encore en bateau, nous faisant cette fois aborder aux rives exotiques du Brésil, pour revenir atterrir à Lisbonne en fin de parcours.

La séduction du Sud a atteint son sommet avec le texte «Cendrars à la découverte du Brésil», de notre collègue brésilienne, **Maria-Teresa de Freitas**, qui nous a mis l'eau à la bouche en évoquant son pays tel que Cendrars a dû le découvrir en 1924, espace autre d'exotisme/érotisme où la richesse de la nature vient s'opposer à la misère humaine. M<sup>me</sup> de Freitas a rondement mené une analyse à la fois rigoureuse et personnelle du texte *Feuilles de Route*, en y relevant les indices d'une forme d'écriture poétique du voyage.

Avec la verve et l'enthousiasme que nous lui connaissons tous et qui rendent ses communications si attachantes, rappelant un peu Blaise attablé aux «Deux Garçons», **Adrien Roig** nous a raconté une belle histoire d'aventures et de vagabondage, celle de l'écrivain portugais Ferreira de Castro, parti au Brésil à l'âge de douze ans afin d'impressionner une jeune fille dont il était épris. Après maintes épreuves, cet autodidacte est devenu un écrivain de marque, que Blaise devait rencontrer, puis fréquenter, en 1938, à Paris. Les deux hommes se sont trouvés des points communs, ont sympathisé, puis Cendrars devait dire plus tard de Ferreira de Castro: «C'est un brillant, un ardent styliste.»

Dans un exposé à la fois cocasse et riche en théorie, **Bernard McGuirk** nous a ramenés vers un sujet presque oublié, la contribution que fit Cendrars à l'unique numéro de *Portugal Futurista*. Après avoir relevé les traits principaux de la modernité de Blaise dans son poème «Tour»: auto-érotisme, fascination de la technologie et de la publicité, fragmentation du texte et de l'image, McGuirk a démontré leur répercussion chez plusieurs poètes portugais contemporains de Cendrars, dont le plus important, cela va sans dire, est Fernando Pessoa. La lecture bilingue et particulièrement émouvante de «Ah, un sonnet...» de Pessoa nous a relancés sur des mers métaphoriques toujours recommandées.

La troisième session, celle du vendredi matin, constituait le cœur du colloque.

D'abord, la lecture commentée, par **Miriam Cendrars**, d'extraits de la correspondance Blaise — Raymone à l'époque aixoise, nous a fait revivre les années provençales de l'écrivain, alors que la solitude, le froid, la faim et bien d'autres avatars de la guerre le tourmentaient, tout en étant contrés par de petits réconforts, tels les gestes d'amitié des uns ou des autres, dont quelques invita-

tions inattendues à partager un bon repas. C'est dans ce quotidien-là que progresse la gestation, puis la composition graduelle de la grande «Tétralogie». Dans ses lectures, Miriam a accentué «l'attachement à la Carissima», qui acquiert dans l'imagination de Blaise le visage flou d'une amoureuse inaccessible et qu'il doit souvent négliger pour écrire des textes gagne-pain. Pour se donner du courage, au son du glas des morts à la guerre, il se fait miroiter le manuscrit encore inachevé de *L'Homme foudroyé*, comme «le meilleur livre du monde»...

D'un véritable tour de force, **Jean-Claude Vian** a entrepris de définir les mécanismes de l'écriture cendrarsienne à partir de la parole provençale et de la présence fantomatique de Marie-Madeleine dans la «Tétralogie». On ne peut plus pertinente, son analyse a démontré comment, chez Cendrars, les mots eux-mêmes précipitent la thématique et le rythme qui mènent les séquences. «La peau de l'ours» devient l'enveloppe de l'œuvre, puis les nombreuses coupures et mutilations du texte favorisent les jeux du signifiant qui se trouve et se désagrège au gré de sa création. Vian a souligné certaines images comme celle du fouet de l'Abbé Faillon et de la Tite à la langue coupée, qui fait flamber le poisson parfumé de fenouil, afin d'expliquer leur rôle dans la mise en œuvre d'une structure complexe mais jamais close, où les séries de points se lisent davantage comme des pointillés qu'en tant que points de suspension. Textes ajourés, où le lecteur bute sur des *mais*, qui en accélèrent l'éclatement. Cendrars s'entoure plutôt de signes que de personnages...

La session quatre traitait de la poésie, et la sympathique présence aixoise de Raymond Jean qui la présidait et de M<sup>me</sup> Gardes-Tamine, qui a fait la première communication, a ajouté une dimension d'amitié et de soutien essentielle à notre colloque.

**Joëlle Gardes-Tamine** s'est penchée sur la question complexe et toujours pertinente du collage chez Cendrars, Apollinaire et Saint-John Perse. Elle a d'abord distingué le collage littéraire du collage pictural, tout en les rapprochant. Blaise occupe évidemment une place de choix dans une telle discussion de la modernité. M<sup>me</sup> Gardes-Tamine a relevé les trois fonctions du collage en poésie: le *cut-up*, la juxtaposition kaléidoscopique et le collage proprement dit. Le rapport entre le voyage et la fragmentation collagesque que M<sup>me</sup> Tamine attribue à Saint-John Perse ainsi que l'exotisme à la Segalen se regroupent chez Cendrars, tout en reflétant l'esthétique de la surprise d'Apollinaire, puis en fin de compte, les trois poètes se font l'écho de l'accélération de la vie moderne.

Comme Adrien Roig et Robert Guyon, **Pierre Caizergues** nous a apporté de nouvelles précisions sur la vie de Blaise et sa correspondance littéraire. Sa présentation «Le Professeur et le poète: un ami montpelliérain de Blaise Cendrars», a retracé la relation épistolaire du poète avec un professeur de lettres, Charles Camprou, qui commença après le compte rendu élogieux publié par ce dernier de *Trop c'est trop*, dans *Les Lettres françaises*. Les deux hommes ont par la suite échangé un certain nombre de cartes postales et leurs propos critiques concernant la langue de Cendrars révèlent un aspect peu connu de la correspondance de l'écrivain avec un professeur qu'il n'a peut-être jamais rencontré.

En fin d'après-midi, notre jeune amie **Florence Coutouly**, originaire de Montpellier elle aussi, émigrée aux Etats-Unis, où elle prépare un doctorat, a fait sa première communication sur «Ivresse de l'écriture, écriture de l'ivresse». Etant son professeur, je n'étais pas peu fière. Dans un propos très bien structuré, M<sup>lle</sup> Coutouly a dégagé le schéma de la double vie de Blaise durant les années aixoises: celle des beuveries qui poussaient son existence et anesthésiaient son angoisse, à Aix, à Marseille, à la Redonne et alentour, c'est-à-dire les moments de non-production et d'apparence non créative, puis, par ailleurs, l'ivresse de l'écriture, où celle-ci, perpétuée dans la solitude et l'ascétisme, remplaçait avantageusement les paradis artificiels.

Redondance, convergence et dérivation, comme diraient les pontes du Structuralisme...

Les deux dernières interventions, de Jacqueline Bernard et de Monique Chedor, sur de «Nouvelles lectures du texte cendrarsien», ont repris et continué les découvertes amorcées tout au long du colloque.



**Jacqueline Bernard**, qui travaille depuis longtemps sur la langue cendrarsienne, a centré son topo sur le cliché, vu à travers les écrits sur l'Italie, lieu de la séduction du Sud par excellence, en particulier dans les textes de *Bourlinguer* sur Naples et Gênes. M<sup>me</sup> Bernard a admirablement fait ressortir le mouvement du texte et la façon dont le matériau verbal s'articule, à partir de la figure du cliché, par fragments narratifs, à la manière des cartes postales. Elle a démontré comment cette production de pittoresque génère un double langage textuel et métatextuel. Ce qu'on appellerait en anglais le «self-consciousness» de l'écriture. Nous attendons tous à présent la thèse de Jacqueline Bernard avec impatience, car elle ne manquera pas de nous ouvrir encore des voies essentielles vers le déchiffrement des codes cendrarsiens.

Il était tout à fait approprié qu'un discours de **Monique Chefdor** vienne clore le colloque. De nous tous, c'est sans doute elle qui travaille depuis le plus longtemps sur Cendrars, dont elle a suivi les traces dans le monde entier au cœur de l'œuvre, produisant à son tour un corpus critique crucial et toujours croissant. Son dernier ouvrage, l'édition de la correspondance Blaise Cendrars – Jacques-Henry Lèvesque, nous a apporté un outil de recherche très important, en particulier en tant que document sur la période aixoise, qui occupe une place privilégiée dans cet échange épistolaire. En en reparlant et en lisant des extraits de ces lettres si significatives et émouvantes, M<sup>me</sup> Chefdor a bouclé la boucle de notre étude aixoise, dans la mesure où elle était bouclable! Elle nous a rappelé, avec textes à l'appui, combien notre image de Blaise à Aix pourrait être trompeuse: le prisonnier monacal dans sa cellule de la rue Clémenceau se baladait en fait à droite et à gauche, en mouvement perpétuel, comme les textes qu'il produisait alors par bribes, d'une aventure l'autre.

Le sujet ne sera jamais épuisé. Comme le D<sup>r</sup> Long m'a dit récemment de sa propre expérience avec Blaise: il s'agit avant tout d'une amitié. A Aix nous nous sommes tous tendu la main amie de Blaise, d'où que nous venions; le soleil de Provence, fidèle au rendez-vous, même un peu en retard, agrémentait déjà la perspective de nos voyages vers d'autres terres et d'autres textes.

Les Actes du colloque seront publiés par Minard, dès décembre, nous l'espérons, et constitueront le volume *Cendrars IV* de la *Revue des Lettres modernes*.

Merci encore à tous d'être venus dans ma ville, contribuer à un colloque qui a été une réussite grâce à vous et à votre chaleureuse participation.

**Georgiana M. M. Colville**  
**Présidente de l'Association Blaise Cendrars**  
**et organisatrice du Colloque d'Aix**

#### **LA CARISSIMA À L'UNIVERSITÉ DE BERNE**

Événement à marquer d'une pierre blanche dans les agendas des cendrarsiens et cendrarsiennes que celui du 17 juin 1992, car ce jour-là, dans la grande salle du Séminaire de littérature française de l'Université de Berne, Anna Maibach a soutenu sa thèse de doctorat sur *«La Carissima, genèse et transformations»* devant le jury composé des professeurs Marc BONHOMME (président), John E. JACKSON (directeur du travail) et Michèle TOURET, de l'Université de Rennes 2, assumant le rôle de l'assesseur. (Trois membres par jury, telle est la norme à Berne, modestement, humainement. Par ailleurs, notre université ne connaît la soutenance «à la française» que depuis peu. Il faut féliciter John E. Jackson d'avoir introduit dans nos mœurs cet exercice de haute volée.)

Travail de très grande qualité, la thèse d'Anna Maibach reçoit les éloges et les compliments les plus flatteurs de la part d'un jury unanime. Elle y fait non seulement preuve d'une connaissance jamais prise en défaut de l'œuvre de Blaise Cendrars, les textes non publiés compris, mais encore d'une parfaite maîtrise des méthodes modernes de la critique littéraire, notamment celles qui prennent appui sur les acquis de la psychanalyse.

Au départ, qu'est-ce que *La Carissima*? Un «inécrit définitif» dont seules les allusions de *L'Homme foudroyé* signalent l'existence et qui devait raconter l'histoire de Marie-Madeleine. Mais encore? Un dossier – le P 89–94 – qui se conserve dans les caves thermostatées des Archives littéraires suisses, c'est-à-dire trois plans, quelques pages de texte et un morceau de références et de notes de lecture. Sans oublier les lettres que, d'Aix, Blaise a adressées à Raymone presque quotidiennement et qu'Anna Maibach a pu consulter grâce à Miriam Cendrars: elles fourmillent de remarques concernant «le livre» auquel l'écrivain va travailler, auquel il travaille, auquel il promet de revenir sans tarder...

Or, l'hypothèse principale sur laquelle Anna Maibach fonde sa démarche, c'est que ce fragment (ou ce projet?) de *La Carissima* ne peut être compris que par rapport à la «Tétralogie». Autrement dit: au détriment de sa propre réalisation, *La Carissima* génère la grande fiction autobiographique des quatre volumes de «Mémoires». Prenant soin de bien délimiter son champ de recherches, Anna Maibach fournit dans un premier volet génétique une édition critique et commentée du fragment de *La Carissima* et une chronologie précise du projet, pour éclairer ensuite, dans un deuxième volet, ses transformations par l'étude minutieuse des traces détectables qui en subsistent dans la «Tétralogie». La structure hagiographique rendant possible le transfert, le corps magdalénien est éparpillé sur tout l'autoportrait. La démonstration en sera faite selon deux axes: l'axe rhétorique et l'axe psychanalytique. Chemin faisant, la critique sera amenée à s'attaquer au problème de l'origine de la langue de l'écrivain et, un peu plus loin, à examiner la question de savoir dans quelle mesure l'écriture accomplit un travail de deuil dans l'œuvre cendrarsienne...

Mais ce ne sont là que quelques souvenirs bien lacunaires d'une soutenance qui, d'un bout à l'autre, a tenu en haleine le public qui a eu l'honneur d'y assister. Lacunaires et tout à fait insuffisants à donner une idée précise des perspectives nouvelles ouvertes par le travail d'Anna Maibach. Souhaitons-lui donc la publication rapide qu'il mérite afin que tous ceux qui s'intéressent à Cendrars puissent en prendre connaissance.

**Jean-Carlo Flückiger**

#### **UN AMBASSADEUR DE NOTRE LITTÉRATURE**

*Pour honorer le souvenir de notre ami Giorgio P. Sozzi décédé l'an passé, nous reproduisons ci-après l'hommage que lui a rendu Roger-Louis Junod.*

Professeur à l'Université de Florence, Giorgio P. Sozzi, qui vient de mourir à l'âge de cinquante-trois ans, s'était passionné dès sa jeunesse pour la langue française et ses écrivains, avec une prédilection pour le poète Germain Nouveau puis pour Jehan Rictus, enfin pour la littérature française dont il est devenu le meilleur connaisseur en Italie.

D'une curiosité sans bornes qu'animait une très authentique sympathie, Giorgio P. Sozzi avait à cœur de lire tout ce qui s'écrivait et se publiait en Suisse romande avec l'intention continuellement renouvelée de faire part de ses découvertes et de son enthousiasme au public lettré de la Péninsule.

A tout seigneur tout honneur: c'est d'abord un «C. F. Ramuz: poesia e religiosità» qu'il publie, en 1972, dans la revue *Città di Vita*. Six ans plus tard viendront deux études approfondies: *Le lettere nella Svizzera romanda* et *Poesia svizzera francofona*. A partir de la fin des années soixante-dix, il rendra compte des livres de P.-O. Walzer, de Vahé Godel ou de Georges Haldas, entre autres, dans «L'informatore librario», sans négliger pour autant d'autres écrivains proches de son cœur comme Henry Poulaille et Marguerite Audoux. Sa première «Rassegna», c'est-à-dire «revue» présentant «La letteratura 'suisse romande' oggi» paraît, pour l'année 1978, en 1980 dans la revue universitaire napolitaine *Esperienze letterarie*. Ces «rassegne» paraîtront année après année jusqu'en 1990.

Quiconque a eu le privilège de côtoyer Giorgio P. Sozzi lors de ses séjours de travail en Suisse aura pu apprécier le sérieux de ses méthodes et sa conscience professionnelle, frôlant quelque-

fois l'obsessionnalité à force de scrupules et de goût de la perfection. Non seulement il parvient à se procurer livres et revues au fur et à mesure de leur publication, mais il en faisait la lecture la plus attentive, la plus minutieuse, s'appliquant à relever partout la touche originale, le signe porteur de sens, et réussissait ainsi à rendre attachante et des plus vivantes pour ses lecteurs une matière parfois ingrate, par exemple l'inventaire du contenu des revues auxquelles il attribuait, quant à lui, la plus grande importance, ainsi qu'en témoignent ces lignes de la «Rassegna 1980» parue en 1982 dans *Esperienze letterarie*: «Se, come è vero, le riviste testimoniano della vitalità del mondo letterario, specialmente significativa in questo senso sono quelle sulle cui pagine scrivono i giovani poeti, speranza d'avvenire.»

Il saluait dans cet article le premier numéro «della bella rivista *Cavaliers seuls*, edita dalle «Activités culturelles» dell'Università di Ginevra». Sa culture et la finesse de son flair littéraire lui permettaient de relever chez ces jeunes poètes encore inconnus certaines tendances de la poésie postsurréaliste avec des influences de Bataille et de Blanchot.

Nous perdons avec Giorgio P. Sozzi un grand ami éclairé de la littérature suisse romande et ses écrivains, un ami qui s'était donné pour tâche de faire partager à ses compatriotes sa connaissance parfaite de nos livres et son enthousiasme toujours renaissant.

**Roger-Louis Junod**  
**L'EXPRESS de Neuchâtel, 13 juin 1991**

#### CLAUDE PINOTEAU †

Il s'était fait une fête du colloque de Péronne. C'était pour lui l'occasion rêvée de retourner à Frise voir cette «maison du Collectionneur» qui le fascinait parce qu'il voyait en elle un haut lieu de l'imaginaire de Cendrars. Il voulait lui consacrer son mémoire de D.E.A. et peut-être ensuite une thèse. La maladie, hélas, ne l'a pas permis. Notre ami Claude Pinoteau nous a quittés, plein de projets, le 12 novembre dernier.

Il avait 65 ans, mais c'est peu dire qu'il ne les subissait pas. Lors de la dernière réunion du C.E.B.C., l'an passé, il avait réjoui tous les participants par sa bonne humeur et son enthousiasme. A l'heure de la retraite, il avait décidé de redevenir étudiant. C'est ainsi que je l'avais rencontré en 1987, l'année du Centenaire, alors qu'il cherchait à renouer avec la recherche après un Diplôme d'études supérieures déjà lointain: tel était le nom des maîtrises, en 1966–1967, quand il avait examiné «Les procédés énumératifs dans le style de Blaise Cendrars».

C'était déjà, à l'époque, une reprise de contact avec l'université, dans un parcours réfractaire à la monotonie. Il avait commencé par être instituteur à Paris, où il était né en août 1926, puis ses convictions de syndicaliste avaient fait de lui un permanent du SGEN-CFTC (l'ancêtre de la CFDT) de 1953 à 1964. Il avait repris ensuite ses études, était devenu PEGC et enfin professeur certifié au lycée d'Anthony de 1968 jusqu'à sa retraite anticipée en 1983. Depuis longtemps, c'était un passionné de Cendrars et cette passion lui avait fait prendre le chemin de Nanterre, où nous nous étions retrouvés l'an passé.

Au printemps dernier, il m'avait montré une étude sur «Blaise Cendrars, l'art baroque et la statue de M. Pei», d'une érudition si subtile que je lui avais proposé de joindre son texte aux Actes du colloque de Conflans sur *Le Lotissement du ciel*. Lorsque je l'ai reçu, j'étais loin d'imaginer que ce premier article, où Claude Pinoteau confronte Cendrars à Mandiargues, serait deux fois posthume à sa parution, à la fin de ce mois de février.

A Madeleine, sa femme, et à ses quatre enfants, je voudrais dire notre tristesse et toute notre amitié.

**Claude Leroy**

#### LE VOLTURNO

Dans un cahier ocre-brun de Blaise ex-Freddy bientôt Cendrars (toujours les cahiers!) je découvre un jour de 1986 un texte

manuscrit (de la main droite, celle d'Orion), un texte soigneusement intitulé, en haut de page à gauche et souligné: *Le Retour*.

Et en exergue: Andante de la Symphonie en Ré *Beethoven*.

Le Retour? Oui, départ de New York, comme l'atteste cette petite feuille de papier sur laquelle F. Sauselyr (y barré remplacé par r) a bien noté qu'il embarque à bord du *Volturmo* Donnerstag à 12 heures. C'est en 1912, le 6 juin.

Je lis le texte. Stupéfaction. C'est la suite du «journal» déjà connu intitulé «Mon Voyage en Amérique» (...un autre cahier, découvert vers 1965... voir *Inédits secrets* de la collection des *Œuvres complètes* du Club français du livre).

Eblouissement. Le poète raconte ici la traversée de l'Atlantique à rebours, en compagnie de tous les émigrants refusés, les refoulés d'Ellis Island, les rejetés par l'Amérique hors du rêve d'abondance, retour à l'expéditeur, si expéditeur il y a, retour au pays d'origine, à la case désespoir.

Le cahier est illustré d'une bizarre série de croquis, des passagers appuyés au bastingage, affalés dans les cordages, et aussi des autoportraits de l'artiste le crayon et le cahier à la main, notations tracées d'une droite maladroite, certes, mais de la même venue que le célèbre personnage à la tête pendante-absente avec ses mains croisées sur son sexe incoercible et dont une version a servi de frontispice à l'édition première de *Pâques à New-York*.

Et d'ailleurs, je feuillette encore le cahier et là, au cœur des pages restées vierges, voici ce dessin, répété deux fois et intitulé: *Le Volturmo*.

Tous ces dessins étranges, délimités par un regard féroce, des dessins *chargés*, comme le disait mon ami, le peintre Charles Maussion (en voyant ceux qui ont été reproduits), chargés d'émotion, d'une émotion et d'une vérité à la limite de l'humainement exprimable.

Je feuillette. Sur une page, la dernière du cahier pris à l'envers – la dernière qui devient la première – écrits d'un bout de crayon mal taillé, des vers, groupés deux par deux... un poème.

A Pierre Caizergues, venu me voir un jour de ce 1986, je le montre, encore toute remuée par la récente découverte. Il s'écrie: extraordinaire! un poème en distiques... avant la rencontre avec Apollinaire!

Bruno Roy est le superbe et unique «patron» des fabuleuses éditions Fata Morgana de Montpellier. Et lorsque son ami Pierre Caizergues lui raconte ce qu'il a vu, Bruno Roy conçoit le projet d'une édition limitée à l'extrême de ce poème, dont chacun des 27 exemplaires portera un dessin à l'encre original de Pierre Alechinsky.

Alechinsky, un peintre majeur d'aujourd'hui. Majeur: grand, accompli, arrivé à sa maturité pleine – et cela dans la technique comme dans l'inspiration et la création.

Ce qui fut dit fut fait.

C'était annoncé dans *Continent Cendrars* n° 5.

Et voilà que Pierre Alechinsky se prend de passion pour le *Volturmo* et il continue à dessiner, avec sa belle encre noire et ses beaux blancs de papier, la traversée du *Volturmo*, qui «n'est pas ce que l'on pourrait croire: un vautour» mais «un très mauvais bateau».

Le *Volturmo* au milieu de l'océan, par temps clair et par temps noir, par calme et par tempête, par mer plate et par vagues déferlantes, par ombres et par lumière en cercles, spirales, rythmes, musique, soleil.

Thème et variations en 90 dessins, 90 visions, 7 planches en noir et 3 en couleurs de Pierre Alechinsky, ont été rassemblés en 1989, enrichis du fac-similé du poème accompagné de quelques dessins tourmentés du Cendrars «tout neuf», lithographiés et tirés à 150 exemplaires en un grand portfolio de 90 x 60 cm, sous le regard attentif d'Eric Bramsen, par l'Atelier Clot.

Une réalisation mer-veilleuse (comme pourrait dire Claude Leroy).

La vision multiple de l'océan magique où Blaise est plongé.

P.-S. Jay Bochner m'a appris qu'à sa traversée suivante, la même année, le *Volturmo* a fait naufrage, perdu corps et biens au milieu de l'Atlantique.

**Miriam Cendrars**

## TROIS REGARDS NEUFS

**Claudia Seeger, Thierry Bourquin et  
Marc Zaugg illustrent *Continent Cendrars* n° 6–7**

Nombreux sont les artistes qui, séduits par la langue et l'univers de Blaise Cendrars, se sont évertués à illustrer ses textes. Parmi eux, des noms pesant tout leur poids d'or: Sonia Delaunay, Léger, Tarsila; Alechinsky plus récemment... Valeurs devenues tellement sûres qu'elles sont condamnées à dormir dans les coffres-forts des banques, pas toujours helvétiques, hélas! Il faut donc accueillir avec une attention redoublée les approches nouvelles que proposent des artistes «non homologués» par le marché mondial, authentiques, je veux dire qui assument le risque de leur entreprise. Eux seuls sont encore en mesure de prendre à revers l'attente, de casser les clichés et le ronron de l'habitude, et d'apporter ainsi par leur regard neuf la preuve que l'œuvre de Cendrars reste vivante au-delà des cénacles spécialisés. Que critiques et universitaires s'escriment sur les textes, c'est dans l'ordre des choses. Que des artistes jeunes, enthousiastes, écervelés, s'aventurent à inventer des images qui les éclairent, n'est-ce pas dans l'ordre des miracles?

C'est dire le caractère exceptionnel que revêt la rencontre, dans ce numéro de *Continent Cendrars*, des trois personnalités du monde de l'illustration que nous présentons brièvement ci-après.

### Claudia Seeger

Claudia Seeger est née en 1963 à Stuttgart/Bad-Cannstatt. Stuttgart? – Rimbaud précepteur... Dernière entrevue avec Verlaine, le 2 mars 1875... Le manuscrit des *Illuminations*... Oui, mais c'est aussi un grand carrefour ferroviaire; c'est Benz-Daimler, c'est Siemens, Bosch; le travail du bois, la facture d'instruments, etc. Les industries du livre y fleurissent; enfin, la capitale du Bade-Wurtemberg est dotée non seulement d'un port fluvial, mais encore d'une très belle bibliothèque renfermant plus de mille manuscrits et possédant la deuxième collection mondiale de bibles. Ville «cendrarsienne» donc, par bien des aspects... Mais revenons à l'essentiel: c'est à l'Académie des Beaux-Arts de sa ville natale, auprès du professeur Jacki, que Claudia Seeger a reçu sa formation de dessinatrice-graphiste. Elle a complété ses études aux Etats-Unis, au Portfolio-Centre d'Atlanta (Géorgie). Aujourd'hui, elle travaille à Reutlingen, au pied du Jura souabe, où elle a installé son atelier.

Le Ravensburger Taschenbuchverlag a confié à Claudia Seeger l'illustration de deux ouvrages: un recueil de poèmes de Peter Härtling, *Der letzte Elefant*, 1991, 47 p., ainsi que *Mein Weg über die Pyrenäen*, de Lisa Fittko, à paraître. Un troisième livre doit sortir prochainement chez Thienemann, à Stuttgart: c'est un recueil de récits intitulé *Das Möwenzeichen*, par Uwe-Michael Gutzschhahn. D'autres sont en préparation.

Or, parmi les livres que Claudia Seeger a illustrés – c'était là son travail de diplôme, élaboré en 1989 – il y a les *Petits contes nègres pour les enfants des blancs* et *Comment les Blancs sont d'anciens Noirs*: deux albums 40 x 33 cm qui – avec les textes composés en caractères «Remington portable», et imprimés le premier noir sur blanc, le second blanc sur noir – contiennent une soixantaine de dessins au crayon.

«L'Afrique possède une palette de couleurs infiniment variées et envoûtantes de beauté, qu'elles sourdent de la teinture, du dessin d'un tissu, ou qu'elles illuminent un bijou, une plume d'oiseau, une fleur, une peau d'animal, etc. Mais lorsqu'il s'agit de saisir tel événement, de montrer et d'expliquer ce qui, dans leurs contes, revêt la plus grande importance aux yeux des Africains, le blanc et le noir suffisent. Toute la vivacité de ces contes s'exprime à travers le choix des scènes à mettre en images, à travers leur cadrage, leur format et les contrastes qui s'établissent entre les tons noir, gris et blanc», dit l'artiste.

L'un de ces dessins (je dirais que c'est le plus beau), Claudia

Seeger a bien voulu nous autoriser à le reproduire ici. C'est celui qu'elle a imaginé pour illustrer le dernier petit conte nègre: «Le Vent». Je ne le connaissais pas au moment où j'ai travaillé à mon étude sur ce conte. Je suis d'autant plus frappé de la rencontre inattendue, heureuse, dans les pages de *Continent Cendrars*, du texte, de l'image et de l'analyse critique.

... A la fin, les deux albums – *Kleine Negermärchen* et *Warum die Weissen* – s'emboîtent parfaitement dans une petite valise noire. Surprenant livre d'images, objet unique et dont il n'existe qu'un seul exemplaire. Devant la porte lumineuse, maintenant, la mallette attend, poignée haute, prête pour le départ.

### Thierry Bourquin

Le vie de Thierry Bourquin se lit comme un «poème élastique»:

Né en 1949 à Genève, il devient graveur, part pour l'Amérique latine, se perd en route, débarque en Asie, fait les routes de l'Inde, étudie le batik chez Duriat Umar à Yogyakarta (Indonésie). A ses amis qui s'inquiètent il envoie de temps en temps des cartes postales qu'il dessine lui-même. Un poème de Cendrars l'accompagne partout, le hante.

Quand il arrive au Japon sa bourse est vide; il enseigne l'anglais et entre à l'Atelier de gravure et d'édition de Minoru Yokota à Kochi, qui se trouve «à une nuit de bateau d'Osaka». Il y restera deux ans et demi et fera paraître son premier ouvrage: *La Pêche à la baleine* de Jacques Prévert, illustrée de treize gravures originales.

Le Prix de la Vocation qu'il obtient en 1979 lui permet de persévérer dans la voie qu'il a fait sienne: la gravure et la fabrication de livres d'art originaux, édités à tirage limité. L'enseignement, auquel l'habilite le diplôme décerné par l'Ecole supérieure d'art visuel de Genève en 1985, lui permet de subvenir aux besoins de sa famille qui s'agrandit.

Mais aucune difficulté n'effraie ce passionné souriant. Il expose ses œuvres à Carouge, à Strasbourg, à Leipzig, à Séoul, à Kanagawa, à Toronto, à Yellow Springs, à Mexico, à Cadaquès, à la Maison du Bout-du-Monde, Genève, Suisse. Il gagne divers prix. Et surtout, il crée sa propre maison d'édition. Mais en disant «maison», comme nous alourdissons, comme nous encroûtons l'entreprise de Thierry Bourquin et l'esprit qui anime ses bien-nommées «Editions nomades!» Car son humour est trop serein, le grain de folie qui l'habite est trop vif, le regard dont il interroge le monde est à la fois trop détaché et trop inquiet. En un mot, c'est un homme libre.

N'empêche que son catalogue comprend déjà vingt-sept titres (ceux qui sont épuisés inclus). *La Chasse-galerie*, légende québécoise, par Honoré Beaugrand, avec de nombreuses eaux-fortes rehaussées à la main, 1990; *Autour de l'orme*, par Sadamé Harada, six eaux-fortes et une empreinte, texte bilingue japonais-français, 1990; *Vol 898 pour Sydney*, huit eaux-fortes sur cases de Tintin, en hommage à l'œuvre de Hergé, 1991: ces trois ouvrages constituent – avec un quatrième que nous gardons pour le dessert – la production des deux dernières années.

Les cartes postales qu'il avait dessinées pour ses proches durant son périple à travers l'Extrême-Orient, il les reprend un jour de 1983, les retravaille, se souvient du poème qu'il s'était récité des milliers de fois en route. Cela fera un tout qui résume son aventure: *Bombay-Express*, «douze sérigraphies illustrées d'un poème de Blaise Cendrars» (épuisé). En 1987, l'artiste revient à Cendrars avec *Les Grands Fétiches*, «douze clichés typographiques avec texte composé à la main» (épuisé).

Mais voici son titre le plus récent: c'est le *Chant du Wélé*, qui devait figurer dans l'*Anthologie nègre* à l'origine, mais n'a mystérieusement jamais été imprimé, sauf dans l'ouvrage d'ethnographie aujourd'hui introuvable où l'écrivain avait été le dénicher. En remerciant Thierry Bourquin de nous autoriser à l'accompagner d'une de ses planches, nous en reproduisons le texte dans notre dossier de «Matériaux inédits», ci-dessus, p. 24–25.

Mais la fascination qui émane de ce chant se trouve décuplée dans l'édition de luxe qu'en présente Thierry Bourquin: superbe-

ment composée, superbement gravée, superbement habillée de bois rares. Il faudrait exposer longuement les techniques raffinées qu'utilise l'artiste, mais il y a un secret, car à sa manière c'est un alchimiste!

### Marc Zaugg

Un œil radieux juché sur l'éclair qui zèbre la nuit communicable: telle est sa signature. Ainsi, de l'observation aiguë à peine teintée d'un zeste d'ironie qui dissimule la violence des énergies en jeu, jaillit l'étincelle, l'image, irrésistiblement.

Si d'aventure les lecteurs de *Continent Cendrars* ne se rappellent pas avoir rencontré ce paragraphe rare, ils connaissent pourtant tous la patte de l'artiste qui est responsable de la présentation graphique de leur revue, depuis son premier numéro. Il en a créé le logo; il en assure la mise en pages. Par ailleurs, il faut rappeler également la série de cinq dessins au crayon dont il a illustré, en juin 1987, «La Sonate au clair de lune» de Blaise Cendrars (*Intervalles* n° 18, p. 91-111).

Mais Zaugg a plusieurs cordes à son arc, le maquettiste se double d'un illustrateur, l'affichiste d'un «designer», le sculpteur d'un concepteur d'expositions, etc. Tous ces talents divers et ces activités multiples s'allient dans la poursuite d'un même but: le renouvellement de la communication visuelle.

Marc Zaugg naît en 1950. Après sa formation à l'Ecole d'Art visuel de Berne (1966-1970), il travaille pendant quatre ans pour divers éditeurs et agences de publicité. De 1974 à 1978, il est à la fois dessinateur scientifique et technicien de fouille auprès du Service archéologique du canton de Fribourg. Puis, il installe son propre atelier à Berne, au bord de l'Aare, comme il se doit. S'ouvre alors une période de création intense de sculptures et d'objets: une *Chaise à plumes* sera exposée à la Kunsthalle de Berne; l'étrange *Table-sanglier* hante les mémoires...

En même temps, Marc Zaugg signe la «mise en scène» et la réalisation de plusieurs expositions thématiques, il illustre des ouvrages scientifiques et de vulgarisation, exécute des affiches, supervise différentes campagnes d'information ou de publicité et se lance dans la production d'images synthétiques pour la télévision.

Au fil des années son atelier s'agrandit. Dix-huit collaborateurs y travaillent actuellement à temps complet ou à temps partiel. Le 1<sup>er</sup> janvier 1992, l'entreprise s'est transformée en une société anonyme: le «Laboratoire de création» est devenu la «Transform SA» que dirigent Marc Zaugg, Pierre Kocher et Fritz Bürki. Celle-ci se propose d'intervenir dans tous les domaines de la vie publique, scientifique et culturelle où une meilleure communication se révèle souhaitable, nécessaire. Elle publie son propre journal, défense et illustration d'un style reconnaissable entre tous.

Personnellement, Marc Zaugg se spécialise de plus en plus dans la création d'images synthétiques. Mais ce créateur visuel possède aussi un tempérament de pédagogue. En effet, à l'Ecole d'Art visuel de Bienne, il enseigne «les trois dimensions». Ce travail, qu'il exerce depuis 1978, lui tient particulièrement à cœur.

Jean-Carlo Flückiger

**Blaise Cendrars. Actes du colloque  
«MODERNITÉS DE BLAISE CENDRARS»  
de Cerisy-la-Salle (20 – 30 juillet 1987)  
publiés par Frédéric-Jacques Temple. Marseille, Sud,  
Revue littéraire bimestrielle, 1988, 376 pages.**

Les vingt-deux communications rassemblées dans les actes du colloque «Modernités de Blaise Cendrars» témoignent d'une grande variété et se concentrent tantôt sur l'œuvre et sur l'écriture de Blaise Cendrars, tantôt sur l'écrivain lui-même ou encore sur le cinéaste et le reporter. Le rapport de Cendrars à son temps et à ses contemporains offre un autre champ d'études. Le volume est encadré par un avant-propos de Frédéric-Jacques Temple et par une synthèse de Monique Chefdor.

*Blaise Cendrars et les modernités* invite à une réflexion sur la place qu'occupait Cendrars dans le contexte de la «modernité» et sur les formes de modernité qu'on trouve dans son œuvre. Suivant les trois axes de réflexion qui regroupent des études d'approches et de démarches très diverses (l'axe de l'œuvre ou de l'écriture cendrarsienne – l'axe de l'identité de Blaise Cendrars, écrivain, cinéaste et reporter – et l'axe du rapport du poète à son temps et à ses contemporains), nous donnerons ci-après un aperçu global des communications. Dans un deuxième temps, nous présenterons plus en détail quelques critiques qui frappent par leur regard neuf et dont les hypothèses méritent, nous semble-t-il, une attention particulière.

## LE TEXTE – LA BIOGRAPHIE – L'INTERTEXTUALITÉ

Autour du premier axe se regroupent les études sur le texte proprement dit, sur le problème du genre autobiographique et de l'intertextualité; les approches critiques sont tantôt thématiques, psychanalytiques ou structuralistes. Dans «L'ABC du monde» **Kenneth White** compare l'activité de l'écrivain à l'étude d'un alphabet en admettant la métaphore suivante: le monde est comme un manuscrit en langue aztèque. En déchiffrant ce manuscrit, on réussira peut-être à comprendre le monde. L'écriture cendrarsienne serait donc avant tout révélatrice et créatrice du monde. Dans «Mère Russie» **Jean-Carlo Flückiger** s'interroge également sur le sens de l'alphabet aztèque. Il l'interprète comme une clef secrète de l'art de Cendrars mais cet alphabet est selon Flückiger préfiguré par l'écriture chinoise qui au fond n'est autre chose que le russe. L'expérience du russe (nous lisons chez Cendrars *du chinois*) a été fondamentale pour la création de sa poétique: elle lui a non seulement permis la rupture avec la linéarité rationalisante et occidentale, mais lui a également révélé l'arbitraire des signes. Une autre étude sur l'écriture, cette fois-ci du jeune poète, aux approches plutôt thématiques, est celle de **Rino Cortiana**, intitulée «Contrastes de la Modernité». En étudiant les isotopies de la roue, de la tour et de la guillotine dans *Les Pâques à New-York*, *La Prose du Transsibérien* et de *la petite Jehanne de France* et dans quelques *Poèmes élastiques*, Cortiana réussit à définir l'essence de l'esthétique cendrarsienne qui serait basée sur une logique de contrastes: la figure prépondérante de la roue est avant tout un élément typique de la modernité, mais elle est aussi liée à la rêverie et devient, avec une connotation religieuse, symbole d'une plaie de notre corps. La roue peut aussi être interprétée comme une métaphore de la poésie cendrarsienne, caractérisée par un mouvement circulaire. La tour, à laquelle sont assimilés la croix, le gibet et le mât, signifie le défi du progrès et le lieu du défi d'un langage nouveau. La guillotine enfin, machine de la modernité, est le symbole par excellence de la poésie cendrarsienne qui se distingue par des «contrastes», des «coupures», par une «réduction aux structures minimales», mais cette poésie est aussi «machine du mouvement perpétuel, provoqué par le dé clic répétitif de la guillotine».

Jean Bessière, Mary-Ann Caws, Yves-Alain Favre et May Khouri-Saliba se penchent tous dans leurs études sur le problème du genre chez Cendrars. Dans «Le genre dialogué: Cendrars et l'autre» **Mary-Ann Caws** distingue trois types de dialogues dans la poésie de Cendrars: celui avec ses propres textes, celui avec «soi» et celui avec «l'autre», ce dernier est «l'exemple du vrai accouchement poétique du texte-dialogue». Dans ce dialogue, Caws voit le désir personnel du poète d'une identification parfois excessive avec l'autre. Les trois autres études proposent des hypothèses pour résoudre le problème du genre autobiographique qui surgit dès qu'on aborde la «Tétralogie». Dans «Amers, feux et alignements» **Yves-Alain Favre** propose pour *Bourlinguer* le genre d'*essai* dans la lignée de Montaigne qui viserait à donner un portrait de soi; il ne s'agirait ainsi ni d'une confession, ni de Mémoires, ni d'une œuvre de fiction. Dans une étude à tendance psychanalytique intitulée «Cendrars danseur de corde ou Du vertige de l'entre-dire» **May Khouri-Saliba** détruit le mythe d'une écriture qui serait l'équivalent d'une cure. L'écriture n'est qu'un «palliatif», qu'une «tentative vouée d'emblée à l'échec pour combler un manque». Ce manque, explique-t-elle, est la carence maternelle qui se transformera plus tard en un manque du sentiment de soi. Khouri-Saliba conclut que la création, une fois achevée, ne suffira jamais à remédier au manque sous-jacent du sentiment de soi. A la même conclusion de l'échec du projet autobiographique aboutit **Jean Bessière** dans «Récit biographique – fiction du sujet – fiction du monde – autobiographie». Après une analyse de l'«archéologie» de l'autobiographie se composant de récits biographiques tels que *L'Or* ou *Rhum* et de fiction biographique telle que *Moravagine*, Bessière en vient à définir l'autobiographie proprement dite: *Bourlinguer*, «récit biographique qui est forcément fragmentaire, anecdotique, s'appuyant sur une généalogie et une chronologie», révèle l'impossibilité de rendre compte du sujet par lui-même. A la question «qui suis-je?» posée tout au début du livre il n'y a, tragiquement, pas de réponse.

Le troisième volet qui clôt cette série d'études, est consacré au problème de l'intertextualité. Nous nous sommes permis d'intégrer ici la communication de **Robert Guyon** «En direct du *Lotissement du ciel*, un entretien imaginaire avec Blaise Cendrars: 'Les secrets de Marseille'». Il s'agit là non pas d'une étude au sens habituel, mais comme l'annonce le titre, d'un entretien imaginaire. Cela comporte évidemment le risque de confondre l'écriture et la réalité, d'accorder à l'écriture non pas une valeur fictive, poétique ou littéraire, mais une valeur réelle. Cependant il nous semble intéressant de relever l'hypothèse suivante qui se rapproche des théories de l'intertextualité: dans l'œuvre tardive de Blaise Cendrars, Guyon constate une apparition fréquente de Marseille, ville qu'il compare à l'œuvre littéraire. Marseille deviendrait ainsi la métaphore d'un livre (*L'Homme foudroyé*), un palimpseste, où les couches se superposeraient les unes aux autres. Etudier les différentes couches du texte, telle est justement la tâche que se sont proposée Jacqueline Bernard et Jean-Claude Vian. Comme point de départ théorique à l'étude «La lice scripturale ou le héros» **Jacqueline Bernard** se base sur la définition du texte selon Julia Kristeva: «Le texte est absorption et transformation». La recherche qui suit, portant sur l'hétérogénéité du texte permet de formuler deux concepts fondamentaux chez Cendrars: il y a rejet des catégories génériques, et le choix scriptural est celui de la *reprise*, soit par un *travail de compilation*, soit par la *pratique de la citation*. Ce mode du palimpseste se manifeste dans les premières pages du *Lotissement du ciel* où des bribes de contes, des métadiscours, paraboles et iconographies se mélangent. **Jean-Claude Vian** poursuit dans «Coupures de textes» les réflexions de Jacqueline Bernard et affirme que l'acte de création est chez Cendrars un collage, méthode qui, comparable à la manière stendhalienne, permet de *différer*. Selon lui, c'est la littérature mystique (Migne, Remy de Gourmont) qui est l'intertexte le plus important éclairant la balance instable entre création et lecture. Cendrars arrive ainsi

à créer un personnage comme Joseph de Cupertino, personnage éclaté produit de bribes d'images, de coupures de textes et de rêveries cendrarsiennes: Joseph devient un *signe*. Une autre technique de l'intertextuel se manifeste dans «Gênes», huitième chapitre de *Bourlinguer*, où le texte de Cassien forme une sorte de moule que le rhapsode brise au fur et à mesure qu'il l'utilise. Dans *L'Homme foudroyé* enfin, l'intertextualité se constitue par un livre-fantôme, *La Carissima*.

#### LE CINÉASTE – LE REPORTER – LE PSYCHIATRE – LE LIBERTIN

Le deuxième axe de réflexion rassemble des travaux sur les problèmes de l'identité et des activités de l'homme que fut Blaise Cendrars. Ces réflexions débouchent elles aussi sur des analyses de textes. C'est évidemment **Philippe Pilard**, metteur en scène, qui parle de Cendrars-cinéaste. Ce dont il faut se rendre compte, c'est que l'activité cinématographique de Cendrars, se situant entre 1920 et 1930, a été un échec. Mais même si cette période n'a pas apporté le succès espéré, il a été en contact avec des gens de première importance dans le monde cinématographique tels que Eisenstein, Vigo et Gance. Pilard précise que les idées de Cendrars sur le cinéma ont été ambivalentes. L'idée que le cinéma était un moyen pour faire vite beaucoup d'argent s'est bientôt révélée comme une illusion vaine. L'autre, qui a sensiblement influencé son écriture, était de considérer le cinéma comme le nouveau langage d'une nouvelle humanité. **Michèle Touret**, à son tour, démontre dans «Cendrars reporter» quelle a été l'influence du reportage pour l'écrivain et quelles ont été les répercussions de cette activité sur son œuvre. Après quelques réflexions sur la présence de Cendrars dans les journaux de la grande presse et sur l'activité insatisfaisante du reporter, Touret analyse *Les Secrets d'Hollywood* qu'elle interprète comme *le* manifeste de la conception du reportage selon Cendrars et elle montre que l'écriture cendrarsienne est, par la suite, greffée sur celle du reporter: Cendrars abandonne le récit linéaire et aboutit à une composition analogique ou symbolique. Mais la leçon la plus fructueuse du reportage est que Cendrars ait pu acquérir dans son texte une «présence multiple». Il est «à la fois objet et sujet de son texte, celui qui parle, qui se raconte, se nomme et se désigne tout en semblant ne parler que du monde et des autres. Grâce à cette expérience journalistique, Cendrars a découvert une autre possibilité de se dire et de se déchiffrer sans qu'il ait besoin de s'affirmer explicitement comme JE.» Une tout autre question est à la base de l'étude d'**Anne Clancier** qui s'interroge sur les connaissances de Cendrars en psychanalyse et en psychiatrie. Si le savoir de l'auteur de *Moravagine* se réduit à une conception plutôt fantaisiste de la psychanalyse, il n'en va pas de même pour la psychiatrie. En effet, toujours dans *Moravagine*, l'écrivain nous donne un portrait détaillé d'une personne névrotique, d'un comportement psychotique et autistique. Grâce à ses connaissances en psychiatrie, Cendrars arrive ainsi à formuler ses propres fantasmes. *Moravagine* témoigne effectivement de terribles fantasmes, mais dont l'écrivain a pu, grâce à l'acte d'écrire, se délivrer. La théorie d'Anne Clancier est donc fondée sur le concept qui considère la littérature comme une catharsis, les pulsions sadiques étant sublimées grâce aux œuvres littéraires. Une autre facette de la personnalité de Cendrars est celle du libertin. Tel au moins le caractérise **Michel Décaudin** dans «Détachement précurseur n'est pas avant-garde». L'attitude de Cendrars n'est selon lui pas avant-gardiste, mais «moderne». Dédaignant les écoles, il échappe à toute définition en -iste et Décaudin cite à juste titre la définition du libertin que Cendrars donne lui-même et où il se reconnaît comme tel: «[C'est un] représentant de ces esprits qui méprisent le bonheur et qui seuls l'ont peut-être goûté car, grâce à l'ironie, ils ont vécu une vie grave et ample, intellectuelle et sensuelle, et ont connu toutes les ivresses d'être.»

#### LA COLLABORATION ARTISTIQUE – L'INFLUENCE

Autour du troisième axe enfin sont regroupées des études qui visent à éclairer plusieurs rapports: le rapport entre l'écriture cendrarsienne et la peinture, entre la poésie de Cendrars et celle de Guillaume Apollinaire et, pour terminer, entre l'écriture cendrarsienne et celle des pataphysiciens. Rappelant dans «Quelques vues successives sur la simultanéité» certains points de repère de la querelle littéraire du simultanésisme entre octobre 1913 et juin 1914, notamment à propos d'un ouvrage que personne n'avait alors vu ni lu, **Jean-Pierre Goldenstein** aborde de manière synthétique la question du *simultanésisme*. «Le premier livre simultané», telle est l'annonce prometteuse de *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*. Si l'adjectif épithète «simultané» soulève quelques difficultés, il est néanmoins vrai que cet ouvrage est innovateur. Sonia Delaunay, fascinée par la beauté du texte, propose de créer un livre haut de deux mètres, une fois déplié. Le résultat de cette collaboration entre le poète et la femme peintre est un livre-objet où s'établit un rapport étroit entre le texte et l'image, ce qui crée une mise en espace, où la typographie, la couleur et le format particulier sont au premier plan. Mais que faut-il donc entendre au juste par simultané? Goldenstein précise que ce n'est pas le travail de production qui est simultané – il y avait bel et bien deux phases successives de création – mais «le coup d'œil global à l'œuvre»: saisir en même temps le texte et les couleurs, c'est là l'unique simultanéité. Deux autres exemples du rapport étroit entre la peinture et l'écriture sont les textes *J'ai tué*, paru en 1918 avec cinq dessins de Fernand Léger et *La Fin du monde, filmée par l'Ange Notre-Dame*, paru en 1919, également illustré par Léger. Dans «Cendrars et Léger», **Renée Riese-Hubert** analyse de très près la compénétration du message linguistique et iconique. Dans *J'ai tué* les deux codes arrivent à traduire les horreurs de la guerre et la mécanisation de l'humain: l'écriture par un style télescopé et par un rythme saccadé, la peinture par la représentation de contours géométriques. Renée Riese-Hubert met en évidence le bouleversement que *La Fin du monde* marque dans l'illustration littéraire: l'essentiel est transposé en dessin. Tous deux, poète et peintre, nous enseignent que les mots sont des signes et non pas des véhicules de sens. Une autre question qui a souvent été abordée, mais qui mérite d'être posée une nouvelle fois, est celle du rapport entre «Cendrars et Apollinaire». Grâce à des documents nouveaux, notamment à la correspondance adressée par Cendrars à Apollinaire, **Pierre Caizergues** soutient et confirme les hypothèses suivantes: même si *Pâques à New-York* n'a pas été écrit pendant une seule nuit à New York, mais seulement après le retour de Cendrars à Paris entre le 10 et le 31 août 1912, c'est pourtant bien ce poème-là qui devance *Zone* d'Apollinaire, car celui-ci – intitulé alors *Cri-*, ne paraît qu'en décembre 1912. Il existait donc du côté d'Apollinaire, «durant douze ans seul poète de France» selon Cendrars, une dette jamais avouée envers ce dernier. Aux tentatives de Cendrars d'aborder l'autre poète non seulement en tant qu'artiste mais aussi en tant qu'ami, ne succède aucune réaction. Caizergues conclut qu'il n'est donc pas étonnant de se heurter dans l'œuvre de Cendrars, ultérieure à 1910, à une image déformée du poète de *Zone*, déformation provoquée par la blessure d'amour-propre et par la non-reconnaissance. **Claude Debon** finalement rapproche dans son étude «Jarry» l'écriture cendrarsienne et la pataphysique. Toutes deux sont des «sciences» qui offrent des solutions imaginaires. La parenté est encore renforcée par certaines lectures de Cendrars: Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Edgar Poe, Jules Verne qui sont aussi les maîtres des pataphysiciens; et par le côté révolté de Blaise, sa négativité, son goût du rire et son penchant pour le délire verbal. Ce sont autant de caractéristiques du pataphysicien Jarry.

Ce premier aperçu des communications devrait nous convaincre surtout d'une chose: c'est que toutes les hypothèses formulées ici, aboutissant à des conclusions parfois complémentaires, parfois contradictoires, animent le débat critique et offrent une base fructueuse pour toute étude à venir. En guise de conclusion, nous présenterons ci-après plus en détail quatre approches différentes: le Cendrars-surprise, carnavalesque et gro-

tesque de Jay Bochner et de Georgiana Colvile, le Cendrars secret d'Yvette Bozon-Scalzitti et le Cendrars nocturne de Claude Leroy: voilà quatre lectures qui offrent quatre possibilités captivantes pour déchiffrer une œuvre.

#### LA SURPRISE – LE CARNAVAL – LE SECRET – LA NUIT

Dans «Cendrars-Surprise», **Jay Bochner** part d'une définition de l'attitude cendrarsienne par rapport à «l'esprit nouveau» d'Apollinaire. Si pour ce poète l'esprit nouveau se compose de l'ordre et de l'aventure, Cendrars n'a retenu que la notion d'aventure. Cette aventure réside dans la lecture du texte et se compose selon Bochner de différentes surprises. Ces surprises ne garantissent plus le bon échange entre le lecteur et l'écrivain. Enumérant les différentes surprises de l'écriture cendrarsienne, Bochner la caractérise en même temps: il y a donc *le surplus*, «le monde cendrarsien déborde: il y a trop de pays, trop de voyages, trop de boissons fortes, bref, c'est le trop plein», *le manque* (les trous de sens, la journée perdue dans *Moravagine*), *l'ennui* (les énumérations interminables), *l'attente*, *l'écart*, *le grotesque*, *l'étrangeté*, *l'ailleurs multiforme*, *la vulgarité* et *le disparate des genres*. Toutes ces surprises sont faites pour égarer le lecteur. Le mode de l'écriture de Cendrars est celui de la libre association qui se développe à l'intérieur d'une improvisation structurée malgré tout. Par ce mode, l'écrivain se crée lui-même en écrivant: «Le JE se surprend lui-même.» D'où s'ensuit que Bochner inscrit cette écriture (et l'attitude de l'écrivain dans la vie) dans une tradition *carnavalesque*. Nous retrouvons dans la définition du genre carnavalesque par Bakhtine tous les thèmes cendrarsiens: le fantastique, l'aventure et le fabuleux, la vue de la folie, la vie de songe, le déplacement d'une thématique en faveur de l'effondrement de la personnalité, des scandales, des excentricités, la violence aux coutumes et aux convenances de parler, etc. Le style carnavalesque comme celui de Cendrars se caractérisent tous deux par la présence de termes formant des contrastes, de contradictions et de vulgarité, par la polyphonie et le rejet de l'unité. Autre point important sur lequel Bochner attire notre attention: le temps du carnaval favorise les fuites. Cendrars, d'après Bochner, prend la fuite devant une littérature autoritaire. Il prend également la fuite devant un père que Blaise refuse de remplacer. Ce refus du père est confirmé par la création d'un nom sans père, la perte de Remy de Gourmont et de sa main droite et, parlant le langage freudien, par «l'assassinat d'Apollinaire». Cette attitude carnavalesque, hors de la société, tient sa vigueur d'un «franc-parler qui invite à l'égalité entre l'écrivain, prétendu meneur du jeu, et le lecteur, qui, convié par la surprise au cœur de la difficulté de lire, doit affronter sa somnolence d'éternel suiveur».

«Vision de fou carnavalesque», «délire sacré»: telles sont les définitions du dernier roman de Cendrars par **Georgiana Colvile** dans son étude «La Mère Gigogne et le Père Carnaval: Vêtements, travestissements et masques dans trois romans de Blaise Cendrars», étude rigoureuse, sans voile ni masque, qui libère l'écrivain d'une vision parfois trop ennoblissante. Les œuvres analysées sont *Moravagine*, *Dan Yack* et *Emmène-moi au bout du monde*, les centres d'intérêt correspondants enchaînés les uns aux autres sont l'étoffe textuelle, le travestissement, l'androgynie et le féminin et, dans la troisième œuvre, le carnaval. Pour définir l'écriture cendrarsienne, Colvile choisit la métaphore vestimentaire: *Moravagine* est comparé à une Mère Gigogne, «femme géante à larges jupons qui sont autant de couches d'étoffe textuelle». Sous le dernier jupon, au centre du récit-noyau, apparaît Mascha pendue avec le fœtus, selon Colvile une «étrange projection déformée de la scène primitive, qui combine la mort de la mère et sa propre naissance». *Moravagine* se lit dans cette perspective comme le livre du deuil blanc, c'est-à-dire du deuil de la mère morte, affirmé par les symptômes suivants attribués à Moravagine: identification à la mère morte, sentiment de culpabilité et de haine à son égard, un excès d'auto-érotisme, l'homosexualité, le narcissisme et comme dernière conséquence l'inceste. Une autre manifestation de ce deuil qui se confirme est la tendance du personnage à s'exprimer par la voie narrative (les «manuscripts» de Moravagine).

A nous lecteurs de nous interroger sur la question de savoir si *Moravagine* est une cure psychanalytique pour Cendrars, un aveu déguisé. Du livre du deuil blanc, Colvile passe à *Dan Yack*, livre qualifié d'androgynie. (Notons en passant que l'œuvre de Cendrars représente un exemple éblouissant de la réapparition de l'androgynie dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle.) Colvile souligne qu'un être androgynie (à part sa bisexualité, son penchant vers le travestissement) est avant tout un être asexuel. Tels Dan Yack et Mireille. La pulsion sexuelle est refoulée et remplacée par la pulsion meurtrière car le meurtre offre une autre possibilité d'*avoir* et «de se mettre dans la peau de...». Dans *Moravagine* comme dans *Dan Yack*, on assiste à une disparition des femmes. Elles sont introjectées par le protagoniste: Moravagine tue Rita et Dan Yack, après la mort mystérieuse de Mireille, récite par cœur le journal intime de Mireille. Cette introjection nous renvoie au mythe d'origine: la femme étant tirée de ses côtes, Adam n'étreint que sa propre chair. «La femme devient ainsi l'idole, le fétiche de l'homme: c'est une image de femme hors d'état de nuire, froide, désincarnée», asexuelle. Ce refus de la sexualité amène Colvile à un sens premier du mot «carnaval» qui veut dire «adieu à la chair». Le carnaval, d'après Colvile – par cet aspect-là elle rejoint Bochner – peut être interprété comme métaphore de l'œuvre cendrarsienne. Écriture et carnaval sont une catharsis, une possibilité de se libérer des pulsions. C'est le temps d'un défoulement, de l'abolition des tabous. Le thème du carnaval est d'ailleurs constant dans l'œuvre cendrarsienne: Colvile cite par exemple la rixe de Rotterdam dans *Bourlinguer*. Le pseudonyme Blaise Cendrars se réfère, lui aussi, au carnaval: maître Blaise est le personnage le plus important du folklore carnavalesque avec Jean de l'Ours et Gargantua. C'est d'abord le patron des vents, du souffle et par la voie de la gorge, deux activités lui sont attribuées: chanter et boire. Ensuite, c'est le patron de tous les métiers du drap. Quelle merveilleuse constellation cendrarsienne qui fait que le tissage textuel et le souffle créateur se placent tous deux sous le signe du même saint Blaise! Et ce sera Thérèse, la vieille actrice grotesquement déguisée dans *Emmène-moi au bout du monde* qui sera l'incarnation ultime de la folie carnavalesque chez Cendrars. Dans *Emmène-moi au bout du monde*, tout est carnaval: Colvile y découvre par exemple le bestiaire traditionnel (Thérèse qualifiée de «singe», l'interjection stéréotypée d'elle «c'est bœuf», le tatouage en forme de cochon sur le bras de Jean) et elle attire notre attention sur le renversement des valeurs morales (la bisexualité ou l'homosexualité de la plupart des personnages). *Emmène-moi au bout du monde* est l'ultime déguisement de Cendrars. Le «roman-roman» est en vérité son «cortège funèbre carnavalesque, son testament à la Villon». Avec Thérèse, il fait le «portrait de l'artiste en vieille peau». Une fois le roman écrit, «le suaire est tissé».

Dans son étude magistrale «En finir avec le secret?», **Yvette Bozon-Scalzitti** adopte une démarche psychanalytique et propose une autre clef de lecture. L'œuvre cendrarsienne, qualifiée par Bochner et Colvile de carnavalesque, est pour elle avant tout *secrète*. La clef unique de la vérité, l'évidence même, serait le secret. Des textes de jeunesse (*Aux pays des images* et *Danse macabre de l'amour*) révèlent que le secret est lié au complexe d'Edipe. *Aux pays des images* fait apparaître un schéma ouvertement oedipien. Ce récit nous mène à une relation équivoque de Blaise Cendrars avec le secret. Bozon-Scalzitti distingue ensuite dans l'œuvre de Cendrars un *bon* et un *mauvais* secret. Le bon secret (*Bourlinguer*, *Vol à voile*) est un secret de fuite, lié à la vie et à la joie. Le secret de fuite est un secret léger et joueur, qui fait jouer l'oubli contre la mémoire. Le mauvais secret (*Danse macabre de l'amour* et *Une Nuit dans la forêt*) est un secret funèbre, c'est le silence ou plus exactement le «mutisme du refoulement». C'est le «repli sur soi et l'enfermement solitaire», c'est «la plaie cachée, la blessure secrète». Le passé n'est pas secret parce qu'il est perdu mais parce qu'il est mis au secret, par un rejet systématique qui vise à l'annuler. Tel par exemple l'effort de Suter et de Dan Yack qui visent à abolir le passé. Mais paradoxalement, cet effort de rupture prend lui aussi la forme d'une fuite.

Blaise Cendrars, hésitant entre l'anonymat et le pseudonymat, entre la disparition et l'apparition, a donc choisi pour son écriture la forme de la fugue: moyen de cacher le passé pour

mieux le «réinventer». De là, le problème du statut de l'autobiographie: Cendrars donne pour vraie une vie qu'il réinvente et qui malgré tout coïncide avec un vécu biographique. De là aussi le paradoxe d'un «exhibitionnisme du secret»: Cendrars se moque de la manie herméneutique du lecteur et du critique mais invite tout de même à l'interprétation. Dans *Emmène-moi au bout du monde*, Cendrars veut en finir avec le secret. Thérèse apparaît nue sur scène. D'après Bozon-Scalzitti cet exhibitionnisme montrerait donc à la fois «l'horreur de la femme et révélerait l'horrible volupté d'en être une». Cendrars s'attribue cette féminité secrète sur le mode de l'hypothèse («Si j'étais femme»), du désir («Je voudrais être femme»), de l'identification interne et externe («J'avais la voix de Rita», «Je m'étais habillé en femme») et de la projection sur des doubles féminins (Mireille, Pompon, Elena). Bozon-Scalzitti conclut que la chance pour Cendrars a été «la main coupée qui actualise le fantasme féminisant de la plaie ouverte». Cette blessure a augmenté l'horreur de l'émasculatation mais elle lui a permis de devenir femme sans l'être. Elle lui permet d'accéder à la féminité indésirable mais qui est source de créativité. L'écriture se féminise; le secret de l'écrivain est devenu secret de l'écriture et «son devenir féminin, l'aveu ne peut finir qu'avec l'homme qui écrit».

Une tout autre manière d'aborder l'œuvre de Cendrars est celle de **Claude Leroy**: son étude sur «L'Invention de la prochronie» lui permet d'exposer sa théorie sur le poète de la main gauche qui renaît dans la nuit mémorable à Méréville en 1917. La clef herméneutique de Leroy est cette fois-ci la prochronie. Mais que veut dire prochronie? D'après la définition du *Petit Larousse illustré* de 1915, c'est «une erreur de la chronologie qui consiste à placer un fait plus tôt qu'à l'époque où il est arrivé». Pour Leroy la prochronie est cependant beaucoup plus: elle est chez Cendrars *invention* d'un temps autre, elle est un *concept* pour comprendre quelle expérience fut pour lui l'écriture.

Grâce à l'application de la prochronie, Cendrars invente un nouveau genre, celui de la «chronique anachronique, de la chronique désordonnée dont le désordre est gouverné par un mouvement d'anticipation». C'est avec «Le Sans-Nom», une des trois prochronies ou parties d'une biographie palimpseste constituant *Sous le signe de François Villon*, que Cendrars invente le principe prochronique. Il tente en 1938 de renouer avec ses origines poétiques, c'est-à-dire qu'il veut renouveler la première nuit des Pâques en 1912. Cette tentative est un échec. Ce n'est qu'en 1943, en nouant avec 1917 (avec la nuit d'écriture à Méréville qui fit de lui l'eubage), qu'il renaîtra une seconde fois à l'écriture. «C'est son foudroiement qui a permis à Cendrars de comprendre que ce qu'il fallait faire revenir, ce n'était pas les Pâques de 1912 mais le Noël en été de 1917, et de le faire revenir une seconde première fois.» Ce n'est qu'en 1943 qu'il atteint le sommet de sa création: son écriture est celle de la prochronie, c'est l'écriture rhapsodique des Mémoires. Dès 1943, Cendrars est convaincu d'avoir enfin trouvé le lieu et la formule, et que son désir de palingénésie de 1917 vient d'inventer son eucharistie. *L'Homme foudroyé* témoignait ainsi de l'expérience mystique où le corps du poète, initié par la coupure, est transfiguré en livre: «Prenez, lisez, mangez, ceci est mon corps, ceci est mon sang.»

A nous donc, lecteurs et critiques, de reprendre et de relire Cendrars, sous la lumière nouvelle qu'apportent ces études d'une richesse extraordinaire et d'une variété remarquable qui représentent, selon **Monique Chefedor**, toute une «série d'hameçons pour les travaux d'avenir». Le colloque de Cerisy a été – personne n'en doute – le grand événement de l'année du centenaire. Le précieux recueil d'interventions marque non seulement l'aboutissement d'une première période critique mais offre en même temps une base solide pour les études cendrarsiennes à venir.

**Judith Trachsel**

«**J'ÉCRIS. ÉCRIVEZ-MOI**».

**Correspondance**

**Blaise Cendrars – Jacques-Henry Lèvesque 1924–1959.**

**Etablie et présentée par Monique Chefedor.**

**Paris, Denoël, 1991, 9<sup>e</sup> tome des Œuvres complètes, 642 pages, illustré.**

Ce beau volume, une fois que je l'ai tenu entre les mains, ne m'a plus lâchée. La lecture de la correspondance de Blaise Cendrars avec Jacques-Henry Lèvesque est plus captivante et plus fascinante que celle d'un roman policier. Car c'est une véritable révélation: les six cent cinquante-deux lettres, provenant pour la plupart de la collection de M<sup>me</sup> Angèle Lèvesque, forment non seulement le journal intime d'un homme solitaire, mais elles sont en même temps le carnet de notes. Les confidences personnelles qui accompagnent l'écrivain dans son travail y sont rares. Mais ces lettres fournissent des indications concernant des projets en gestation ou abandonnés, des réflexions philosophiques, des aperçus sur la vie de tous les jours, un nombre infini de questions à propos de références littéraires, de précisions bibliographiques, etc.: tout y est. Voilà le portrait authentique d'un homme et d'un écrivain, rendu lisible grâce à la présence de Jacques-Henry Lèvesque, l'alter ego, l'ami fidèle entre tous qui, selon Monique Chefedor, a jugé plus important «d'être le catalyseur d'un moment de création que de réaliser sa propre œuvre».

Devant l'impossibilité de résumer la richesse des six cent cinquante-deux lettres qui s'échelonnent sur trente-cinq ans, je me contente de m'arrêter un instant à trois moments importants dans la vie et la création de Cendrars, et de lui laisser la parole ou plutôt la plume. Ces moments se situent en 1933, en 1938 et en 1943-49 et éclairent trois aspects fondamentaux: l'homme profondément seul, l'écrivain en crise et finalement Cendrars possédé par le démon de l'écriture.

Au début des années trente, Cendrars est hanté par des doutes, il est dominé par l'insatisfaction et la maladie. L'avenir est incertain et cela aussi bien au niveau privé que professionnel (cf. la biographie de *Blaise Cendrars* par Miriam Cendrars, Paris, Seuil, «Points», 1984, chap. 30, p. 698–701). Dans les lettres à son ami, il se plaint surtout de la solitude dans laquelle il vit. Le 20 février 1933, il envoie une lettre de Biarritz à Paris: «Je suis ici immensément seul et la solitude, vous savez, c'est dur et lourd à supporter, et pourtant, j'en ai l'habitude, mais, mais...» Le 21 juin 1933, toujours de Biarritz, il écrit ceci: «Pour le moment je vis dans une solitude intégrale mais d'une façon inouïe – par moments j'ai peur d'être foudroyé (motus).» D'autres lettres expriment le dégoût que Cendrars éprouve devant une certaine conception du travail de l'écrivain, dégoût qui traduit la crise qu'il traverse en ce moment: «Quel sale métier que celui d'écrire ou plutôt quelle saloperie d'écrire quand ça devient un métier voilà où le bât me blesse...» (Biarritz, le 14 mars 1933).

En 1938, pendant son séjour dans les Ardennes, il songe même à abandonner complètement la littérature. Le 20 août 1938, il écrit: «Jamais comme aujourd'hui je comprends qu'écrire ce n'est pas seulement abdiquer, mais réellement renoncer à tout», et le 27 août 1938: «Je voudrais ne jamais plus écrire. J'ai tellement d'autres choses à faire de plus important pour moi...» Puis, de retour à Paris, à peine une année plus tard, le 5 juin 1939, il annonce: «Je me suis enfin remis au travail!! Cela faisait plus d'un an que je ne foutais rien!»

Nous le savons: l'époque la plus riche du point de vue de sa création, ce sont les années de guerre et d'après-guerre passées à Aix-en-Provence, entre 1943 et 1947, et les années passées à Villefranche-sur-Mer en 1948–1949. Les lettres de ces années sont pour les critiques de première valeur. Cendrars y parle de son travail, échafaude des projets, établit des plans, annonce des titres. Il discute de son style, du vocabulaire qu'il utilise, de l'emploi du temps, etc. Nous voici «au cœur de la création».

En 1943, le démon de l'écriture s'est à nouveau emparé de Cendrars dans sa cuisine d'Aix-en-Provence, comme en témoigne la lettre du 11 septembre: «Moi, je ne bouge pas d'ici et reste en tête à tête avec ma machine à écrire. C'est finalement mon sort.» Le 21 septembre 1943, il utilise une formule presque identique: «Je



vis en tête à tête avec ma machine à écrire et suis parfaitement heureux en attendant les jours les plus noirs qui vont venir.» Et le 4 octobre 1943 encore, l'affirmation suivante: «Je travaille comme un âne et j'en ai jusqu'à la fin des siècles.» Pendant ce temps de guerre, l'écriture lui permet de survivre. Le 17 mars 1944, Cendrars écrit: «Le monde est atroce et la vie d'aujourd'hui ne vaut pas la peine d'être vécue. C'est pourquoi j'écris comme un fou.»

Les lecteurs de *J'écris. Écrivez-moi* assistent ensuite à la genèse de *L'Homme foudroyé* que Cendrars définit lui-même comme un «drôle de livre qui tient du roman policier, du cantique des cantiques, de l'incantation, du reportage et des confessions d'un démiurge». Le 20 juin 1944, Cendrars annonce à son plus fidèle critique et lecteur la nouvelle suivante: «*La Rhapsodie gitane* avance, avance mais pas vite. C'est tout autre chose que *Le Vieux Port*. Encore une tranche de ma vie mais vue par l'autre bout. Ça me fait me marrer.»

D'après la lettre du 12 décembre 1944, *La Main coupée* – composée immédiatement après *L'Homme foudroyé* – telle que Cendrars l'avait initialement conçue, serait «une analyse de la douleur»: «Depuis une huitaine déjà je me suis mis à un nouveau bouquin: *La Main coupée*, une analyse de la douleur physique que les toubibs m'ont souvent demandé d'écrire après ce que je leur racontais sur ma main. Ce n'est pas gai, mais il paraît que le bouquin peut leur être utile (c'est eux qui le disent) car ils n'ont jamais étudié la douleur [...]»

Et toujours les affirmations qui témoignent d'une frénésie extrême, comme celle du 19 décembre 1944: «Je travaille comme un possédé, peut-être pour me réchauffer car je n'ai plus de feu...»; ou des réflexions métalittéraires: «Je suis fatigué du fictif...» «Un nom, c'est encore de la réalité et je ne voudrais travailler que dans la réalité. Ainsi dans un prochain roman je voudrais carrément parler de l'érotisme en termes vrais. Des mots usuels. Appeler les choses par leur nom.» Ensuite Cendrars explique à Jacques-Henry Lévesque que *La Main coupée* ne sera d'aucun lyrisme, réduit à un «vocabulaire pauvre, c'est comme un herbier. Tout est desséché. Aucun coloris, mais la vie. La guerre au labo!»

Le 1<sup>er</sup> janvier 1946, l' impatient Cendrars se plaint de nouveau de la lenteur du processus de création: «J'enrage de ne pouvoir aller plus vite. Que n'a-t-on deux, trois têtes et cinq, six mains!»

Finalement, le 4 juin 1947, l'aveu très intime de la fatigue après ces années d'écriture: «Je suis enveloppé dans la fatigue comme un bébé dans ses langes de toute la fatigue de ces dernières années.»

Et de nouveau l'inlassable Cendrars qui affirme le 1<sup>er</sup> janvier 1949: «Je travaille comme un forcené. *Le Lotissement du ciel* est terminé mais je ne le donne pas because Denoël ne paie pas.» En février de la même année, Cendrars écrira: «La création est infinie...»

Ce neuvième tome des *Œuvres complètes* est un livre magnifique. La correspondance présentée par Monique Chefdor est enrichie d'une iconographie qui comprend des photos de Blaise Cendrars, de son ami Jacques-Henry Lévesque et de leurs amis communs. En outre, nous découvrons des fac-similés de deux lettres de Cendrars et de quelques enveloppes. Mais ce n'est pas tout: nous découvrons aussi un portrait inédit de Blaise Cendrars par Francis Picabia. Dans la préface, dédiée à juste titre à Angèle Lévesque, Bernard Fricker, ami de longue date des Lévesque, résume ce que toutes les lettres expriment d'une manière ou d'une autre, à savoir «ce qu'une amitié fidèle a apporté comme contribution essentielle à une œuvre exemplaire.»

Cet aveu ou ce cri de Cendrars *J'écris. Écrivez-moi* est, comme le dit Monique Chefdor, un appel digne de celui de Montaigne à propos de son ami La Boétie: «Parce que c'était lui, parce que c'était moi!» «L'ami», comme signait toujours Jacques-Henry, vers qui se tend la célèbre «main amie» de Blaise, avait su mettre à nu le cœur du poète [...].»

Judith Trachsel

Robert Guiette,  
«MONSIEUR CENDRARS N'EST JAMAIS LÀ». Montpellier,  
Editions du Limon, 1991, in-8, 54 pages.

#### AVEC CENDRARS

Incroyable: il s'était arrangé, lui qui n'avait jamais un sou en poche, pour qu'une mensualité de 400 francs fût versée par la direction de la Sirène à chacun des musiciens du groupe des Six, ce qui faisait évidemment les affaires de Satie, qui était dans la misère, de Honegger, qui avait de la peine à nouer les deux bouts, mais n'avait pas autrement de sens au regard de Durey, millionnaire, ou de Poulenc, fils du chocolat Poulenc.

On imagine que Cendrars et Modigliani étaient toujours accueillis comme des héros par les groupes d'artistes du Dôme ou de la Rotonde. Eh bien pas du tout! Même les plus ratés de ces peintres avaient tendance à les considérer comme des ivrognes peu fréquentables et leur faisaient plutôt grise mine. En revanche chez le père Jourdan, un bistrot familial, ils étaient reçus comme les enfants de la maison. On trinquait longuement autour de la table, en parlant de tout et de rien, mais surtout du fils Jourdan, lequel était parti avec Cravan faire le tour des Amériques. «J'ai envoyé de l'argent partout, disait le père Jourdan si bien que parfois on me dit – Comment savez-vous ça, père Jourdan, vous y avez été? – Mais non, que je dis, mais j'y ai envoyé de l'argent.»

Il y a aussi une admirable histoire d'autobus: «Je raconte à Cendrars cette chose qui m'a enthousiasmé: l'autobus U au coin de la rue Vavin et de la rue d'Assas faisant un tête-à-queue en freinant sur la neige et brisant comme du verre un réverbère à gaz, qui immédiatement se met à puer. Il aurait voulu, lui dit Cendrars, que ce gaz s'allume sur le fond de nuit rose de la ville. Mais ça n'a pas eu lieu. Cependant, c'était admirable, ce gros bus vivant et glissant comme un paquebot dans un fleuve blanc, et puis soudain ce gaz qui se répand comme un son de cloche...»

Tout cela, avec bien d'autres histoires passionnantes, nous est rapporté dans une plaquette qui a pour auteur Robert Guiette, célèbre médiéviste et poète belge aujourd'hui disparu. Dans les années 20, épris de nouveautés, il avait habité Paris et vagabondé de Montmartre à Montparnasse en compagnie de Cendrars et de Léger. Il avait eu le bon esprit de noter les conversations, les opinions, les éclats et les silences de ces extraordinaires acteurs des révolutions artistiques de l'époque. Son témoignage est d'une vérité surprenante. C'est Michel Décaudin qui a le plaisir de révéler ce joli document inédit, publié aux Editions du Limon (c'est à Montpellier, 17, rue Dessalle-Possel).

Pierre-Olivier Walzer

#### L'OR

de Blaise Cendrars, Claude Leroy, Paris,  
Gallimard, coll. «Foliothèque», 1991, 212 pages, illustré.

*L'Or* est sans doute le plus connu des livres de Cendrars. Tout de suite après sa publication, en 1925, il a été réédité à plusieurs reprises et traduit en de très nombreuses langues. Et pourtant ce récit est le moins typique de la manière et de l'esprit de l'auteur. Explications.

Qui est Cendrars au moment où il publie *L'Or*? Aux yeux de tout le monde, c'est un flamboyant poète d'avant-garde, du groupe d'Apollinaire, qui a fait la guerre où il a laissé son bras droit et qui, de retour à la vie civile, s'est fait éditeur à l'enseigne de la Sirène et cinéaste dans le sillage d'Abel Gance. Et subitement ce poète-éditeur-cinéaste reprend la plume pour donner un livre d'apparence facile, sorte de biographie romancée, qu'on dirait destinée à une collection pour la jeunesse, qui raconte l'extraordinaire odyssée du général Johann August Suter.

Cet aventurier suisse (tout le monde à l'époque ignore que Cendrars est Suisse), débarqua en Californie en 1839 ou 1840 et s'y tailla un royaume étendu sur des terres rachetées au Mexique. Il y construisit un fort, des moulins, des scieries et acquit en quel-

ques années une puissance immobilière et financière considérable. Il fut reconnu gouverneur de la région avec rang de général. Hélas, le beau rêve de la *New Helvetia* (comme s'appelait la colonie) devait s'écrouler d'un coup quand, par malheur, les premières pépites d'or furent découvertes dans la région de Sacramento. Ce fut sur les terres mêmes du général Suter que déferla la monstrueuse «ruée vers l'or» qui détruisit en quelques mois toutes les installations mises sur pied grâce à son énergie et à sa patience. Jamais le pauvre Helvète, qui passa pourtant les vingt dernières années de sa vie à harceler les avocats et les tribunaux américains, ne réussit à se faire rendre justice. Il mourut à Washington, en 1880, non pas tout à fait dans la misère, mais enfin dépossédé d'un royaume.

C'est donc cette «merveilleuse histoire» que Cendrars évoque dans *L'Or*. Il la connaissait depuis bien longtemps puisque, jeunes garçons, son frère et lui l'avaient découverte dans un almanach, et que Cendrars en avait certainement reparlé plus tard, à Bâle, en compagnie de son ami le sculpteur Auguste Suter, qui portait le même nom que son futur héros. Et c'est Suter le sculpteur qui lui fit lire une brochure allemande du Bâlois Martin Birmann, brochure dans laquelle il découpa maints passages pour les reproduire intégralement dans son texte. Ce procédé ne s'appelle plus un plagiat: on parle plus volontiers de collage. *L'Or* repose donc, ainsi que le démontre Claude Leroy (aidé par Jean-Carlo Flückiger, l'actif directeur du Centre d'études Blaise Cendrars) sur un collage, un peu comme l'étaient les poèmes de *Kodak*, qui furent empruntés à coups de ciseaux au *Mystérieux Docteur Cornélius* de Gustave Le Rouge.

Avec la finesse dialectique qui fait toute la valeur de sa thèse (*La Main de Cendrars*), en replaçant l'aventure de Suter sur une orbite qui va d'est en ouest (comme Cendrars après son amputation, Suter a compris «qu'il doit renaître à gauche»), le subtil Claude Leroy détermine le sens à donner à l'aventure du général. Lequel d'ailleurs, après la chute de ses espérances succédant à une réussite sans égale, s'interroge et se condamne. «Superstitieux comme un narratologue», il croit que c'est son succès même qui est la cause de l'effondrement de son empire. Il avait agi contre l'ordre divin en faisant de la Californie sa propriété personnelle. Ou bien, il avait agi contre l'esprit d'aventure en rêvant de s'arrêter et de s'établir pour «jouir et se réjouir de ses richesses». Ou enfin il avait agi contre le projet même de son existence en allant installer à l'autre bout du monde des formes de vie et d'administration qui ne faisaient que répéter celles qu'il avait connues dans sa patrie d'origine. Labourage et pâturage étaient les deux mamelles de la Nouvelle Helvétie. Mais justement, c'était tourner le dos à la révolution industrielle qui s'annonçait et dont l'or devait être le nécessaire moteur. Suter est un homme du passé: la victoire n'était pas inscrite dans ses astres.

L'analyse du style du récit simple, direct, linéaire, indique que toutes les ressources langagières de l'auteur sont ici au service du fait, du fait réel historique. Et pourtant cette évidence des moyens n'empêche pas le récit de basculer en même temps dans l'irréalité. Car l'aventurier de Cendrars, au contraire de celui de Malraux, ne cherche dans sa prise sur le réel qu'à matérialiser les suggestions d'une imagination restée prisonnière de l'enfance. Et Claude Leroy cite ici cette fin du *Lotissement du ciel* qui est à ses yeux la clef d'un récit comme *L'Or*, en même temps que la clef de toute l'œuvre: «La politique et ses mobiles, le nom du héros, des conquérants et des victimes, les cultures et les civilisations, tout s'effondre, s'efface, les monuments se tassent, les patries et les peuples sont oubliés, seule dure la Poésie comme le souvenir intermittent d'un rêve d'enfance: la déification de l'humanité, l'homme RÉEL.»

Au fond, conclut Claude Leroy, *L'Or* est une légende qui permet à Cendrars d'arracher Suter à son histoire et d'en faire un motif de la transmutation de sa blessure. Mais, par faiblesse peut-être, ce projet se croise sans cesse avec l'obsession de «l'or» sous son aspect le plus prosaïque: le dollar. Ce petit livre passionnant se clôt sur un important dossier contenant documents essentiels (souvent inédits), repères biographiques et bibliographiques.

#### **BLAISE CENDRARS**

**Biographie, par Anne-Marie Jaton, Genève, Slatkine, coll. «Les Grands Suisses», 1991, 159 pages, illustré.**

Anne-Marie Jaton, Lausannoise qui enseigne à Pise et à qui l'on doit déjà quelques remarquables études critiques ainsi que, dans la même collection, une très vivante biographie de Lavater, père de la physiognomonie, donne un nouvel échantillon de son savoir-faire avec Cendrars.

Dans un texte où la part critique équilibre avec justesse la part biographique, l'auteur rappelle l'extraordinaire destinée qui fut celle de Cendrars, commis de bureau à Saint-Petersbourg, vagabond à New York, inséparable à Montparnasse de tout ce que l'époque comptait de poètes et de peintres d'avant-garde, inspirateur de Chagall, d'Apollinaire, de Sonia Delaunay, légionnaire en 1914, manchot en 1917, collaborateur d'Abel Gance, idole des poètes modernistes brésiliens, reporter des grands journaux de l'entre-deux-guerres, ermite de Saint-Segond, mari de Féla et de Raymone: tous ces aspects sont parfaitement saisis et mis en place par l'auteur, qui puise sa science aux meilleures sources.

Appuyée sur la biographie canonique de Miriam Cendrars et sur la thèse incontournable (comme on dit) de Claude Leroy, elle a su débarrasser la figure du poète des vieilles légendes qui l'ofusquèrent si longtemps et nous restituer un Cendrars vrai dont toute la vie se confond, quoi qu'on dise, avec la passion de l'écriture. Comme il est d'usage dans cette belle collection (reprise récemment par les éditions Slatkine), l'apport iconographique, qui se réfère à des sources importantes comme les collections Gilou ou Mermoud (lesquelles passent curieusement avant le Fonds Cendrars de Berne), est de premier ordre. Les intéressantes légendes des documents reproduits sont d'ailleurs l'œuvre de Miriam Cendrars elle-même, la fille du poète, ce qui est le gage de leur parfaite orthodoxie.

**Pierre-Olivier Walzer**

**Journal de Genève, Samedi littéraire, 8 février 1992**

**Pierre-Olivier Walzer**

**Journal de Genève, Samedi littéraire, 8 février 1992**

## Textes de Blaise Cendrars

**CENDRARS (Blaise).** *Rhum: l'aventure de Jean Galmot*. Rééd. Paris, Grasset (Les cahiers rouges, 120), 1990, 229 pages.

**CENDRARS (Blaise).** «*J'écris. Ecrivez-moi*». Correspondance Blaise Cendrars – Jacques-Henry Lèvesque 1924–1959. Établie et présentée par Monique Chefdor, Paris, Denoël, 1991, *Œuvres complètes*, t. IX, 642 pages, ill.

**Chant du Wélé**, matériau inédit pour l'*Anthologie nègre* de Blaise Cendrars. Illustré de six eaux-fortes de Thierry Bourquin, Genève, Editions nomades, 1992. Dépliant sous couverture en bois de koto, 25 x 285 cm.

A paraître:

**Correspondance Blaise Cendrars – Henry Miller**. Édition établie par Miriam Cendrars et Jay Bohner, avec une introduction de F.-J. Temple.

## Traductions

**CENDRARS (Blaise).** *O ouro: a maravilhosa história do general Johann August Suter*. Traduit en portugais par Antonio Carlos Viana. Porto Alegre, L&PM editores, 1988, 111 pages. (Traduction de *L'Or*.)

**CENDRARS (Blaise).** *Hollywood, la mecca del cinema*. Traduit en italien par Emanuela Stella, avec une introduction de Fernaldo Di Giammatteo. Rome, Lucarini, 1989, 104 pages.

**CENDRARS (Blaise).** *Rapsodie gitane*. Traduit en italien par Romeo Lucchese. 2<sup>e</sup> édition. Milan, Adelphi edizioni, 1989, 228 pages. (Traduction des *Rhapsodies gitanes*.)

**CENDRARS (Blaise).** *Pequenos contos negros também para crianças brancas*. Traduit en portugais par Ana Maria Lisboa de Mello. Porto Alegre, L & PM editores, 1989, 72 pages, ill. (Traduction des *Petits contes nègres pour les enfants des blancs*.)

**CENDRARS (Blaise).** *Hollywood 1936*. Traduit en portugais par Fátima Murad. São Paulo, Editora brasiliense, 1990, 155 pages, ill. (Traduction de *Hollywood, la mecca du cinéma*.)

**CENDRARS (Blaise).** *L'Oro: la meravigliosa storia del generale Johann August Suter*. Traduit en italien et préfacé par Roberta Maccagnani. Milan, Mondadori, 1990, 122 pages. (Traduction de *L'Or*.)

**CENDRARS (Blaise).** *Od portu do portu*. Traduit en polonais par Julian Rogozinski, 2<sup>e</sup> édition. Varsovie, Szytelnik, 1991, 384 pages. (Traduction de *Bourlinguer*.)

**CENDRARS (Blaise).** *Moravagine*. Traduit en italien et préfacé par Sergio Sacchi, Milan, Mondadori, 1991.

**CENDRARS (Blaise).** *To the End of the World*. Traduit en anglais par Alan Brown et avec une préface de Margaret Crosland, Londres, Peter Owen, 1991. (Traduction d'*Emmène-moi au bout du monde!*...)

**CENDRARS (Blaise).** *Sky*. Traduit en anglais par Nina Rootes avec une introduction de Marjorie Perloff. New York, Paragon House, 1992, 307 pages. (Traduction du *Lotissement du ciel*.)

**CENDRARS (Blaise).** *Modernities and other writings*. Traduit en anglais par Esther Allen en collaboration avec Monique Chefdor, édité et présenté par Monique Chefdor. Lincoln, University of Nebraska Press (French Modernist Library), 1992, 168 pages. (Traduction d'*Aujourd'hui* et d'autres textes.)

**Französische Dichtung** von Apollinaire bis zur Gegenwart. Édition bilingue, édité par Bernhard Böschstein et Hartmut Köhler, Munich, deutscher Taschenbuchverlag DTV, 1991, 627 pages (Contient : deux poèmes de Blaise Cendrars, «Tour» et «Crépitements», traduits en allemand par J. Schroeder et Bernhard Böschstein, p. 40-44, avec une présentation et un commentaire, p. 473-477.)

## Études

**Blaise Cendrars 3: «Bourlinguer à Méréville»**. Actes du colloque de Méréville (9-11 juin 1989) publiés par Claude Leroy. Paris, Minard, 1991, 210 pages. (*La Revue des Lettres modernes*.)

**BONNEFIS (Philippe).** *Dan Yack: Blaise Cendrars Phonographe*. Paris, PUF (Le texte rêvé), 1992, 126 pages.

**Cendrars, l'aventurier du texte**. Colloque organisé les 20 et 21 novembre 1987 par le Centre de recherche en didactique du texte et du livre, Université Stendhal de Grenoble. Textes recueillis par Jacqueline Bernard. 2<sup>e</sup> édition. Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1992, 267 pages, ill.

**Cendrars et Le Lotissement du ciel**. Actes du colloque de Conflans-Sainte-Honorine (16-17 juin 1990) publiés par Claude Leroy. Nanterre, Université de Paris X, Centre de Recherches interdisciplinaires sur les Textes modernes, Cahiers ritm, n° 2, 1991, 217 pages.

**Feuille de routes**. Blaise Cendrars International Society Bulletin, Washington, n° 23, novembre 1990. Contient entre autres: BRICHE (Luce). «Le colloque d'été à Conflans-Sainte-Honorine», p. 5-7; LE QUELLEC (Christine). «Cendrars entre Québec et Montréal», p. 8-14.

**Feuille de routes**. Blaise Cendrars International Society Bulletin, Grenoble, n° 24, juin 1991. Contient entre autres: BERNARD (Jacqueline). «Prenons-y de la graine». Compte rendu du neuvième tome des *Œuvres complètes, J'écris. Ecrivez-moi*..., p. 7-10; LEIGH (James). «Emmène-moi au bout du texte», p. 13-17; WAX (Sergio). «A la découverte de Cendrars», p. 18-26.

**Feuille de routes**. Blaise Cendrars International Society Bulletin, Grenoble, n° 25, 1992. Contient entre autres: COLVILLE (Georgiana). «Notes chilotes: entre Pourquoi Pépita? et Port Déception», p. 8-11; BOROT (Marie-France). «Compte rendu du colloque de Péronne», p. 25-40.

**GOLDENSTEIN (Jean-Pierre).** *Entrée en littérature*. Paris, Hachette, coll. «F», 1990. (Contient: «Du poème au recueil avec Blaise Cendrars», p. 33-54.)

**GUIETTE (Robert).** «*Monsieur Cendrars n'est jamais là*». Avec un avant-propos de Michel Décaudin, Montpellier, Editions du Limon, 1991, 54 pages.

**JATON (Anne-Marie).** *Blaise Cendrars*. Genève, Slatkine, coll. «Les Grands Suisses», 1991, 159 pages, ill.

**LEROY (Claude).** *L'Or de Blaise Cendrars*. Paris, Gallimard, coll. «Foliothèque», 1991, 212 pages, ill.

**ROQUES (Marie-Hélène).** *L'OR Blaise Cendrars*. Paris, Bertrand-Lacoste, coll. «Parcours de lecture», 1991, 124 pages, ill.

A paraître :

**TOURET (Michèle).** *Les romans de Cendrars: un choix difficile*. Paris, Editions Méridiens-Klincksieck.

#### Revue entièrement consacrée à Cendrars

**Quaderni del Novecento Francese**, n° 12 «Blaise Cendrars», Rome, Bulzoni, 1991. (Contient entre autres: DÉCAUDIN (Michel). «Le 8 février 1922. Récit de Robert Guiette», p. 9-20; LEROY (Claude). «La blessure du récit», p. 21-42; TOURET (Michèle). «La Banlieue de Paris' où pointe l'autobiographie», p. 69-84; CORTIANA (Rino). «Il desiderio del Simultaneo. 'Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France'», p. 183-208.)

#### Articles

**BÉHAR (Henri).** «Sur un inédit patent. ('Perpetuum Mobile', Appendice, de Blaise Cendrars.)». *Littératures*. Lausanne, L'Age d'homme, 1988, p. 119-125.

**BERNARD (Jacqueline).** «Cendrars, l'écriture du corps plein et du corps délié». *Recherches et Travaux. Université de Grenoble: bulletin*, Grenoble, 36, 1989, p. 121-136.

**BONDY (François).** «Blaise Cendrars – im Herzen der Welt». *Mein dreiviertel Jahrhundert*. Zurich, Ammann, 1990, p. 76-81.

**DÉCAUDIN (Michel).** «Trois notules sur Cendrars et le cinéma». *Revue française d'histoire du livre*, Bordeaux, 57, 1988, p. 341-347.

**GOLDENSTEIN (Jean-Pierre).** «Du texte au texte». (Bref aperçu des publications récentes sur Cendrars.) *Le français dans le monde*, Paris, Hachette, juillet 1991, n° 242, p. 83-84.

**JATON (Anne-Marie).** «Cendrars entre le 'Mysterium tremendum' et le 'Mysterium fascinans'». *Lectures*, Bari, 10, 1989, n° 23, p. 145-159.

**LEROY (Claude).** «L'abiographie. (Nerval, Cendrars, Pessoa, Cioran)». *Le Désir biographique*. Publié sous la direction de Philippe Lejeune. Univ. de Paris X, Centre de Sémiotique textuelle (Cahier de Sémiotique textuelle 16), 1989, p. 227-239.

**MAGGETTI (Daniel).** «Rétif par Cendrars, ou Virgile en veilleur de nuit». *Europe*, Paris, n° 732, 1990, p. 96-102.

**ROIG (Adrien).** «Blaise Cendrars et le Brésil: le grand film brésilien, la traduction de 'A Selva', le 'Morro azul' et la 'Tour Eiffel Sidérale'». *Portugal — Brésil — France. Histoire et culture*. Actes du colloque, Paris 25-27 mai 1987. Paris, Centre culturel portugais, Fondation C. Gulbenkian, 1988, p. 273-298.

**RUSSO (Maria Teresa).** «L'Homme foudroyé: Manifesto di una poetica dell'erranza». *Figure dell'erranza*. Immaginario del percorso nel romanzo francese contemporaneo. Rome, Bulzoni, 1992, p. 169-193.

**SÉNÉCAL (Gilles).** «La Banlieue de Paris' de Blaise Cendrars: un essai de géographie sociale». *Acta Geographica*, Paris, n° 83, 1990, p. 38-51.

**TOURET (Michèle).** «Poulaille lecteur de Cendrars». *La Revue des Lettres modernes*, Paris, 918-924, 1989, p. 147-186.

**TOURET (Michèle).** «Port-Déception: Cendrars à la recherche de l'utopie». *Les Quais sont toujours beaux*. Textes réunis par Régis Antoine, Gérard A. Jaeger. Thonon-les-Bains, Editions de l'Albaron, 1990, p. 213-220.

**UMLAUF (Joachim).** «Blaise Cendrars und die Delaunays. Vision und Visualität». *Texte – image*. Berlin, Tech. Universität, 1990, p. 233-242.

#### Articles de presse

**BOST (Bernadette).** «Entre deux incendies, *Le voyage de Blaise Cendrars à travers la vie*». (Compte rendu d'une mise en scène de la *Prose du Transsibérien*.) *Le Monde*, dimanche-lundi 15-16 décembre 1991.

**GAVRONSKY (Serge).** «An Astonished Man». (Compte rendu de la traduction du *Lotissement du ciel*.) *New York Times Book Review*, dimanche 12 juillet 1992.

**PAULHAN (Claire).** «L'Ogre Cendrars». (Compte rendu de la correspondance entre Blaise Cendrars et Jacques-Henry Lèvesque.) *Le Monde*, 12 juillet 1991, p. 26.

Judith Trachsel

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

Président: John E. JACKSON,  
2, rue du Puits-Saint-Pierre, 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-92100 BOULOGNE-BILLAN-  
COURT, France

Directeur: Jean-Carlo FLÜCKIGER,  
Jägerstrasse 37, CH-3074 MURI, 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, 11, rue Vernier, F-75017 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 Castelnaud, F-34000 MONTPELLIER, France

### Membres

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

ASSOCIATION des Amis de Jean Galmot, Mairie de Monpazier,  
F-24540 MONPAZIER, France

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

Xavier-Alain BARBIN, Lycée Colbert, rue Saint-Denis, F-72300  
SABLE, 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'Arlequin,  
F-38100 GRENOBLE, France

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

Jay BOCHNER, 3577, rue Aylmer, MONTRÉAL (Québec),  
Canada H2X 2B9

Francis BODER, 12, chemin des Chenevières,  
CH-2533 ÉVILARD, Suisse

Philippe BONNEFIS, Department of French and Italian Studies,  
Emory University, Atlanta GA 30322, Etats-Unis

Marie-France BOROT, c/Rabassa, U6-48 A 2,  
E-08024 BARCELONE, Espagne

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

Luce BRICHE, 22, rue Saint-Yves, F-75014 PARIS, France

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

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

Centre de Recherches interdisciplinaires sur les Textes moder-  
nes (R.I.T.M.), Bâtiment F, bureau 218, Université Paris X,  
200, avenue de la République, F-92001 NANTERRE Cedex,  
France.

Roger CHÂTELAIN, 1, chemin de Praz-Longet,  
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., CH-4020 BÂLE, Suisse

Claude DEBON, 5, rue Claude Decaen, F-75012 PARIS, France

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, Jupiterstrasse 5/1559,  
CH-3015 BERNE, Suisse

Peter Edwin ERISMANN, Büro für Oeffentlichkeitsarbeit,  
Gerechtigkeitsgasse 13, CH-3011 BERNE, Suisse

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

Maria-Teresa de FREITAS, Rua Aibi, 180, ap. 71,  
05054 SÃO PAULO (S.P.), Brésil

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

Ann IMAZEKI, 302 Vertes Nagastuda, 2325-1, Nagastuda,  
Midori-ku, YOKOHAMA (227), Japon

André IMER, Grenételet, CH-2520 LA NEUVEVILLE, Suisse

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

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

Nicole LACHARTRE †

Amanda LEAMON, 421 South 26<sup>th</sup> Street, PHILADELPHIA,  
PA. 19146, Etats-Unis

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

Jörg LEVERENZ, Boissereestrasse 14, D-5000 Cologne 1,  
Allemagne

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

Anna MAIBACH, Hauptgasse 37, 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

Yves MILANI, 31, chemin du Domont, CH-2800 DELÉMONT,  
Suisse

Danielle MÜLLER-KIPFER, Rabbentalstrasse 45, CH-3013 BERNE,  
Suisse

Gilbert MUSY, La Russille, CH-1351 LES CLÉES, Suisse

Howard NITZBERG, Foreign Lang. Dept., Monmouth College,  
WEST LONG BRANCH, New Jersey 07764, Etats-Unis

Astrid OLIVIA, Muhlenstrasse 61, CH-3098 KÖNIZ, Suisse

Jean-Michel PIANCA, Falkenburgstrasse 1,  
CH-9000 SAINT-GALL, Suisse

Philippe PILARD, 12, La Faverolle, F-91190 GIF/YVETTE, France

Claude PINOTEAU †

Jean-Christophe PRICKARTZ, 186, chaussée de Wavre,  
B-1040 BRUXELLES, Belgique

Frédéric RAIZON, 2, rue de Tourville,  
F-76310 SAINTE-ADRESSE, France

Ernst RICHTER, c/o Eichel, Lüneburgerstrasse 11,  
D-1000 BERLIN 21, Allemagne

Adrien ROIG, 11, rue de l'Aubépine, F-34100 MONTPELLIER,  
France

Maria Teresa RUSSO, 23, Via Corrado Lancia, I-90138 PALERME,  
Italie

Guy de SAINT-HUBERT, bd. Léopold III 19 B 22,  
B-1030 BRUXELLES, Belgique

Frida SAURER, Feldenstrasse, CH-3655 SIGRISWIL, Suisse

Giorgio P. SOZZI †

Sonia SOZZI, 3, Piazza Giorgini, I-50134 FLORENCE, Italie

Jean STRASSER, 1, rue Monnier, CH-1206 GENÈVE, Suisse

Liliane TENA-PARMIGIANI, Levant 71, CH-1005 LAUSANNE,  
Suisse

Marcel THIÉBAUD, 27, chemin de la Crausaz,  
CH-1814 LA TOUR-DE-PEILZ, Suisse

Michèle TOURET, Maubusson, F-35520 MONTREUIL-LE-GAST,  
France

UNIVERSITY OF OXFORD, Taylor Institution Library, St. Giles,  
GB-OXFORD OX1 3NA, Grande-Bretagne

Jean-Claude VIAN, 4, avenue du Mail, F-78450 VILLEPREUX,  
France

Michel VALLOTTON, 122, chemin de la Montagne,  
CH-1224 CHÊNE-BOUGERIES, Suisse

Sergio WAX, 44, bd Napoléon III, Kalinka 4, F-06200 NICE,  
France

Peter K. WEHRLI, Schiffflände 16, CH-8001 ZURICH, Suisse



**Continent Cendrars** N° 6-7

Jean-Carlo Flückiger **Matériaux inédits**  
Judith Trachsel **pour l'Anthologie nègre**

**Blaise Cendrars** **Le génie amoureux**  
**Celui qui ne va jamais deux fois**  
**au même endroit**  
**L'intelligence des femmes**  
**Chant du Wélé**

Ornella Volta **Les «Fêtes nègres» de Blaise**  
**Cendrars**

Marc Bonhomme **La Morphologie des**  
**contes de l'Araignée dans**  
***l'Anthologie nègre***

Judith Trachsel **Sous le signe de Fébronio**

Jean-Carlo Flückiger **Exploration d'un petit**  
**conte nègre: «Le Vent»**

Michèle Touret **Questions de politique:**  
**la tour d'ivoire dans la**  
**cuisine**

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