

continent CENDRARS



N° 8-9/1993-94
Université de
Berne
Centre d'études
Blaise Cendrars

CHAMPION
PARIS

Continent Cendrars
Bulletin annuel du Centre
d'études Blaise Cendrars de
l'Université de Berne (Suisse)

Comité de rédaction
Miriam Cendrars, Monique
Chefdor, Jean-Carlo Flückiger,
Claude Leroy, Pierre-Olivier
Walzer

Adresse
C.E.B.C., Unitobler, 49,
Länggass-Strasse,
CH-3012 BERNE

Rédacteur en chef
Jean-Carlo Flückiger

**Adjointe au rédacteur en
chef**
Judith Trachsel

**Couverture et conception
graphique**
Marc Zaugg

Editeur
Honoré Champion Editeur
Paris

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
continuer à paraître. En
particulier:

Le Fonds national suisse de la
recherche scientifique

Le Service des affaires
culturelles du Canton
de Berne

©1995. Honoré Champion
Editeur, Paris,
et le Centre d'études Blaise
Cendrars, Berne
ISBN 2-85203-457-3

N° 8-9 1993-1994

CONTINENT CENDRARS
Université de Berne
Centre d'études
Blaise Cendrars

CHAMPION
PARIS

SOMMAIRE

Blaise Cendrars	Musiques en Espagne	7
Jean-Carlo Flückiger	Un art de la fugue: Blaise Cendrars et son professeur d'orgue, Carl Hess-Rüetschi	14
Frédéric Pagès	La musicalité Cendrars	55
Christine Le Quellec	Cendrars et la musique: une logique du réel	59
Judith Trachsel	Le plan d'une aiguille	68
Jean-Claude Vian	Les pianos en miroir	80
Miriam Cendrars	Pour saluer Nicole Lachartre	96
Nicole Lachartre	Croquis figurant les objets de «L'Eubage»	114
****	Photo de famille	121
Jay Bochner	Correspondance/ correspondances	123
Marius Michaud	Fonds Blaise Cendrars: Nouvelles acquisitions 1989-1993	139

CHRONIQUES

Evénements	Assemblée plénière du C.E.B.C., le 10 octobre 1992 (Judith Trachsel)	194
	Blaise Cendrars au salon des régions du livre à La Chaux-de-Fonds, du 14-18 octobre 1992 (Judith Trachsel)	196
	Hommage à Jacques-Henry Lévesque (Monique Chefdor)	197
	In memoriam. Le «petit oiseau du paradis» de Blaise s'est envolé (Monique Chefdor)	201
	Retour à Méréville (Claude Leroy)	203
	Assemblée plénière du C.E.B.C., le 13 novembre 1993 à Berne (Jean-Carlo Flückiger)	205
	La conquête de Sigriswil II. La Place Blaise-Cendrars à Sigriswil (Judith Trachsel)	206
	Un Mémorial d'écriture. Soutenance de thèse de Raphaëlle Desplechin, le 4 décembre 1993 à Nanterre (Christine Le Quellec)	212
	Hommage à Blaise Cendrars	213
	Le Tremblay, port d'attache (Frédéric Jacques Temple)	215
	La Main amie (Frédéric Jacques Temple)	216

	Blaise Cendrars et le Tremblay-sur-Mauldre (Georgiana Colvile)	217
	Vingt-quatre diapositives londoniennes (Jean-Carlo Flückiger)	222
Comptes rendus	<i>Gli universi di Blaise Cendrars. Actes de la journée de Venise, le 26 avril 1987</i> (Judith Trachsel)	228
	Philippe Bonnefis. <i>Dan Yack: Blaise Cendrars phonographe</i> (Michèle Touret)	232
	Frédéric Ferney. <i>Blaise Cendrars</i> (Jean Buhler)	234
	Laquelle est la bonne? (Pierre-Olivier Walzer)	235
	Pierre-Olivier Walzer. <i>Approches I.</i> (Charles-F. Sunier)	241
Calepin bibliographique	Textes de Blaise Cendrars – Traductions – Etudes et hommages – Articles – Articles de presse (Judith Trachsel)	244
Liste des membres du C.E.B.C.		250

- Les Deux Garçons -

AIX-EN-PROVENCE
TÉLÉPHONE 0.51



" PHÉNIX-PIC "
(bière pâle spéciale)

Voyage
en
Espagne



" PHÉNIX-TOP "
(bière brune spéciale)

AIX, LE _____ 19__

- I/. Frontière.
- II/. Guitare.
- III/. 1000ans de musique chrétienne.
- IV/. Sur le seuil de la cathédrale de Burgos.
- V/. Historique.
- VI/. Musique populaire.
- VII/. ~~Jour de Fondango~~ L'Espagne au XVI s.
- VIII/. Jour de Fondango.
- IX/. Mon premier Fondango à Barcelone
(Maison de dame)
- X/. Fin de la musique populaire (Malaga)
- XI/. Mon légionnaire

BLAISE CENDRARS

Voyage en Espagne

- I. Frontière.
- II. Guitare.
- III. 100 ans de musique chrétienne.
- IV. Sur le seuil de la cathédrale de Burgos.
- V. Historique.
- VI. Musique populaire.
- VII. [Inès de Fandango] L'Espagne au XVI^e s.
- VIII. Inès de Fandango.
- IX. Mon premier Fandango à Barcelone
(Maison de danse).
- X. Furie de la musique populaire (Malaga).
- XI. Mon légionnaire.

ESPAGNE

CAUSERIE PAR BLAISE CENDRARS'

LA FRONTIÈRE

Si vous voulez connaître l'Espagne, il faut y voyager à pied. Attention! aussitôt la frontière franchie, ça y est, vous avez compris. Car si vous vous retournez, aussitôt la frontière franchie, vous remarquerez avec stupéfaction que votre ombre qui vous suit sur la route de Pampelune, que votre ombre, courte ou allongée dans la poussière, que votre ombre a la forme d'une guitare. Et à partir de ce moment-là, vous n'êtes plus seul car une guitare, qu'est-ce qu'une guitare?

Allongée, c'est l'ombre de Don Quichotte, et courte et ramassée, c'est celle de Sancho Pança, et les sempiternelles discussions de ces deux-là vous escortent jusqu'au cœur de la solitude des Castilles.

Des cantiques de Saint-Jean-de-la-Croix à la chanson de route du Légionnaire, l'âme espagnole est un soliloque qui brode sur trois thèmes: l'Amour,

la Vie, la Mort, et la guitare redondante et le commentaire perpétuel de ce soliloque de l'âme, un déraisonnement. C'est la vie, mâle et femelle. C'est pourquoi la guitare n'est pas seulement un instrument de musique d'accompagnement, mais un compagnon ou une compagne, une outre toujours pleine quand on a soif et quand on est dans la tristesse, un plein cabas d'où sortent tous les cancans de la ville et de la province et d'où jaillissent les cris passionnés de la rue, un *paso doble*, une *jota*, un *boléro*.

Qu'eût dit Nietzsche, lui qui préférait Bizet à Richard Wagner et la musique populaire de CARMEN à celle, savante, de L'OR DU RHIN, qu'eût dit Nietzsche s'il était monté comme moi, en 1911, dans ce petit tramway ridicule, haut perché sur roues, qui fait la navette autour des bassins du port de Malaga? Son wattman, qui est un enragé mélomane, conduit son véhicule public par à-coups, à l'accélééré ou au ralenti, non selon l'encombrement des rues ou les nécessités du trafic, mais selon l'air qui lui passe par l'esprit et la mélodie, entraînant, triste ou joyeuse qu'il est en train de chantonner en s'accompagnant à coups redoublés sur son timbre avertisseur, rythmant le grand air du Toréador, prenant les virages dans un grand grincement des roues et un bringuebatement des vitres, secouant, chahutant ses passagers, s'arrêtant brusquement en freinant sur les quatre roues, repartant, faisant un petit temps de galop, s'emballant dans les descentes, planant, glissant, attaquant les lignes droites comme emporté dans une danse, sans se soucier de l'horaire, et quand un voyageur proteste, ce fou muscial répond: «Caballero, nous avons bien le temps d'arriver! Vous n'aimez donc point la musique?»

Et il repart, et s'il le faut en marche-arrière, pour rejoindre le signal d'arrêt!...

En Espagne, mille ans de musique chrétienne aboutissent à la guitare, c'est-à-dire à la musique populaire.

J'ai compris ça, en 1924, un jour que j'étais debout sur le porche de la cathédrale de Burgos, cet univers du moyen-âge qui me laissait rêveur.

Pour la musique, le moyen-âge commence vers la fin du VI^e siècle avec le pape Grégoire le Grand. Deux cents ans avant lui, l'évêque de Milan, saint Ambroise, avait déjà tenté de fonder sur les ruines de la musique des Grecs la musique que réclamaient les temps chrétiens; mais Grégoire le Grand jeta les bases d'une théorie, et, ce qui importe surtout pour l'histoire, il donna des noms aux modes grecs qu'il reconstituait sous une forme nouvelle pour le service de la liturgie. Ces noms se sont maintenus jusqu'à nos jours, ce sont encore ceux que portent aujourd'hui les tons de l'église. Cette période ne se termine qu'à la fin du XVI^e, embrassant ainsi de son cours l'espace de dix siècles complets, depuis Grégoire qui monta sur le trône papal en 590, jusqu'en 1594, époque de la mort de l'homme en qui se résument et semblent se personnifier les travaux, la patience, les recherches des maîtres qui avaient traversé cette longue étape et qui avaient creusé leur sillon plus ou moins fertile. On devine que je veux parler de Palestrina, homme d'un génie simple et modeste, humble chapelain du Vatican, et qui certes ne savait pas, en écrivant les messes et les motets que lui commandaient ses fonctions, qu'il scellait de sa main obscure le couronnement d'un édifice dont un pape

illustre avait posé la première pierre. Ces tétracordes que Grégoire empruntait aux païens pour en former des gammes chrétiennes, ces modes nouveaux auxquels il donnait des noms antiques, tout plein des souvenirs de la Grèce, et qui, sans cesser d'être phrygiens, doriens ou lydiens, formaient les chants qui remplissaient l'enceinte des basiliques, allaient devenir pendant mille ans le point de départ de travaux immenses, auxquels concouraient les musiciens de toute l'Europe, pour que les débris de la musique grecque, où l'harmonie ne pouvait se faire jour, pussent enfin naître et se développer désormais toutes les richesses de l'harmonie, de cet art inconnu aux anciens, de faire entendre à la fois plusieurs voix exécutant des chants différents, et se combinant sans se confondre.

Pendant que la musique religieuse des plains-chants grégoriens s'était ainsi glorieusement transformée durant mille ans, pendant que les accords, nés de cet art nouveau au XVI^e siècle, l'harmonie, s'épanouissaient à l'ombre du sanctuaire, la musique profane ne perdait pas son temps, les trouvères allaient leur chemin et composaient leurs gaies chansons. Tendres, amoureux, moqueurs, naïfs, et toujours bienvenus dans les nobles manoirs comme dans les chaumières, ils se souciaient fort peu des règles inventées par les clercs, et marchaient joyeusement, au grand mépris des canons et des fugues. Ils avaient bien raison. Ils tenaient la musique en équilibre. Les maîtres de la gaie science faisaient contrepoids aux maîtres de la science sérieuse, et tout le monde chantait. La musique facile et légère forçait la main aux chapelains et entrait dans l'église, bras dessus bras dessous avec le *contrepoint* qui la couvrait et la déguisait sans la masquer. L'homme pieux

gémissait de ces scandaleuses alliances, l'homme de goût se bouchait quelquefois les oreilles, le docte écoutait le contrepoint et s'y délectait à sa façon, tandis que le bourgeois, le paysan, et le seigneur aussi, tout ce qui est peuple en musique, écoutaient avec recueillement la chanson mondaine et quelques fois grivoise, et n'entendaient qu'elle. Car remarquez que, pour beaucoup de gens, il n'y a pas deux musiques; ces gens-là ne distinguent point en musique sacrée, en musique profane. Il n'y a pour eux qu'une musique, celle qu'ils savent, c'est-à-dire celle qu'ils ont entendue autour d'un berceau, à l'école, à la danse, dans le village, dans la plaine, sur la montagne, elle leur est bonne partout, et se trouve sacrée ou profane suivant l'occasion ou le besoin. On sait bien d'ailleurs que le peuple se plaît volontiers au gros vin du cabaret. Les poètes aussi. Et comme en Espagne le vin est bon partout, c'est là qu'il faut aller entendre les guitares, dans une *venta*, le soir, sur une placette car, qui ne connaît, au moins par quelques fragments ces chansons populaires empreintes de la poésie des traditions locales, ces *coplas*, ces *sarabandas* où se montre toute la gaieté farouche du caractère espagnol, qui ne connaît ses *fandangos*, ces *boléros*, ces *seguidillas* qui se dansent et se chantent avec accompagnement de guitares et de castagnettes, chansons et danses populaires qui révèlent d'une façon remarquable le feu du génie espagnol.

* Ce fragment inédit de Blaise Cendrars est conservé sous forme de cinq feuillets dactylographiés, numérotés, s.l.n.d., au Fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires suisses (dossier O 312). Il est à mettre en relation avec les reportages de guerre que Francis Lacassin a recueillis dans *Panorama de la pègre et autres reportages*, Paris, Union générale d'éditions, 10/18 n° 1770 et que Michel Décaudin éclaire d'un nouveau jour dans son article «Cendrars et la guerre d'Espagne» (*Blaise Cendrars et la Guerre*, Armand Colin, 1995, p. 242-250), mais aussi avec tous les textes touchant à la musique que l'écrivain a disséminés dans son œuvre. C'est là, évidemment, la principale raison pour laquelle nous publions ici ce «projet inachevé».

Jean-Carlo Flückiger

**UN ART DE LA FUGUE:
CENDRARS ET SON
PROFESSEUR D'ORGUE,
CARL HESS-RÜETSCHI**

Lorsque le désir résiste aux
premières atteintes du bon sens,
on lui cherche des raisons. Et
on en trouve qui ne valent rien.

Nicolas Bouvier

On aborde un texte de Cendrars comme on pénètre dans un labyrinthe, sûr de s'y perdre, mais également certain de faire à chaque coude de couloir une rencontre surprenante, insolite, capitale. Le paradoxe du piège est alors que vous vous trouvez sans cesse rejeté au dehors: le désir de tout savoir de ces êtres – célèbres ou modestes, riches ou humbles, originaux ou faibles, bavards ou secrets – ne vous laisse pas de répit; vous voilà lancé à la poursuite d'une ombre qui vous fascine et qui vous intrigue, flairant des pistes, déchiffrant des traces, relevant mille détails vivants, recueillant mille indices: l'enquête finie, une autre s'imposera aussitôt.

Telle est la magie de l'écriture de Cendrars, sa générosité et l'irrésistible impulsion avec laquelle elle vous précipite à la découverte des hommes.

Voici quelques remarques sur celui à qui Cendrars doit en grande partie d'avoir écrit *Vol à voiles* et à qui nous devons de lire cette «pro-chronie» inaugurale.

L'idiome

«M. Hess-Rüetschi était un petit magot plein d'entrain, court, gros, jovial, avec une chevelure de génie, deux fois plus de verrues sur le visage que par exemple Franz Liszt et ayant le diable au corps.»

C'est sous ces traits un peu appuyés mais pleins d'humour, que le truculent personnage apparaît d'emblée au lecteur de *Vol à voiles*¹. Mais qui était en vérité ce «bon et brave homme de Hess-Rüetschi», «grand artiste érudit» et «organiste inégalable» (IV, 275; PS, 72)? Quelles étaient ses idées? Quelle était son œuvre, sa musique?

Pour découvrir cela, nous devons nous approcher, faire un gros plan, examiner ses ouvrages et partitions, «toucher du doigt», pour ainsi dire. Car bien évidemment, vu depuis Sirius, ce «vieux cher maître» (1859-1912) est poussière infime. Un illustre inconnu, comparé aux grands du début de notre siècle – Stravinski, Satie, Ravel, Milhaud, Honegger –, ignoré de la plupart des encyclopédies de musique². La trentaine d'œuvres qu'il a composées sont tombées dans l'oubli, et, Cendrars n'eût-il pas rendu un hommage éclatant à l'improvisateur virtuose dans un de ses textes les plus révélateurs, personne n'aurait eu l'idée d'aller les déranger dans leur sommeil sur les arrières-rayons de la Bibliothèque nationale suisse. Or, avant Honegger, Milhaud, Satie et Stravinski, c'est précisément ce modeste organiste de province qui transmet à Blaise le virus de la musique.

Dans l'un de ses ouvrages, Carl Hess-Rüetschi écrit ceci: «En jugeant un homme et ses œuvres, on ne tient en général pas assez compte du fait que chacun parle son propre idiome. Personne ne songerait sérieusement à réclamer un *Crépuscule des dieux* à Flotow et une *Chauve-souris* à Wagner. Et pourtant la tentation de fondre les hommes dans un même moule et de les contraindre à se ressembler tous, est si grande qu'on s'indigne et se scandalise au plus haut degré, lorsque certains d'entre eux préfèrent garder leur individualité propre.»³ C'est en ces termes que Hess-Rüetschi s'insurge contre la mauvaise foi de ceux qui reprochent à son idole, le maître de Bayreuth, de ne pas composer comme Mozart ou, à la rigueur, comme Brahms. Impossible d'éviter ainsi les erreurs d'appréciation, les jugements partiels, partisans. Chaque artiste – Hess-Rüetschi insiste là-dessus – possède sa valeur intrinsèque, unique, et c'est sur elle que le critique doit fonder son verdict.

Décrire la pensée et l'originalité d'un génie reconnu est un exercice difficile. L'entreprise ne devient-elle pas plus délicate encore dès lors qu'il s'agit d'explorer l'univers d'un artiste certes talentueux, mais à qui il n'a pas été donné de réussir à l'arracher aux limbes où son projet a pris naissance, à forger un langage capable de lui imposer l'évidence

d'une forme définitive? Or, pour maladroite et imparfaite qu'en soit l'expression, l'humble saltimbanque inconnu peut dépasser la célébrité qui a pignon sur rue en humanité et en richesse intérieure. Par ailleurs, les contradictions et les impasses de son époque ne seront, à son niveau, pas moins dramatiquement vécues par lui que par tel mandarin au faîte de sa gloire.

Les recherches auxquelles nous avons pu nous livrer sont limitées et lacunaires; le matériau est fragile; le nombre des documents sur lesquels appuyer nos réflexions est bien modeste, encore qu'il y ait parmi eux des originaux et des *unica*. En un mot, jamais pareille archéologie ne nous a paru aussi dérisoire que dans le cas du professeur de musique de Blaise Cendrars, mais jamais l'effort ne s'est avéré plus nécessaire, au bout du compte.

Commençons donc par retracer très succinctement la vie singulière de Carl Hess-Rüetschi, avant de mener une brève enquête portant sur ses écrits et ses œuvres musicales. L'«Orage pour un jour d'été» – improvisation dont il n'existe pas de partition mais qui fut le cheval de bataille du musicien – nous fera faire un détour non dénué d'intérêt, avant de nous ramener au texte de *Vol à voiles*. Le relirons-nous toujours avec les mêmes yeux? Nous tâcherons en tout cas de cerner le plus exactement possible l'influence véritablement capitale⁴ que le «vénéré professeur Hess-Rüetschi» exerça sur son disciple.

Obscuri hominis vita

La vie de Carl Hess-Rüetschi se raconte en quelques lignes.

Il naît à Bâle le 23 mars 1859. Son père, nous dit-on, fut un professeur réputé, mais nous ne savons pas quelle matière il enseigna. Très tôt, Carl manifeste des dons. Comme tout musicien qui se respecte, c'est un enfant prodige. A quatre ans, il répète les mélodies qu'il entend chanter en les jouant d'un seul doigt sur le vieux piano familial. A cinq ans, il apprend à lire les notes et commence à étudier le piano. A huit ans, il se met au violon, puis découvre l'instrument qui sera la passion de sa vie: l'orgue. Le titulaire de la cathédrale, chez qui il prend des leçons, l'encourage bientôt à faire des remplacements dans diverses églises du Petit-Bâle et du Grand-Bâle. Au conservatoire de musique, il suit des cours d'harmonie et de contrepoint. En même temps, il passe son baccalauréat pour s'inscrire aussitôt à la faculté des lettres. Dès l'automne 1880, on le trouve à Leipzig. Tout en poursuivant ses études de philologie, il fréquente assidûment les cours donnés au conservatoire par d'illustres professeurs, tels que Reinecke, Jadassohn, Papperitz, ainsi que le cantor W. Rust, et l'organiste de Saint-Thomas, Carl Piutti.

Son séjour à Leipzig est décisif pour une autre raison. Dans un concours organisé par le conservatoire, Carl Hess remporte le premier prix de composition et c'est ce succès qui détermine ses parents à lui permettre de réaliser son désir le plus cher, qui est d'embrasser la carrière de musicien. Dès lors, tout va très vite. La chance sourit au jeune virtuose. En 1881, l'organiste de la cathédrale de Berne, le célèbre Johann Jakob Mendel, meurt; début 1882, à l'âge de vingt-trois ans, Hess-Rüetschi lui succède à ce poste qu'il occupera pendant trente ans, jusqu'à sa mort.

Mais ce touche-à-tout ne se borne pas à remplir consciencieusement cet unique ministère. Il étend ses activités, les diversifie, se dépense. A l'école de musique de Berne, il enseigne le piano et l'harmonie (jusqu'en 1891); au lycée, il assure les leçons de chant (de 1884 à 1907); enfin – selon un traditionnel jumelage des fonctions ainsi que grâce au départ précipité d'un rival ambitieux et intrigant –, l'organiste de la cathédrale se voit habilité à donner les cours de théorie et d'histoire de la musique à l'université. En 1905, il est nommé professeur titulaire.

Au semestre d'été 1909, selon toute vraisemblance, il rencontre dans son cours sur Félix Mendelssohn-Bartholdy un étudiant pas comme les autres en la personne de Frédéric Louis Sauser, le futur poète du monde entier. Mais Hess-Rüetschi ne lira ni *Pâques* ni aucune des œuvres suivantes, puisqu'il meurt subitement le 19 février 1912, emporté par une maladie des reins. Dans son numéro du 24 février 1912, la *Schweizerische Musikzeitung* écrit: «En Carl Hess-Rüetschi ce n'est pas seulement un excellent musicien qui a servi son art avec une fidélité et un enthousiasme exemplaires, qui s'en va chez les morts, mais encore un homme authentiquement bon et aimable. Il y avait dans son caractère quelque chose de lumineux, de solaire, qui réchauffait le cœur de tous ceux qui ont eu affaire à lui.»

Tels sont les faits que nous avons pu rassembler; mais beaucoup de questions restent encore ouvertes. Sur la photo que nous publions p. 35, Hess-Rüetschi porte une alliance. De fiancé? D'homme marié? Sa *Berceuse* pour chant et piano est dédiée à sa «chère épouse». Le couple avait-il des enfants? Qui est ce Hess junior dont une composition figure, en 1904/1905, au programme d'un concert d'orgue? Ses descendants sont-ils toujours en vie? D'autre part, qu'en est-il exactement des «rhumatismes articulaires» dont il souffrait selon le témoignage de *Vol à voiles?* (Il est vrai qu'il fait souvent froid dans les églises.) Qu'en est-il des crises de «neurasthénie» auxquelles fait allusion un passage de *Mon voyage en Amérique* (IS, 187)? La *Schweizerische Musikzeitung* le présente au contraire comme un homme épanoui qui respirait la santé et dont la mort inattendue prit au dépourvu tous les amis⁵. Enfin – ques-

tion plus délicate encore – était-il vraiment en délicatesse avec le conseil de sa paroisse? Avait-il un faible aussi prononcé que le suggère Cendrars pour le petit blanc neuchâtelois? On sait que Hess-Rüetschi était membre de la fameuse «Société de Zofingue», association d'étudiants à laquelle devait adhérer également Charles-Ferdinand Ramuz, par ailleurs. Tout au long de sa carrière, l'organiste gardera un contact amical avec cette société, comme le prouvent un certain nombre d'œuvres vocales et instrumentales écrites pour les «Zofingiens» et munies de dédicaces enthousiastes. Or, on sait aussi que dans leurs réunions les étudiants consomment avant tout de la bière, à la manière germanique, ce qui est résolument incompatible avec l'alchimie cendrarsienne (vin blanc, miel).

L'organiste

«Ainsi que l'Arabe avec sa monture, Carl Hess ne faisait qu'un avec l'orgue, son instrument préféré», affirme la notice biographique citée ci-dessus⁶, prolongeant aussitôt cet étonnant éloge hippique par un compliment sur l'habileté à tirer de l'instrument à tuyaux les nuances les plus subtiles et les couleurs les plus évocatrices («die feinsten, stimungsvollsten Farbenwirkungen»). Ce qui, traduit en langage technique, veut dire que Hess-Rüetschi ne possédait pas seulement la vélocité des doigts et des pieds, pas seulement l'infailibilité du jeu, apanage du virtuose, mais encore la science de la registration. A vrai dire, c'est cette science-là, complexe et transcendante, qui distingue le joueur d'orgue consommé du commun des organistes appliqués et honnêtes. Prestant, viole, voix céleste, sifflet, bourdon, gemshorn, bombarde, chalumeau, nasard, larigot, cymbale, etc. – c'est à travers le choix pertinent des jeux, le dosage judicieux des timbres, la combinaison originale des couleurs dont dispose son instrument, que l'interprète affirme son art.

A côté de son ministère d'organiste de la cathédrale, qu'il exerça consciencieusement – les témoignages sont unanimes sur ce point –, Carl Hess-Rüetschi donnait régulièrement des concerts qui jouissaient d'une grande popularité. Ils avaient naturellement lieu à la cathédrale, souvent le dimanche après-midi. Au programme du récital donné le mardi soir, 2 juillet 1907 – auquel assistait, peut-être, un certain Freddy Sauser – figurent des œuvres de Beethoven, Huber et Rheinberger, encadrés par deux morceaux de Hess lui-même, dont la fameuse *Gewitterfantasie*⁷. A vrai dire, l'étendue de son répertoire est impressionnante, et son activité de concertiste se révèle incroyablement importante: cinquante-huit concerts pendant la seule saison 1905/1906,

par exemple, soit trois cent trois œuvres dont deux cent quatorze qu'il n'exécute qu'une seule et unique fois! Parmi les soixante compositeurs différents qui ont ainsi été mis à contribution, celui qui figure le plus grand nombre de fois au programme – vingt-sept exactement – s'appelle Joseph-Gabriel Rheinberger (1839-1901)⁸, talonné par J.-S. Bach (26). (Inutile d'insister sur l'admiration sans bornes que Hess-Rüetschi portait à l'œuvre du Cantor.) Viennent ensuite Hess-Rüetschi lui-même (21), Mendelssohn (15), Guilmant (1837-1911) (14), Händel (14), Bossi (1861-1925) (11), Schumann (10), etc. Curieusement, Chopin et Wagner sont représentés par cinq pièces chacun, alors que Max Reger (1873-1916) doit se contenter de trois œuvres seulement. (Mais qui sont d'une difficulté redoutable, au demeurant. On sait par ailleurs que Hess-Rüetschi a été fortement impressionné par la musique de ce «dernier géant de la musique»⁹, et on raconte qu'il prenait avec passion la défense du novateur devant ses étudiants plus conservateurs que leur maître.) Suivant ainsi de près l'évolution de la musique, se tenant au courant de la production contemporaine, intégrant des morceaux modernes dans son répertoire, Hess-Rüetschi connaissait bien, comme le souligne A. Niggli dans sa notice de la *Schweizerische Musikzeitung*, les «œuvres hautes en couleur («die farbensatten Werke») des nouveaux Français»¹⁰. (Il est vrai que si Saint-Saëns et Franck figurent aux programmes de 1905/1906, nous ne pouvons pas ne pas remarquer, rétrospectivement, l'absence de Vincent d'Indy, Gigout, Pierné, Vierne et Widor, par exemple.)

Petite précision pour clore cette brève enquête statistique: les 54 «orages» que Hess-Rüetschi improvisa en 1905/1906 n'ont pas été comptabilisés dans notre liste. Il convient donc de les y ajouter.

Dans un passage de la fin de *Mon Voyage en Amérique*, Freddy Sauser décrit son «bien-aimé professeur C.H.R.» en train de jouer de l'orgue. Il interprète une œuvre de Bach:

la Fugue 67, qu'il aimait tout particulièrement. Il la jouait les soirs de neurasthénie. C'était alors comme si des colonnes de basalte se mettaient soudainement à grincer des dents et à geindre. L'orgue m'apparaissait comme une paroi, effritée, de rochers. La voix des schistes, des calcaires, des granits sortait, creuse, des entrailles de la terre. Une géologie épouvantée grondait. Tous les orages primordiaux hurlaient. Les vagues sonores déferlaient, en jets abyssaux, crachés, des océans. Tremblements de terre et éruptions; feux, eaux, vents, et tous les éléments. Les gros tuyaux se tordaient, grimaçants, s'arc-boutaient; et dans un accouchement crispé, saillait, hors du chaos, le prime noyau d'un monde nébuleux, astre en ébullition qui tournoyait, tombait, en zébrant les ténèbres.» (IS, 187)

Il est difficile de savoir à quelles œuvres exactement Freddy Sauser fait allusion dans ce texte. (On remarque quelques relents d'«orage» dans son Bach...) Les références qu'il donne semblent sinon fantaisistes du moins tirées d'une édition «romantique» aujourd'hui désuète et introuvable. Le *Bachs Werke Verzeichnis* (BWV) n'ayant pas encore existé alors¹¹, il n'a pu se servir de sa numérotation qui nous permettrait d'identifier rapidement et sûrement les fugues qu'il cite: la «quadruple Fugue de Bach, opus 53»; la «Fugue 67» ainsi que «la 17^e, où devant un miroir, une âme virile travaille sereinement sa douleur» (*JS*, 186-187)¹².

Le professeur et son unique élève

Où, quand, pendant combien de temps Freddy Sauser a-t-il pris des leçons d'orgue? Aucun document, avouons-le, ne nous permet de répondre clairement à ces questions. Nous savons en revanche, grâce aux recherches que Miriam Cendrars a publiées dans son article «Berne revisitée» ainsi que dans son *Blaise Cendrars*¹³ que durant les semestres d'hiver 1908-1909 et d'été 1909, Friedrich Ludwig Sauser suivit les cours du professeur Hess-Rüetschi et qu'à un certain moment il fut même son seul auditeur à faire preuve d'assiduité. Selon l'inscription dans le livre du grand argentier de l'*Alma mater bernensis*, les matières au programme de l'été 1909 étaient les suivantes: «Harmonielehre I et II» et «Mendelssohn-Bartholdy».

Professeur à la faculté des lettres, titulaire de la cathédrale, concertiste et improvisateur apprécié, Carl Hess-Rüetschi était une personnalité marquante de la vie musicale bernoise. Mais plus on cherche à connaître les circonstances et les détails de sa biographie et de ses activités, qu'il multipliait à souhait, plus on découvre aussi sa solitude.

A sa façon, c'est un marginal. La «grande» vie musicale de Berne se déroule ailleurs que dans les innombrables cours pour organistes d'église que Hess-Rüetschi anime infatigablement. Les improvisations sur le bel instrument de Saint-Vincent lui apportent une certaine renommée, relative et limitée. Mais ce n'est pas lui qui dirige les grandes machines symphoniques qui font délirer les foules: Brahms, Berlioz, Bruckner... (Mahler? – Pensez donc!) On peut imaginer la mélancolie qui voile son regard quand il lit – si elle lui est jamais parvenue – la lettre de son unique élève parti sur un coup de tête et qui s'extasie maintenant sur la «vie musicale» parisienne: «Bach, Beethoven, Haydn, Wagner, Berlioz, Strauss, sont constamment affichés. Le même jour, à la même heure, on peut tous les entendre!» (*JS*, 105.)

Mais Hess-Rüetschi ne se décourage pas. Il multiplie les conférences. Le jeudi 7 décembre 1905, par exemple – dix jours, soit dit en passant, avant un concert de Noël qui sera donné à l'Eglise française et où l'on jouera une de ses œuvres les plus importantes –, il parle de «La Musique d'église avant Bach», s'arrêtant un bon moment sur Notker le Bègue et ses séquences. «Mais, conclut *Der Bund* du 11 décembre, dans son édition du soir, la conférence n'attira qu'un public clairsemé; sans doute faut-il en donner la faute aux autres manifestations qui eurent lieu très nombreuses, ce soir-là, en ville.»

Quand il gagne son instrument, un des plus beaux de Suisse, depuis la révision complète menée à bien durant l'hiver 1903-1904, et qu'il choie comme la prune de ses yeux; quand il s'installe sur l'étroite banquette, les pieds balançant dans le vide au-dessus du pédalier, et qu'il met en marche le soufflet, vérifiant boutons, tirasses et registres comme le pilote vérifie les leviers et cadrans de son appareil avant de décoller, puis posant la main sur l'un des claviers qui s'étagent devant lui en quatre gradins, et quand ensuite, appuyant sur les premières notes, il fait parler le plein jeu, recevant le son et l'envoyant au fond du chœur, à l'autre bout de la nef silencieuse...

Dans *Vol à voiles*, Cendrars fait une description remarquablement précise mais relativement discrète de l'orgue. Si discrète que nous nous permettons d'insister un peu plus sur le caractère spécifique du son de l'orgue, qui possède une beauté rauque, granuleuse, écorchée, à laquelle on ne peut pas rester insensible, *physiquement*. Qui donne facilement la chair de poule.

«Quasi una fantasia»

Il s'appelle Carl Hess-Rüetschi. Autrefois, il lui arrivait de signer Carl Hess-Berne – comme le peintre et graveur Karl Stauffer-Berne (que les puissants de l'époque acculèrent au suicide) – pour se distinguer des nombreux Hess de Zurich et d'ailleurs, qui encombrèrent l'Index des musiciens suisses. Puis il remplaça le nom de sa ville d'adoption par le nom de sa femme – fille du célèbre pasteur Rüetschi et petite-fille d'Albert Bitzius (plus connu sous son nom d'écrivain Jeremias Gotthelf, et dont *L'Araignée noire* est traduite dans toutes les langues). Les brouillons qu'il griffonne au crayon noir, les manuscrits qu'il remet à son copiste, les dédicaces qu'il rédige à l'intention de ses amis Zofingiens, tous ses papiers, il les paraphe de ses initiales curieusement reliées entre elles et enlacées, mais qui ne forment cependant pas un nœud aussi astucieusement «borroméen» que celui qui résultera chez

Cendrars de l'inscription du *H* de Hélène dans le *B* de Blaise¹⁴. Par ailleurs, selon un procédé connu de tous les musiciens imaginatifs, le C, le H et le R peuvent se lire également comme des notes: *do, si, ré*. Ajoutons *do dièse* et nous aurons l'équivalent de *si bémol, la, do, si* transposé d'un ton, c'est-à-dire la formule magique B-A-C-H.

Mais précisément, la dernière note manque. Condamnée à un silence où l'on entend cependant résonner quelques harmoniques d'angoisse, qui à travers le désarroi d'un destin individuel, révèlent les interrogations d'une époque: mais où donc en est la musique? Où va-t-elle? Que peut-elle encore exprimer? (On ne connaît alors ni Schönberg, ni Bartok, ni Stravinski.) Expulsé irrémédiablement (mais dégagé à moitié seulement) de B-A-C-H, où donc C-H-R va-t-il mener la musique? Joueur d'orgue en Christ, Carl Hess-Rüetschi ne répondra pas à cette question en ouvrant de nouveaux chemins à l'art de son instrument, mais elle n'arrêtera pas de le hanter dans ses compositions, dans son écriture.

Trois écrits de CHR

«Soli Deo gloria»

*Orgue et culte*¹⁵ est le texte d'une conférence tenue par Hess-Rüetschi devant les membres de l'Association des organistes bernois, réunis le 19 mai 1906 à Worb près Berne, toute empreinte de bon sens et de modestie. C'est en vain qu'on y chercherait une pensée originale ou quelque esquisse d'une doctrine novatrice. Le titulaire de la cathédrale s'en tient aux idées communément admises en la matière et se montre davantage soucieux d'adresser à ses collègues venus de toutes les paroisses du canton une leçon d'éthique au service de la religion que de les entraîner dans une discussion d'esthétique musicale.

Mais les propos de Hess-Rüetschi retiennent notre attention pour trois raisons principalement. Tout en appelant de ses vœux le développement et l'enrichissement des éléments musicaux entrant dans le déroulement du culte, il réaffirme la primauté incontestable du sermon, partie centrale de la liturgie protestante, autour de laquelle viennent se grouper lectures de versets, prières, cantiques, ainsi que les diverses interventions de l'orgue: l'introït, les préludes et accompagnements de chorals, l'interlude et l'exorde. Toutes ces parties du service divin doivent former – Hess-Rüetschi insiste sur ce point – un ensemble intelligible et cohérent.

De ce principe de base découle un certain nombre de règles. Le plus solide métier, un jeu sans faute, sûr et exact, ne sauraient suffire, le bon organiste doit posséder «quelque chose en plus»: une haute tenue morale, du dévouement, de l'humilité. Et avant tout, le respect des autorités (divine, ecclésiastiques, paroissiales...). «Notre peuple a besoin d'organistes qui croient à la victoire finale du Bien sur le Mal», s'écrie Hess-Rüetschi et, en haussant le ton, il précise: «Ayons assez de fermeté de caractère pour ne point jeter par-dessus bord la vieille foi en l'autorité! Nous ne devons pas sympathiser avec ses 'voyous sans patrie' qui renient Dieu ainsi que toute autorité séculière et qui vont jusqu'à traîner dans la boue ce qui fait la fierté de notre peuple: notre armée!¹⁶» Renonçant à toute ambition artistique personnelle, l'organiste se met ainsi au service de la diffusion de la parole biblique; il adapte son répertoire aux diverses circonstances de l'année liturgique; évite soigneusement de froisser le goût des fidèles; gère au mieux les éventuels différends avec le pasteur; s'abstient de lire son journal pendant le sermon, etc. Jean-Sébastien Bach est son grand modèle, on s'en doute, et si Bach devait se révéler par trop ardu, il orientera son choix sur les œuvres de l'excellent Johann Christian Heinrich Rinck (1770-1846).

Troisième et dernier point enfin: c'est en passant en revue les différentes interventions de l'orgue durant le culte et, plus précisément, au sujet de l'*interlude* que Hess-Rüetschi livre ses réflexions les plus intéressantes. Aussitôt que le sermon est arrivé à sa conclusion, aussitôt que le pasteur a prononcé le mot «amen», l'organiste attaque l'interlude. C'est un morceau controversé. Ne vaudrait-il pas mieux y renoncer en le remplaçant par un simple cantique entonné par l'assemblée et que l'orgue se bornerait à accompagner discrètement? C'est la solution que préconise Hess-Rüetschi. Car pour l'organiste, dit-il, l'interlude est l'exercice le plus périlleux et le plus difficile à réussir. La tâche paraît quasi impossible à remplir. En effet, dans l'esprit de Hess-Rüetschi, l'interlude est tout sauf un bouche-trou ou un quelconque divertissement. C'est un résumé fidèle et précis du sermon; il en présente en langage musical «la cristallisation ou la quintessence». Pas étonnant dès lors que Hess-Rüetschi recommande à ses confrères de tendre une oreille attentive à la prédication de leurs pasteurs. Mais ce n'est pas tout. La fonction de l'interlude comporte un deuxième aspect. En même temps qu'il élabore la synthèse du sermon, il doit capter, rassembler et exprimer de la façon la plus efficace possible les pensées et les émotions que ce sermon vient d'éveiller dans la foule des fidèles.

Conception étonnante et audacieuse, à bien y réfléchir. En effet, ne pourrait-on pas tout aussi légitimement défendre l'idée contraire, selon laquelle l'interlude instrumental se justifierait par la détente bien méritée, la pause, le calme qu'il apporte à la communauté après l'effort intellec-

tuel consenti pour suivre l'exégèse de la parole divine? Or, la démarche de Hess-Rüetschi aboutit à en faire l'événement capital du service religieux tout entier: l'interlude devient ce moment capital, où le message transmis par le pasteur est reçu dans sa plénitude, révèle son efficacité et commence sa carrière dans le cœur et la vie des fidèles. Autrement dit, cet instant suprême où se rencontrent et fusionnent la parole évangélique et l'élan des croyants. Et que cela se passe «en musique», que l'agent de cette sorte d'eucharistie inattendue soit la musique – la musique improvisée – n'est sans doute pas indifférent.

«Inane strepidum sine nulla gratia»

De semblables préoccupations s'expriment dans le deuxième des ouvrages de Hess-Rüetschi, dont nous proposons ici une brève analyse. Il s'agit de *l'Aperçu de l'histoire de l'orgue* publié en 1907¹⁷. L'auteur y présente, en vingt-trois pages agréables à lire, parsemées d'anecdotes et illustrées de citations judicieusement choisies, une synthèse de la matière enseignée aux apprentis organistes bernois lors des nombreux cours qu'il anima à leur intention durant plus de vingt ans d'activité. Déclarant d'emblée qu'on ne saurait saisir le caractère ni la puissance du roi des instruments sans en avoir étudié l'histoire longue et mouvementée, il en retrace l'évolution depuis les origines, c'est-à-dire l'invention des premières flûtes et cornemuses primitives jusqu'aux grandes orgues à trois, quatre, cinq claviers superposés telles qu'elles existaient au début du siècle. Hess-Rüetschi s'applique toutefois beaucoup moins à suivre les étapes du progrès technique et à nous familiariser avec les inventions mécaniques qui ont permis à la *machrotika* des Hébreux de se transformer en la machine moderne que nous connaissons, qu'il ne s'attache à détailler les critiques et réserves qui ont été formulées à son endroit et à passer en revue les résistances qu'a rencontrées l'orgue, avant qu'il ne s'impose définitivement comme principal instrument de musique d'église. Utilisé uniquement comme instrument d'intonation au départ, l'orgue doit attendre le XVII^e siècle pour se voir confier l'accompagnement du chant de l'assemblée. Comme chat sur braise, Hess-Rüetschi passe rapidement sur l'époque regrettable où des réformateurs zélés firent arracher et démolir des instruments précieux dans maints lieux de culte. De façon moins radicale, les tentatives de réduire l'orgue au silence ou du moins à la portion congrue en limitant ses interventions durant le culte au strict minimum n'ont manqué à aucun moment de son histoire. Hess-Rüetschi s'insurge naturellement contre cette tendance et réserve expressément à la musique instrumentale une place à part entière en tant que quatrième élément de la liturgie réformée, à côté du sermon, de la louange (Lobpreisung) et de l'adoration (les

deux derniers éléments pouvant faire l'objet soit d'une récitation soit d'un chant). Il s'enhardit même à demander qu'on lui accorde une place plus large et qu'on en enrichisse l'exécution: seule manière, selon lui, de parvenir à une articulation vraiment équilibrée des différentes parties du culte.

Mais un instant plus tard, saisi par on ne sait trop quel scrupule, le titulaire de la cathédrale redonne la parole aux détracteurs de l'instrument. Il les cite si abondamment et avec tant d'honnêteté tatillonne que son essai se transforme malgré lui en un catalogue des griefs adressés au cours des âges aux tubulures à vent. Aussi cette paradoxale défense et illustration de l'orgue en vient-elle à éveiller un terrible soupçon chez le lecteur: le soupçon qu'au fond cette machine à musique est une invention du diable!

L'âme du joueur d'orgue de Berne se débat sans s'en rendre pleinement compte dans ces contradictions. Mais il lui suffit d'oublier un instant le «discours officiel» qu'il est contraint à tenir en sa qualité d'autorité cantonale pour retrouver la pure jubilation des sons qu'il tire de son instrument dans une sorte d'ivresse contagieuse. C'est ce qui arrive, par exemple, dans un passage où il s'en prend au chant choral à quatre voix: il vaut mieux le remplacer par le chant *unisono*, parce que l'assemblée n'y arrive pas, c'est trop difficile. Et parce que l'accompagnement qu'exige ce chant *unisono* permet à l'organiste de laisser libre cours à sa fantaisie et de donner ainsi toute la mesure de son savoir-faire musical. Rien qu'en écoutant exposer ses idées sur cet accompagnement on se sent gagner par son enthousiasme: ici, la musique vit. Quel dommage que quelques lignes plus loin il retombe dans un sérieux tout clerical pour fustiger l'instrumentiste qui, manquant d'humilité, se laisse prendre à jouir un peu de sa virtuosité.

«Réveiller Brünhilde»

Richard Wagner, tel est dans son ambitieuse simplicité le titre du troisième opuscule dû à la plume de Hess-Rüetschi. C'est une conférence faite à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la mort du compositeur et publiée dans le *Centralblatt* de l'Association des Zofingiens. Nous en avons sous les yeux le tiré à part, publié sous forme de plaquette à Berne, en 1908¹⁸. Vu la date de publication, il paraît assez vraisemblable que Cendrars en a eu un exemplaire entre les mains.

D'entrée de jeu, l'auteur annonce que son propos est de montrer comment l'œuvre de Wagner s'inscrit tout naturellement, tout logiquement dans l'évolution de la musique occidentale, mais faute de temps et de place, il se borne à rappeler les grandes étapes de la vie mouve-

mentée du compositeur («die äusseren Lebensumstände»), en commençant son récit le 22 mars 1813, à Leipzig, et en le terminant le 13 février 1883, à Venise. Obligé de faire court, CHR expédie ainsi en deux phrases la fameuse tempête en mer, qui déclenchera la composition du *Vaisseau fantôme*, l'union de Richard avec Cosima en une seule. En revanche, le séjour à Tribschen près Lucerne inspire à l'auteur une belle envolée lyrique à propos de l'influence bénéfique que ne manque pas d'exercer le paysage sublime sur l'écriture musicale, permettant ainsi au grand homme de mener à terme sa *Tétralogie*. «Ce n'est qu'en Suisse que Siegfried pouvait réveiller Brünhilde» (p. 9).¹⁹

Peu importe au demeurant. Retenons plutôt ceci: Hess-Rüetschi se révèle dans ce texte un admirateur inconditionnel, un ardent défenseur du maître de Bayreuth. Il voit en lui le «génie du XIX^e siècle par excellence»: un héros, un réformateur, un homme foncièrement bon, noble, exemplaire. Un savant universel, un poète virtuose, un immense créateur. Mais surtout, et très positivement: le plus grand musicien après Beethoven. C'est, nota bene, pour des raisons de métier musical que l'organiste de la cathédrale de Berne vénère Wagner. Il ne se contente pas de subir la magie sonore de l'opéra wagnérien, mais cherche à comprendre et à expliquer le pourquoi de son pouvoir de fascination.

Ainsi, il commence par souligner que cette musique est d'abord en évolution permanente. D'une œuvre à l'autre, Wagner développe et enrichit son langage: Hess-Rüetschi les passe toutes brièvement en revue pour montrer cela. Puis il s'efforce d'en examiner les divers éléments, les moyens mis en œuvre par l'auteur de *Tristan*. Équilibre, unité, cohérence sont les termes dont il se sert pour décrire la visée dramatique de Richard Wagner. Équilibre et unité d'abord, auxquels parviennent les sensations auditives et visuelles en fusionnant avec le genre dramatique: c'est le «Gesamtkunstwerk»²⁰. De façon plus concrète, c'est l'examen des leitmotifs qui révèle l'artiste au travail. Hess-Rüetschi en cite plusieurs exemples tout en mettant en lumière leur pouvoir de suggestion et de caractérisation; il les classe dans un ordre thématique allant du «démoniaque» à l'expression de la «plus sublime compassion et résignation», de la complainte funèbre à la complainte amoureuse. Dans les plaintes d'Isolde et de Brünhilde devant les cadavres de leurs amants, Wagner atteint le degré ultime de la création musicale, estime-t-il. Et Hess-Rüetschi de conclure: «La compassion et la rédemption forment le principal élément moteur dans toutes les œuvres de Wagner»²¹.

La vérité, c'est qu'on ne sait
comment nommer ce qui vous
pousse.

Nicolas Bouvier

Le compositeur

Faute de témoignages précis, nous ne pouvons nous prononcer en connaissance de cause sur les nombreuses improvisations que Carl Hess-Rüetschi a dû exécuter au cours de sa carrière de premier organiste du canton de Berne. Tout laisse à penser que c'est la partie la plus intéressante de son œuvre. Certes, Cendrars nous le dépeint comme un fantastique virtuose de l'instrument à tuyaux lors de leur mémorable séance à quatre mains au «Temple-Vieux de Neuchâtel», mais ce morceau de bravoure obéit davantage à sa propre logique littéraire qu'à des lois strictement musicales. Si, depuis l'hypothétique âge d'or où il n'y avait de musique qu'improvisée, la part de création spontanée s'est lentement et régulièrement réduite avant qu'elle ne retrouve sa puissance explosive dans le jazz, c'est paradoxalement à l'époque romantique que l'improvisation «se trouva reléguée dans le domaine des pièces sans prétention ou dans celui des concerts dominicaux d'organistes.»²²

En effet, tout titulaire d'un clavier de quelque renommée était tenu de se livrer à ce genre d'exercice. Hess-Rüetschi ne faisait pas exception. Est-ce que durant l'office il improvisait les préludes aux cantiques entonnés par l'assemblée? Est-ce que la prédication du pasteur lui inspirait un touchant interlude? Est-ce que c'est aux sons d'une fugue jamais écrite qu'il laissait repartir chez eux les paroissiens dûment édifiés? Nous retrouverons ces questions un peu plus loin, sans pouvoir les résoudre définitivement. Mais nous savons que Hess-Rüetschi a importé dans la capitale fédérale un genre d'improvisation précis, dont il fit le finale, le feu d'artifice, en quelque sorte, de ses concerts d'orgue.

En revanche, nous sommes mieux renseigné en ce qui concerne son œuvre de compositeur. «En tant que compositeur, Hess ne s'est sans doute pas fait connaître au-delà des frontières nationales, mais lors des Fêtes des musiciens suisses et d'autres manifestations, plusieurs de ses compositions obtinrent un beau succès, notamment l'oratorio pour chœur mixte et orchestre *Nähe des Toten* (*Proximité du mort*), qui fut donnée en première à Berne et exécutée, il y a quelques années, également à Zurich», écrit *Der Bund* du 19 février 1912.

Certaines de ses œuvres ont été imprimées et publiées; d'autres sont conservées sous forme d'«autogrammes»²³; au Fonds Zulauf de la

Bibliothèque nationale suisse, on découvre une liasse de partitions manuscrites et de brouillons; enfin, il reste quelques morceaux, et non des moindres, que nous ne connaissons que par oui-dire, seuls étant venus jusqu'à nous leurs titres mentionnés dans des comptes rendus de presse.

L'ensemble de ces documents nous permet d'établir un catalogue (provisoire) des œuvres de Carl Hess-Rüetschi, une sorte de petit «HRWV». Nous y classerons les œuvres selon les instruments et les genres musicaux en commençant par les compositions pour orgue – orgue seul et orgue et un instrument soliste –; viendront ensuite la musique de chambre; la musique vocale; et enfin, diverses éditions de chants populaires, des collaborations à des recueils, etc. A l'intérieur de chaque catégorie, nous distinguerons les œuvres publiées²⁴ de celles qui ne sont conservées que sous forme de manuscrits ou de brouillons. Ces dernières sont marquées d'un astérisque. Faute de renseignements précis, il n'a pas été possible de dater toutes les œuvres. De même, il règne un certain désordre dans les numéros d'opus que CHR leur a attribués.

«Hess-Rüetschi Werke Verzeichnis»

I. Musique instrumentale

1) Orgue seul

Canon à la septième pour orgue / *Canon* in der unteren Septime zwischen Sopran und Tenor. Leipzig, J. Rieter-Biedermann. (*Mi* majeur, 17 mesures.)

Andante pour orgue. Leipzig, J. Rieter-Biedermann. (*Ré* majeur, 4/4, 51 mesures.)

Invention pour orgue / «Trio für 2 Manuale und Pedal». (*Do* majeur, 3/4, 55 mesures.)

Notre père, impression religieuse pour orgue / *Unser Vater*, Religiöses Stimmungsbild, op. 21. Zurich et Leipzig, Frères Hug & Cie., 1898. (*Do* majeur, 4/4, 70 mesures.)

Prélude de choral sur la mélodie «Celui qui ne se laisse guider que par le Bon Dieu» / *Choralvorspiel* über die Melodie «Wer nur den lieben Gott lässt walten». Leipzig, J. Rieter-Biedermann. (*La* mineur, 38 mesures.)

Prélude de choral sur la mélodie «Dans toutes mes actions» tirée du livre de cantiques de Berne. / *Choralvorspiel* zur Melodie «In allen meinen Taten» aus dem Berner Gesangbuch. Leipzig, J. Rieter-Biedermann. (Fa majeur, C, 30 mesures.)

Prélude et fugue pour orgue. Leipzig, J. Rieter-Biedermann. (Si mineur. *Prélude*: largo à 12/8, 19 mesures; *fugue* à quatre voix: lento ma non troppo, 6/8, 41 mesures.)

Sonate en mi mineur, en un mouvement, pour orgue, op. 23. Leipzig, J. Rieter-Biedermann, 1902, 15 pages. (Voir l'analyse de cette œuvre, ci-après p. 00.)

**Pour le 4 août 1884 / Zum 4. August 1884*. Pièce solennelle pour orgue composée à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'Université de Berne, datée du 2 août 1884.

**[Pièces pour orgue]*. Manuscrit autographe de 12 pages numérotées, daté du 19 novembre 1886. Contient: 1^o Mæstoso; 2^o Andante; 3^o Larghetto; 4^o Andante; 5^o Andante; 6^o Largo; 7^o Trio Adagio Canon; 8^o Fughetta; 9^o Allegro Fughetta; 10^o Grave Trio Fugue; 11^o Moderato Trio Fugue; 12^o Andante Trio Fugue; 13^o Allegretto Fugue (inachevée).

**Adagio* pour orgue, octobre 1888. Ms. autogr., 2 pages.

**Largo* pour orgue, *Prélude*, op. 24, 2 pages, 4 octobre 1900. (Sur la page de titre figure également l'inscription suivante, biffée à l'encre rouge: «II^e Geistliche Suite, 18 Orgelmanuskripte von Carl Hess, op. 22.»

**Grave* pour orgue sur la mélodie de choral: «Ich habe einen Grund gefunden», 4 octobre 1900. Ms. autogr., 1 page.

**Andante* pour orgue sur la vieille mélodie des croisés «Schönster Herr Jesu». 1 page autographe datée du 5 octobre 1900.

**Trio facile pour orgue / Leichtes Trio für Orgel*. Andante, ré majeur, 3/2. (Cette pièce est dédiée aux participants au cours d'été de Worb près Berne par «leur maître de jeu, prof. Carl Hess.» Elle est datée du 24 août 1908.)

**[Lento pour orgue]* sur la mélodie: «Marter Jesu, wer kann dein vergessen.» S.d. 1 page manuscrite.

**Pièces pour orgue / Vortragsstücke für Orgel*. S.d. (Brouillon contenant 17 pièces dont la plupart sont des préludes de choral.)

2) Instrument soliste avec accompagnement d'orgue

Andante con moto pour orgue et violon. Leipzig, J. Rieter-Biedermann. (*La majeur*, 51 mesures.)

3) Piano seul

Etudes pour la «main gauche» / Studien für die «linke Hand», dédiées «à son ami F. Köhler», pour piano. Ms. autogr., 2 pages, incomplet, Leipzig, 24 novembre 1880.

4) Musique de chambre

Quintette pour piano, deux violons, alto et violoncelle. Mayence, B. Schott's Söhne, [1887], 41 pages. (I. Allegretto, *mi* bémol majeur, 3/4; II. Adagio, *do* mineur, C; III. Scherzo. Presto. *si* bémol majeur; IV. Allegro ma non troppo, *mi* bémol majeur.)

Quatuor à cordes en deux mouvements, *sol* mineur, op. 31, 1907²⁵.

* *Romance* pour violon et piano en *sol* majeur, 3/4. Andante cantabile. Allegro.

* *«Peuple nomade» / «Fabrendes Volk»*. Pot-pourri de chansons estudiantines pour 2 flûtes, 2 violons, violoncelle et piano, dédié à la Section Berne de la Société de Zofingue. Berne, février 1900, 26 pages (la fin manque).

Contient: 1^o «Pfiff» (tempo grazioso, à la manière d'un menuet); 2) «Stosst an! Zofingia lebe!» (moderato); 3^o «Studio auf einer Reis» (allegro); 4^o «Fuchslid» (vif); 5^o «Burschenrecht» (allegretto); 6^o «Madede ruck, ruck, ruck!»; 7^o «Gaudeamus» (mæstoso); 8^o «Das ist doch sonderbar» (allegro); 9^o «Im schwarzen Walfisch zu Askalon» (lent); n^o 10 «Lob der edlen Musika» (allegretto); n^o 11 «Meine Muse» (sur une mélodie de J.W. Lyra, tempo de valse); n^o 12 «Alt Heidelberg» (andantino).

5) Orchestre

Prélude de fête / Fest-Præludium pour 3 trompettes, 4 cors, 3 trombones, contrebasse, 3 timbales et orgue ou pour orgue seul, op. 27. Leipzig, J. Rieter-Biedermann, 1904, 15 pages. (*Si* bémol majeur.)

*[Ce que la forêt se raconte / Was sich der Wald erzählt]. Esquisse d'une symphonie pour orchestre à cordes: 1^o mouvement (inachevé): Allegretto, *mi* bémol majeur, 6/4, 10 pages. Leipzig, 1881. (Une note au crayon indique qu'il y a sept minutes de musique composée.)

II. Musique vocale

1) Motets et autres œuvres *a cappella*

Motet «Dieu, en effet, a tant aimé le monde qu'il a donné son Fils» / *Motette* «Also hat Gott die Welt geliebet, dass er seinen Sohn gab» (Jean, 3, 16). Autogramme, Röser, Berne.

Motet sur Moïse II, 19, 4, pour chœur mixte à 4 voix. Autogramme, Röser, Berne.

Motet «Jesus autem emissa voce magna exspiravit» (Marc, 15, 37) pour chœur mixte à 4 voix. Autogramme, s.l.n.d.

Crucifixus pour chœur mixte à 4 voix. Autogramme, Röser, Berne.

Deux cantiques de Noël / *Zwei Weihnachtsgesänge* pour chœur mixte à quatre voix op. 25, n° 1 («La nuit enveloppait tout autour la terre / Nacht umhüllte rings die Erde») et n° 2 («Lève-toi, belle lumière du matin [dans le style de Bach] / Bricht an du schönes Morgenlicht [in Bach'schem Stile]»). Autogramme R. Röser, Berne, 1902.

Cantique de Noël («Du haut du ciel, je viens ici») / *Weihnachtslied* («Vom Himmel hoch, da komm' ich her»), pour chœur d'hommes et soprano solo op. 24. Zurich et Leipzig, Frères Hug & C^{ie}, 1903. (*Ré* majeur.)

* *Requiem bref* / *Kurzes Requiem* pour trois voix de femmes *a cappella*. (29 décembre 1889.)

* *Deux cantiques de Noël* dédiés au chœur de la cathédrale / *Zwei Weihnachtslieder* dem Münsterchor zugeeignet: 1) O Kindelein zart; 2) O du fröhliche, o du selige. Manuscrit daté du 3 décembre 1895.

* *Psaume 84, verset 12* («Oui, le Seigneur Dieu est un soleil et un bouclier / Gott der Herr ist Sonne und Schild»), pour chœur mixte à quatre voix, op. 29.

* *Quatre motets* / *Vier Motetten* pour chœur mixte à quatre voix: 1^o Pater Noster; 2^o Psaume 125, 1; 3^o Crucifixus en sol mineur; (4^o manque).

* *Motet de Pentecôte* / *Pfingstmotette*, sur l'Épître de Paul aux Romains 8, 14-16: «En effet, ceux-là sont fils de Dieu qui sont conduits par l'Esprit de Dieu / Welche der Geist Gottes treibet», pour chœur mixte *a cappella*, op. 32. (Le manuscrit est signé et daté «CHR., 21 mars 1909.» Il en est conservé également un brouillon de «première version».)

Œuvres profanes

Quand les renards arrivent! / Wenn die Füchse kommen!, sur un poème de Gottfried Strasser, pour chœur d'hommes à quatre voix, «dédié très amicalement à la Société de Zofingue. Berne, J. G. Krompholz, 1895.

Adieu à la vieille université / Abschied von der alten Universität, sur un poème de Hans Bloesch, pour chœur d'hommes, op. 26. Berne, Imprimerie Stalder & Sieber, 1903, 4 pages.

* *Deux chants* pour chœur mixte a capella / *Zwei Lieder*, op. 6: 1) «Wenn stirbt mit seinen letzten Flammen» (Giebel); 2) «Mondnacht» (Eichendorff).

2) Chant et piano

Berceuse pour chant et piano sur un poème de Marie Walden / *Wiegenlied*. Berne et Fribourg, Editions R. Müller-Geyr, s.d.

* *Deux lieder pour soprano / Zwei Lieder für Sopran*: 1^o «Chant du soir / Abendlied» (Hoffmann von Fallersleben), Bâle, 2 mai 1879; 2^o «La Roue du moulin / Das Mühlrad» (tiré de *Le Cor enchanté de l'enfant*), Leipzig, 3 avril 1880.

* *Trois chansons d'Emanuel Giebel / Drei Lieder von Emanuel Giebel*: 1^o Der Mond kommt still gegangen (Leipzig, 22 avril 1881); 2^o Vöglein, wohin so schnell? (Leipzig, 3 janvier 1881); Wenn die Reb' im Saft schwilt. (Manuscrit incomplet. Un deuxième manuscrit ne contient que les deux premiers lieder.)

* *Quatre lieder* pour bariton ou mezzo-soprano et piano / *Vier Lieder* für eine Singstimme: 1^o «Die Wolken ziehen schwarz und hoch»; 2^o «Stimmen der Nacht» (Eichendorff); 3^o «Herbstgefühl» (*biffé*); 4^o «Curiose Geschichte». Deux partitions manuscrites dont l'une est datée de Leipzig, 1^{er} novembre 1881.

* *Psaume 90, vers 2 et 17*. Duo pour deux voix de femmes avec accompagnement de piano, Berne, 27 avril 1894. («Dédié à mes chers parents pour le quarantième anniversaire de leur mariage, le 7 juillet 1894.»)

* *Je suis un joyeux montagnard / I bi ne Bergma wohlgemuet*. Chant et piano, sol majeur, 3/8. Manuscrit signé et daté du 5 janvier 1910; dédié à «l'ami Tip» de la Société de Zofingue.

* *Premiers chants II / Erste Lieder II*, op 30 II (sur des textes de Franz Dingelstedt): «Moderato, Die Wolken ziehen schwarz», p. 2-3.

* *Voix dans la nuit / Stimmen in der Nacht* (Eichendorff) pour chant et piano. Ms. autogr., 2 pages.

* *Weihnachtslied*, 4 pages ms.

* *Vale* pour chant et piano, s.l.n.d.

3) Chant et orgue

Chant de fête sur la mélodie «C'est une forteresse que notre Dieu» pour chœur de garçons à l'unisson et orgue / *Festgesang* über die Choralmelodie «Ein' feste Burg ist unser Gott». Leipzig, J. Rieter-Biedermann. (*Ré* majeur, 4/4, 73 mesures.)

* *Cantique de Pâques* / *Ostergesang* pour chœur d'hommes et orgue. Berne, le 9 février 1901.

3) Chant avec accompagnement instrumental

L'Etoile de Noël / *Der Weihnachtsstern*. Cantate pour quatre voix de solistes (soprano, alto, ténor et basse), violon solo et orgue, op. 20 (mars-avril 1897).

* *Cinq chants* / *Fünf Gesänge* avec accompagnement obligé de violoncelle et de piano, op. 34 (?): 1^o Das Mühlrad; 2^o Abendlied (Hoffmann von Fallersleben); 3^o Wenn die Reb' im Saft schwillt; 4^o Sonnen-Untergang (Friedrich Hölderlin); 5^o Der verschwundene Stern. (Un deuxième manuscrit de ce cycle, daté du 28 novembre 1891, porte la mention «op. 10», biffée à l'encre.)

La tombe / *Das Grab* (Salis) pour chœur d'hommes et orchestre (Berner Liedertafel 1893) (Refardt)

* *L'Orpheline* / *Die Waise*, sur un texte d'Adalbert von Chamisso, pour chœur et orchestre, op. 15 (1893, inachevé).

Le joyeux musicien / *Der lustige Musikant*. Sérénade pour chœur, flûte, violon et piano à quatre mains, dédiée à la Section Berne de la Société suisse de Zofingue, 1904-1905.

* *Chant de couleur* / *Farbenkantus* de la Société de Zofingue pour chœur d'hommes et orchestre (flûte, violons I et II, alto, violoncelle, piano). Manuscrit daté du 28 décembre 1909.

* *Quand les roses fleurissent à la lisière du bois* / *Wenn am Wald die Rosen blühen*, pour chœur d'hommes et orchestre (flûte, violons I et II, alto violoncelle, piano). Manuscrit daté du 29 décembre 1909.

* *Pour les enfants Wander* / *Für die Kinder Wander*. «O du Fröhliche» pour violon, violoncelle et piano à quatre mains. (Sur la page de titre, on lit les remarques suivantes: «Beethoven, VII^e symphonie, op. 92 / 20 novembre 1911 / La deuxième fois, étoffer le piano II au moyen de notes de passage.»)

Weihnachtslied (Jean 3, 16) pour soprano solo et orchestre à cordes (ou piano). S.d. Ms. autogr., 5 pages.

4) Œuvres pour chœur et orchestre

* *Proximité du mort / Nähe des Toten*, oratorio sur un poème de Justinus Kerner, pour chœur mixte et orchestre, op. 30. (La deuxième version de l'œuvre datant de 1908 comprend les instruments suivants: 7 premiers violons, 7 seconds violons, 5 altos, 4 violoncelles, 4 contrebasses, 4 cors (I-IV), 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, 1 jeu de timbales.) (Voir la présentation de cet «oratorio» ci-après, p. 37-40.)

La sonate en *mi*

– Ah tiens! tu apportes la partition!... «Sonate en *mi* mineur (en un mouvement) pour orgue, composée par Carl Hess, organiste à la cathédrale de Berne. Op. 23. Leipzig, J. Rieter-Biedermann, 1902.»

– Belle couverture avec ses lettrines tarabiscotées et guirlandes «nouille», n'est-ce pas? Quinze pages, 3 marks de l'époque. Si tu pouvais m'expliquer la musique?

– Mettons-nous au clavier. Mais attention, je t'avertis, tous les organistes sont un peu fêlés, et mauvaises langues par-dessus le marché.

– Chacun son grain. Joue-moi le début. Elles ont l'air spectaculaires, ces premières mesures...

– Il s'agit de frapper l'imagination des auditeurs par un geste grandiose: accords plaqués «forte», entrecoupés de guirlandes «non legato» qu'on dirait improvisées: les doigts courent sur le clavier, ce n'est pas si sorcier, mais ça fait assurément très virtuose. Les accords, solennels comme les colonnes du temple, s'installent sur les différents degrés de la gamme de *mi* tout en s'agrémentant d'un zeste de chromatisme. Et voici ta *septième diminuée* qui pointe son profil, mais n'arrive pas à galvaniser la matière sonore comme on s'y attendrait...

– C'est vrai qu'elle se fait plutôt discrète.

– Suit une cantilène *tranquillo*, soutenue par un accompagnement d'accords «à la manière d'un récitatif». Puis, la reprise de l'élément initial en un raccourci de quatre mesures nous mène au terme de cette première section.

– Qui constitue une sorte d'introduction à l'unique mouvement de la sonate?

– Il s'agit effectivement d'une *ouverture*. Or, toute ouverture, qu'elle soit conçue «à l'italienne» ou «à la française», comporte obligatoirement



Carl Hess-Rüetschi (1882-1912). Berne, Archives de l'Etat.

trois parties. Ce qui donne en l'occurrence: 1) *Grave* (mes. 1-16), 2) *tranquillo* (mes. 17-24), *Tempo I* (mes. 25-28), et le tour est joué!

– Pas mal, n'est-ce pas?

– L'idée est bonne; mais sa réalisation harmonique reste confinée dans une sorte de banalité d'autant plus décevante qu'on peut penser que CHR avait en tête le modèle de Max Reger. Mais évidemment, Reger, avec toute son ivrognerie légendaire, avait du génie...

– Là, je perds le fil. Tu permets? *Allegro moderato*. Changement de mesure...

– ... A trois-quatre, qui se maintiendra du reste jusqu'à la fin du morceau. Cet *allegro moderato* constitue la partie centrale. Il est bâti sur une sorte de compromis entre la forme *sonate* et celle du *rondo*. Voici le premier thème qui prend son élan: *mi-fa#-sol*₄; saute sur la même note une octave plus bas: *sol*₃; retrouve son équilibre: *sol-fa#-mi*; et repart: *la-si-do*₄, *do*₃-*do-si*...

– Et que se passe-t-il à la basse? On dirait une sorte de souvenir de *L'Art de la fugue*...

– Assez distordu, tout de même. C'est simplement le *cantus firmus* qui permet à CHR de donner à ce premier thème un caractère polyphonique, c'est-à-dire de se lancer dans un joli travail de contrepoint. Malheureusement, cela s'effiloche assez vite, tu vois, là, et là, c'est bien dommage. En même temps, une étrange langueur semble épuiser le mouvement, un essoufflement que trahissent les indications de tempo: *allegro moderato* (mes. 29), *più tranquillo* (mes. 60), *molto tranquillo* (mes. 65), *adagio* (mes. 76), jusqu'à ce qu'enfin tout s'immobilise dans un triple «pianissimo» sur une «fermata longa».

– Pour repartir de plus belle, puisque dès la quatre-vingt-unième mesure s'affirme le second thème, en *ut* majeur, «forte» et avec toute la fraîcheur du «tempo I».

– En le faisant habilement contraster avec le thème précédent, qui est de nature *polyphonique*, CHR introduit ici un thème *mélodique*. Celui-ci se met à moduler dans toutes les directions, de façon assez brouillonne, et ne tarde pas à s'éparpiller en traits virtuoses et cascades chromatiques suspendues au-dessus d'un point d'orgue sur *ré*. Et là aussi l'élan se réfère – *ritardando* et *più largo* –, pour préparer le départ du «développement» (mes. 106-144), qui se hisse à un point culminant «fortissimo», d'où une lente descente chromatique nous ramène «sempre diminuendo e rallentando» à *mi*.

– En fait, on ne s'éloigne jamais beaucoup de *mi*... Encore comprendrait-on cette insistance, si c'était *mi* bémol!²⁶ La reprise I, à laquelle nous voilà arrivés, énonce le premier thème en *la* mineur (mes. 145) et le second en *sol* majeur (mes. 170). La reprise II (mes. 188-261) retrouve le *mi* mineur initial, qu'elle se risque à éclaircir, à la

mesure 203, des quatre dièses nécessaires à *mi* majeur. Quelle audace! Après quoi, il ne reste au deuxième thème qu'à se cantonner sagement dans le *la* majeur qui lui échoit.

– Aucune pitié pour les confrères, même morts, n'est-ce pas? Mais on voit tout de même que CHR a du métier. Son écriture...

– ...est correcte.

– Et il agrmente son discours de quelques accords intéressants, tout de même...

– Qui n'ont ni fonction ni pouvoir réels.

– Il n'y aurait pas quelque part une réminiscence de l'accord de Tristan, des fois?

– Ah! ces littéraires!...

– Et puis, il y a un véritable traitement contrapunctique du premier thème. A la reprise I, le *cantus firmus* monte de la basse au soprano; à la reprise II, le tissu se resserre...

– Ce qui n'empêche pas le mouvement de s'enliser dans les «più tranquillo», «molto tranquillo» et «rallentando» fatals, en dépit de quelques traits et cascades chromatiques. La conclusion (mes. 262-275) est semblablement décevante: un «rabiote» de six mesures en *mi* majeur.

– Mais n'y donne-t-il pas la clé du morceau, en présentant une dernière fois la sixte ascendante qui le structure tout entier?

– Peut-être bien que l'erreur réside dans cette fichue sixte, précisément...

«Nähe des Toten»

Cet *opus 30* est sans doute le plus important qui figure au catalogue de Carl Hess-Rüetschi. D'abord par l'effectif assez considérable que mobilise son exécution. Outre le chœur à quatre voix, la partition réclame un orchestre comprenant six premiers et six seconds violons, quatre altos, deux violoncelles; deux contrebasses, deux flûtes, une flûte piccolo, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons; quatre cors, trois trompettes, trois trombones, un tuba et une timbale. Il ne lui manque que le récitant et les solistes pour être un vrai oratorio. Mais ensuite, selon les témoignages que nous possédons, l'œuvre a fait grande impression sur ses premiers auditeurs. *Nähe des Toten* a été créé en première mondiale le dimanche 17 décembre 1905, à l'église française de Berne, sous la direction du compositeur. Volkmar Andrae en dirigera une version remaniée le 1^{er} juin 1908, à Zurich, à l'occasion d'un concert solennel donné en l'honneur de l'Association des musiciens suisses. A vrai dire, le public de la *Tonhalle* de Zurich, composé essentiellement de confrères, restera relativement froid. Le critique qui

en rendra compte s'étonnera du caractère «inhabituellement moderne» de la composition de Hess-Rüetschi²⁷. A Berne, en revanche, l'œuvre émeut, bouleverse. Curieusement, le *Cäcilienverein* l'avait inscrite au programme de son concert de Noël. Elle y était précédée d'un extrait du *Christus* de Liszt et suivi d'un autre oratorio, *La Nuit de Noël* de Hugo Wolf. Voici ce qu'écrit D.I. à la une du *Bund* le lendemain du concert:

C'est un cadeau de Noël inestimable que Monsieur le professeur Carl Hess a dédié au *Cäcilienverein*, à savoir sa dernière œuvre pour chœur, *Nähe des Toten*. De toutes les compositions dues à l'organiste de notre cathédrale, aucune ne m'a encore fait une impression aussi remarquable que celle-là. Dans son orchestration pleine de caractère, elle donne une excellente image musicale du beau poème de Kerner dont Hess s'est inspiré. La merveilleuse mélodie, qui réapparaîtra à maintes reprises au cours du développement, évoque pour moi l'air de l'époque où le poème fut écrit; de même, le deuxième motif, dérivé de cette mélodie et qui évolue à travers les voix du chœur et de l'orchestre – de la trompette à la flûte piccolo –, est du plus bel effet. L'ensemble de ce travail est fin et noble. L'œuvre mérite la plus vaste diffusion.

Comme la partition de *Nähe des Toten*²⁸ reste pour le moment introuvable, nous ne pourrions en proposer une analyse musicale comme nous l'avons fait pour la *Sonate en mi mineur*. Nous nous bornerons à jeter un coup d'œil sur le texte dont le compositeur s'est servi. Ce ne sera pas moins intéressant, au contraire, car le choix qu'a fait Carl Hess-Rüetschi a, du moins pour nous, quelque chose d'insolite. Qui connaît encore Justinus Kerner (1786-1862), poète romantique tardif qui fit partie de l'«école souabe» avec Uhland, Schwab et Mörike? Qui a lu ses *Silhouettes de voyage* (1811)? Qui se rappelle son engouement pour les phénomènes paranormaux (*La Voyante de Prevorst*, 1829)? Qui connaît ses rêveries sur des «taches d'encre», qui font de lui un vague et lointain précurseur de Rohrschach et des surréalistes? «Ses poésies sont caractérisées, explique une vieille encyclopédie française, par une langue morbide, la mélancolie et la résignation.» Son poème le plus connu, «Die Mühle» exprime la hantise de la mort sur un ton de bouleversante simplicité. Mais ce n'est pas ce texte-là que Hess-Rüetschi a retenu; pour son oratorio, il en choisit un qui va au-delà du traditionnel «memento mori». Le voici, dans la traduction française que Pierre-Olivier Walzer a bien voulu établir pour nous:

Proximité du mort

Oui, je devrais pleurer d'abondance
Mon cœur, si vraiment tu étais mort
Et si rien ne pouvait plus m'unir
A toi dans l'allégresse et dans la peine.

Pourtant, vois, depuis que tu es mort
(J'ignore comment cela m'est arrivé),
C'est alors seulement que tu t'es révélé à moi,
Depuis lors seulement, mon cœur, tu m'es proche.

Les montagnes et les vallées,
Ô mon cœur, ne me séparent plus de toi,
Il me suffit de te nommer doucement
Et tout de suite tu es près de moi;

La vague alors aussitôt s'apaise
Qui rendait mon cœur véhément,
Et l'éclaircie s'étend en moi,
Et autour de moi tout s'éclaire.

Les autres ne comprennent pas
Quelle vision bienheureuse j'ai eue!
Ce qu'ils ne voient ni ne touchent
Pour eux n'a pas d'existence.

De l'autre rive ils ne savent rien,
Ils ne connaissent que les choses d'ici,
Ignorent comment s'aiment les esprits
Mais cela, mon cœur – nous, nous savons²⁹.

Entre le *Requiem* de Mozart et la *Quatorzième symphonie* de Chostakovitch, où exactement faut-il situer *Nähe des Toten*? Indépendamment de toute différence de niveau et de réussite artistique, cette question vise la seule orientation idéologique, spirituelle. N'est-ce pas curieux, de la part d'un titulaire de la cathédrale de Berne, d'afficher aussi délibérément des tendances suspectes de «spiritisme»? La mort et la résurrection ne sont pas envisagées dans une perspective véritablement religieuse; le poème de Kerner se situe en dehors de la dialectique chrétienne. Tranquillement, il efface la frontière entre vie et mort, établit le contact avec «l'autre rive». L'interprétation de ce poème par CHR semble du reste avoir

été assez forte pour susciter commentaires et critiques³⁰. Mais tout nous porte à croire que l'espèce d'inquiétude métaphysique et de recherche spirituelle qui se manifeste à travers l'œuvre de CHR – si tant est qu'il a jamais eu l'occasion de l'entendre – n'aura pas été sans impressionner durablement le futur auteur des *Pâques à New-York*.

Quelque chose en vous grandit
et détache les amarres, jusqu'au
jour où, pas trop sûr de soi, on
s'en va pour de bon.

Nicolas Bouvier

L'orage

Au cours de la lecture de *Vol à voiles*, on rencontre les noms de quatre grands musiciens: Bach, Beethoven, Liszt, Wagner. Aucun d'eux cependant ne fournit une illustration musicale de quelque importance au texte de Cendrars. Les jours difficiles, sa grande sœur attaque les sonates de Beethoven «comme on se jette de désespoir à la rivière» (IV, 258; PS, 40); la comparaison avec Wagner sert à caractériser un thème; Bach, à garantir une technique de composition; enfin, le visage de Liszt possède deux fois moins de verrues que celui de Hess-Rüetschi. La référence musicale majeure de *Vol à voiles* se découvre ailleurs que chez les gloires consacrées, «anti-poétique» oblige. C'est «une *fantasia* de grand style qui, précise Cendrars, n'est pas autre chose que cette improvisation fameuse, si chère aux forts en thème, d'un orage par un jour d'été.» (IV, 275; PS, 72)

A l'époque du rock permettant d'extérioriser fureurs et désarrois à travers un luxe inouï de décibels, ce genre de morceau fait tellement ringard que seul un traitement archéologique peut le sauver de l'oubli définitif. C'est pourquoi il n'est peut-être pas complètement superflu de jouer aux «forts en thème» au fil des quelques lignes qui suivent.

Temple-Vieux, Saint-Vincent et Saint-Nicolas

Il faut en effet se rappeler la vogue dont jouissaient les concerts d'orgue durant la deuxième moitié du siècle passé et jusqu'au milieu du nôtre. Ce que dit Cendrars à leur propos correspond à la réalité: chaque paroisse propriétaire d'un instrument de quelque importance faisait régulièrement exécuter des concerts qui attiraient les amateurs, les curieux et... les touristes. C'est une des raisons pour lesquelles le

nombre de récitals donnés par Hess-Rüetschi s'élève à cinquante-huit par an, comme nous l'avons vu ci-dessus. Et ces concerts se terminaient non moins régulièrement par le fameux «orage». A côté de Berne, les villes de Lausanne, Lucerne, Bâle, Winterthur ainsi que très probablement Zurich – pour nous en tenir au territoire helvétique – possédaient chacune son propre «orage»³¹.

Mais la *fantaisie pastorale* de loin la plus prestigieuse (et sans doute aussi la première) fut celle qu'on a pu entendre certains dimanche après-midi à la cathédrale de Fribourg et cela jusque dans les années septante. Il faut dire que le grand orgue de Saint-Nicolas était, avec ses quatre claviers et ses soixante et un jeux, un instrument exceptionnel qui valut à son facteur, Aloys Mooser (1770-1839) une célébrité mondiale. Sa construction était achevée en 1834. Dès lors, on accourait de loin pour en admirer le raffinement et la puissance sonores. Pour faire la démonstration de toutes ses possibilités de jeu, il fallait une pièce moderne particulièrement brillante. C'est Jacques Vogt (1810-1869), le premier titulaire du nouvel instrument, qui *inventa* ce morceau de bravoure qui n'est autre que l'«orage» en question³², mais que le musicien avait intitulé différemment.

Par bonheur, Jacques Vogt a eu l'idée de coucher sur le papier quelques-unes de ses improvisations. Trois versions autographes de la «fantaisie pastorale, dite orage» sont ainsi précieusement conservées à Fribourg, à savoir: 1) *Première symphonie champêtre* pour l'orgue de Saint-Nicolas; 2) *Scène champêtre* (fantaisie dramatique) et 3) *Scène champêtre* (improvisation). Jean Piccand les analyse ainsi: «Les trois versions de cette œuvre sont composées suivant le même plan dont les six parties forment chacune un tout bien distinct des autres. En voici les titres: Introduction (andante); Echos; Chant pastoral (allegretto); Ranz des vaches (andante); Tempête (allegro vivace) et Prière (andante sostenuto).³³» Un facteur d'orgue dijonnais qui entendit Jacques Vogt en 1845 résuma ses impressions en ces termes:

Jeux doux avec le tremblant: sorte de pastorale (on entend le bruit du clapotement des claviers). L'orage se fait sentir. Récit de gambes (jouées trop précipitamment), menace d'orage. Il éclate avec force gammes chromatiques pendant lesquelles un joli chœur de voix humaines se fait entendre et domine. Gammes ascendantes et descendantes sur la moitié de la partie inférieure du clavier. Les mêmes ficelles avec deux doigts pour former les tierces... Brouhaha et brouillamini usités habituellement pour ce genre de morceau (on entend tirer les registres) et enfin l'organiste finit par se coucher sur les claviers. Point d'orgue de trois mesures. Peu à peu, au moyen de trilles sur une jolie petite flûte et (je crois) un larigot, le calme renaît et tout cela pour revenir au chœur de la *Création* de Haydn: sol, do, do, do, ré, ré, ré, mi, do, sol, ré, do, si, etc.³⁴

On sent bien poindre dans ce compte rendu de spécialiste une pointe d'agacement devant une exhibition de virtuosité jugée trop extérieure et trop tapageuse. Nous ne pouvons entrer dans le débat qui a depuis toujours opposé les ardents défenseurs et les adversaires farouches des «tempêtes d'orgue». En revanche nous ne saurions résister au plaisir de citer un troisième et un quatrième témoignages pour conclure cette brève présentation.

Dies iræ

Lorsque Franz Liszt arriva à Fribourg en septembre 1836, Mooser et Vogt tinrent – cela va de soi – à lui présenter personnellement le joyau de Saint-Nicolas. Et naturellement Liszt fut invité à toucher l'instrument. Mais, selon le récit de George Sand, il ne sut tirer d'emblée «tout le parti possible de la machine», au gré de ces messieurs. Aussi le titulaire, «gros jeune homme à la joue vermeille», s'impatientant-t-il, s'asseyant à côté de son hôte, le poussant du coude, prenant enfin sa place, pour faire éclater «à force de bras», la puissance de l'instrument: «Il fit tant des pieds et des mains, et du coude, et du poignet, et je crois, des genoux (le tout de l'air le plus flegmatique et le plus bienveillant), que nous eûmes un orage complet, pluie, vent, grêle, cris lointains, chiens en détresse, prière du voyageur, désastre dans le chalet, piaulements d'enfants épouvantés, clochettes de vaches perdues, fracas de la foudre, craquement des sapins, *finale*, dévastations des pommes de terre³⁵». On ignore quels furent exactement les sentiments de Liszt. Quand il put de nouveau poser librement ses mains sur le clavier, il se mit à improviser sur le *Dies iræ*.

Dans ses *Orgues de Fribourg*, Carle L. Dauriac insère un long poème écrit sur place, en septembre 1894, et dédié à J.-K. Huysmans. L'acmé de la pastorale y est évoquée en ces termes:

La symphonie alors semble bondir!

(...)

Maintenant les orgues tempêtent, vocifèrent en mille sons diffus.

Ce sont de rauques fureurs, des sifflets aigus, des aboiements lugubres.

Et ce fracas sonore va *crescendo, crescendo*, jusqu'à l'éclatement volcanique, qui nous fait dresser d'épouvante, croyant à l'effondrement des voûtes.

C'est l'orage, les cloches désespérées, le châtiment suprême!³⁶

Technique du tonnerre

On l'aura compris à la lecture de ces descriptions: le «clou» de ces *scènes pastorales* consistait en une série de formidables coups de tonnerre, sorte de cataclysme que le public attendait avec curiosité, qu'il subissait avec un frisson de peur en rentrant la tête dans les épaules et qui lui procurait la délicieuse surprise d'avoir échappé – de justesse – à la fin du monde. A chaque fois, c'était spectaculaire. A chaque fois, c'était la même émotion, la même terreur. Tout le développement, tout l'enchaînement musical concourait à précipiter les choses vers ce point culminant, vers ce paroxysme où l'organiste – plus démiurge que jamais – faisait éclater toute l'effroyable puissance sonore de son engin. A qui n'a jamais vécu ce moment-là «en direct», notre insistance paraîtra quelque peu exagérée. Peu importe! c'est indescriptible...

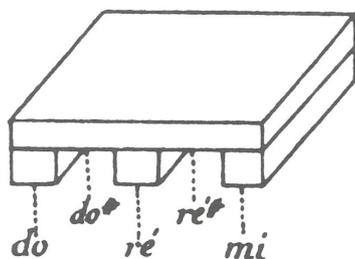
Mais comment s'y prenait-on précisément pour arriver à déchaîner le tonnerre avec tant d'efficacité? George Sand eut l'insolence de conseiller à Vogt de ne pas seulement se servir du coude, mais de s'asseoir carrément sur le clavier pour obtenir «un effet encore plus complet». Mais la question n'est pas de savoir qui maltraitera avec la plus grande brutalité l'instrument car, bien évidemment, il y a *cluster* et *cluster* (comme nous dirions aujourd'hui). L'«orage» étant une pièce improvisée, et chaque orgue possédant ses propriétés et ses particularités, la technique du tonnerre avec ses trucs et ses ficelles a été transmise de maître à maître dans la plus stricte confiance.

Fort heureusement pour nous, le secret n'a cependant pas été gardé trop absolument. Sous la pression de leurs collègues et de leurs élèves, certains organistes ont consenti à lever un coin du voile. C'est le titulaire de Saint-François de Lausanne qui finalement a «vendu la mèche» de la façon la plus franche et la plus instructive. Dans la préface à ses *Scènes pastorales pour l'orgue*, qu'il publia en 1889, il explique avec force détails comment il convient de lire, de jouer, de registrer, d'interpréter celles-ci et de quelle manière on doit produire les fameux coups de tonnerre:

L'imitation du tonnerre est un des effets les plus étonnants qu'il soit donné à l'orgue de rendre. Aussi n'est-il pas douteux que ce qui impressionne le plus les nombreux touristes, qui viennent, depuis un demi-siècle, admirer le célèbre orgue de Fribourg, c'est précisément la scène de l'orage. Beethoven, Weber et d'autres maîtres sérieux avaient déjà obtenu cet effet de l'orchestre. Beaucoup d'organistes sont au courant du procédé, qui consiste à produire l'imitation du tonnerre sur l'orgue, je n'ai pas à les renseigner. Quant à ceux qui désirent le connaître, ils en trouveront ci-après l'explication.

Sur quelques orgues la tâche est facilitée par la présence d'une pédale accessoire affectée à l'effet du tonnerre. Les organistes qui n'ont pas ce moyen à leur disposition y suppléeront par une petite planchette pourvue par dessous de trois petites listes. Le tout se place sur les cinq premières touches chromatiques du pédalier; les trois listes atteindront les trois grandes touches: *do*, *ré*, *mi*; et les deux espaces de la planchette, compris entre les listes, reposeront sur les deux petites touches: *do#*, *ré#*. En pesant du pied sur la planchette ainsi placée, les cinq premières touches du pédalier parleront ensemble et produiront un bourdonnement, qui est l'essentiel dans l'imitation du tonnerre. Les dimensions de la planchette et des listes dépendent de celles du pédalier, auquel on les destine³⁷.

Pour plus de clarté, Blanchet insère un croquis de cette planchette



Voici, en petit, l'aspect de la planchette

ainsi que le schéma d'application reproduit ci-contre, qui ressemble étonnamment à une partition de musique moderne.

Vol à voiles

Il faut soigneusement étudier les indications que Charles Blanchet a portées dans son mode d'emploi du tonnerre pour s'apercevoir qu'il y a plus de savoir-faire, plus de raffinement, plus d'art qu'on n'aurait cru de prime abord. Pareillement, on constatera peut-être en relisant *Vol à voiles* après avoir pris connaissance des «matériaux» que nous venons de présenter, que le texte de Cendrars obéit à une composition plus habile et plus savante que ne le laissait soupçonner ce «premier fragment autobiographique», qui est à la base de tant de malentendus. Pour des raisons évidentes, nous ne pouvons en proposer une étude complète ici. Nous ne nous arrêterons brièvement que sur la dernière

des trois parties principales qui le constituent: la partie musicale³⁸. Et cela précisément pour insister sur la qualité du texte de Cendrars.

Il suffit en effet de comparer les diverses *Scènes pastorales* rencontrées ci-dessus avec la description qu'il donne, lui, de «son» *Prélude* intitulé «Orage pour un Jour d'Été»: elle est magistrale. Par sa précision, son économie et sa vivacité. En quelques mots tout est dit sur ce «sujet roccoco»

avec ses attendus de lutte entre l'ombre et la lumière, le bien et le mal, le bon et le mauvais, le ciel et la terre, ses inévitables coups de vent, sifflements, grondements, bourrasques, tonnerres, menaces de fin du monde, lamentations, offrandes, plaintes, prières, holocaustes, psaumes et toute la gamme des jeux de cloches et des chants d'oiseaux, l'espoir invincible modulé humblement comme par le chalumeau d'un pâtre, puis, soutenu avec insistance pour préparer au finale: le soleil surgissant en rayons de gloire dans l'éclat des trompettes célestes (...)³⁹.

C'est si convaincant – mais il faudrait évidemment citer tout l'épisode pour bien mettre en valeur le mouvement d'ensemble qui est décisif –, et si spirituel que la petite «anomalie», le petit écart par rapport avec ce qu'on vient de voir, passent d'abord parfaitement inaperçus. Le chalumeau y est, l'æoline, les cloches, les voix célestes... A la réflexion, l'insistance sur le *finale* «en rayons de gloire» de la part de l'auteur de *La Fin du monde* est plutôt inattendue. Mais sans doute Cendrars a-t-il également relevé son propos d'un soupçon d'ironie...

L'ébranlement

Que manque-t-il donc à cette *fantasia* de grand style? Quelle absence s'y manifeste, assourdissante? Ou se confine, plus exactement, dans une apparition si discrète, si fugace qu'elle ne finit par étonner qu'avec le recul? C'est le coup de tonnerre. C'est le *cluster* apocalyptique qui fait défaut, le sommet même de l'œuvre quant au volume sonore aussi bien qu'à l'intensité émotionnelle. Eh bien, oui, tout se passe comme si Cendrars avait complètement raté cette occasion d'écrire un superbe morceau de bravoure...

Il en aurait pourtant eu les moyens, comme il le prouvera par ailleurs en faisant tomber d'un troisième étage un piano entier qui vient se fracasser à point nommé sur le pavé du vieux quartier du Jordaan, à Rotterdam, et dont l'admirable explosion, survenant au plus fort de la rixe des matelots ivres, met la touche finale à la mêlée mortelle, en même temps qu'elle sauve la vie à Blaise et à son compagnon⁴⁰.

Or, renoncer à produire ici une «page d'anthologie» n'est-ce pas se montrer, en fin de compte, artiste plus habile et plus averti? Nul excès de virtuosité verbale, pour une fois⁴¹. C'est en effet faire preuve de goût et d'élégance que de ne point trop s'étaler sur cette gesticulation sonore malgré tout un peu douteuse, qui nous conduit – son but déclaré étant de faire hurler au maximum de leurs possibilités les tuyaux d'un instrument consciencieusement malmené – aux frontières de l'art, c'est-à-dire aux frontières de la musique et du simple bruit. Il faut admettre que, très consciemment et en parfaite fidélité à sa volonté de non-conformisme, Cendrars, écrivain français d'origine suisse, choisit l'exemple musical sur lequel il construit son «récit autobiographique» non parmi les œuvres universellement reconnues, mais parmi celles qui ont un statut précaire d'improvisations et un certain cachet d'irréremédiable marginalité. (De la même façon, il dira plus tard que la seule musique qui lui paraît encore supportable est celle dite «d'ameublement» due à Erik Satie.) Mais là, tout de même, trop c'est trop, la planchette à tonnerre de Blanchet n'a pas sa place dans *Vol à voiles!* Il s'agit d'épargner tout de même à la *fantasia* le sort des «vers platement, bassement patriotiques» commis par le père Sauser, en se gardant de la déclasser trop crûment par rapport à la grande musique d'orgue.

Ce ne sont pas seulement les âmes délicates que la débauche de coups de tonnerre à l'orgue heurte. Un frisson saisit les oreilles les plus endurcies quand le choc de ces lentes et primaires vibrations les atteint. Quelque part, ça gêne. C'est trop fort, trop cru, trop physique. On dirait que la cathédrale se met à trembler dans ses fondements. Si tout s'écroulait d'un coup? Le sol s'ouvre, béant, sous vos pieds. Les cheveux se dressent sur votre tête. Chair de poule. Votre corps n'aime pas ces secousses qui le déséquilibrent, ni cet effroi élémentaire qui le terrasse. C'est précisément cela: le tonnerre d'orgue n'est plus ressenti comme le son d'une trame musicale, mais comme une convulsion sauvage: comme un ébranlement de tout l'être.

Or, si Cendrars ne dit rien de tout cela dans son «récit autobiographique», s'il évite de s'appesantir sur cette chose innommable, s'il ne l'effleure que dans une allusion furtive, il a, de toute évidence, dû les entendre ces fameux coups de tonnerre, soit à Berne, soit à Fribourg, durant ses années d'étudiant en médecine, en lettres et en musique. Et il n'a pas pu ne pas en connaître l'ébranlement intime.

Préluder, arpéger, inventer

Impasse sur le tonnerre archaïque. Que met donc Cendrars à sa place? Que lui oppose-t-il? Sur quoi d'autre insiste-t-il dans *Vol à voiles*? La virtuosité d'un jeune garçon de quinze ans «ayant le goût du risque»? Le «combat personnel» à deux claviers avec le facteur de piano munichois? Le portrait-charge de CHR en initiateur méphistophélique?

Nous préférons, quant à nous, retenir un autre passage, assez bref, mais où quelque chose d'essentiel semble arriver. Il se situe très exactement à la jonction entre l'aventure munichoise et les souvenirs de l'année passée à Neuchâtel. Il suit immédiatement la conclusion du «duel de pianos» qui explique les raisons de la supériorité du jeu de l'apprenti sorcier: «plus d'émotion» et «originalité vraie», et qui en fournit la preuve décisive:

Par exemple, son thème d'orage, qui était wagnérien et qui semblait devoir tout emporter, je l'avais repris au vol et je le menai à bout sans paroxysme aucun, mais dans un crescendo selon le mode de Bach, usant d'une fugue à quatre voix (...) ⁴².

Bach contre Wagner... Rigueur contrapunctique *vs* salmigondis de leit-motive? C'est évidemment une terrible simplification; et il est intéressant de noter que Hess-Rüetschi l'aurait fortement désapprouvée, puisque, vouant une égale admiration aux deux musiciens, il s'est évertué à rapprocher leurs méthodes de composition pour en mettre en lumière les affinités profondes. Mais dans l'esprit de Cendrars, c'est indéniablement «le mode de Bach» qui l'emporte sur le déferlement des tubas wagnériens. «Sans aucun paroxysme» quelque chose se met en marche, s'affirme, se développe, se ramifie, s'épanouit, va crescendo, se construit. Quelque chose s'annonce ici, surgit, se met en place, quelque chose qui ne sera vraiment «mené à bout» qu'une dizaine d'années plus tard, mais l'important pour le moment c'est qu'elle soit trouvée, qu'elle soit découverte, qu'elle sous-tende déjà cette *prochronie* inaugurale que représente *Vol à voiles*, avec son éparpillement spatial, sa fragmentation temporelle et sa construction en spirale, je veux parler de l'écriture «fuguée», de l'écriture «polyphonique», «polymère» de *L'Homme foudroyé*.

L'écriture

L'évocation de «l'orage» et des leçons d'orgue données par CHR à son disciple et complice apparaissant ainsi comme le récit de la décou-

verte d'une écriture, comme le récit de l'invention de l'écriture «rhapsodique» qui caractérisera le «quatuor» des grands volumes de mémoires, on doit sans doute relire la célèbre formule qui clôt le texte comme une sorte de programme poétique. Non pas: «Il faut être absolument moderne»; ni: «Faites-vous apporter de quoi écrire», mais: «Réinvente ta vie à travers l'écriture». Elle préfigure très nettement la phrase de *L'Homme foudroyé* selon laquelle «écrire c'est brûler vif». Car, bien évidemment, dans l'optique de Cendrars, l'écriture ne saurait se réduire à un exercice de virtuosité gratuite («arpéger»); ni à un aimable divertissement, agrémentant l'existence («préluder»)⁴³. Elle n'atteint sa vraie finalité, elle ne remplit sa vraie fonction qu'à partir du moment où elle «invente», c'est-à-dire où elle «réinvente la vie».

Ce qui, après tout, n'est pas le credo de tout le monde... Mais Cendrars insiste là-dessus. Et dès lors, tout se passe comme si, avec *Vol à voiles*, il voulait nous indiquer l'un des prolongements possibles au «poème le plus court de la langue française», dont il était à juste titre très fier d'être l'auteur et qui répond par un laconique et suggestif «parce que» à la question des questions: pourquoi écris-tu?

Nous voici arrivé à ce point délicat où l'on entrevoit un lien possible entre l'écrit et le vécu. Nous n'y insisterons pas, mais il nous semble que l'idée vaut la peine d'être discutée.

Chamailleries et zizanies marquent le «récit autobiographique» qui s'ouvre sur une empoignade criarde entre Ma et Rogovine (*exposition* toute musicale du thème), dont la partie centrale est envahie par le désordre, les querelles et les crises familiales (*développement*). Dans l'épisode final (*reprise*), le débat se situe à un autre niveau. Au départ simple métaphore descriptive appliquée aux voix qui s'égosillent en «gammes chromatiques, ascendantes et descendantes», la musique (représentée par les sonates de Beethoven) avait ensuite servi d'exutoire aux crises de rage dont était victime la sœur de Blaise. Fort significativement, durant tout l'épisode «familial», les séances d'orgue avec CHR sont du reste traitées sur le mode de l'«ellipse latérale», c'est-à-dire complètement passées sous silence. Ce n'est que dans le dernier épisode que la musique acquiert le statut d'un authentique langage. Et nous dirions volontiers que c'est précisément à travers elle que se produit cet événement capital qu'est l'avènement d'une parole libératrice. Que faut-il entendre par là? «Quand tout semblait aller de travers à la maison...» Si l'on veut bien admettre que le texte établit implicitement un lien entre les «orages» familiaux et ceux de l'orgue. Chez l'enfant nerveux, les crises familiales provoquent d'abord un repli sur lui-même: il se retire dans l'univers magique de son «capharnaüm»; puis, à quinze ans, c'est la rupture: il s'enfuit au bout du monde. Ce qui ne résout

rien; seule la troisième issue sera la bonne. Le moment bouleversant, «alchimique», c'est bien celui où, assis au clavier, l'apprenti sorcier réussit à se libérer de son fardeau d'orages en le transfigurant dans «une fugue à quatre voix». Miraculeusement, le *cluster* tonitruant de l'«orage» se transmue en écriture fuguée «selon le mode de Bach». C'est une révélation: c'est dans cette écriture polyphonique qu'il trouvera la parole qui lui permet d'exprimer l'ébranlement dont il a souffert dans son enfance et qui a ravagé son adolescence. C'est elle qui donnera à l'écrivain les instruments dont il aura besoin pour entreprendre la vertigineuse descente en lui-même qu'il accomplira dans *L'Homme foudroyé*, *Bourlinguer*, *La Main coupée* et *Le Lotissement du ciel*.

Un voyage se passe de motifs.
Il ne tarde pas à prouver qu'il se
suffit à lui même. On croit
qu'on va faire un voyage, mais
bientôt c'est le voyage qui vous
fait, ou vous défait.

Nicolas Bouvier

Conclusion

En faisant «piocher le solfège et la basse chiffrée» à Cendrars, en l'initiant à l'art de la fugue, CHR aura montré à Cendrars la voie qui devait être la sienne par excellence: celle d'un homme pour qui la vie n'est supportable que transformée en écriture et pour qui il n'y a pas de salut en dehors d'elle. Enfin, l'examen attentif de la dernière page de *Vol à voiles* nous amènerait à nous interroger sur le choix de l'orgue; à réfléchir à l'ambiguïté «méphistophélique» du contrat qui lie Blaise à son professeur d'orgue; et à analyser le rôle du rythme (le tambour d'Henri Heine), dernier élément musical à apparaître dans le texte. Mais ceci est une autre histoire...

- ¹ Blaise Cendrars, *Vol à voiles*, prochronie, Lausanne, Librairie Payot, 1932. (Les Cahiers Romands 2^e série, 6.) Dans le présent travail, on conservera au titre de l'ouvrage son s de pluriel que les diverses rééditions lui ont ôté. Quant aux citations, nous renvoyons au tome IV des *Œuvres complètes*, Denoël, 1962, ainsi qu'au volume N° 42 de la collection «Poche Suisse», *Vol à voile* suivi de *Une Nuit dans la forêt*, Editions de l'Age d'Homme, 1986. Ainsi, cette première citation s'identifie par la formule: IV, 275-276; PS, 73.
- ² On trouve une précieuse notice concernant Hess-Rüetschi dans le *Historisch-Biographisches Musikerlexikon der Schweiz* d'Edgar Refardt, Leipzig et Zurich, Gebrüder Hug, 1928, p. 132. L'organiste figure également dans le *Dictionnaire de musique* de Hugo Riemann, 1931.
- ³ Carl Hess-Rüetschi, *Richard Wagner*, Berne, 1908, p. 15.
- ⁴ «Le professeur Carl Hess-Rüetschi a véritablement exercé une influence capitale sur Freddy Sauser», note Miriam Cendrars dans son *Blaise Cendrars*, Editions Balland, 1993, nouvelle édition, p. 171.
- ⁵ A. Niggli, «Professor Carl Hess-Rüetschi †», *Schweizerische Musikzeitung*, 52^e année, n° 8, Zurich, 24 février 1912, p. 81-82.
- ⁶ *Ibid.*, p. 82. – Dans son compte rendu «Orgelkonzerte im Berner Münster», *Schweizerische Musikzeitung*, 46^e année, n° 26, Zurich, 29 septembre 1906, p. 249, l'organiste F. Marti utilisa, de son côté, une formule non moins flatteuse: «Er beherrscht sein prachtvolles Instrument wie ein Fürst.» («Il maîtrise son instrument somptueux à la manière d'un prince.»)
- ⁷ Le fac-similé du programme de ce concert se trouve dans le récent ouvrage de François de Capitani et Gerhard Aeschbacher, *Musik in Bern*, Historischer Verein des Kantons Bern, 1993, p. 151. Nous le reproduisons ci-après, p. 243.
- ⁸ Sur ce musicien, on consultera François Gerber, «Joseph-Gabriel Rheinberger, musicien méconnu?», *L'Orgue*, bulletin trimestriel de la Société des organistes protestants jurassiens, juin 1989, p. 5-11 et décembre 1989, p. 10-18.
- ⁹ Selon le mot de son disciple Paul Hindemith.
- ¹⁰ La liste établie par F. Marti pour la *Schweizerische Musikzeitung* et citée par Friedrich Jakob, *Die Orgel und das Donnerorgeln* (L'Orgue et le roulement du tonnerre), Neujahrsblatt der Orgelbau Th. Kuhn AG in 8708 Männedorf (Schweiz), 1976, p. 33, poursuit ainsi son énumération: Chopin Haydn, Wagner, Beethoven, Schubert apparaissent 5 fois; Kretschmer et Piutti 4 fois; Reger, Brosig, Gade, Hess junior, Mozart, Lemmens 3 fois; Matthison, Batiste, Barblan, Brahms, Grieg, Liszt, Kjerulf, Leuenberger, Saint-Saëns, Tinel, Vogt, Bohm, Franck, Caldara 2 fois; et Arcadelt, Becker, Dietrich, Forchhammer, Hesse, Krebs, Thomas, Verdi, Richter, Mozart, Reinecke, Kreutzer, Palme, Wolf, Gluck, Rüst, Raft, Gabriel-Niarin, Fitzenhagen, Corelli, L'Éillet, Nardini chacun une seule fois.
- ¹¹ Ce catalogue raisonné des œuvres de J.-S. Bach a été publié par Wolfgang Schmieder, à Leipzig, aux Editions musicales Breitkopf & Härtel, en 1950.
- ¹² Comme le Contrapunctus 14 – inachevé – constitue la seule quadruple fugue de l'œuvre de Bach... Les recherches continuent!
- ¹³ Miriam Cendrars, «Berne revisitée», *Intervalles*, Revue culturelle du Jura bernois et de Bienne, n° 18, juin 1987, p. 41 et Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars*, Balland, nouvelle édition, 1993, p. 84-85, 170-171, 175, 186-187.
- ¹⁴ Voir Jean-Carlo Flückiger, «ABC d'une signature», *Le Premier Siècle de Cendrars, Cahiers de Sémiotique textuelle*, Université de Paris X, 1987, p. 115-134.

- ¹⁵ Hess, Carl, *Orgelspiel und Gottesdienst*. Referat gehalten an der Maiversammlung des Bernischen Organistenverbandes in Worb, den 19. Mai 1906. Tiré à part de *Der Evangelische Kirchenchor*, Zürich, 11^e année, n° 2/3, juin 1906, 6 p.
- ¹⁶ «Wir dürfen nicht sympathisieren mit den 'vaterlandslosen Gesellen', welche Gott leugnen und alle weltliche Obrigkeit, ja sogar den Stolz unseres Volkes, unser Heer, in den Schmutz herunterziehen!», *op. cit.*, p. 3. Faut-il voir dans cette diatribe une allusion aux «internationalistes» qui effrayèrent les bons Suisses de l'époque? D'autre part, les conférences de Zimmerwald et de Kiental auxquelles participera V. I. Lénine n'auront lieu qu'en septembre 1915 et en avril 1916.
- ¹⁷ Carl Hess-Rüetschi, *Aus der Geschichte der Orgel*, Bern, Editions Gustav Grunau, 1907, 23 p.
- ¹⁸ Carl Hess-Rüetschi, *Richard Wagner*, Separatdruck aus dem «Centralblatt des Schweiz. Zofingervereins». Berne, Imprimerie Stämpfli & Cie, 1908, 27 p.
- ¹⁹ D'autres musiciens, parmi les plus grands, ont apprécié le décor du lac des Quatre-Cantons. Certes. Mais le problème, pour nous, c'est l'équation établie avec un naturel confondant entre le paysage et le travail d'invention musicale. Wolfgang Hildesheimer a écrit là-dessus des pages décisives, notamment dans ses ouvrages sur Mozart: impossible d'en oublier la leçon.
- ²⁰ Sans utiliser le mot lui-même, Hess-Rüetschi insiste beaucoup sur cette idée.
- ²¹ «Mitleid und Erlösung bilden das treibende Element in sämtlichen Schöpfungen Wagners», p. 24.
- ²² Gérard Pernon, *Dictionnaire de la musique*, Livre de poche N° 7862, p. 192.
- ²³ Autogramme ou autographie. Procédé permettant la reproduction rapide d'un écrit ou d'un dessin à l'aide d'une encre spéciale, dite *encre autographique*.
- ²⁴ Nous considérons comme «publiée» non seulement une œuvre imprimée et diffusée par les soins d'un éditeur de musique, mais encore une œuvre reproduite en plusieurs exemplaires par le procédé alors en usage de l'*autogramme*, à des fins d'exécution, comme c'est le cas des *motets* composés à l'intention du chœur de la cathédrale. Les œuvres qui nous sont parvenues sous forme de manuscrits sont marqués d'un astérisque.
- ²⁵ Cette œuvre ne nous est connue que par une brève analyse publiée par la *Schweizerische Musikzeitung*, LXVII^e année, n° 18, Zurich, 27 mai 1907, p. 163-164, en prévision de sa création officielle lors de la VIII^e Fête des musiciens suisse le lundi 3 juin 1907, à Lucerne.
- ²⁶ *Mi* bémol se dit «es» en allemand.
- ²⁷ E.I., «Festkonzert zu Ehren des schweizerischen Tonkünstlervereins, veranstaltet vom Gemischten Chor Zürich, 1. Juni 1908», *Schweizerische Musikzeitung*, n° 20, XLVIII^e année, Zurich, 27 juin 1908, p. 199.
- ²⁸ Au Fonds Zulauf de la Bibliothèque nationale suisse, seules sont conservées les parties d'orchestre de cette œuvre. Les recherches entreprises pour retrouver la partition n'ont malheureusement pas encore abouti; reconstituer celle-ci à partir du matériel disponible aurait tout simplement été au-dessus de nos forces, hélas!
- ²⁹ Le poème est tiré des *Dichtungen* von Justinus Kerner, Neue vollständige Sammlung in einem Bande, Stuttgart & Tübingen, Verlag der Cotta'schen Buchhandlung, 1834, p. 9-10. En voici le texte original:

Nähe des Todten

Wohl müsst' ich herzlich weinen,
Herz! wär'st du wirklich todt,
Und könnt' mich nichts mehr einen
Mit dir in Freud' und Noth.

Doch, sieh, seit du gestorben,
(Weiss nicht wie mir geschah)
Hab' ich dich erst erworben,
Herz! bist du erst mir nah.

Nicht Berg' und Thale trennen,
O Herz! mich mehr von dir,
Leis darf ich dich nur nennen,
Da bist du schon bei mir;

Dann legt sich schnell die Welle
Im Herzen stürmischtrüb',
Und in mir wird es helle,
Und um mich Alles lieb.

Die Andern nicht begreifen,
Was Sel'ges ich ersah!
Was die nicht schauen, greifen,
Das ist für sie nicht da.

Die wissen nichts von Drüben,
Die wissen nur von hier,
Nicht wie sich Geister lieben,
Doch, Herz! – das wissen wir!

³⁰ Le critique zurichois qui rend compte du concert du 1^{er} juin 1908 dans la *Schweizerische Musikzeitung*, XLVIII^e année, n^o 20, Zurich, 27 juin 1908, note: «On pourrait contester la justesse de la façon dont le compositeur interprète le texte, le morceau toutefois reste joli (...).»

³¹ Nous puisons notre information à ce sujet essentiellement dans la brochure déjà citée ci-dessus, à savoir Friedrich Jakob, *Die Orgel und das Donnerrollen* (L'Orgue et le roulement du tonnerre), Neujahrsblatt der Orgelbau Th. Kuhn AG in 8708 Männedorf (Schweiz), 1976, 53 p.

³² Les orages sont nombreux en musique, et le roulement du tonnerre semble avoir quelque affinité avec la reine des instruments... Qui, en vérité, a été le tout premier à improviser des «orages» à l'orgue? Selon Friedrich Jakob, ce serait Joseph Georg Vogler (1749-1814), qui promenait sa spécialité à travers toute l'Europe et que Mozart entendit à Mannheim en 1777. Par ailleurs, le *Guide de la musique d'orgue*, Fayard, 1991, relève des «tempêtes» écrites dans les *Pièces pour l'orgue dans un genre nouveau* de Michel Corrette (1707-1795) et dans la *Fantasia pour le Judex crederis* d'A. P. F. Boëly (1785-1858).

³³ Jean Piccand, «Jacques Vogt et les manuscrits retrouvés», *La Liberté*, Fribourg.

- ³⁴ Cité par Jean Piccand.
- ³⁵ George Sand, «Journal de mon Voyage de la Vallée Noire à la Vallée de Chamonix», *Revue des deux mondes*, 15 novembre 1836, vol. 8, 4^e série. Repris dans les *Lettres d'un Voyageur*, Paris, F. Bonnaire, 1837. Cité d'après *Les Orgues de Fribourg*, Voyageurs mélomanes du XIX^e siècle, Textes réunis et présentés par Yves Giraud, Fribourg, Editions Le Cassetin, 1977, p. 36.
- ³⁶ Carl L. Dauriac, *Les Orgues de Fribourg*, Paris, Léon Vanier, 1898, 31 p., cité par Yves Giraud, *op.cit.*, p. 56.
- ³⁷ Charles Blanchet, *Scènes pastorales et orage dans les Alpes*, fantaisie de concert pour orgue, Leipzig et Zurich, Gebrüder Hug, 1889, cité par Friedrich Jakob, *op.cit.*, p. 26 et 43-46.
- ³⁸ Nous reprenons ici l'analyse de *Vol à voiles* proposée par Claude Leroy, qui y distingue un premier épisode «exotique» (la foire de Mandjouria); un deuxième épisode «familial» (le drame de Neuchâtel); et un troisième épisode «musical» (le duel de pianos à Munich). Voir *La Main de Cendrars*, Paris X-Nanterre, 1987, p. 683 et suiv..
- ³⁹ *Vol à voiles*, IV, 275; PS, 72.
- ⁴⁰ *Bourlinguer*, «Rotterdam, La grande rixe», VI, 224-225.
- ⁴¹ On se rappelle le reproche que l'auteur fait à *Moravagine*: «Ce livre m'embête, il contient beaucoup trop de morceaux de bravoure.» (*Pro Domo*, Comment j'ai écrit *Moravagine*, II, 438.)
- ⁴² *Vol à voiles*, IV, 274.
- ⁴³ «L'art n'est pas un paradoxe, l'art n'est pas un jeu d'esprit, ni une mode plus ou moins spirituelle, ni une pose. C'est une réalité profonde (...), affirme Dan Yack de son côté (III, 57).

Frédéric Pagès

LA MUSICALITÉ

CENDRARS

La Nature est partout la même,
je suis partout le même:
inguérissablement musical¹

Blaise est *musicien*. Toujours et partout. Aucune phrase aucun geste cendrarsien qui ne soit accordé à cette musique, à cette mélodie secrète qui se déroulent tout au long de son œuvre-vie.

Quelque part en lui une source chante et toute sa création, même si elle emprunte des cours divers, provient de cette source. Son «travail» c'est d'écouter et de traduire, dans un corps à corps constant avec les mots traîtres et les gestes rebelles, les battements de cette fontaine, de cette *font* comme on dit en occitan. Poésie: faire. Source: font.

Ce qui fait la force du verbe cendrarsien, ce qui lui confère ce souffle qui traverse les époques, ce qui le rend nourrissant pour les générations présentes et à venir, c'est sa fidélité sans concession à sa propre musique, à sa pulsation et à son chant particuliers.

Si je parle ici de mots et de *gestes* c'est, qu'à l'inverse de la production des petits faiseurs en chambre et autres littérateurs d'académie, la poésie de Blaise («poésie de poème» et «poésie de prose») est physique. Le verbe se fait chair. Sa langue est geste. On sent que les phrases ont été respirées, soufflées, mâchées² avant d'être posées sur le papier. Oral et écrit se nourrissent l'un l'autre au creuset de sa création. Et c'est sans doute ce qui le rend si présent, si physiquement présent à son lecteur, à son lecteur-ami, à son lecteur-complice.

Parce que ce verbe est enraciné dans le souffle il est *rythmé*:

Hollande Hollande Hollande
Fumée plein le fumoir
Tziganes plein l'orchestre
Fauteuil plein le salon
Familles familles familles

*Trous plein les bas
Et les femmes qui tricotent qui
tricotent³*

Ici le poème donne à entendre et à voir, dans sa scansion lancinante, le fourmillement des migrants encombrant le vapeur qui ramène Blaise en Europe et jusqu'au cliquetis des aiguilles à tricoter des femmes rivées à leurs ouvrages.

Certains textes sont de véritables partitions rythmiques. Ainsi le maintenant très classique:

*Quand tu aimes il faut partir
Quitte ta femme quitte ton enfant
Quitte ton ami quitte ton amie
Quitte ton amante quitte ton amant
Quand tu aimes il faut partir⁴*

Ici le *quitte* – prononcé correctement, c'est-à-dire en accentuant le *e* muet terminal – joue le rôle d'une véritable percussion, une percussion plutôt aigüe (Cymbale, maracas), qui induit tout au long du poème une pulsation pratiquement évidente que l'on pourrait noter ainsi, chaque trait représentant un temps:

*Quand tu aimes il faut partir
Quitte ta femme quitte ton enfant
Quitte ton ami quitte ton amie...
Etc.*

Comme il s'agit malgré tout d'écriture-papier, Blaise travaille aussi, très souvent, le rythme graphique:

*Iles
Iles
Iles où l'on ne prendra jamais terre⁵*

Il en résulte parfois, sur la page, une véritable chorégraphie de signes:

*Rêverie. Calme. Repos.
C'est la paix.
Non. Non. Non. Non. Non. Non. Non. Non. Non: c'est l'OR!
C'est l'or.
Le rush.*

*La fièvre de l'or qui s'abat sur le monde.
La grande ruée de 1848, 1849, 1850, 1851 et qui durera
quinze ans.
SAN FRANCISCO!⁶*

Le verbe de Blaise est rythmé, le verbe de Blaise est *syncopé*, il porte la marque de l'Afrique et du jazz:

*Jazz vient de tanguer
Et de jaser tango
Qu'importe l'étymologie
Si ce petit Klaxon m'amuse⁷*

Ici sens et son jouent ensemble, rebondissent l'un sur l'autre, empruntent de brusque raccourcis («Jazz vient de tanguer...»), renvoient l'un à l'autre («... et de jaser tango»). Et la syncope naît aussi, comme souvent chez Cendrars, de la juxtaposition provocatrice et risquée de termes savants («étymologie») et de mots du langage le plus courant – en l'occurrence d'ailleurs un anglicisme («Klaxon»), voire de mots d'argot.

Les jazzmen noirs américains avaient coutume de dire, à propos de leur art: «It don't mean a thing if you ain't got that swing»⁸ («Cela ne veut rien dire si tu n'as pas ce swing»). «Swing», mot intraduisible qui désigne cet espèce de balancement intime, ce déséquilibre rythmique subtil qui habite la musique de jazz digne de ce nom, qui la fait «avancer» et qui appelle irrésistiblement l'auditeur à la danse – danse mobile ou immobile, danse exprimée ou intérieure. On peut être un excellent technicien de son instrument et n'avoir aucun «swing». Auquel cas on n'a véritablement rien à *dire*.

Cette notion subtile Blaise la connaissait bien, puisqu'il note en exergue d'*Emmène-moi au bout du monde*:

*[...] Par ailleurs, ce livre est écrit selon l'esthétique de
quelqu'un qui croit à ce qu'il raconte, comme Coleman
Hawkins, saxo-ténor, et ses musiciens du ciel, Billy
Taylor, piano, Emmet Berry, trompette, Eddie Bert,
trombone, Jo Jones, batterie, et Milt Hinton, contrebasse,
le «Timeless Jazz», des as, racontent une belle histoire,
Lullaby of Birdland, qui se déroule dans l'espace, hors
du temps et de l'époque.⁹*

Incontestablement Blaise Cendrars «swingue», sa langue «swingue» et réveille en nous une musique et une danse secrète. Le verbe cendrars-

sien *avance* fait du chemin dans l'âme et dans le corps de son lecteur, de sa lectrice. Il est un massage, une médecine. Le Clézio suggérait un jour que la notion d'art était peut-être caduque: «Un jour on saura peut-être qu'il n'y avait pas d'art, mais seulement de la *médecine*.»¹⁰ Blaise Cendrars est *l'homme-médecine au verbe-musique*.

Un mot encore. La pulsation de Cendrars, sa *musicalité* particulière naissent, au delà de tous les aspects formels, d'une adéquation mystérieuse, d'un mariage essentiel entre un travail rythmique, sonore, instrumental et un *sens*. En d'autres termes, il n'y a jamais chez Blaise d'exercices de style gratuits, mais un chant qui naît du profond de l'être, pétri et nourri d'un engagement total, d'un courage de vivre, de s'exposer, d'aller au large, au risque d'y perdre un bras, de s'y perdre totalement pour se trouver, pour se trouver enfin, pour rejoindre le courant de la *Grande Musique* vibratoire de l'Univers qui se décline en une variété infinie de formes mélodiques et rythmiques qui toutes chantent, à leur manière, l'effroi inguérissable et l'étrange jubilation d'exister.

¹ *Inédits secrets*, Paris, Club français du livre, 1969, p. 193.

² Voir à ce sujet: Marcel Jousse. *Manducation de la parole*, Gallimard. Coll. «Voies ouvertes».

³ «Traversée sans histoire», *Feuilles de route*, OC I, 173.

⁴ «Tu es plus belle que le ciel et la mer», *Feuilles de route*, OC I, 136.

⁵ «Iles», *ibidem*, p. 158.

⁶ *L'Or*, OC II, 160.

⁷ «Klaxon», *Poèmes divers*, OC I, 193.

⁸ C'est le titre d'un morceau de Duke Ellington.

⁹ *Emmène-moi au bout du monde!...*, OC VII, 188.

¹⁰ J. M. G. Le Clézio, *Haiï*, Skira-Flammarion, p. 7.

Christine Le Quellec

CENDRARS ET LA MUSIQUE: UNE LOGIQUE DU RÉEL

En abordant l'œuvre cendrarsienne, le lecteur découvre rapidement les références ou citations musicales que le narrateur-auteur glisse dans ses textes, communiquant ainsi ses goûts ou ses plaisirs sonores¹. Cette parole qui annonce l'intérêt musical se double dans les «Mémoires» d'une écriture qui prend en charge la logique musicale. En effet, une lecture attentive rend l'amateur sensible au rythme, à la pulsation de l'écriture: celle-ci est un souffle, un air rhapsodique qui porte toute la narration, agissant par motifs, thèmes repris selon des intervalles précis, selon une logique architecturale qui confirme la volonté de l'auteur. Ainsi, les mots agencés en harmoniques, toniques ou autres principes musicaux créent une forme porteuse de sens. Le signifié et le signifiant musical se rejoignent pour sillonner tout le tissu de la créativité cendrarsienne:

Je ne souffle mot. Je regarde par la fenêtre Venise.
[...]²

Du génie.
Le propre de la musique. [...]
La musique.
Le grand jeu des orgues.
L'esprit souffle où il veut...
J'écoute.
Je ne souffle mot³.

Le rythme musical de ces quelques vers se déchiffre à partir du vocabulaire choisi mais surtout grâce aux structures de phrases très brèves. Celles-ci fonctionnent sur des répétitions de mots ou sur des éléments minimaux qui agissent comme des appuis ou des pauses rythmiques (ainsi avec *génie*, *musique*, *écoute*). Il me semble important d'insister sur l'alliance des registres déjà perceptible avec l'énoncé «Je ne souffle mot»: la musique et le langage sont ici associés et ce lien est pour moi un des fondements de l'écriture cendrarsienne. En effet,

l'écriture rhapsodique n'aurait pu se matérialiser sans cette origine rythmique.

Tout au long de son œuvre, Cendrars a tenté la découverte de sa propre identité en misant sur son émancipation langagière: en fixant ses doubles sur le papier, il les a crucifiés par les mots, il les a exorcisés afin de maîtriser une écriture *idiote*, c'est-à-dire particulière, unique, sans double. Et ainsi, par le langage, le créateur est devenu maître de son réel, de son identité.

Je souhaite montrer dans ce bref article que l'accès à l'écriture *idiote* a pour origine la musique et que le relais entre ces deux modes de création est survenu en 1917, année de tous les recommencements. La musique était pour le jeune Freddy Sauser, devenu Blaise Cendrars, l'art essentiel, car modèle original et non pas copie. Pour saisir cette perception intuitive de l'artiste, je présenterai certains textes cendrarsiens et surtout j'appuierai mes observations sur les réflexions du philosophe contemporain Clément Rosset, pour qui le réel est dépourvu de double:

L'objet réel est en effet invisible, ou plus exactement inconnaissable et inappréciable, précisément dans la mesure où il est singulier, c'est-à-dire tel qu'aucune représentation ne peut en suggérer de connaissance ou d'appréciation par le biais de la réplique⁴.

L'univers du *double* a dans l'œuvre cendrarsienne une place de choix, que ce soit par le biais de personnages fictifs ou des références à l'œuvre de Gérard de Nerval. Cependant, la musique développe un attrait tout particulier car le jeune créateur semble la percevoir comme un moyen de trouver l'essence de tout être, de toute chose. En 1913, le jeune homme inscrit, dans une lettre adressée à son ami Suter, les ouvrages musicaux qu'il souhaite posséder⁵ et note aussi ce que cet art représente pour lui:

Et l'art le plus moderne, que les anciens n'ont presque pas cultivé, c'est la musique. La musique est la voix même de la passion. Et la passion est la seule expression possible de la subjectivité. [...]⁶

Ressentie ainsi, elle est un principe essentiel permettant de révéler le non-perceptible puisque avec elle, le musicien peut se créer des mondes, comme «Beethoven, [qui] bien avant le célèbre apophtegme de Schopenhauer avait déjà créé et détruit mille mondes»⁷. Cette attraction musicale apparaît dans un texte important de 1912 qui atteste l'intérêt majeur de cet art pour Blaise Cendrars:

La séduction singulière du langage musical [...] vient de ce que [...] ce langage riche et tout-puissant traduit l'essence première des êtres et

des choses, nous en donne la connaissance, ou plutôt l'intuition immédiate. [...] Langage à la fois substantiel et universel, puisque la vie intérieure le pénètre [...]»⁸.

Donnant libre cours à la subjectivité, la musique semble être le moyen offert à l'homme pour être lui-même, pour se mettre en scène selon ses seuls codes personnels. Lieu de féerie, elle est une révélation de la vie intérieure et grâce à son caractère passionnel, elle est l'essentiel. Selon cette logique intuitive, la musique n'est pas une duplication du monde connu mais au contraire, par sa force même, elle est le réel. Cet univers original permet au créateur de quitter les codes usuels pour communiquer, car son réel est tel un monde de signes sonores inépuisables, à l'image de ce qu'il veut être. Cette liberté est vitale pour l'artiste; et le narrateur de *Vol à Voile* confirme d'ailleurs ce lien entre musique et invention:

Il [...] m'avait demandé si je savais préluder. [...] Et très sûr de moi je m'étais mis à faire des arpèges, pensant l'éblouir par ma virtuosité. Or, mon ignorance était encore telle à l'époque et je connaissais si mal le sens des mots que je croyais dans ma suffisance enfantine que «préluder» signifiait «arpéger» [...] – Attendez, lui criais-je, ne vous interrompez pas, j'ai compris, c'est *inventer* que vous vouliez dire, n'est-ce pas?»⁹

Cette association entre musique et invention permet de saisir la musique comme un code sans référents: elle est l'origine de sa propre existence.

Blaise Cendrars – lui-même source de lui-même, puisque re-né par le patronyme – était totalement envoûté par l'univers musical et il eut le projet d'écrire, dès 1910, une symphonie qui se serait nommée *Le Déluge*, nom prophétique puisque le point zéro atteint lors d'un tel cataclysme peut être saisi comme la possibilité de renaître de soi-même, tel le Phénix. Cependant, l'amputation mit fin à tous les projets musicaux et cette symphonie n'a jamais vu le jour. La musique ne disparaît pourtant pas de la vie de Blaise Cendrars car, reconnue en tant que principe de création initiatique, l'artiste fera de la musique le moteur transmué de son expression future. Conçue comme la musique, sa vie doit donc être aussi réinventée, recréée; c'est ce que le narrateur sous-entend d'ailleurs en citant les propos de son vieux maître de musique Hess-Rüetschi pour les faire siens:

En somme, rien n'est inadmissible, sauf peut-être la vie, à moins qu'on ne l'admette pour la réinventer tous les jours!¹⁰

Ne pouvant plus pratiquer la musique, Blaise Cendrars va tenter de la transmuer pour la garder sienne. Pour comprendre les modifications de formes et de codes, je m'appuie ici sur les recherches de Jean-Carlo Flückiger qui travaille sur le texte de *L'Eubage*, daté de 1917¹¹. Dans ce récit sous-titré «Aux antipodes de l'Unité», le narrateur consulte un seul volume, le seul disponible dans sa cabine interstellaire: il s'agit de la *Musique des Sphères*, reconnu par J.-C. Flückiger comme une partie de l'encyclopédie de Robert Fludd, médecin et alchimiste anglais du XVII^e siècle. Pour ce savant, la musique est importante car il considère «qu'on peut agir efficacement sur le monde en se servant des forces magiques que véhicule la musique»¹². Mais pour cela – selon la classification antique reprise à cette époque – il faut découvrir la vraie musique, celle qui reflète l'ordre de l'univers, la *musica mundana*. Par contre, la *musica instrumentalis*, celle que pratique l'homme, n'a aucun intérêt pour cette quête. Les catégories ci-dessus peuvent être appliquées au narrateur-auteur de *L'Eubage* car, au moment de la blessure, Blaise Cendrars quitte la *musica instrumentalis* pour plonger dans l'univers de la *musica mundana*, muette. Le créateur ne pratique plus la musique mais l'intègre en lui pour en faire son art de création, celui qui «[l]e brûler[a] toute la vie»¹³. Cette brûlure musicale est à la fois la souffrance de la mutilation physique, en même temps que le signe d'une renaissance à la gauche du corps. Cette dualité se résoudra dans l'acte d'écriture, autre langage dont les mots sont posés comme des notes sur une partition. Blaise Cendrars a voulu écrire comme il aurait composé, avec rythme, mouvement, tel un rhapsode dont l'œuvre aboutit à la désarticulation de la notion de temps:

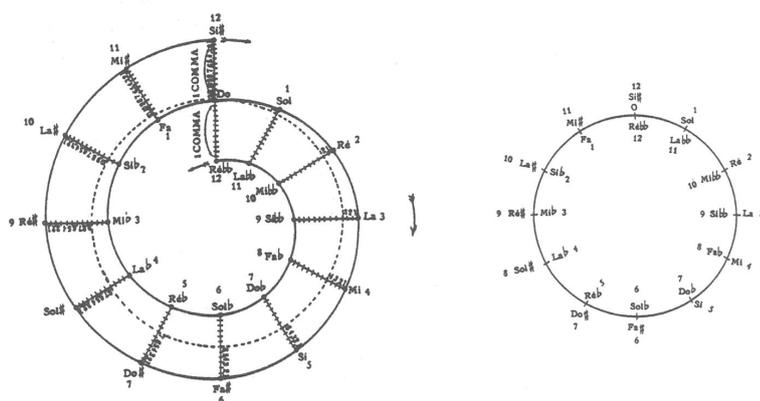
[...] j'ai surtout voulu supprimer la notion du temps, ce qui m'a fait dire que dans la composition je tenais compte de la relativité d'Einstein et dans l'exécution, de la technique de Jean-Sébastien Bach...¹⁴

J.-S. Bach était un architecte musical, un bâtisseur de cathédrales sonores et Cendrars se sert de lui pour faire comprendre au lecteur que rien n'est laissé au hasard:

[...] Ces textes-là sont écrits un peu comme de la musique.¹⁵

Ainsi, avec thèmes et développements, les textes des «Mémoires» visent à la désarticulation du temps et de l'espace. Les arabesques de ces mouvements tournent et virevoltent mais ne se perdent pas: souvent représentées par l'image de la spirale – thème et figure récurrents de l'œuvre cendrarsienne par le biais de la rhapsodie –, elles expriment cette capacité de décollage aboutissant cependant à une forme signifiante.

L'écriture *spirale* ressemble à la spirale musicale ancienne de par son origine et surtout sa transfiguration. En effet, la première construction de la gamme tempérée provoquait un relativisme «contraire à l'idéal de correspondance harmonique»¹⁶ puisque selon cette spirale naturelle des quintes, l'écart entre les sons était irrégulier. Ce déséquilibre fut résolu par des physiciens et Jean-Sébastien Bach fut le premier à utiliser ce système ingénieux qui permettait de dégager de la première spirale un cercle parfait grâce à une technique mathématique:



Ces deux figures me semblent illustrer la quête cendrarsienne de l'écriture rhapsodique: ce que le créateur percevait comme déséquilibres, dissonances des formes se transforme grâce à une technique, à une manipulation des signes qui se détachent du *monde reconnu* pour plonger dans *le réel*, l'unique. La création peut dès lors se libérer des imprécisions et réapparaître sous une forme circulaire parfaite, à l'image du mouvement perpétuel tant recherché.

Cendrars tente une première fois la captation de ce rythme circulaire par le biais du cinéma qui est pour lui un langage neuf, concrétisant le mouvement perpétuel, c'est-à-dire la possibilité de percevoir à l'infini une séquence, créant par cette construction la répétition maîtrisée d'un fait, d'une image, d'un souvenir... Les essais cinématographiques ont cependant été un échec de la formule car le mouvement perpétuel du cinématographe ne lui a pas permis de capter l'unique. La violence pratiquée, perçue comme nécessaire à la découverte de soi, n'a fait qu'ouvrir la porte à d'autres doubles. Conscient de cette erreur, Cendrars a dès lors repris le papier pour conjuguer l'expérience musicale et l'écriture, cherchant toujours à remodeler le temps selon sa propre logique.

Ainsi, l'écriture et la musique vont se répondre, l'une fonctionnant sur la mémoire, le passé de l'autre. L'écriture a pris le relais de l'art pre-

mier qui est *la voix même de la passion* et par là même acquiert un caractère essentiel. Dès cette prise de conscience, l'écriture devient un mode de communication nouveau, il quitte ses caractéristiques premières pour être un acte de langage neuf, unique, idiot. Ce passage entre les deux codes se concrétise en 1917 lorsque la symphonie projetée devient texte par le biais de *La Fin du Monde, filmée par l'Ange Notre-Dame*.

(Le Déluge, sujet qui me hantait et auquel j'ai malgré tout beaucoup travaillé et sur lequel j'ai peiné tout cet hiver-là; sujet que je croyais avoir abandonné pour toujours quand je suis parti au printemps sans achever ma symphonie; sujet qui s'est tout à coup emparé de moi, mais sous une tout autre forme, quelque dix ans plus tard, alors que je ne voulais plus entendre parler musique pour avoir perdu ma main droite à la guerre, quand poussé, certaine nuit, – c'était à Méréville, le 1^{er} septembre 1917, le jour de mon anniversaire, [...] je me mis à écrire comme un inspiré, de la main gauche – [...] et à l'aube j'étais tout éberlué d'avoir écrit «ça» car je ne me savais pas porter cet embryon en moi – *La Fin du Monde, filmée par l'Ange N.-D.*, [...])¹⁷

La transmutation de la musique a donc bien lieu au moment de l'illumination, elle est renaissance dans le mode de l'écriture. Dans l'absolu, le langage est dès lors une création totale, une expression subjective qui veut recréer la féerie, la passion révélatrice de la vie intérieure. L'art devient ainsi son propre modèle et l'écriture qui la concrétise affiche son *idiotie*...

Cette alchimie n'a cependant pas été simple à pratiquer, et créer en se libérant des doubles fut un long apprentissage. La transmutation s'est faite sous le signe de la violence, passant d'un *Déluge* musical improvisé à une *Fin du Monde* dont le titre est sans équivoque. Je relève cependant que la *Fin du Monde* est *filmée*, élément intéressant lorsqu'on sait que pour Cendrars le cinéma était le moyen de capter le *vrai réel*, c'est-à-dire qu'il mettait l'être humain à nu, révélait son intériorité:

Le rôle du cinéma dans l'avenir sera de nous redécouvrir des hommes, nous-mêmes, de nous redémontrer [...] de nous nous faire voir à nous, de nous nous faire accepter à nous-mêmes, sans rancœur et sans dégoût [...]¹⁸.

Cette quête de soi passant par la violence, Cendrars va la faire porter à son double violent, Moravagine. En effet, la fin du roman *Moravagine* propose la bibliographie de Moravagine et le lecteur curieux y trouve *Le Film de la Fin du Monde*... Par ce biais, Cendrars se débarrasse de son double en lui greffant les traces écrites de cette

phase sanguinaire. Cependant Moravagine est aussi une pratique scripturale car personnage *idiot*, il est une tentative de langage unique: l'idiot vit sans double et comme le relève le philosophe Clément Rosset, «l'idiot ne connaît plus du langage que sa fonction première et musicale, [qui est] de dire par sons ce qu'il appartient à l'adulte éveillé de traduire par mots»¹⁹. Ainsi, en créant *l'idiot*, Cendrars se dissocie de son double et essaie une première captation musicale du langage.

Le réel est sans double, car selon C. Rosset, «toute réalité exposable à la duplication cesse par là-même d'être crédible»²⁰. Le réel ne peut donc être identifié. A cette sentence catégorique, le philosophe admet une alternative puisque la musique correspond aux catégories du réel qu'il a énoncées précédemment:

C'est une banalité que de remarquer que la musique, à la différence des autres arts, n'est pas représentative: elle n'imit rien, quoi qu'en dise là-dessus Platon [...] elle n'a pas besoin d'inventer un réel puisqu'elle le constitue de toutes pièces. Le musicien est comme le voyageur prudent, préparé au vide des auberges où il ira loger: il apporte son réel avec lui²¹.

Intuitivement conscient de cette perception philosophique du réel et de la force de la musique pour créer son propre monde, Blaise Cendrars en a fait son principe vital. La démarche spirituelle et créatrice me semble donc aller plus loin que l'œuvre de l'alchimiste anglais Robert Fludd cité dans *L'Eubage*, qui percevait la musique transmuée comme un *reflet du monde*. Il semble que pour Cendrars la musique soit une *création du monde* et en cela, il met à jour sa modernité, son inscription dans le XX^e siècle, participant ainsi au mouvement artistique pluriel qui utilise le fragmentaire pour percevoir l'unité. L'auteur quitte les modèles pour, comme l'a écrit Clément Rosset, reconnaître en la musique une «création de réel à l'état sauvage, sans commentaire ni réplique»²³.

La pratique musicale est morte physiquement avec la blessure; sa survie fut pourtant rendue possible en 1917 lors de la nuit de Méréville lorsque, inspiré, Blaise Cendrars a repris l'écriture: dès lors, la musique amorçait la métamorphose qui allait conduire à l'écriture *idiote*, la future écriture rhapsodique des «Mémoires». Maître de sa vie avec la musique, le créateur l'a maintenue dans le système des mots, pour que celui-ci devienne acte fondateur d'existence. Par cette alchimie, l'écriture a acquis les pouvoirs de la musique, elle est devenue «l'<ens realissimum>, la réalité suprême, par lequel les métaphysiciens caractérisent l'essence»²⁴. Comme un signe du destin, l'art libérateur, puisque moyen d'accéder à l'unique, a été proscrit au moment de la blessure,

mais cette même blessure a provoqué deux ans plus tard la libération du double par le passage à la gauche du corps: transmuée, la musique est devenue écriture, notes sémantiques sur le papier.

En choisissant le mode musical pour l'écriture, Blaise Cendrars a puisé dans sa seule production pour atteindre l'essence de lui-même. Cette quête du réel qui agit entre les lignes des textes avait pour but la reconnaissance de soi, la mise à nu de la subjectivité, de l'identité originelle. Le réel est donc un tout unique, qui ne doit pas être associé à un manque: il n'est pas un «manchot [dont] rien de bon ne saurait être attendu tant qu'on aura pas récupéré le bras manquant»²⁵. Refuser cette reconnaissance du réel en tant qu'unité implique une dégradation de ce même réel, et donc de soi...

La découverte et la maîtrise de cette identité sont à lire dans l'écriture musicale des «Mémoires», signifiant rythmé qui tournoie, virevolte et retourne à sa source, tel une des *csardas improvisées* de Liszt qui «lais[sait] courir ses doigts, plaqu[ait] les accords, chang[ait] de rythmes, dérout[ait], contrari[ait] [...]»²⁶. L'écriture est devenue synonyme d'existence pour le créateur car elle a su être musicale, donc unique.

Pourtant, cette identité n'est pas facile à capter au milieu des répliques de papier inventées par Cendrars lui-même tout au long de sa vie, comme pour brouiller les pistes du lecteur. Seules les «Mémoires» jouent le jeu du réel aux dépens des doubles. Les «Mémoires» sont le réel, elles constituent l'être unique, entier, sans répliques, celui qu'on nomme l'Androgyne...

Mais l'homme est-il capable de supporter autant de réel?...²⁷

- ¹ Voir par exemple *Bourlinguer, Vol à Voile, Le Plan de l'Aiguille, Moravagine*, etc.
- ² *Bourlinguer*, VI, 13, première phrase.
- ³ *Bourlinguer*, VI, 329, dernières phrases.
- ⁴ Clément Rosset, *L'Objet singulier*, Paris, Minuit, 1986, p. 15.
- ⁵ *Inédits secrets*, Paris, Le Club français du livre, 1969, p. 319.
- ⁶ *Ibidem*, p. 351.
- ⁷ *Ibidem*, p. 351.
- ⁸ *Ibidem*, p. 127. La critique n'a pas pu déterminer si ce texte est un écrit personnel ou une citation.
- ⁹ *Vol à Voile*, suivi de *Une nuit dans la forêt*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. Poche suisse, n° 42, p. 67-69, ou IV, 273-274.
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 76, ou IV, 277.
- ¹¹ Jean-Carlo Flückiger «Le pouvoir secret de la musique, à propos de *L'Eubage, aux antipodes de l'Unité*» in *Continent Cendrars*, n° 1, 1986, p. 42-47. J.-C. Flückiger travaille actuellement à l'édition critique de ce texte de 1917.
- ¹² *Ibidem*, p. 46.
- ¹³ *Vol à Voile*, Lausanne, L'Age d'Homme, Coll. Poche suisse n° 42, p. 76, ou IV, 277.
- ¹⁴ *Blaise Cendrars vous parle...* (Entretiens avec M. Manoll), VIII, 574. Troisième entretien, à propos de *Bourlinguer*.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 574.
- ¹⁶ Voir A. Dénéreaz, *Cours d'harmonie*, Conservatoire de Lausanne, 1984 (1937), p. 23.
- ¹⁷ *Partir*. Les Ponts-de-Martel, Hugues Richard, 1986, p. 28-30.
- ¹⁸ *Vol à Voile*, suivi de *Une nuit dans la forêt*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. Poche suisse n° 42, p. 133, ou VII, 39-40.
- ¹⁹ Clément Rosset, *L'Objet singulier*, Paris, Minuit, 1979, p. 85.
- ²⁰ *Ibidem*, p. 14.
- ²¹ *Ibidem*, p. 59.
- ²² *Ibidem*, p. 61.
- ²³ *Ibidem*, p. 63.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 63.
- ²⁵ *Ibidem*, p. 105.
- ²⁶ *Bourlinguer*, VI, 329. La désarticulation temporelle et thématique qui anime la logique contrariée des csardas de Liszt peut aussi s'observer très précisément dans la composition des Rhapsodies Gitanes de *L'Homme foudroyé* où la date 1923 est un axe autour duquel gravite la mémoire du narrateur. Cendrars explique encore clairement sa volonté dans *Bourlinguer*:
 «Je tape, je tape [...], intercalant dans la vision directe celle, réfléchie, qui ne peut se déchiffrer qu'à l'envers comme dans un miroir, maître de ma vie, dominant le temps, ayant réussi par le désarticuler, le disloquer et à glisser la relativité comme un substratum dans mes phrases pour en faire le ressort même de mon écriture, ce que l'on a pris pour désordre, confusion, facilité, manque de composition [...]» (VI, 157).
- ²⁷ «None of us can bear too much reality», P.D. James. Exergue tiré du roman de J. Gagnon, *Les murs de brique*, Montréal, éditions Québec/Amérique, 1990.

Judith Trachsel

LE PLAN D'UNE AIGUILLE

... je n'ai pas la mémoire
des paroles, mais
de la musique...¹

I. LE PRINCIPE MUSICAL

La musique est omniprésente dans les deux tomes de *Dan Yack*, *Le Plan de l'Aiguille* et *Les Confessions de Dan Yack*², et cela à des niveaux différents. Les thèmes musicaux reviennent tout le long du livre: l'univers de Dan Yack est composé de «machines parlantes», de gramophones, de dictaphones, d'un orchestre mécanique, de disques et de rouleaux. C'est un univers rempli de musique et de bruit. Voici le début du roman:

Un air beuglant de gramophone.
Mû par les ventilateurs du plafond, l'appareil à disque aspirait les couples, les rejetait de profil, trébuchants, vertigineux. Les voix de tous les pays de la terre, les hymnes de toutes les nations du monde retentissaient. Les lampes à arc éclataient dans les miroirs et les femmes tournoyaient comme des toupies mugissantes³.

Le gramophone est ici représenté comme un immense entonnoir central qui, semblable à un monstre, aspire et engloutit les couples, avale toutes les voix et les chansons du monde dans un tourbillon pour les faire rejaillir aussitôt. Le gramophone est une mémoire-machine capable de reproduire tous les sons à tout moment.

Cet «air beuglant de gramophone» sera le fil conducteur du premier tome de Dan Yack. Ainsi, le tour du monde du millionnaire-dandy navré d'amour est-il aussi un enregistrement de tous les sons du monde. *Le Plan de l'Aiguille* est un inventaire musical comportant aussi bien la voix d'une jeune femme, le cri d'une otarie qu'on égorge, le hurlement de l'ouragan. Il y a des sons humains (les femmes, les chansons), animaux (l'otarie, les oiseaux) et naturels (l'ouragan, le vent).

La musique citée dans le passage ci-dessus est considérée comme le principe dominant l'espace; elle dirige les mouvements des couples en

leur dictant son rythme. Ce passage est emblématique du livre à venir car le principe musical n'est pas seulement dominant dans la scène évoquée plus haut; il est également le principe générateur de tout le livre. *Le Plan de l'Aiguille* est un livre placé sous le signe de la musique.

1. Le déclencheur de l'écriture

On peut considérer ce principe comme le déclencheur de l'écriture cendrarsienne. La musique dans *Le Plan de l'Aiguille* – telle est notre hypothèse –, représente un programme d'écriture, un programme qui arrive à traduire «l'essence première des êtres et des choses»⁴, mais également et surtout à traduire l'essence de la modernité du monde.

Avant de définir ce programme scriptural, il s'agit de caractériser la nature et la spécificité de la musique dans *Le Plan de l'Aiguille* et de définir le rapport du héros à la musique et, dans un sens plus large, aux paroles. Ensuite, nous aborderons *Les Confessions de Dan Yack*, le deuxième tome du roman. Ce sera une mise à l'épreuve des théories analysées dans le premier.

2. Le consommateur de sons

Dan Yack est un être humain qui aime passionnément la musique ou plus généralement tout bruit de ce monde. Il l'aime à tel point qu'elle devient le substitut d'autres actions: quand Hedwiga le quitte, il ne pleure pas, mais chante son sempiternel refrain... *et benedictus fructus ventris tui... A-a-a-men*. Dans l'île Struge, pendant les longs mois d'hiver sans soleil, la musique est le seul remède contre la chasteté qui lui pèse⁵; à Chiloé enfin, Dan Yack se passionne exclusivement pour un orchestre mécanique qui joue nuit et jour pour lui.

Les genres musicaux que Dan Yack pratique sont tout aussi divers que les femmes qu'il fréquente: la fin du *Je vous salue Marie...* en latin, les chansons grivoises du monde entier, les airs russes, les hymnes nationaux, les chansons langoureuses de Fragson, les *Cloches de Corneville*, la *Marche nuptiale de Lohengrin*, le *Postillon de Longjumeau*. S'ajoutent encore le disque de l'otarie qu'on égorge, le chant des oiseaux et les cris de jouissance des Indiennes de la Patagonie. L'univers musical et sonore de Dan Yack s'étend de la cruauté et de la perversion à la religion, de la patrie à l'amour et à la mort...

Comme Ivan Sabakoff, atteint de boulimie, qui mange «dix, vingt, trente fois en dehors des repas préparés»⁶, Dan Yack a la boulimie des

sons. Ivan Sabakoff «avait toujours un fond de gras dans sa gamelle, une espèce de gelée prise qui se fondait rapidement sur le poêle et à laquelle il ajoutait une cartouche de cacao ou un cube de bouillon, des macaronis, du café, du sucre, du sel, un morceau de lard, une pincée de thé, une bonne poignée de haricots, un biscuit de mer. [...] Souvent il y avait aussi des brins de tabac ou un fond de pipe. Il mangeait tout»⁷. Sabakoff mange des boîtes de conserve, Dan Yack consomme de la *musique en conserve*⁸. Comme il y a des gens qui dégustent des bonbons en chocolat avant de s'endormir, Dan Yack écoute de la musique: «Rentré chez lui, il remonta un gramophone, dévida quelques douzaines de disques et finit par s'endormir»⁹. Au début du XX^e siècle, cette *musique en conserve* est la toute dernière invention et le personnage de Dan Yack est un des premiers représentants passionnés d'une nouvelle génération d'auditeurs. La révolution musicale a eu lieu, et la musique et la technique seront désormais indissociables. Un signe décadent de ce bouleversement est l'orchestre mécanique à Chiloë de chez *Pourquoi Pépita?* dont Dan Yack subit la fascination. Les hommes ont été remplacés par des chats et un mécanisme à sous les fait jouer à volonté.

Il est important de noter que le rapport de Dan Yack aux sons et à la parole se transforme au cours du roman. Dans le premier tome, *Le Plan de l'Aiguille*, le héros ingurgite les sons, il se laisse bercer par des chansons¹⁰ et n'a, au fond, aucune envie de parler. «Qu'est-ce que je vais bien pouvoir leur dire? Parler, quelle gêne et à quoi bon? Pour dire quoi?»¹¹ se dit-il quand le capitaine Deene et son équipage viennent le repêcher sur l'île Struge. Dans *Les Confessions de Dan Yack* – le titre l'indique déjà –, c'est le héros lui-même qui prend la parole. Le héros quasiment muet du premier volume, qui s'enivre de sons et de paroles, devient le narrateur du deuxième. Nous assistons à la «métamorphose de Dan Yack», qui, «destinataire» et «victime» devient «donateur généreux d'un texte»¹².

II. LA RÉVOLUTION MUSICALE

Les machines parlantes ont sans doute été l'invention la plus importante de la fin du XIX^e siècle¹³. «Il apparaît que le passage le plus marquant aura été celui de la vie silencieuse à la vie sonore, pour ne pas dire bruyante»¹⁴. Grâce au phonographe, la conquête du temps et de l'espace est finalement atteinte et on peut à loisir écouter un air d'opéra ou un concert de jazz, qu'on soit sur une île de l'Antarctique ou dans la forêt vierge du Brésil. (C'est en 1921 qu'ont eu lieu les premières retransmissions musicales de radiodiffusion en France, aux Etats-Unis et en Angleterre.)

D'emblée placé sous le signe de la musique, le roman de Cendrars témoigne de cette dernière révolution, l'affirmation initiale étant: «un air beuglant de gramophone».

A l'opposé se trouve l'ancien système, le triangle traditionnel formé par le compositeur, l'exécutant et l'auditeur. Comme contre-poids, cette triade classique est également représentée dans le roman. André Lamont, «un gringalet saint-pétersbourgeois, de descendance française»¹⁵ est le dernier représentant du compositeur et de l'exécutant qui travaille en flânant dans les rues et en traînant dans les bars, et qui charme son public essentiellement féminin. Lamont se vante non seulement de son génie musical, mais également de ses capacités de séducteur:

Lulu est une grande nerveuse, un Allemand dirait une hystérique. Alors quand j'ai besoin d'argent, je vais la trouver dans sa belle boutique pleine de riches clientes tout aussi folles qu'elle, et je lui apporte un de ces *Nocturnes* pleins de clair de lune, de cloches, de revenants qui ont fait ma célébrité, et je leur fais peur à toutes. Vous savez que Lulu a installé un magnifique Steinway dans son salon d'essayage¹⁶.

André Lamont est la dernière incarnation d'un Orphée décadent qui se fait entretenir par une couturière. Invité par le «mécène» Dan Yack, il s'installera dans une maison solitaire sur une île dans l'Antarctique pour composer sa Symphonie.

Sur l'île Struge, le compositeur doit d'abord détruire toutes les montres afin de pouvoir travailler à son œuvre:

Il fumait des cigarettes. Il travaillait. Le sang lui montait à la tête. Des larmes, des petites gouttes de sueur tombaient sur les portées. Il les noircissait à l'encre de Chine. Bécarre. Un si bémol. Un ut à la clef. Fa dièse. Il avait la fièvre. Il travaillait à sa symphonie. Il s'endormait épuisé. Il se réveillait en sursaut. Les oreilles lui tintaient. Il croyait entendre des cloches¹⁷.

Le compositeur obsédé vit hors du temps et de l'espace dans un délire, une sorte de transe créatrice. Le drame de Lamont se produit avec le retour du soleil, retour que Dan Yack annonce bruyamment à ses compagnons d'île. Hagard et incompréhensif, Lamont ne cesse de demander à Dan Yack ce qui se passe: «Je ne comprends pas, qu'est-ce que vous voulez dire? [...] Quel soleil?» Et Dan Yack de répondre ivre de joie: «Mais... mais... le soleil [...]. Le grand soleil du dehors. C'est aujourd'hui le 31 août»¹⁸. L'accablement de Lamont est énorme:

Moi qui croyais l'avoir supprimé [...]. Tout est à recommencer. Ma symphonie est ratée... ah! Lulu, Lulu! [...]¹⁹

D'après Lamont, la conception idéale d'une symphonie est celle qui supprimerait le temps *et* l'espace. La musique composée dans un lieu solitaire est considérée par lui comme l'œuvre suprême qui réussirait à abolir l'univers entier. C'est «un art qui se détourne de la vie et ne peut se substituer à elle»²⁰, un art voué désormais à l'échec. Le sort de Lamont, atteint de syphilis et qui meurt dans la banquise, représente en même temps le sort d'une tradition musicale révolue. Le compositeur perd de plus en plus son importance et l'interprète est remplacé par des machines. Désormais, grâce à la technique, la musique peut *vaincre* le temps et l'espace. Cette nouvelle conception est reprise dans l'écriture cendrarsienne. Que l'auteur ait réfléchi à ces problèmes, cela nous est confirmé par une note autographe parmi les papiers du *Plan de l'Aiguille*: «Dans la nuit du pôle, exposition des théories artistiques et GRAMOPHONES»²¹.

Dominer le temps et l'espace, cela ne veut pas dire se détourner du monde, mais y vivre pleinement, utiliser ses données, les démonter pour les reconstruire, un peu à la manière d'un monstre qui avale et recrache le monde ou comme un gramophone qui enregistre et fait passer des disques.

1. *Verba volantia – verba manentia*

Grâce à l'invention du phonographe²² à la fin du XX^e siècle, le son peut désormais voler sur les ondes hertziennes. *Verba volantia*. Il n'y a pratiquement plus de limites à la transmission instantanée des sons en tous lieux. Ces sons volants arrivent à établir un lien d'un bout du monde à l'autre et créent ainsi une ambiance extrême, ou disons, un *espace poétique*. C'est comme une métaphore réussie qui réunit deux notions qui sont habituellement très éloignées l'une de l'autre, mais offrent tout de même une parenté parfois insoupçonnée. Un exemple magnifique se trouve dans *Une Nuit dans la forêt*. Là, c'est la forêt vierge et un air d'opéra qui sont réunis: l'air de *Carmen* qui retentit dans la jungle brésilienne²³.

Je me souviens que comme nous approchions des deux longs, fins palmiers entre lesquels une antenne de T.S.F. était tendue comme entre deux pylônes, le grand air de «*Carmen*» retentissait de plus en plus fort, dominant les cris assourdissants des oiseaux aquatiques qui s'ébattaient et faisaient un dernier circuit en plané dans le ciel pur avant de regagner leur abri nocturne²⁴.

C'est peut-être dans ce sens-là qu'il faut comprendre l'affirmation de Dan Yack: «Moi, je n'aime pas la musique, j'aime mes phonos». Pour lui, ces appareils d'émission sont le seul moyen d'arriver à un état *autre*, à un état poétique.

Mais ce sont également des mots «permanents». Des *verba manentia*, parce que les machines inscrivent le son et le lisent. Rappelons que le phonographe est un «appareil qui reproduit les paroles et les sons par un procédé qui consiste à graver mécaniquement les sillons sur une matière solide»²⁵. Pour l'écrivain Cendrars, cette matière solide, ce disque en ébonite, est un objet idéal parce qu'il arrive à «condenser poétiquement le monde entier sur une surface [et à le] projeter à partir d'un cercle, [à] remplir tout l'espace à partir d'un point, d'une aiguille»²⁶. Le son y est inscrit comme une sorte d'écriture, comme des hiéroglyphes ou un tatouage. Mais le grand avantage, c'est que cette écriture soit également *sonore*.

Grâce à ces qualités – garder le son, reproduire le son – les disques sont des archives sonores. Dan Yack collectionne passionnément les disques, et à Port-Déception, il songe même à fabriquer des disques géants:

Je voulais également demander à Schmoll si l'on ne pourrait pas extraire de nos résidus de la baleine une matière similaire à l'ébonite pour la fabrication des disques. Je rêvais de disques aussi grands que le plancher d'une salle de bal²⁷.

Dan Yack rêve de disques qui contiendraient tous les bruits du monde, tous les couples qui dansent lors d'une soirée de fête. Son rêve c'est de capter le monde entier sur un disque.

Le rêve de Cendrars qui, dans sa jeunesse, a voulu devenir musicien²⁸ et qui, plus tard, s'est lancé à corps perdu dans le travail de cinéaste, c'est d'arriver à transposer le monde en écriture, à transcrire les sons et les images. Par conséquent, Cendrars a fait d'un disque un livre.

Poursuivant notre hypothèse, le disque est une métaphore désignant le livre. Cette hypothèse se voit confirmée en 1949 par l'explication de Cendrars lui-même, qui répond à la question de son ami Henry Miller «Qu'est-ce que *Le Plan de l'Aiguille*?»: «Dans mon esprit [...] c'est la surface d'un disque»²⁹. Le titre n'est donc pas seulement une désignation topographique, mais également l'image d'un disque: le *plan* peut aussi signifier la surface plate d'un disque tournant sous l'aiguille d'un gramophone.

A l'intérieur du livre, Cendrars joue délibérément avec cette notion d'universalité du disque. Le disque est tantôt employé comme métaphore désignant le soleil:

Le soleil régulier qui tournait, tournait muet comme un disque de gramophone sur lequel rien n'était enregistré, muet comme un disque vierge³⁰.

tantôt elle sert à décrire la machine infernale de la guerre:

J'entendais des cris, des appels, des plaintes. Le champ d'entonnoirs se mettait à tourner à une vitesse folle et il me semblait qu'une fulgurante épée tombait du haut du ciel et battait des étincelles rugissantes, et sabrait et massacrait tout à la surface du monde comme une aiguille de gramophone qui érafle, égratine, raie à tort et à travers un vieux disque déjà usé, remonté à fond et dont toutes les voix humaines sont définitivement condamnées³¹.

2. L'écriture réflexive

Pour Cendrars, l'acte d'écrire devient la tentative de reproduire les sons du monde. Ecrire est condenser le monde, créer un espace poétique.

Or, l'interprétation double de la notion du *plan de l'aiguille* modifie cette définition: l'écriture cendrarsienne, ancrée dans le monde et se référant constamment au monde extérieur, ayant recours aux dates et aux noms géographiques, une écriture de l'action qui relate des aventures parfois superficielles d'un héros mondain, cette écriture est aussi une écriture réflexive. Nous avons démontré ailleurs – au sujet d'un reportage sur un Noir nommé Fébronio³² – que Cendrars met aussi en jeu d'autres formes de réflexivité. Là, c'était le tatouage, ici c'est l'écriture d'un disque qui sert de mise en abîme.

Les miroirs de la salle de bal décrits au début du roman sont un autre signe de cette écriture qui réfléchit sur elle-même et qui ne cesse de s'interroger.

III. LE LIVRE SONORE

L'écriture idéale pour Cendrars est celle que nous venons de décrire: c'est l'écriture d'un disque; elle est composée aussi bien de *verba volantia* que de *verba manentia*.

Si dans le premier tome du roman, *Le Plan de l'Aiguille*, il y a l'exposition des théories sur l'écriture, elles sont mises à l'épreuve dans le deuxième tome, *Les Confessions de Dan Yack*.

d'orchestre qui est lui-même son orchestre. Il est devenu le sosie de Monsieur Nouvel-An, cet «Homme-Orchestre» dont Mireille est tellement fascinée:

Dans ses imitations des bruits, c'était un véritable virtuose. [...] Il faisait le vent, la pluie, le clair de lune, la nuit, l'orage, la tempête, le bruit des machines, le télescopage d'un train en marche, le ronflement d'un moteur d'avion, le brouhaha de la foule dans la rue, la sortie du métro, l'incendie, tous les animaux, mâles et femelles, tous les oiseaux, à volonté, la mer ou l'océan, et imitait comme pas un le téléphone, sa sonnerie, sa friture, son dialogue coupé ou une bataille de revolvers. [...] il arrivait à vous faire partager le détraquement mortel, le désespoir, l'impuissance, la terreur de l'ivrogne³⁸.

Nous avons dit que l'écriture sonore n'était plus ancrée dans le temps ni dans l'espace. *Les Confessions* témoignent de cet éclatement: il est vrai que le lieu du narrateur, «le chalet du Plan», reste le même presque jusqu'à la fin, mais Dan Yack ne cesse d'évoquer des lieux différents. Tantôt il parle de la Patagonie, de Chamonix, de Paris, tantôt des champs de bataille de la Champagne ou de Port-Déception dans l'Antarctique. La linéarité du récit est également supprimée. Sans ordre chronologique, les souvenirs évoqués se situent pêle-mêle entre 1914 et 1925.

Ces trois points, la sonorité, l'éclatement temporel et spatial, nous les retrouverons dans l'écriture cendrarsienne après un long silence, à partir de 1943. L'écriture des «Mémoires» se caractérise justement par ce côté «rhapsodique».

2. Parler dans le vide

Malgré la révolution sonore, malgré les machines qui reproduisent partout ce qu'on désire, le triangle classique se dessine toujours à l'arrière-fond. Car *parler* signifie toujours *parler à quelqu'un*. Le titre souligne ici ce besoin de l'autre. *Se confesser* veut forcément dire *s'ouvrir à quelqu'un, avouer quelque chose à quelqu'un*. Le drame de Dan Yack, c'est que ses paroles sont prononcées dans le vide. Faute d'une auditrice réelle, d'une vraie destinataire – Mireille est morte –, il parle à la dactylo qui va transcrire les rouleaux: «Mademoiselle, faites bien attention, ce rouleau est fêlé. Ne croyez pas que c'est ma voix qui tremble ou que j'ai un vice de prononciation, c'est le rouleau qui est fêlé»³⁹. Il lui envoie un chèque en blanc et lui explique tout ce qu'elle peut en faire et commence même à s'interroger à son sujet: «Vous êtes

jeune, n'est-ce pas?» et à s'excuser: «Ne vous moquez pas de moi, Mademoiselle, je suis bavard, comme tous ceux de ma nation»⁴⁰. Il lui promet: «Si vous aimez le gramophone je vous ferai envoyer les derniers disques à la mode, mais que pensez-vous de cet appareil, Mademoiselle? Pour moi, le dictaphone est un appareil qui réveille tous les échos»⁴¹. Et à la fin de ce long bavardage, il lui dit: «Vous savez peut-être, Mademoiselle, que Mireille est morte?..... C'est justement ce que je voulais dire.....
Oui.....⁴².

Cendrars a dédié *Les Confessions de Dan Yack* à Raymone, et il est sans doute légitime de penser que ces *Confessions* portent le reflet d'un drame secret entre l'écrivain et celle dont le «nom suffit»⁴³. On peut supposer que Raymone est – comme Mireille pour Dan Yack – une destinataire inaccessible.

Il est vrai que l'écriture des *Confessions* annonce celle des «Mémoires» après 1940, mais elle témoigne aussi d'un désarroi profond de l'écrivain. Le dernier mot du livre – «vide» – vient confirmer que les paroles ont été prononcées dans le vide et qu'il n'y a pas de destinataire qui écoute. Dans *L'Homme foudroyé* apparaîtra pour la première fois le «lecteur inconnu». Pour sortir de l'impasse, pour se faire écouter, Cendrars inventera en 1943 un lecteur/auditeur auquel il pourra désormais s'adresser.

- ¹ Blaise Cendrars, *La Main coupée*, V, 548.
- ² Nous nous référons aux deux volumes parus aux éditions de l'Age d'Homme, coll. Poche Suisse, n° 62 et 63 en utilisant les abréviations suivantes: *Le Plan de l'Aiguille*: P; *Les Confession de Dan Yack*: C. Nous indiquons en même temps les références aux *Œuvres complètes* en neuf volumes, Paris, Denoël, 1947-1991, d'où sont tirées également nos autres citations.
- ³ P, 11; III, 6.
- ⁴ Blaise Cendrars, *Inédits secrets*, Paris, Club français du livre, 1969, p. 127.
- ⁵ «Il se couche sur son cadre. Il remonte un tout petit phonographe qu'il a apporté, un microphone de poche, précis et discret, qui ne fait pas beaucoup de bruit. Dan Yack s'enfonce les écouteurs dans les oreilles et dévide un disque qui lui parle de sa chasteté, qui la chante et qui la baigne, qui la roule comme galets dans la mer.» P, 83; III, 53.
- ⁶ P, 69; III, 44.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ Par *musique en conserve* nous entendons toute musique enregistrée. Cf. à ce sujet l'article MUSIQUE de Michel-P. Philippod dans l'*Encyclopædie universalis*, Paris, 1989, p. 970-977.
- ⁹ P, 46; III, 29.
- ¹⁰ «Dan Yack ne bouge plus. Deux tuyaux de caoutchou blanc lui entrent dans les oreilles. De temps en temps son cœur se gonfle comme celui d'un noyé qu'on vient de repêcher et sur qui on pratique les tractions rythmées de la langue.» P, 84; III, 54.
- ¹¹ P, 134; III, 86.
- ¹² Yvette Bozon-Scalzitti, *La Passion de l'Écriture*, Lausanne, L'Age d'homme, 1979, p. 91.
- ¹³ 1878: invention du phonographe (Charles Cros, Thomas Edison).
1887: remplacement du rouleau, ou cylindre, par le disque (Emil Berliner).
1898: invention du magnétophone (Valdemar Poulsen).
1906: développement de la distribution du disque de série (Deutsche Grammophon Gesellschaft).
1925: gravure électromécanique.
- ¹⁴ Jean Thévenot, «DISQUE», *Encyclopædie universalis*, p. 551.
- ¹⁵ P, 23; III, 14.
- ¹⁶ P, 24; III, 15.
- ¹⁷ P, 63; III, 40.
- ¹⁸ P, 97; III, 62.
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ Yvette Bozon-Scalzitti, *La Passion de l'Écriture*, *op. cit.*, p. 73.
- ²¹ Voir dossier O 100, *Catalogue du Fonds Blaise Cendrars*, établi et publié par Marius Michaud, Neuchâtel, la Baconnière, 1989.
- ²² Cendrars utilise tantôt le mot *phonographe*, tantôt celui de *gramophone*. Le mot *phonographe* a été inventé en 1877 par l'abbé Lenoir pour désigner l'appareil imaginé par Charles Cros et réalisé en 1878 par Edison; *gramophone* (1901) est une marque de phonographe, nom déposé en 1887 par E. Berliner.
- ²³ Dans le film australien de Jane Campel, *La leçon de piano*, qui obtint la Palme d'or de Cannes en 1993, nous observons le même procédé. Ce film aux images très poétiques frappe par l'union de choses qui sont habituellement très éloignées l'une de l'autre. Un exemple: le piano déposé à la plage face à l'océan déchaîné.

- ²⁴ V, 278.
- ²⁵ D'après l'article «DISQUE» de Jean Thévenot, *op. cit.* p. 551.
- ²⁶ Michèle Touret, «Le cercle, du thème de la métaphore de l'écrivain, dans *Dan Yack*», In: *L'Encrier de Cendrars, Cahiers Blaise Cendrars n° 3*, Neuchâtel, La Baconnière, 1989, p. 30.
- ²⁷ C, 66; III, 166.
- ²⁸ C'est sa blessure de guerre du 28 septembre 1915 qui met définitivement fin à ses ambitions: «[...] depuis que j'ai perdu mon bras, à la guerre, je n'ai jamais plus touché un instrument de musique [...]» (*Vol à voile*, OC IV, 277).
- ²⁹ Cette citation est tirée du livre de Philippe Bonnefis, *Dan Yack, Blaise Cendrars phonographe*, PUF (coll. «Le texte rêve»), Paris, 1992, p. 121.
- ³⁰ P, 125; III, 80.
- ³¹ C, 118; III, 199-200.
- ³² J. Trachsel, «Sous le signe de Fébronio», *Continent Cendrars n° 6-7*, Neuchâtel, La Baconnière, 1992, p. 54-62.
- ³³ P, 169; III, 108.
- ³⁴ C, 13; III, 132.
- ³⁵ C, 13; III, 131. On pourrait aussi interpréter ce deuxième tome comme une sorte d'autoanalyse, comme un travail de deuil. Parler, dans cette optique-là, serait se souvenir et créer.
- ³⁶ «Ce livre deuxième n'a pas été écrit. Il a été entièrement dicté au DICTAPHONE. Quel dommage que l'imprimerie ne puisse pas également enregistrer la voix de Dan Yack et quel dommage que les pages d'un livre ne soient pas encore sonores. Mais cela viendra. Pauvres poètes, travaillons.» (C, 8; III, 128)
- ³⁷ C, 21; III, 136.
- ³⁸ C, 87-89; III, 180-181.
- ³⁹ C, 19; III, 135.
- ⁴⁰ C, 21; III, 136.
- ⁴¹ *Ibidem.*
- ⁴² C, 23; III, 137.
- ⁴³ «A Raymone / B. C. / Que puis-je ajouter d'autre à cette dédicace, / Raymone, ton nom suffit. / BLAISE.» C, 7; III, 127.

Jean-Claude Vian

LES PIANOS EN MIROIR

*De la Signature des choses
(Miroir temporel de l'éternité)¹*

LE PIANO À ÉCRIRE

Cendrars place son œuvre autobiographique sous le signe de la musique qu'il ne compose pas. Derrière sa *Remington* se décalque un idéal *piano à écrire* qui joue secrètement, comme le double sonore de la machine qui ne sait pas écrire. Exprimer littérairement la musique devient la tâche impossible par excellence et c'est à elle que se confronte José, le personnage de *Moganni Nameb*: le jeune homme s'y montre éperdu d'ivresse musicale, mais il trébuche sur le mots, «rien que les mots», «lourds, macaques, hideux» (MN, IV, 76), toujours de trop, opaques, incapables d'un rapport à l'aérien, verbeux, littéraires, stériles. José s'est trompé de langage. Il ne peut que pianoter «des dix doigts, sur le rebord, hélas sourd, de la table» (MN, IV, 86). Jouer, jouer et ne pas entendre.

Il perçoit cependant en lui la signature sonore du monde, l'«Anahad» des Védas, une «obédience de joie» qui l'éclaire intérieurement, mais déborde la feuille de papier et submerge les dictionnaires. Les mots sont toujours une déperdition d'infini – parfois même les notes, car il existe chez ces personnages une véritable métaphysique du Son, qui se nourrit de la physique de l'univers plus que des signes humains: André Lamont parti au pays des sons gelés, en plein Antarctique avec Dan Yack, se montre incapable de composer la symphonie qu'il pressent parce qu'elle est déjà contenue à un échelle supérieure dans la poussée des choses: au travers du vent, du gel, de la porte, de la moelle des os, elle est la musique pure des phénomènes sans interprète, sans musicien, sans notation dans laquelle se perd le personnage. Elle s'efface derrière elle-même, elle devient ce qui ne s'écrit pas.

André Lamont fait silence².

Et Cendrars l'écrivain?

Sa main droite est la main du silence, bien sûr; mais depuis l'amputation, le *piano à écrire* exprime la tentation de composer à deux mains, en imitation, en miroir, comme les fugues du *Clavecin bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach auxquelles se réfère l'auteur de *Bourlinguer*. Car dans le miroir miraculeusement le corps se reconstitue, «ma main gauche devient ma droite. C'est saisissant.» Saisissant comme seule une main droite peut saisir³. Et si l'on multiplie miroirs et contrepoints, on retrouve José, fou de musique et d'impuissance, se débattant contre ce qui danse en lui, ces éclatements de forces qu'il ne maîtrise pas: comment le ferait-il avec de simples mots? Alors il joue le geste même qui porte la musique, mimant ces milliers de mains qui courent sur les instruments et tournent dans l'air comme «des vols d'ailes blanches, des ébats de colombes, des crissements de plumes, des flabescences...» (MN, IV, 88) La main se prend sans cesse dans l'éventail de la musique qui incarne l'Unité au sein du Multiple et José explique: «La musique est un art synthétique, qui procède par harmonies pleinières, par dissonances futuristes. Ce qu'elle conçoit, la littérature l'explique, et l'expliquent encore la philosophie et les sciences. Beethoven est de cinq siècles en avance sur notre époque» (MN, IV, 85). Mais quelle métaphysique pourrait *commenter* ses quatuors? L'écriture étouffe les pianos sous les mots.

Pourtant si José se tait, son silence reste un désir de parole. Il est à la recherche d'un langage à inventer. Son aventure s'ouvre par un concert imaginaire où le personnage clame son impuissance à dire et se termine à la bibliothèque royale parmi les pages et des pages remplies d'images, de mots et de pensées. Au lieu de se dissoudre dans son écoute comme André Lamont, José découvre au travers d'un ouvrage de Remy de Gourmont, le *Livre des gemmes* d'un certain Marbode, le livre des mots qui chantent: l'Almandine, l'Aromatite, le Girasol, l'Hématite, le Jangon, la Marcassite, la Serpentine, la Colfubrine, la Tarqueuse, la Paranite, la Smaragdo-Prase, la Tourmaline... et les Turquoises qui remplacent lumineusement la *Marche turque* de Mozart. Livre des couleurs et des transparences «qui déferlait vers l'infini»... (MN, IV, 108)

Mais qui écrit ici au travers de Marbode, sinon Remy de Gourmont, le grand découvreur des mots et des langues dont le rayonnement dépasse l'éclat des gemmes, puisqu'il initie Cendrars à la pratique du langage des Pères de l'Eglise à la fois incantatoire, analogique et symbolique? Avec son ouvrage du *Latin mystique*, le livre des livres, fait de compilations et de paraphrases, il lui révèle enfin «l'usage des mots et le maniement de la langue» (B, VI, 267) qui lui permettent de s'affran-

chir de la stérilité littéraire d'un José et de quitter le clavier des accords pour celui de la machine à écrire.

La rencontre est très forte avec celui qui fut son père spirituel et il paraît significatif que dans *Bourlinguer*, elle soit placée sous le signe de pianos en allés: l'inconnu Cendrars tente d'attirer l'attention de l'homme qu'il admire secrètement, en parlant de la Chine. En toile de fond à cette scène, des dizaines de pianos à queue qu'on embarque sur les chalands pour l'Orient car «les pianos sont pour la Chine» (B, VI, 264). Au confluent des temps et des continents, ces pianos en partance nous mènent d'un langage à un autre: ils accompagnent la naissance en écriture qui s'opère au travers de l'identification à Remy de Gourmont, père littéraire, lépreux, dont Cendrars fait coïncider la date de la mort (le 27 septembre 1915) avec celle de son amputation (qui, historiquement, n'est survenue que le lendemain). Ils représentent une notion nomade qui mène de l'autre côté des choses, n'importe où hors du monde, c'est-à-dire en Chine. Déjà, *le piano à écrire* participait à la même dérive orientale: «La musique c'est la Chine, comme qui viserait l'autre face de la lune, celle que l'on ne voit jamais.» (B, VI, 166). Elle est la face cachée de l'écriture.

La Chine est invoquée à nouveau lors de la rencontre avec un autre personnage qui possède une importance littéraire. Gustave Le Rouge en effet, lorsque le Père François vient le provoquer dans la Caravane-Misère, est d'abord confondu avec un Chinois par assimilation avec son roman *Sië-Thao* ou *La Fille du Pêcheur de Perles du Fleuve Bleu* (mais Le Rouge est né à Valognes en 1867 et atteint la célébrité avec son *Mystérieux Docteur Cornélius*). Pendant la scène qui se déroule dans *L'Homme foudroyé*, le personnage apparaît digne de ses héros de roman: pour se défendre, il manie le fouet de main de maître et propose une cinglante démonstration au Père François. En note à l'épisode, Cendrars déplore la disparition de l'art du fouet, de sa jonglerie et de ses figures aux noms de fleurs, *La Rose* ou *L'Éillet*. D'un langage à l'autre, il mentionne en plus son propre divorce avec le cinéma, à propos d'un film qui n'a jamais vu le jour sur le *Chevalier Destouches* de Barbey d'Aurevilly. Finalement les deux pages sur R. de Gourmont et G. Le Rouge, teintées de Chine imaginaire, parlent de la création et du difficile débat de l'homme avec les diverses formes d'expression: la perte de certaines, qu'elles soient gestuelles, musicales ou cinématographiques, comme la disparition des traditions et des savoir-faire, correspondent toujours à des coupures d'être qui réactivent l'obsession de la mutilation. C'est autant de managements perdus, autant de mises au silence de certaines parts de soi. D'ailleurs dans l'œuvre, les récits chinois sont les seuls que Cendrars n'ait pas écrits: comme les pianos, ils n'appartiennent

pas à l'ordre des mots; ils participent d'un domaine réservé, intouchable, devant lequel le langage s'éteint:

La musique.
Le grand jeu des orgues.
L'esprit souffle où il veut...
J'écoute.
Je ne souffle mot. (B, VI, 329)

Ainsi se termine le volume de *Bourlinguer*. Le vent qui sort des orgues a soufflé sur le livre. Il ne reste plus qu'à se taire...

(Dans ce rapport au silence, rappeler l'intérêt que porte Cendrars à un musicien comme Erik Satie qui juxtapose des accords presque identiques et suspend ainsi le mouvement de façon hypnotique. Toutes d'effacement et de refus, ses musiques ne posent pas plus qu'elles ne s'imposent: à la limite du rien, aussi blanches parfois que les dernières études de Monet qui semblent disparaître sous la toile).

LE PIANO VOYAGEUR

En partance de l'autre côté du monde, les pianos entraînent avec eux divers objets, sans amarres ni contours, qui dérivent à travers les récits en archipel. Pris dans le ressac des écritures, ils sont modulables à l'infini. Ainsi n'a-t-on pas fini de poursuivre les pianos qui traversent l'œuvre. On ne les atteint jamais, pas plus qu'on ne les joue. Mais chacun les déplace. Ils sont des instruments mobiles, les instruments mêmes de la mobilité, presque des automobiles. Cendrars suggère ce rapprochement dans *L'Homme foudroyé* lorsque le narrateur suit des yeux pendant sept jours un *piano déambulatoire*, porté à bout de bras par sept Indiens en pleine Cordillère des Andes et destiné à un muletier, Pedro, qui ne sait pas jouer de musique, mais qui a entendu dire que cet instrument «guérit de la mélancolie». Le narrateur conclut l'épisode par cette boutade: Autant «voir des Indiens porter des automobiles sur leur tête» (HF, V, 278). Cette image insolite semble anecdotique, mais elle n'a pas fini de jouer dans le texte; elle revient, retournée, quelques pages plus loin dans l'épisode de Manolo Secca: ce nègre espagnol, pompiste en plein désert brésilien, sculpte dans du bois noir et blanc comme les touches du piano, des personnages grandeur nature qui sont debout sur de minuscules voitures. Les deux scènes se répondent en anamorphose; simplement de l'une à l'autre, les proportions ont été inversées. Séparés par quelques pages, les personnages ne

communiquent pas entre eux, mais sans le savoir échangent certains gestes, objets ou attitudes réversibles au travers desquels se trace le récit. En chemin, il semble qu'on ait perdu le piano, mais ce n'est qu'en apparence, de même qu'un motif musical reste contenu dans son renversement. Qui peut avoir besoin d'essence à la pompe de Manolo Secca au sortir du *sertão*, le désert brésilien? Qui jouera du piano déambulateur de Pedro, lequel ne connaît pas la musique? Quelle absurdité ce canapé rouge en pleine Cordillère des Andes autour duquel un groupe de femmes attend le retour du mari! Quelle illusion de bonheur cette T.S.F. de Pierre-le-Métis qui, en pleine solitude brésilienne, réussit à capter le grand air de *Carmen* depuis l'Opéra de Buenos Aires, à 2000 kilomètres de distance! «Vous entendez *Carmen*?» s'exclame le personnage, «c'est la joie, l'amour, le succès, la fortune, qui sont entrés aujourd'hui dans mon peuplement» (HF, V, 280). Le piano de Pedro se rejoue au travers du canapé, de la pompe à essence, du poste de T.S.F. ou de la machine à coudre de M^{me} Caroline. Le récit ne se raconte pas, il se décline. En profondeur, c'est toujours le même objet qui se donne à lire, insolite, déplacé, inattendu, objet fétiche doté de tous les pouvoirs, capable de conjurer les manques de l'existence et de nous accorder toutes nos suprématies imaginaires. Les personnages l'érigent contre le vide, le sacralisent et se referment sur lui: chacun attend Godot à sa manière.

Et quand *trop c'est trop*, plaquer des accords est encore une manière de se préserver, même sur un piano instable qu'on déplace beaucoup à cause des revers de la fortune. A l'époque, 1908, le jeune Freddy a encore ses deux mains, il loge à l'*Hôtel des Etrangers*. Ce n'est pas tant les accords qu'il plaque, que le piano contre le mur du voisin lorsque la misère environnante devient trop prégnante: «Quand les deux cinglés faisaient par trop de vacarme, je poussais l'instrument contre la cloison et je me mettais au piano» (TCT, VIII, 154). Le nom de l'auteur du morceau échappe au narrateur, mais c'est le geste qui reste, emblématique: le piano poussé contre la paroi. Derrière le mur, le père copule bruyamment avec sa fille. Réaction similaire dans *Le Lotissement du ciel* lorsque le narrateur ouvre le livre de Bernino sur Joseph de Cupertino pour *matelasser* porte et fenêtres afin de ne pas entendre les libations solitaires de son voisin, membre de la Gestapo. Par la musique ou la littérature mystique, Cendrars se désolidarise de ce monde dégénéré. Qu'il serve à jouer ou à écrire peu importe désormais: quel qu'il soit, le piano devient l'instrument à recoudre le silence.

Ces objets qui jalonnent le texte possèdent à l'évidence une charge existentielle très forte pour les personnages. Ils sont l'élément magique qui permet de se rendre invisible, de s'abstraire de la tragédie universelle, de basculer de l'autre côté du miroir. Mais parfois l'homme dis-

paraît de l'autre côté du miroir et l'objet reste seul, muet, indéchiffrable. Ainsi la machine à coudre de M^{me} Caroline qui doit la guérir de sa misère comme le piano devait guérir Pedro de la mélancolie, revient-elle, orpheline, dans une étrange résurgence de *Bourlinguer*. Le livre a changé, M^{me} Caroline n'est plus là, mais à la place, la mention fugitive d'une certaine M^{lle} Margoline, agent producteur qu'on remarquerait à peine si, au paragraphe précédent, Cendrars n'avait pas décrit «une énigmatique machine à coudre échouée sur une digue et [...] une poussette d'enfant abandonnée se mettant à rouler d'elle-même au bas d'un talus pour culbuter dans un trou de rat» (B, VI, 258). Surgis de nulle part sinon de leur propre énigme, ces ustensiles en liberté échappent à toute emprise puisqu'ils appartiennent désormais à un monde d'après les hommes. Dans «Rotterdam», Cendrars se contentait de déballer une boîte de *Meccano* devant les enfants d'Hanna. Dans «Paris, Port-de-Mer», c'est l'univers entier qui est ainsi mis en pièces détachées avec des débris de civilisation partant à la dérive. Ces pages sont d'autant plus hallucinantes qu'elles font suite à un chapitre placé sous le signe de Lewis Carroll, de la féerie, de la magie et des tours de passe-passe; particulièrement ceux des Anglais pendant la guerre de camouflage en 1940 réalisant le *black-out* total de Londres et construisant des usines fantômes indétectables même aux radars. D'*Alice in Wonderland* aux *Mille et une Nuits*, les références se multiplient pour ce jeu de cache-cache où l'homme disparaît derrière les miroirs qu'il s'est créés, parfois pour ne plus réapparaître.

Ainsi brusquement les objets gagnent-ils leur indépendance. Sans pianiste ni porteurs, un piano plus fou que celui de Pedro fait irruption, seul, dans *Bourlinguer* pendant la grande rixe de Rotterdam en 1911. C'est la fête de la misère humaine et de la mutilation où l'homme joue à se réduire en pièces détachées. Un matelot américain s'y emploie avec ardeur: il «tailladait des visages, fendait des nez, entamait des joues, coupait des oreilles» (B, VI, 224). Le mal de vivre fait mal comme il peut! Or dans cette mêlée, Cendrars et son ami Peter Van der Keer doivent leur salut à la chute providentielle d'un piano qui tombe d'un troisième étage. Aussitôt, l'hystérie collective, la bagarre et ses débordements se trouvent annulés par l'explosion harmonique de «cet instrument tombé du ciel» (B, VI, 224). Moment indescriptible que l'auteur ne peut approcher que par négations: plus rien n'a d'existence face à cet accord gigantesque et total, véritable *big bang* sonore de l'univers qui efface la rixe dans l'écriture et ramène au silence. Pareil retournement s'opère déjà au chapitre «Gênes» lorsque Cendrars rêve du *piano à écrire* «pour mieux rendre *le silence humain* dans la cacophonie orientale» (B, VI, 158). Comme dans les cérémonies religieuses de la Grèce

antique, ces explosions harmoniques sont des préparations au silence. L'important n'est pas le coup porté, mais la résonance: l'écho seul voyage et fait signe.

Jamais les pianos ne restent en place, ils sont autant de *péninsules démarrées*, sortes de pianos ivres qui ne remplissent plus leur fonction et partent pour d'autres résonances. Avec eux, il sera moins question de musique que de dérives. Le piano tombé du troisième étage provoque des remous harmoniques dans le cours du livre: il inaugure une série de mouvements de chutes qui vont s'éloignant de plus en plus du motif initial pour se jouer autrement, *sans piano*, au travers d'objets divers. La révolte de Peter Van der Keer contre l'injustice humaine ouvre sur la rixe du quartier de Rotterdam, puis sur la guerre au chapitre suivant; de l'individuel au collectif, le mouvement se propage. De même l'épisode du piano volant porte en germe la scène sur le bombardement de Hambourg. Dans l'explosion de l'instrument, Cendrars laisse en effet percer en négatif *le boum!* du canon: celui-ci simple écrasement sonore, bruit – celui-là déploiement harmonique, arc-en-ciel sonore.

Si la chute du piano de Rotterdam et celle des chapelets de bombes britanniques résonnent ensemble, elles se rejoignent encore par la présence de Noël: il est minuit, le moment de la nativité, lorsque commence la grande rixe. C'est aussi la nuit lorsque au-dessus de Hambourg, les gigantesques «arbres de Noël» illuminent le ciel et crèvent le plafond du brouillard. Derrière la magie de la guerre, il faut se méfier des mots connus: ici, c'est Noël qui tue.

Et les images se répètent, obstinées: pour le piano, c'est *le ventre de la caisse de résonance* qui éclate, pour la guerre, *le ventre* des chasseurs de nuit et celui des bombardiers abattus qui s'ouvrent en lâchant le tonnerre. *Bourlinguer* est ainsi le livre des ventres trop pleins, celui des avalements, des digestions et des accouchements, jusqu'aux écluses du ciel qui se vident en même temps que Hanna, la sœur de Peter Van der Keer.

Inépuisable également le motif de la chute qui ne cesse de se répercuter sous des formes différentes: comme à la poursuite du piano fou, voici l'homme-canon de *Luna-Park* qui tombe du ciel et que Cendrars imaginerait volontiers pianiste. Puis le texte se ramifie par le jeu d'une note au verso de la page. Celle-ci propose l'image inversée du train en partance pour la Lune. Étonnante mise en espace des textes et des réalités, brouillage des itinéraires: dans quel sens va-ton désormais, d'autant que ce voyage sidéral s'achève par une citation d'un autre *Voyage* où le poète Baudelaire s'en va «plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe!» – du grave à l'aigu et de l'aigu au grave, résonne

l'échelle harmonique du piano qui explose. Ce qui est en bas rejoint ce qui est en haut et ce qui est en haut ce qui est en bas. Le moine ravi d'amour dans *Le Lotissement du ciel* lui aussi tombe en haut, tout s'inverse et se contient, le mouvement se propage de part et d'autre du miroir⁴. Les pôles contraires s'attirent tout en se repoussant dans ces pages en blanc et noir comme les touches du piano, comme les figures de l'abécédaire de Paquita.

Blanche est la blouse de Félicien qui tient restaurant en face de l'hôtel de *La Mule Noire*. Blanc est le visage (et le nom) du personnage Louis Albarelle qui vient chez lui évoquer les milliards de feuilles de papier d'argent déversées par l'aviation anglaise sur Hambourg. En se mêlant, blanc et noir donnent la vision incroyable de cette neige argentée qui vole au-dessus des décombres de la ville allemande comme du papier de chocolat. Les chutes fracassantes du piano de Rotterdam et des bombes se sont tuées, remplacées par celle légère, ralentie, flottante, des rubans de papier argenté qui emplissent l'air de Hambourg et servent à brouiller la détection par radar. Ils annulent les ondes, effacent la présence. Ils sont des instruments du silence, quelque chose comme «un suaire de papier d'argent». Hambourg devient la vision fantômale d'une apocalypse feutrée, une éclipse totale, *black-out* blanc, suaire de neige: un monde sans piano, la guerre.

Dès lors, les chutes sont comme retenues: on entre dans un univers en suspension. Sur fond noir et blanc, au milieu des derniers flocons de neige qui planent, apparaissent brusquement aux yeux de Cendrars roulant vers Londres en cet hiver 1939-1940, plusieurs centaines de saucisses (métallisées) flottant dans l'atmosphère: saucisses métaphoriques qui deviennent bientôt des «bêtes argentées en pâturages au ciel», grosses vaches, insectes géants ou lézards gonflables (B, VI, 247). Ces mystérieux animaux se révèlent être des ballons captifs chargés de la défense des villes et des ports anglais. Il suffirait de les détacher pour que le mouvement s'inverse et libère l'envol, mais *Bourlinguer* n'est pas le livre de la lévitation⁵. Devant cette usine de guerre ultrasécète, Cendrars se trouve comme transporté au pays de son enfance. L'enfance surgissait déjà dans «Gênes» au travers d'un contexte démoniaque et dans «Rotterdam» avec le grand déballage des jouets du monde entier devant les yeux des enfants ébahis de la sœur de Van der Keer – féerie ratée cette fois-là parce qu'elle épouvante les bambins miséreux qui ne la comprennent pas – féerie réussie en Angleterre pour Cendrars correspondant de guerre amené devant l'usine féerique par son chauffeur écossais. Dans ce jeu d'écriture, chaque image ne peut être révélée que par une autre qui lui résiste.

Plus que dans ces pianos volatiles, c'est au niveau du langage que s'invente la musique de Cendrars. Au lieu de poursuivre ses person-

nages jusqu'au bout d'une intrigue, il leur fait traverser le Palais des Miroirs où les mots s'échangent et se transforment. Chacun s'y perd pour devenir l'autre. Objets et personnages possèdent cette malléabilité qui est celle du langage musical, où chaque thème, particulièrement dans le contrepoint, se trouve soumis à transpositions, transformations et renversements. Ce n'est pas uniquement le piano de Pedro qui traverse la Cordillère des Andes, ce sont tous les objets fétiches que nous avons vus qui se transportent sur la même cordillère des significations.

Ainsi mis en mouvement, les mots se déplacent harmoniquement sur l'échelle de leur sens et débordent la phrase. Ils mettent du temps à circonscrire leur signification du moment, parce que Cendrars les fait résonner du grave à l'aigu en déployant un éventail de négations. Le sens hésite, s'attarde sur les virtualités comme si le mot n'était pas fixé. Il peut se jouer de part et d'autre du miroir, soit en majeur, soit en mineur, avec des oscillations entre le féminin et le masculin. «On réclama encore quelques numéros à la trompette et le trompette, une blonde, chevelue, bouclée, mamelue, joufflue s'exécuta jouant comme un clown virtuose de la trompette [...]» (B, VI, 199). Dans ce miroitement du langage, le mot se redouble parfois pour mieux se désunir et éclater alors en deux sens contradictoires suivant la place du locuteur: le chapitre «Hambourg» se clôt par l'évocation des Allemands appelant au couvre-feu en criant *Licht! Licht!* – Et Cendrars, de l'autre côté du miroir, commente ainsi ce cri: «C'était exactement la parole de Goethe sur son lit de mort; mais contrairement à leur grand homme, les salauds d'en bas ne réclamaient pas *plus de lumière* en tirant des coups de fusil dans la camoufle» (B, VI, 251). Le couvre-feu devient un couvre-mots, une extinction généralisée, un camouflet de l'intelligence. Les miroirs volent en éclat, le chapitre est terminé.

Images et mots participent ainsi à un art de la fugue et de la dérive dans lequel le sens est toujours différé. Le piano de «Rotterdam» n'existe pas en tant que tel: il ne peut que se signifier à l'infini et se dissoudre dans les autres figures du livre. Il n'est qu'un moment d'un jeu en noir et blanc, la figuration acoustique de la Roue des Choses qui va de l'aigu au grave et inversement; il se déchiffre même dans les rotatives de «Paris, Port-de-mer» qui «ébranlent tout l'immeuble, des sous-sols à la terrasse du dernier étage» (B, VI, 255). Par l'analogie généralisée, Cendrars brouille les tonalités pour susciter une perception arpégée du monde: tout est à raconter sur tous les modes, tout se répète sans se redire, rien ne s'épuise et tout se renouvelle, des mots aux significations. Pour cette entreprise sans fin rappelant la démesure baroque, il dérègle sa modeste machine à écrire en piano de l'univers. Il lui est alors possible d'*orchestrer* sa vie, c'est-à-dire de l'inscrire dans le Palais des Résonances.

LE VIOLON ET LE FIL DE FER

Dès lors, il semble difficile de s'arrêter sur tel ou tel personnage de l'œuvre. Aucun n'est stable dans cette écriture qui le fait échapper rapidement à ce qu'il est, à ce qu'il joue. Pourtant, avec son physique, son humanité, ses marques propres, il apparaît comme une présence humaine et fraternelle, un véritable personnage auquel le lecteur croit. Par exemple, chacune des cinq femmes qui composent l'orchestre du *Gambrinus* est particularisée par son instrument, son jeu, sa démarche et son contraste avec les autres: la grosse mémère *attaque* au piano avec une grâce d'éléphant un refrain aussi ridicule qu'attendrissant et s'oppose à la fragile violoniste d'origine anglaise que Cendrars surnomme la même Fil de Fer. Mais en même temps, la réalité de ces présences féminines devient fuyante à travers le jeu des analogies verbales. Le sens glisse, la matière même du langage n'adhère plus au personnage. La même Fil de Fer se débat certes avec son violon et sa maladie (peut-être la tuberculose), mais surtout contre les mots qui lui volent son identité. Elle ne trouve place qu'à la fin de «Gênes» et demeure une femme sans nom. Au lieu de l'isoler pour la personnaliser, le surnom de même Fil de Fer l'assimile de plus en plus à un *objet* parmi tant d'autres dans les paysages industriels. Il n'est plus question des cinq femmes musiciennes dans «Hambourg, choc en retour», mais des *cinq parties du monde* qui sont au *bout du fil* avec le Ministère de la Guerre. Dans «Rotterdam» qui succède à «Gênes», ce qui reste de la même Fil de Fer n'est qu'un contexte de voies ferrées! Cendrars apporte une boîte de *Meccano* aux enfants de Hanna, la sœur de Peter Van der Keer dont le mari est *mécano* de locomotive et travaille sur la voie ferrée. Et dans la panoplie des pièces détachées se déchiffre par renversement le surnom de la petite violoniste: entre les clés anglaises et de multiples autres outils, se donnent à lire «un fer à souder, du fil de cuivre bobiné» (B, VI, 218), autant de mots à placer devant le miroir.

Ainsi le rapport devient ambigu entre le monde des objets et le visage fugace d'une forme humaine qui signe son nom, sa présence – ou son absence – au travers d'eux. La réalité même du fil de fer qu'on peut tordre à l'envie suggère la malléabilité des êtres et des choses dans ce monde malade. La même Fil de Fer ressemble à un être rafistolé, bricolé de fil et de corde assez voisin des jouets qu'apporte Cendrars aux enfants de Hanna: poupées, santons, fétiches, oiseaux indiens suspendus à «un fil invisible et qui semblent voler tant il sont sensibles au moindre courant d'air, [et] grenouilles du Guatemala qui ont un élastique entortillé dans le ventre [...]» (B, VI, 211).

Dans cette écriture en éventail, Cendrars garde l’empreinte d’un personnage en allé, d’un nom, d’un geste qu’il rejoue sur un autre mode à travers des contextes différents. C’est là en profondeur que se marque l’apport des contrepoints du *Clavecin bien tempéré* de Bach: Cendrars élabore avec les mots, une écriture du clavier qui fait passer d’une main à l’autre, d’une voix à l’autre les mêmes motifs modifiés, remodelés. Au lieu de se suivre simplement, les pages de *Bourlinguer* s’ajoutent, se chargent des précédentes. Les scènes s’écrivent les unes au travers des autres dans la mémoire des mots. La même Fil de Fer a beau être étrangère au paysage industriel de «Rotterdam» et de «Hambourg», elle s’y déchiffre en creux. Ces chapitres sont tracés autour des termes qui la nommaient, autour d’elle, mais sans elle. Que deviennent d’ailleurs, dans «Rotterdam», les deux perles montées en boucles d’oreille que lui avait offertes Cendrars en lui faisant promettre de ne jamais s’en défaire, sinon l’image dévaluée des colliers et de toute la verroterie de pacotille que l’on déballe devant les enfants d’Hanna. Le livre retourne l’image qu’il a donnée.

Le personnage ne se rassemble qu’à la croisée des textes: il est constitué de trajectoires qui convergent un instant en lui dans un faisceau de significations pour mieux diverger ensuite, s’éloigner de lui par ramifications, l’oublier tout en le rappelant. Dans ces passages exceptionnels, le personnage s’installe de façon précaire pendant les quelques paragraphes d’une scène. Ces moments possèdent une rare densité parce qu’ils sont comme le précipité vivant d’un certain nombre d’autres pages. Traversée de mots qui parlent d’autres choses – et surtout de voies ferrées et de ferrailles en tout genre – l’apparition de la même Fil de Fer a la force d’une incarnation. Le fil de fer s’habille des majuscules du nom propre et devient brusquement le surnom d’une femme aimée, violoniste de surcroît. Tout en s’effaçant rapidement du récit, elle ne s’effacera pas entièrement des pages: les mots se souviendront d’elle dans l’espace de la lecture. C’est à ce niveau qu’on peut parler d’un travail musical de la langue. Le livre est éclairé par certains mots traçants qui aimantent les récits et tournent autour d’un thème initial sans le nommer jamais, comme un contrepoint échafaudé autour d’un *cantus firmus* manquant.

Et c’est ainsi que les personnages qui sont entrés en musique chez Cendrars, se rejoignent souvent par des mots ou des attitudes communes: d’abord pour eux, la musique est essentiellement rattachée à un univers de percussion, de guerre ou de détresse. Qu’elle se joue dans les bars de la misère ou se chante dans les tranchées ne change pas grand-chose, chaque fois ils ont avec elle un rapport qui dépasse le simple rapport d’agrément: elle est un contact désespéré, parfois ultime, avec la vie. Ensuite, la musique se lie toujours au comique et au

ludisme, non pas de façon gratuite ou légère, mais parce qu'en profondeur, elle représente une manière de conjurer le sort. Cependant, on ne saurait rire avec le rire: le personnage de Kohl dans *La Main coupée* bouleverse ses compagnons de tranchée avec des chansons, sentimentales à outrance, qui évoquent la nostalgie de la femme et de la mère; mais dans le même temps, il les fait *mourir de rire*. Lui-même aurait dû se méfier des mots qui le portent dans l'écriture. Sa mort était écrite avant qu'elle se produise: Kohl meurt en chantant et sa chanson coule «comme le sang». Aussi anodines soient-elles, certaines expressions constituent des avertissements que les personnages ne savent pas déchiffrer.

Le drame de Kohl ou celui de Bouffe-tout peuvent être mis en perspective avec d'autres récits parce qu'ils apparaissent typiques des associations d'idées que génère la musique chez Cendrars. Le glissement est toujours le même, qui conduit de la musique à la femme, à la mère, à la naissance et à la mort. Par exemple, la fin de «Gênes» et les trois derniers chapitres de *La Main coupée*, malgré des univers différents, sont nettement calqués sur le même schéma. Si nous partons d'abord pour «Gênes», nous n'arriverons pas non plus à oublier Kohl, le chanteur, car Cendrars décrit l'orchestre de femmes du *Gambrinus* avec des mots qu'on a déjà entendus à propos de lui: il évoque, à côté de la même Fil de Fer, une blonde qui s'agite «et nous fit mourir de rire avec les sons éplorés qu'elle réussissait à tirer du cor anglais et des effets coulissés et rétrogradés de vents» (B, VI, 199). Ici on ne meurt pas vraiment comme Kohl, mais les mots se sont répétés comme un avertissement. Et à côté du cor anglais, le narrateur surprend le corps de la petite Anglaise, la même Fil de Fer, non pas *éplorée* mais exténuée par une page de Paganini, fiévreuse, rongée de tuberculose. Le rire voisine les pleurs.

C'est la fin de ce passage qui rend significatif notre rapprochement. Cendrars prend congé de son personnage sur ces propos: «Une fille que j'ai aimée... De la musique.» Il lui substitue d'abord en blanc, puis en noir, l'image d'une mère donnant le sein à son enfant dans le train, puis celle de sa propre nounou égyptienne qui, par son lait, lui a «incorporé le goût de la mort antique, de son culte et de ses mystères» (B, VI, 200). Etrange parcours que la musique rejoue incessamment: de la mère à la mère à la mort, on n'efface pas aussi aisément le pouvoir des mots. Finalement mourir de rire sera toujours rire... et mourir. Le cheminement est similaire à la fin de *La Main coupée*: le chapitre sur «les chanteurs et leurs chansons» amène à celui intitulé «Maman! Maman!...» Des chansons on passe au cri des blessés qui attendent la mort sur les champs de bataille en appelant leur mère comme le ferait un enfant. Le livre se termine ainsi, sur l'image confondue du berceau

et de la tombe. Les deux épisodes rapportent le même cheminement d'écriture. La musique semble y appeler à un impossible retour à la sécurité matricielle. Celui-ci a beau s'exprimer de façon distanciée avec le rire et des effets forcés, il traduit cependant une tentative pour conjurer – dans l'instant – le malheur et la mort.

Dans l'instant seulement, car la fête se change vite en défaite comme en témoigne la scène terrible de cet homme accroché aux barbelés en 1937, à Madrid: toute la nuit les hauts-parleurs diffusent de la propagande sous forme de *paso doble*, de chansons, Joséphine Baker chantant «J'ai deux amours...» Dans cet épisode, tout se dédouble par le pouvoir d'une voix trop forte qui entraîne la tête de l'autre côté du miroir, du côté du rêve et du féminin, alors que le corps ne réussit pas à passer. Les *paso doble*, les deux amours de la chanson chantent à leur manière cet univers double, et les jambes de Joséphine Baker se profitent au travers de celles de l'homme et son cerveau se met à danser «entraîné par la musique [...]. Quand il revint à soi, il se croyait au music-hall. On l'avait amputé. Il était en clinique. Le silence était intolérable. Et tout à coup il prit conscience qu'il était cul-de-jatte. Alors il se mit à hurler» (MC, V, 553). En poussant la voix du music-hall à l'échelle de la souffrance, les haut-parleurs ont réussi leur œuvre de subversion. La chanson aimée se trouve aussi haïe, elle procure à la fois plaisir et supplice: elle devient insoutenable pour l'homme qui s'est pris le corps dans les barbelés du réel et le cerveau dans la musique comme dans un miroir aux illusions. Traditionnellement, la danseuse de *paso doble* représente ainsi la cape qui sert de leurre au taureau. Ici la voix féminine démesurément amplifiée chante la mise à mort sans que l'homme le sache: celle de l'arène se fait à pas double, et double sera l'amputation. Alors il se mettra à hurler⁶.

Pourtant la scène aurait pu s'écrire autrement. Remplaçons la musique de *paso doble* par le grand air de *Carmen* qui raconte également le récit d'une corrida où se joue l'amour au travers de la mort. Changeons les mailles des barbelés qui retiennent notre soldat de Madrid par celles, plus douces, d'un hamac où se balance Pierre-le-Métis, chasseur de serpents. Oublions les jambes de Joséphine Baker (et celles de l'homme) pour les millions de petits pieds féminins que Pierre-le-Métis prétend habiller de ses chaussures en serpent du Brésil. Dans les deux scènes, la musique, à la fois espagnole et française, se trouverait amplifiée, soit par des haut-parleurs, soit par une T.S.F. improvisée et provoquerait un effet stupéfiant et hallucinatoire sur l'auditeur. Voilà ébauché un épisode notoire de la troisième «Rhapsodie gitane». D'autres indices plus secrets, dans le texte de *L'Homme foudroyé*, nous ramènent ainsi à l'évocation tragique de Madrid: la nuit est *double*; le ciel étoilé semble une grande ville *inversée*. Cela suggère

combien Cendrars compose à travers le miroir de sa propre écriture. Ses volumes autobiographiques ne sont pas des récits séparés, ils sont *orchestrés* entre eux autour de réalités fondamentales qui demeurent constantes jusqu'à former parfois des archétypes de situation. C'est le «toucher» de la scène qui change d'une œuvre à la suivante en faisant passer d'un versant de la sensation à l'autre. A l'instar de notre chasseur de serpents, la réalité cendrarsienne demeure toujours métissée. Devant ces récits croisés, reste au lecteur à savoir s'il se balance dans la trame d'un hamac ou celle d'un réseau de fils de fer barbelés.

La musique perd les mots pour se dire dans cet incessant chassé-croisé. Pas plus que la même Fil de Fer, elle ne possède de nom à elle. Elle se donne au travers de termes de combat, d'agressivité, de rage, de bataille. On ne chante plus, on se jette sur le piano, on attaque la sonate de Beethoven. Même le professeur Hess-Rüetschi pédale sur les orgues, plaque les accords, se double lui-même, écrase le jeune Freddy son élève contre le soufflet électrique, bondit, attaque et s'engage dans des piqués qui rappellent plus l'art des avions de combat que des organistes: une magnifique leçon de vol à voile! Il faut dire qu'il fait en plus l'éloge du fantasque, de l'improvisation, du débordement, d'une création en perpétuel déséquilibre toujours tendue vers l'idée à recevoir.

La musique prend alors des allures de bataille et de jonglerie. Les mains, les claviers et les instruments se multiplient. Il s'agit d'affronter le non-sens généralisé et de lui opposer provisoirement une performance humaine: gratuite, fragile, tapageuse, mais réelle – une façon de ne pas être dupe. Pour cette victoire éphémère, l'homme rassemble ses forces extrêmes et son humour, sa musique devient effrénée, diabolique, une sorte de parodie d'elle-même. Elle conduit à la jubilation au sein de notre propre néant et c'est pour cela qu'elle ouvre sur le rire: le virtuose rejoint le clown et les spectateurs rient. Ils applaudissent la même Fil de Fer qui joue son angoisse cardiaque au travers d'une page enragée de Paganini; sa compagne du *Gambrinus* qui s'époumonne dans les instruments à vent déclenche l'hilarité tout comme le Grêlé⁷ qui, déguisé en homme-orchestre, s'empêtre dans ses instruments jusqu'à provoquer une tempête de sons aléatoires par ses maladresses. La musique se met à jouer toute seule avec furie et lui se suicide dans sa grosse caisse. Rires...

Impossible de trouver d'évocations véritablement sereines du jeu pianistique qui possède toujours quelque chose d'exacerbé. C'est ce qui ressort de *Vol à voile* où Cendrars retient un moment son piano pour nous le donner à entendre par l'écriture. Le jeune Freddy était en fugue à ce moment-là et cherchait du travail chez un facteur de pianos de Munich. Bien sûr, par la répercussion des mots, il ne pouvait se lancer

que dans une fugue à la Bach! Son jeu pianistique se trouve assorti de termes d'orage, de combat, de destruction: il s'agit pour le jeune homme de rivaliser avec le facteur de pianos qui développe un thème wagnérien: nous voici en pleine guerre des principes, des motifs, des cultures: la musique de Wagner contre la musique baroque, la grandiloquence contre la drôlerie, l'adulte contre l'enfant, la sédentaire contre le nomade... Le duo tourne au duel, mais ne s'achève pas. Cendrars ne retient pas davantage son piano qui se change en locomotive avant la fin du morceau. La vie et l'aventure ont repris leurs droits. Sur son *Transsibérien* à clavier, Cendrars joue la musique du monde, «dédiée aux musiciens», celle de la bourlingue et de l'invention défendue par son professeur Hess-Rüetschi qui lui reconnaît de son côté un «don comique, si extraordinairement rare en musique» (B, VI, 165).

(Rappeler dans ce contexte les percées d'humour d'Erik Satie qui ne se contentait pas de tracer des notes sur ses partitions, mais aussi des mots, des formules, des soliloques, des calembours et des dessins destinés à l'interprète, élaborant ainsi une musique détendue au croisement de l'auditif et du visuel).

Comme le piano du jeune Freddy, les récits cendrarsiens se déplacent constamment. Ils semblent écrits simultanément sur les deux côtés de la feuille avec un envers et un endroit de l'écriture qui ne coïncident plus. Et c'est sans doute cela le véritable sens de la fugue chez Cendrars qui place *Bourlinguer* sous l'égide d'Einstein et de Bach: le premier défend la relativité de temps, de distance, de masse et affirme que seule est constante la vitesse de la lumière; le second prône, à la suite d'Andreas Werkmeister, la relativité dans l'accord des instruments: la gamme tempérée avec ses intervalles *relativement* purs lui permet d'expérimenter la palette complète des tonalités. Cendrars lui se montre fier d'avoir glissé «la relativité comme un substratum dans [ses] phrases» (B, VI, 157) Le substrat est un terreau qui n'affleure pas à la surface. C'est aussi une langue régionale parlée qui joue par influence au travers de la langue officielle qui lui succède. Remy de Gourmont souligne dans sa préface au *Latin mystique* que le moyen-âge est un moment unique où le latin affleure à l'intérieur du français et où les deux langues se confondent jusqu'à un certain point sans jamais coïncider totalement. Chez Cendrars se perçoit toujours un piano au travers de la machine à écrire; il y a cet infime décalage qui sépare la langue d'elle-même, l'image de son reflet, l'endroit de son envers: ainsi se déploie en éventail le texte infini à travers le Palais des Miroirs où tout se joue par renversements et par redoublements, comme en musique, mais avec des mots.

- ¹ Titre et sous-titre de l'ouvrage de Jacob Böhme (1575-1624) utilisé par Cendrars dans «La fête de l'Invention» de *L'Homme foudroyé*. Les références entre parenthèses renvoient à la pagination des huit tomes de l'édition Denoël (1960-1965) précédées du sigle suivant: B: *Bourlinguer*; HF: *L'Homme foudroyé*; MC: *La Main coupée*; MN: *Moganni Nameb*; TCT: *Trop c'est trop*.
- ² Sur la vibration sonore de l'univers et la résonance contenue dans les choses, se reporter à notre article «Uranisme et musique» paru dans *Blaise Cendrars*, Quaderni del Novecento Francese 12, diretti da Sergio Zoppi, Bulzoni Editore Roma, 1991.
- ³ Mot écrit à son fils Odilon sur une feuille du *Namur Hôtel* à Paris:
- Voici comment
je t'écris. Je me vois
derrière dans une armoire à glace. Blaise
Ma main gauche devient ma droite
C'est saisissant.
St SEUL*
- (Texte diffusé par Miriam Cendrars lors du colloque Cendrars de juin 1986).
- ⁴ Selon le *Traité d'Astronomie générale* de Robert Fludd (auteur cité dans *L'Eubage* à propos de la *musique des sphères*), l'Univers peut être assimilé à une gigantesque pyramide dont la *Table d'Emeraude* d'Hermès Trimégiste donne la clé dans son premier verset: «Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas, pour faire les miracles d'une seule chose.»
- ⁵ Sorte de double retourné de *Bourlinguer*, *Le Lotissement du ciel* est en effet le livre des chutes inversées et des envols extatiques.
- ⁶ Le Brésil dans *Le Lotissement du ciel* représente également le règne généralisé du leurre comme en témoigne l'histoire du *sublunaire* D^r Oswaldo Padroso et de «La Tour Eiffel Sidérale».
- ⁷ L'épisode se situe dans la deuxième des «Rhapsodies gitanes» de *L'Homme foudroyé*.

Miriam Cendrars

POUR SALUER NICOLE LACHARTRE, SELON SON DÉSIR, «*MÉMORISÉE DANS LES AUTRES*»¹

A son chevet, sous les flacons de médicaments, Nicole Lachartre a glissé les traces essentielles de sa vie: de sa belle grande écriture volontaire et ferme, elle a laissé les échos de l'indicible qui l'ont habitée, traduits en pensées, transmis en mots sur des *carnets intimes*.

Nicole Lachartre! Qui l'a vraiment connue, reconnue? Elle est mystère indéfinissable sans lieu ni temps. Elle est interrogation:

«Elle n'est pas là? / Elle est là? Est-elle là?»

Si elle tente de se situer, c'est dans un monde «...*au-delà de toute forme*... et par la musique elle aspire à accéder au - de - là.

Mais la musique, c'est déjà une forme, alors, Nicole cherche encore plus loin: elle est à l'affût du *son*, vibration qui générera la musique.

Elle écrit: «...*Tentons de retrouver le son comme acte primordial, à la fois lieu de convergence des êtres et vecteur d'une découverte de soi-même*...»²

Elle se cherchera aussi, par le dessin et la peinture, au fond d'un sombre subconscient qu'elle veut lucidement, humblement, amener à la clarté.

Qui est Nicole Lachartre?

Pour se qualifier, elle s'invente un nom: *«Femme-œuvre»*.

Elle est énergie créatrice qui se questionne:

«...cette force en moi / n'est pas moi / qui est cette force?»

Elle est combat permanent de la matière et de l'esprit:

«Années de lutte / années d'illumination.»

Elle est foi, espérance:

«La prière, c'est / une volonté.»

La lumière / est l'objet de la prière, / non la prière / elle-même.»

Elle est réceptacle de la Conscience:

«Ma vie / est une expérience à sur - vivre.»

«La présence entrevue / La connaissance indicible / sont la colonne vertébrale / de mon existence.»

Et proche de l'issue fatale, prête à franchir la limite, Nicole Lachartre est le tranquille courage:

«Entravée mourante... / L'âme se dépouille d'un corps.»

«Puisse-t-elle / rejoindre au-delà / de la mort physique la quiétude / la lumière.»

Nicole Lachartre... **«Mort-cristal»**

«... apprendre à vivre...»

Après avoir absorbé ces pensées, cet essentiel éternel de Nicole Lachartre, que dire d'autre? Faut-il raconter l'histoire de son passage? Oui, elle l'avait prévu et souhaité:

«Pour mes amis

Je deviens une nouvelle mémoire»¹

Née à Paris, en 1934... Cinquante-huit années plus tard, en janvier 1992, un sobre avis parvient à ses proches, à ses admirateurs, à ses collaborateurs:

«Votre amie Nicole Lachartre qui s'est endormie à Versailles dans la nuit du 25 au 26 janvier 1992, avait prévu, dès le soir du 26 novembre 1991, une liturgie pour réunir ses amis...» Ce sera le mercredi 5 février à 19 h dans la cathédrale Saint-Irénée: ses amis s'y sont réunis, silencieux et fervents, autour de Ferenc Varga. Il dit:

«J'étais toujours son Cercueil / où son corps pouvait se reposer / J'étais toujours son Berceau / où son corps pouvait se remémorer»³.

«Mémorisée dans les autres»

Nicole Lachartre est née à Paris, dans une famille tournée vers l'étude, la médecine, les arts. Enfant, elle se consacre au piano. A dix-huit ans, elle entre au Conservatoire national supérieur de musique de Paris en classe d'harmonie. Elle tente la composition, suit la classe de contrepoint, puis de fugue, où elle obtient les premiers prix. A la fin de la classe de composition de Marius Milhaud, elle présente une œuvre de musique de chambre: insuccès dû à son traditionalisme...

Puis c'est en travaillant avec André Jolivet qu'elle poursuit ses compositions, transmises à l'O.R.T.F. (Office de radiodiffusion-télévision

française). C'est au cours d'un stage au Groupe de recherches musicales auprès de Pierre Schaeffer, que s'amorce une crise: elle s'éloigne du néo-classicisme, mais n'est pas acceptée par les tenants des musiques nouvelles. «*Entre les deux tendances, incompréhension et solitude totales...*», rappelle Ferenc Varga.

Pourtant, sa première œuvre électro-acoustique, «Onirique», est jouée en 1968 dans le cadre de la Biennale de Paris. Dans le sillage de Xénakis, de Pierre Barbaud, de Michel Philippot, elle entreprend des études de mathématiques, de programmation, d'application musicale de la cybernétique. Elle compose deux œuvres calculées. Elle écrit et publie l'ouvrage *Les musiques artificielles*, préfacé par Maurice Fleuret, première étude d'ensemble sur les expériences de composition calculée «à la main» (calcul mental) ou par ordinateur⁴.

Succès, reconnu par Dallapiccola, Pierre Emmanuel, Lévi-Strauss, Ligeti, Milhaud, Stravinsky et bien d'autres. Interview à la radio avec Michel Philippot et Claude Samuel.

En mai 1968, elle rejoint avec espoir le mouvement des musiciens d'avant-garde, mais l'élan premier s'enlise et elle est bientôt déçue.

En solitude, le son-méditation

C'est alors qu'elle s'engage, solitaire, volontairement cloîtrée, dans sa voie. Elle travaille à son œuvre sur le «Tao Tö King» traduit par Max Kaltenmark: une version pour solistes, chœurs et orchestre (45') et une version pour solistes et orchestre de chambre (30').

«*Elle ne veut aucunement utiliser les textes comme matière à illustration sonore, mais cherche à réaliser une méditation en sons*», écrit Ferenc Varga.

Avec des forces nouvelles, elle collabore avec Pierre Henry pour son *Apocalypse*, à Utrecht, au Studio voor Elektronische Muziek, où elle réalise également une œuvre électro-acoustique «Suicide cosmique», avec la voix d'Alain Cuny, puis une «Suite pour ondes Martenot, voix de femme et Zarb» interprétée par Jeanne Loriod, Monique Berghmans et avec des improvisations de Djamchid Chemirani.

Dès 1970, reconnue pour son érudition, elle écrit des articles d'une grande technicité pour la revue «O-I Informatique» et pour l'*Encyclopædia Universalis*, est chargée de recherches à l'O.R.T.F. (Groupe de recherches musicales) et diffuse ses œuvres électro-acoustiques principalement en Belgique: «Mundus Imaginabilis», «Mundus Sensibilis» et «Mundus Intellectualis», de même que «Ultimes» pour ondes Martenot, joué en France et aux U.S.A.

Cloîtrée à nouveau, en 1972, elle écrit une partition sur un texte tiré de *L'Ecclésiaste* par le mystérieux Qohèlèt, et traduit par Jean Steinmann⁵. L'œuvre sera créée en l'Eglise Saint-Séverin, à Paris, le 21 novembre 1973. Les rôles des quatre récitants seront tenus par Alain Cuny, Michel Lonsdale, Danièle Delorme, Claude Piéplu.

En commun, la création

En 1974, elle réunit les plus fidèles de ses amis pour créer l'A.C.I.C., l'Association pour la collaboration des interprètes et des compositeurs, dont l'un des buts est «*de vivifier la création musicale en donnant aux compositeurs l'occasion de travailler sur l'œuvre des grands écrivains et penseurs de notre époque. Simple prétexte? Ou véritable osmose? Les exemples de rencontres musique-littérature abondent: Berg et Büchner, Strauss et Hofmannsthal, Debussy et Maeterlinck, Ravel et Mallarmé, Gounod et Goethe, Boulez et Char, Le Tasse et Monteverdi, etc.*»⁶

Les principes de base de l'A.C.I.C. sont clairement définis:

- susciter de nouveaux possibles sonores par l'expérimentation, la réflexion, le travail en commun du créateur et de l'interprète, dans une évolution musicale excluant la sclérose et les excès des modes passagères;
- assumer l'électro-acoustique, hors de toute fonction illustrative, comme l'une des expressions musicales de ce temps;
- composer un programme comme une œuvre.

Dans les «concerts programmœuvres» de l'A.C.I.C. sont alliés styles et techniques variés: éléments théâtraux, littéraires, jeux de lumières, projections de films, de diapositives, musiques anciennes et traditionnelles.

La pensée souveraine

Antonin Artaud, René Daumal, Cioran, Simone Veil, Joë Bousquet, Dubuffet et l'Art Brut, sont pour le groupe, en 1975, 1978, 1979, 1980, les premiers sujets d'hommages musicaux, produits au Musée Guimet.

Au Centre culturel suédois ce sera, en 1981, «Bon anniversaire Monsieur Sauguet» et en 1982 «Parcours musical de Pierre Schaeffer». En 1983, «Pièces pour bande seule» et «L'instrument et ses multiples». En 1984, «L'Art brut et sa musique», une semaine de concerts, spectacles, exposition, au Centre Georges Pompidou. A Radio France, l'A.C.I.C. donne des œuvres de Chaynes, de Bisset, Barrière et Philippot, avec le pianiste Jean-Pierre Dupuy et le quatuor Bernède. En 1985, Nicole

Lachartre crée, à Madrid, une pièce pour pianiste-récitant, «Un dragon tombé du cheval», sur des textes d'Adolf Wölfli.

Dans ses concerts, de 1975 à 1990, l'A.C.I.C. a programmé 106 compositeurs actuels, français et étrangers, 294 œuvres contemporaines, dont 112 en création mondiale... Mais on ne peut pas tout citer ici...

«... *cette force en moi...*»

Nicole Lachartre s'affirmait, inspirait, transmettait sa subtile énergie aux créateurs. Lors de la présentation à France-Musique de sa création «En sa mémoire l'hommesprit», Gerard Condé écrivait dans *Le Monde*: «Redécouvrir la musique, acte essentiel, aventure de l'esprit, en insistant sur le ton comme résonance de «soi», unité évoluant dans l'espace intérieur et extérieur, le son qui devrait devenir «œuvre». On pourrait ainsi, en une phrase, tenter de définir, sans la limiter, la quête de Nicole Lachartre...»

Sans la limiter.

Dis-moi qui tu lis...

En 1962, une rencontre capitale confirmait Nicole Lachartre dans sa recherche. C'est un poète de l'essentiel. Leur nourriture? En vrac, Nietzsche, Malraux, Maine de Biran, Elie Faure, Artaud, Vivekananda, Bousquet, Daumal, Leonard de Vinci, Baudelaire, Pascal, Maritain, Elisabeth de la Trinité, Lévi-Strauss, Simone Veil, Aldous Huxley, Berdiaeff, Amiel, Thérèse d'Avila, Blake... Dis-moi qui tu lis, je comprendrai qui tu aspires à être...

Varga s'approprie les **mots** comme Lachartre le **son**:

«*Quand on se laisse Berceur / par les Mots on est / un «Poète»! Quand on viole / (en les dominant) les mots morts, / on les éjecte de nos univers / d'Homme vers «DIEU»³.*»

Que lui dit-il encore?

«*L'Homme-puissance-en-sa-pensée*» avant sa mort physique peut offrir la résurrection aux motsmorts pour les offrir à la plénitude des vides absolus (offrir, offrir l'«offrande»)»³.

Parmi ses lectures, il y a l'œuvre de Cendrars dans laquelle il entre en profondeur, et il s'exclame:

«*Il n'y a que l'amour! / Il n'y a que les crimes! / Il n'y a que l'homme! / Il n'y a plus de poètes! / Nous possédons encore des mots mortels que nous devons ressusciter!*»³.

Lorsque Ferenc Varga révèle Blaise Cendrars à Nicole, c'est d'abord avec le livre-choc *Moravagine* car, tant dans l'auteur que dans le héros, il s'y reconnaît, lui, «*A-patride*»³ que la dramatique enfance a laissé estropié, comme il l'écrit cruellement dans «l'ouvrage d'une vermine de guerre», qu'il signe f.i.j.v.r.⁷ «...*Fallait-il donc la guerre, la mère décapitée par un obus devant sa maison, les cadavres nus et gelés dans les rues, la faim et la soif au fond des abris, puis les quatre années de maladie qui enferment l'enfant dans une prison de plâtre et lui laissent pour seule liberté celle de l'esprit, pour que f.i.j.v.r. conçoive l'irrésistible volonté d'écrire et de clouer aux mots chaque instant de sa vie?...*»

Au-delà des limites des mots

Comme le **son** pour Nicole, le **mot**, mieux qu'imprimé: **calligraphié**, comme il l'est traditionnellement en Chine, au Japon, en Islam, pour Ferenc Varga le **mot**, dans toute son intensité retrouve à lui seul sa signification primordiale, pour approcher de l'inexprimable.

«Les mots, écrit-il, font constamment sentir à l'homme ses limites, et je ne vois guère que la musique qui puisse l'entraîner hors de lui-même.»

Varga domine la langue française, comme il dominait la langue hongroise, au point de restituer à ses mots créés, ses mots neufs, idéogrammes composites, intersignifiants, le contenu lumineux de la destinée humaine: il nomme ces créations la «Visioscriptura» (exposées en 1989 à la Galerie Tenri de Paris)

Poète? Non, il refuse l'appellation «poète»:

«... je ne voulais jamais être un «poète»! On ne peut plus l'être! Devant l'humanité suicidaire on ne peut que sangloter dans les nuits solitaires!»³

Homme, donc, à la recherche de la parole impossible, compagnon secret d'une *femmeâme* qui a choisi de s'unir à lui, il lui confie son tourment:

*«...une pensée on l'imagine forte et belle
mais cette phrase qui l'exprime est une maigre haridelle...»
«...nous écrivons des mots les uns auprès les autres
et cela semble suffisant
car les mots fécondent les mots
la phrase féconde les phrases
et celles-ci donnent naissance enfin à des alinéas
les phrases sont stériles
elles forment des cercles fermés
et la pensée n'a pas de sexe,
mais les phrases se multiplient*

*comme escargots après la pluie...»
«...la forme des textes est un combat
éternel et constant entre
les pensées et les phrases.»*

Le nouveau venu: Blaise

Voici donc arrivé et désormais présent dans la vie de ces deux êtres qui sont source l'un pour l'autre, un poète qui semble parler pour eux, avec eux: Blaise Cendrars.

Le 25 avril 1985, Nicole Lachartre écrit, sur papier en-tête de l'A.C.I.C.:

Chère Madame Miriam Cendrars,

J'ai été passionnée par le livre que vous avez consacré à votre père! Pour le vingt-cinquième anniversaire de sa mort en 1986, nous essayons de réaliser à sa mémoire un vaste hommage musical, et de rassembler le plus grand nombre de manifestations diverses pour une «année Cendrars». J'espère de toute mon âme que notre projet aura votre approbation, et que vous voudrez bien nous aider à le réaliser. Accepteriez-vous de participer à l'une de nos soirées pour y évoquer le souvenir de Blaise Cendrars? Merci de l'avoir fait revivre si intensément dans votre livre, si précieux pour ceux qui l'aiment sans l'avoir connu...

Nous nous sommes rencontrées le 16 mai 1985. Nous avons constaté que le 25^e anniversaire de la mort de Cendrars, 1986, et son centenaire, 1987, étaient proches et qu'il serait bon de joindre nos efforts. Et Nicole Lachartre s'est attelée à la tâche!

A.C.I.C. – Paris, le 8 juillet 1986

Chère Miriam Cendrars,

Voici l'annonce du premier concert de notre cycle d'Hommage musical à Blaise Cendrars. Ce sera, je crois, un très beau programme, dans le cadre «prestigieux» du grand auditorium de Radio France. Madame Pauly (directrice de la Commission des Commémorations nationales) veut réunir les différents participants à l'année Cendrars au mois de septembre prochain... nous nous reverrons donc bientôt!... et vous envoie ma pensée fidèlement et respectueusement amicale.

Nicole Lachartre.

Kerliou, le 12 juillet 1986

Chère Nicole Lachartre,

Vous êtes surprenante et formidable!

Tandis que je piétine encore d'un projet à l'autre (bien que plusieurs

soient déjà en chantier), voici que vous inaugurez l'année du centenaire Blaise Cendrars par un premier concert «Hommage musical». Bravo et merci.

Septembre 1986

...Grand merci pour votre lettre! Excusez-moi d'avoir un peu tardé à y répondre: l'été est la période précieuse pendant laquelle je peux me consacrer entièrement à la composition dans ma solitude campagnarde – mais ces journées de travail de création demandent une concentration complète, et me laissent le plus souvent totalement épuisée. Je viens justement d'achever le brouillon de l'œuvre que je consacre à Blaise Cendrars et avant d'entamer la copie sur calque de la partition, dernière étape de mon travail, je m'adjuge une journée de repos et en profite pour vous écrire.

Savez-vous que j'ai obtenu un timbre pour le centenaire en 87? Chic! Je suis toute fière!!

Je suis heureuse de savoir que vous avez cette offre du Centre Pompidou...

Ainsi Nicole Lachartre consacrait tous ses efforts à la préparation des manifestations pour le centenaire de Blaise Cendrars!

Le coup d'envoi

Le mardi 16 décembre 1986, France Musique donne en direct, depuis le Grand Auditorium de Radio France, dans le cadre de l'émission présentée par Philippe Caloni «Les Mardis de la Musique de Chambre», le concert «Hommage à Blaise Cendrars», avant-première de l'année Cendrars, concert inaugural du centenaire, premier du cycle *Hommage musical à Blaise Cendrars*, conçu et organisé par l'A.C.I.C. et sa fondatrice-directrice, le compositeur Nicole Lachartre.

Cendrars nôtre: c'est ainsi que Nicole Lachartre intitule son introduction au programme.

Souvenons-nous: nous voulons ce souvenir de lui, de son visage tourmenté, dessiné par sa femme Raymone ou son ami Fernand Léger, souvenons-nous de l'homme qui «est sans bras parce qu'il en avait laissé un à la guerre»; souvenons-nous du poète de la modernité, qui a comme maîtres Rimbaud et Laforgue, qui inspire Apollinaire et qui avec son Moravagine devance Céline et le futur «pseudo-célinisme»: Ami ou guide, selon les circonstances, de Modigliani, des futuristes, des Delaunay, de

Léger, de Doisneau le photographe, de Max Jacob, de Satie, Sauguet, Milhaud, Honegger, Auric; ami de Chagall qui, selon Cendrars, «peint avec ses cuisses et qui a les yeux au cul». Ami de Braque qu'il appelle «janséniste», et dont Picasso serait le «Pascal fiévreux», ce Picasso qui par «son orgueil, sa cruauté, sa perversité» est apparenté par Cendrars à Gilles de Rais.

Cendrars ami et guide, ennemi et adversaire cruel, Cendrars ouverture et curiosité, Cendrars la lucidité et le désespoir, Cendrars cet homme-lumière, nous aussi nous l'aimons encore.

Les écrivains inspirent les musiciens, les musiciens vivifient la créativité des philosophes et des écrivains. Le texte est-il «pré-texte» ou rencontre, osmose, union totale? Le choc de l'écrit ébranle, tue ou féconde le musicien qui trouve l'occasion de renouveler ses langages grâce à des êtres lumineux dans leur intelligence-esprit. Par cette rencontre du texte et du son, peut-on aussi ouvrir une voie fertile aux personnes qui veulent bien tendre l'oreille, écouter, apprécier, et offrir l'effort de leur attention pour se fondre et se ressaisir dans la musique?

Quand Apollinaire meurt, Cendrars déclare: «Apollinaire n'est pas mort. Vous avez suivi un corbillard vide. Apollinaire est un mage.» Nous déclarons nous aussi, nous musiciens, nous compositeurs: «Il n'est pas mort notre Cendrars, il est vivant, il est le ressuscité dans nos musiques.»

Cendrars est né il y a cent ans: nous le vivons encore.

Composer un programme comme une œuvre: c'est l'ambition de Nicole. Et c'est bien ce qu'elle réussit.

Les interprètes réunis sur le plateau, il convient de le rappeler, sont Irène Jarsky, soprano; Claude Melony, baryton; Anna-Stella Schic, piano. Et le Trio de l'Ensemble intercontemporain: Maryvonne Le Dizes-Richard, violon; Jean Sulem, alto; Pierre Strauch, violoncelle; avec Agnès Sulem, violon.

Œuvres dues à l'étroite collaboration entre le poète et les musiciens, «Pâques à New York» d'Arthur Honegger ouvre la fête, et «La Création du Monde» de Milhaud viendra la clore.

«Les Pâques à New York» ensemble de pièces composées en 1920 pour soprano et quatuor à cordes, appartient encore à la première période dans la création de Honegger, souligne Hélène Pierrakos dans ses commentaires du programme. Et elle ajoute: Mais «Les Pâques à New York», c'est déjà la complicité avec Poulenc, Milhaud, Auric, Tailleferre et Durey, très vite constitués, bien malgré eux, en «groupe des six» par la critique. Darius Milhaud précise, dans ses «Notes sur la musique»: «Auric et Poulenc se rattachaient aux idées de Cocteau, Honegger au romantisme allemand et moi au lyrisme méditerranéen.»

«Ces réminiscences allemandes ne sont sans doute pas évidentes à l'écoute des «Pâques à New York.» Mais c'est aussi que les textes de Cendrars se prêtent peu à cette concordance particulière. [...] Mais dans cette soirée musicale consacrée à Cendrars c'est l'atmosphère artistique liée à une époque qui importe, sans doute plus qu'un déploiement didactique de «musiques nouvelles au long du XX^e siècle.»

«La Création du Monde» composée en 1923 pour un ensemble instrumental comprenant entre autres un certain nombre de vents, a été remaniée en 1926 pour le quintette avec piano.

«La musique de Milhaud, écrit Hélène Pierrakos, n'est plus seulement, ici, teintée d'exotisme – comme ce fut le cas entre autres pour ses œuvres composées au Brésil, lors de son séjour diplomatique avec Claudel – ni de cette légèreté méditerranéenne caractéristique de certaines pièces de sa musique de chambre. C'est, de façon assez différente, le jazz qui prédomine, tout au moins ses procédés les plus typiques (syncopes en particulier et aussi, dans la version originale, l'instrumentation). Mais il subsiste cependant quelque chose de l'inspiration brésilienne, dans la rythmique en particulier.

«Cela produit un discours musical tout à fait étrange, mêlant l'esprit de la danse classique (grand «adage» du début), les effets de jazz band et un attirail plus anecdotique, venu du Brésil. C'est d'ailleurs peut-être ce type de musique, à mi-chemin entre la grande tradition chorégraphique française et toutes les tentations hétéroclites des musiques non savantes, qui définit précisément l'époque 1910-1930 grosso modo, dans le domaine de la musique de ballet.»

Puis vient la création d'Henri Sauguet, présent dans la salle, spécialement pour ce concert. Il s'en explique lui-même:

«Autour des titres de Blaise Cendrars, cueillis et ingénieusement enlacés par Raphaël Cluzel, j'ai tressé la musique de mon hommage à ce grand poète que j'ai eu le privilège de connaître dans les années de ma jeunesse, alors qu'il dirigeait les éditions de La Sirène et concevait, avec Darius Milhaud et Fernand Léger, «La Création du Monde» que donnèrent les Ballets Suédois.

«Grande et noble époque héroïque où les poètes, les peintres, les musiciens tentaient ensemble l'aventure de l'Esprit Nouveau, qui allait se dresser, debout, en face des hommes, débarrassé des attitudes artistes, des symboles, des chatouillis dérisoires de l'exquis et du raffiné décadent.»

Mosaïque de titres de Blaise Cendrars

*Depuis la création du monde / l'homme foudroyé /
la main coupée / n'avait cessé de bourlinguer*

*Feuilles de route / feuilles de route / du monde entier
Bombay express
emmène-moi au bout du monde / d'outremer en indigo
en passant par le Brésil
Trop c'est trop
une nuit dans la forêt / l'aventure a pris feu*

*l'homme foudroyé / la main coupée
est parti bourlinguer / dans le lotissement du ciel.*

Le concert se poursuit avec les créations de Philippot et Decoust, inspirées elles aussi de l'univers de Cendrars.

Michel Philippot présente lui-même son Quintette pour quatuor à cordes et piano intitulé: «Voyages».

«Cette œuvre, commente-t-il, est construite à partir d'un minimum d'éléments ou motifs, soit mélodiques, soit rythmiques. Mais ces motifs sont chaque fois présentés de manière différente, dans des mouvements différents, ou ayant subi divers types de transformations. Ainsi les hommes et les objets voient se modifier leurs apparences lorsqu'ils se trouvent diversement éclairés; d'où le symbole du voyage lorsque les déplacements géographiques et les changements climatiques défont et refont les identités.

«Plus que thématique, la forme adoptée est donc plutôt celle d'une variation continue au cours de laquelle des rappels apparaissent au travers de reprises variées. La cohérence harmonique est recherchée plus que les recherches de sonorité. Les effets dits «spéciaux» sont évités, ils vieillissent.

«Ce type de formation est assez dangereux (quatuor et piano) car on peut tomber facilement de l'excès d'austérité de la musique de chambre dans le relâchement qui évoquerait l'orchestre de brasserie... Comment éviter ces deux écueils?»

Michel Decoust, pour sa part, présente ensuite:

«Bleus», mélodies pour voix et piano, à partir de cinq courts poèmes de Blaise Cendrars extraits de Feuilles de route. Pochades, visions, images qui suggèrent sur une ligne d'horizon toujours renouvelée... rêve-souvenir, redites... tout un monde lointain.

Voici les cinq poèmes choisis par Decoust: *Bleus, Visage raviné, S. Fernando de Noronha, Plage, Iles*. A propos de la composition de Decoust, Hélène Pierrakos écrit:

«Si l'on considère tous les modes d'expression de la voix dans la musique contemporaine, si l'on cherche aussi à définir ce qu'elle représente aujourd'hui (par rapport à la machine électro-acoustique, mais aussi par rapport à la tradition vocale des périodes précédentes), on découvre un phénomène marquant, dont l'apparition remonte, grosso-modo, aux années 1950 (Boulez et son «Soleil des eaux» en particulier): c'est que le sens du mot commence à perdre de son importance, au profit d'un déploiement vocal, où le son-voix est plus important que le contenu littéraire qu'il exprime...

«La voix, depuis quelques décennies, est en train de se révéler comme un matériau sonore, au même titre que n'importe quel instrument. Toutes considérations qui ont leur importance lorsque l'on découvre la musique vocale de Michel Decoust parce que, précisément, il fait le lien, quant à lui, entre la «grande technique» de la mélodie française (Duparc est peut-être plus qu'un autre, une référence importante ici) et le langage musical d'aujourd'hui [...].

«La mélodie et les rapports entre la ligne mélodique et le poids du mot, entre le dit et le non-dit d'un poème et l'abstraction pure du discours musical: tout cela est présent dans la musique de Decoust, dans son état traditionnel, si l'on ose dire en parlant d'un musicien qui a parcouru ces contrées musicales de l'avant-garde.

«En d'autres termes: composer une mélodie française aujourd'hui, si l'on se maintient dans le cadre instrumental et vocal traditionnel (voix solo et piano), comme c'est le cas ici, contraint à se poser des questions d'expressivité, qui sont exactement les mêmes que celles que pouvait se poser n'importe quel compositeur des temps anciens, livré à un poème donné.

«Pour ce qui est des poèmes de Cendrars choisis ici, ils conviennent certainement d'autant mieux à la création musicale qu'ils sont en réalité des esquisses poétiques, bien loin de toutes les échappées parfois bavardes des récits de Cendrars. C'est alors à la musique elle-même d'assurer la densité réelle de l'ensemble.»

L'enthousiasme, force motrice

Imagine-t-on les prodigieux efforts de Nicole Lachartre, pour susciter et organiser le «Cycle de l'Hommage musical à Blaise Cendrars» qui s'est poursuivi en 1987? On en jugera par les programmes.

23 et 24 mai, au Musée Guimet, Paris.

André ALMURO. Musique pour bande et percussion. «La fin d'un monde», spectacle multimédia, libre reflet du scénario de Blaise Cendrars, *La Fin du Monde filmée par l'Ange Notre-Dame*.

25 juin, Centre Georges Pompidou, à 20h30: concert en deux parties:

Première partie

Elisabeth CHOJNACKA, soliste, clavecin amplifié.

– Guy REIBEL, «Toccatine».

«La Toccatine, écrit Guy Reibel, n'est pas inspirée par une œuvre particulière mais par l'ensemble de l'œuvre de Blaise Cendrars auquel elle est dédiée. Son langage lyrique, au rythme heurté, haletant, est à l'image de certains poèmes de style surréaliste dont l'auteur des Pâques à New-York a le secret. L'œuvre est conçue comme une mosaïque agencant des cellules musicales très contrastées, sortes d'images prises sur le vif formant dans leur foisonnement un kaléidoscope d'impressions sonores. Elle se termine par une coda qui développe une ligne vive et ininterrompue, zig-zag aux mouvements imprévisibles, jusqu'à la rupture finale et définitive concluant ce poème sonore à l'aspect cubiste.»

– Iannis XENAKIS, «Naama (Flux)».

Clavecin traité dans ses aspects percussifs, harmoniques et mélodiques simultanément.

Cette pièce a été jouée par Elisabeth Chojnacka en remplacement d'une création de Thomas Kessler qu'il n'a pas été possible de donner en raison d'un obstacle technique de dernier moment.

– «Cendrars, pourquoi?» Texte lu par Jean MOURAT.

– Nicole LACHARTRE, «Une robe tombée en poussière» pour claveciniste-récitante. Texte de Blaise Cendrars: «Sur la robe elle a un corps» poème écrit, pour une robe de Sonia Delaunay.

«Oui, oui, oui! s'écrie Nicole. Nous sommes là! Nos robes ne sont pas encore tombées en poussière! Nous vivons et nous nous amusons ce soir à la mémoire de Cendrars!»

Deuxième partie

Ensemble vocal du chœur de Radio France sous la direction de Guy REIBEL. Orgue de barbarie: Pierre CHARRIAL.

François VERCKEN, «Poèmes pour triple quatuor vocal». *«Des couleurs vives dont il entoure la moindre description, Blaise Cendrars a su faire jaillir l'étincelle poétique, écrit Vercken. C'est cette étincelle que j'ai voulu retrouver à travers des poèmes descriptifs comme «Atelier» ou incantatoires telle «La danse des animaux».*

«L'accumulation parfois drôlatique de formes entrevues et de couleurs ressenties ont été la base de mon travail de musicien. Puissé-je avoir fait partager ainsi cette pudique angoisse qui traverse les mots de Blaise Cendrars jetés sur le papier comme des défis au raisonnable.»

Marius CONSTANT, Trois «Poèmes élastiques» pour chœur mixte et orgue de barbarie: «Portrait», «Natures mortes», «Construction».

«Des Dix-neuf poèmes élastiques, j'ai choisi les trois qui décrivent le monde de la peinture, monde riche, multiforme, dans lequel Cendrars était impliqué à l'époque (veille de la guerre de 14), écrit le compositeur.

» Le premier, c'est le portrait de Chagall, le second un hymne à l'abstrait, et le troisième, la silhouette de Léger. » Le style musical de ces chants peut être résumé par la phrase de Paul Morand à propos du poète: «Une sorte de béton armé, en porte-à-faux, où la verticale s'enivre de sa verticalité, où l'horizontale néglige les points d'appui.»

«Venez! Revenez! Ecoutez-nous!» déclame Nicole

Toutes les œuvres données sont des créations mondiales, spécialement demandées par l'A.C.I.C. aux compositeurs et toutes inspirées, d'une manière ou d'une autre, des écrits ou de la personnalité de Blaise Cendrars.

A Blaise, qui en 1913 a dédié *aux musiciens* «La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France», Nicole Lachartre a, superbement, au nom des musiciens, accusé réception.

Du 16 au 21 septembre, dans le cadre des manifestations Cendrars organisées par le Centre Georges Pompidou, une semaine de concerts-programmœuvres (20 h 30, Grande salle).

16 septembre: concert-spectacle: «L'Eubage. Aux antipodes de l'Unité», musique de Nicole LACHARTRE, texte de Blaise Cendrars. Bande magnétique, acteurs, lumières. Avec Jean GILLIBERT, acteur.

«Cette œuvre, écrivait Nicole Lachartre, est pour moi l'aboutissement essentiel d'un des aspects de mon travail créatif sur la relation

parole/son, celui qui consiste à employer le texte non chanté, avec un jeu de mosaïques, de superpositions, de répercussions, d'anticipations, d'amplifications, de déformations, de prolongations, de raccourcis.»

Elle indique ainsi l'orientation de son travail: *«Rêves, visions, souvenirs, réalité de l'instant ou commentaire délirant exclamatif, chaque volte de la pensée est ici anticipée, accompagnée ou conclue par la musique, utilisée non seulement comme amplification poétique de l'idée, mais aussi comme répercussion de l'être et de ses phantasmes – ceux de l'écrivain et ceux de la compositrice.»*

17 septembre: «Cendrars et la musique électro-acoustique». Créations pour bande magnétique seule, ou bande et un musicien, un chanteur ou un récitant.

Françoise BARRIERE: «L'Or sauvage», d'après le roman *L'Or*, Beatriz FERREYRA: «L'Autre», inspiré de *Moravagine*, dans le sens de l'écrivain qui se libère de son terrible double; Patrick LENFANT: «Œuvre pour saxophone et bande»; Pierre BARBAUD: «Luminaire électronique», impromptu réalisé sur Biniou, son nouvel ordinateur.

19 septembre et 20 septembre: concert-spectacle «La vie des saints aux bars des hôtels». Théâtralisation du sonore par Pierre BOESWILLWALD. Musique électro-acoustique, acteurs, danseurs, musiciens, lumières. L'œuvre évoque la personnalité de Cendrars à travers ses ouvrages où voisinent, avec des histoires de guerre et de voyages, les saints qui lévitent (*Le Lotissement du ciel*) et de profondes réflexions sur la spiritualité.

21 septembre: Atelier Musique de Ville d'Avray (six musiciens sous la direction de Jean-Louis PETIT) avec Nell FROGER, soprano et Pierrette GERMAIN, récitante.

Créations:

Antoine TISNE: «Episode new-yorkais», d'après «Les Pâques à New-York», jouant sur le rapport passé/présent dans ce poème, le souvenir de la Pâque russe et des Pâques new-yorkaises.

Danielle SEVRETTE: «Les aventures de mes sept oncles», une pièce composée de sept mouvements, identiques en matière et extrêmement différents, un rapport de formes pures, pour flûte, clarinette, piano et violoncelle.

Jean-Louis PETIT écrit un texte: «...et Dieu, rangé des voitures, créa les nanas» sur lequel il compose un hommage à Cendrars.

Gérard CONDE: «Infusoires» (d'après «Sur les côtes du Portugal», dans *Feuilles de route*) – le compositeur plonge, dit-il, «dans la prolifération des algues, des infusoires et des poissons qui s'en nourrissent dans un univers apathique, suspendu et grouillant, qui s'entre-dévore et se reforme.»

Karel GOEYVAERTS: «Escale à Bahia», mélodies pour voix, flûte et violoncelle sur quatre petits poèmes de *Feuilles de route*, très humoristiques.

Lumières des spectacles par Philippe LACOMBE.

«Femmœuvre... Ma vie est une expérience à sur-vivre»

Nicole s'affaiblissait.

Nicole, de plus en plus forte, donnait de nouvelles impulsions.

En 1988, l'A.C.I.C. ouvre une perspective inédite, celle des «créations parallèles»: les compositeurs donnent tous à entendre, mais certains d'entre eux donnent aussi à voir; curieuse de ces facettes différentes de la création artistique dans un même personnage, l'équipe de l'A.C.I.C. offre un panorama de ces «créations parallèles» en organisant à la Crypte Sainte-Agnès à Paris, rue Montmartre, du 16 au 30 septembre 1988, une exposition: peintures, collages, dessins, tapisseries, sculptures, croquis d'architecture, réalisés par huit compositeurs.

Dans le cadre de cette exposition seront donnés six concerts présentant divers aspects d'une musique de chambre contemporaine.

Aller jusqu'au bout

Lachartre envoûtée par la musique. Mais aussi dessinatrice? Peintre? Ecrivain? Elle cherche, le temps presse, il faut trouver. Dans cet espoir, soutenue par Varga, elle fait, un voyage au Japon, à Kyoto. Là, peut-être, la réponse à la question fondamentale?

Elle veut se donner à tout, à tous, et à travers les dons, le don à l'absolu. La mort approche. Elle le sait.

Le 3 juin 1991, la Galerie Tenri de Paris, siège de l'Association Culturelle Franco-Japonaise, expose les «Visions décalquées» de Nicole Lachartre. Décalquées sur l'écran intérieur lavé des obscurités.

Joseph Rosenmann écrit dans son introduction: «N.L. crée, compose, contrôle les notes de sa musique qui l'épouvante et qui la fascine. Ses peurs, ses folies, ses audaces, pourraient-elles l'acheminer vers les

démences pures, ou ses folies propres à elle?» Et il souligne comment elle accepte en elle-même, parallèlement, le jaillissement des «notes-matière» de sa musique, et le surgissement sauvage hors des cavernes internes, de ses dessins tourmentés et de ses écritures vibrantes de pureté.

L'été passe, douloureux. En novembre, elle sait que le corps l'abandonne. Reste la force intacte, l'âme en lumière. Nicole organise, avec l'évêque de la cathédrale Saint-Irénée, une église presque secrète, la liturgie qui réunira ses amis: une émotion en commun, une fête pour sa libération qu'elle attend, paisible.

Chère Nicole, vacillante, vaillante... debout jusqu'à la fin.
Nicole Lachartre, bien-aimée, bien-aimante.
Aimantée par le divin dans ses pensées et ses actions.

«*Entravée mourante*»...

Dans un recueil de citations qu'elle note au cours de ses lectures, toujours orientées vers le plus haut, Nicole note et prend pour elle les paroles de Leonard de Vinci:

«Alors que je croyais apprendre à vivre, j'apprenais à mourir.»

Nicole Lachartre... elle aussi, comme Blaise, au cœur infini de l'océan...

«*Mort-cristal*»

Note

Documentation généreusement communiquée par Ferenc Varga: Concerts Radio France, saison musicale 1986-1987. CNAC Magazine, juillet 1987. Programmes des concerts (Musée Guimet et Centre Georges Pompidou) établis par Nicole Lachartre et Hélène Pierrakos. Galerie Tenri de Paris. Ouvrages cités de Nicole Lachartre et de Ferenc Varga.

La «partition» de «L'Eubage, aux antipodes de l'Unité» (cartons de préparation du spectacle pour accompagner la bande magnétique et la musique *live*) a été offerte au Fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires de Berne par Ferenc Varga. Qu'il soit chaleureusement remercié pour toutes ses contributions.

¹ En italique et entre guillemets, citations extraites des pages trouvées au chevet de Nicole Lachartre.

- ² Cahier de présentation du concert «La Musique des musiciens interrompue par les paroles-répétitions de Qohèlèt-Ecclesiaste», 1973.
- ³ Commentaires écrits par Ferenc Varga en lisant le présent article, soumis à son approbation.
- ⁴ Cet ouvrage a paru aux Editions Diagrammes du Monde en avril 1969.
- ⁵ *Ainsi parlait Qohèlèt*, Editions du Cerf, 1973.
- ⁶ Lettre à Miriam Cendrars, du 25 avril 1985.
- ⁷ Lausanne, Editions de L'Age d'Homme, 1981.

Nicole Lachartre

CROQUIS FIGURANT LES OBJETS À PLACER SUR LE PLATEAU POUR LA MISE EN SCÈNE DE «L'EUBAGE»

«L'Eubage, aux antipodes de l'Unité», concert-spectacle composé par Nicole Lachartre, a été créé le 16 septembre 1987 au grand auditorium du Centre Georges-Pompidou, dans le cadre des manifestations organisées pour le centenaire de Blaise Cendrars.

La musique – sur bande et en direct – alternait avec le récitatif interprété par la voix de l'acteur Jean Gillibert.

Sur scène étaient disposés les objets évocateurs des visions du voyage données par le texte, successivement et simultanément éclairés par les jeux de lumière imaginés et réglés par Philippe Lacombe.

On trouvera ci-après la liste de ces objets dressée par Nicole Lachartre elle-même ainsi que, p. 122-123, les croquis qu'elle en a exécutés. Cette liste attribue un objet à chacun des douze chapitres que comprend L'Eubage. Afin d'explicitier leur rapport au texte de Cendrars, nous complétons le descriptif des divers objets par quelques remarques et suggestions.

Liste objets pour Eubage

1) Un objet dans un bocal fermé (rondelles de bois et de rhodoïd) sur tabouret salle de bain. (Pseudo-foetus.) Exécution par Pierre Boes.

Faut-il voir dans le surprenant «pseudo-foetus» enfermé dans un bocal un avatar de l'astronaute encapsulé dans son engin spatial? Ou faut-il plutôt l'associer à ces êtres étranges que l'eubage pêche dans l'océan interstellaire et dont la «chair exquisite» constitue un «précieux adjuvant à l'ordinaire de l'équipage»?

2) Eponge géante en polystyrène (amibe géante), posée sur coussin couleur à trouver (oreiller avec *bousse* couleur).

Exécution: amie de Pierre.

Cette éponge est «l'échantillon primaire le plus simple, le plus élémentaire d'une famille d'êtres à rebours, inqualifiables et inadmissibles», note l'eubage, égaré «derrière la Voie lactée», atteignant dès le deuxième chapitre de son récit l'extrême pointe de son éloignement de la planète Terre, «aux antipodes de l'Unité», lorsqu'il se trouve soudain face à face avec la bête monstrueuse qui ronge tout, défait tout, digère tout.

De son côté, Cendrars avait choisi la fameuse Protomyxa aurantiaca pour illustrer cette rencontre terrible. Celle-ci était considérée par le professeur Haeckel, vers la fin du siècle passé, comme l'être originel dans lequel s'opérait le passage de la matière inerte à l'organisme vivant.

3) Grand cercle métallique avec «membrane» (plastique). Socle?

«Tous les matins, une membrane transparente s'étend sur le fond du ciel.» Instrument de musique par excellence, cette membrane capte et amplifie le moindre son, la plus infime vibration qui surgit dans n'importe quel point de l'univers. Elle produit le magma sonore dont l'effervescence sidérale finit par engendrer, dans un gigantesque effort de clarification, la langue.

4) Ecran sino-japonais

Le quatrième chapitre s'est-il reflété dans l'œil émerveillé de Nicole Lachartre tel une estampe chinoise parce que son oreille a été frappée «là-haut, au Tibet», par le «gong gaillard de la contemplation»? Le brouillon de sa partition prévoit à cet endroit une minute et demie de musique «piano doux, percussion, fausses voix douces». «Tout le texte est sur la musique», précise-t-elle également.

5) Une ou plusieurs sphères mi-blanc, mi-noir (en tas sur une table?). Exécution: Anna Catherine Boes? Socle?

En regard de l'éventail d'éléments visuels qu'offre le texte du cinquième chapitre – paysage féérique, chasse au papillon géant, fuite et mise à mort, inventaire du butin –, se contenter de sphères mi-blanc, mi-noir pour l'illustrer semble friser l'ascèse. Mais il faut se rappeler que

ce chapitre est aussi celui dans lequel la structure fondamentale de l'univers s'affirme comme une structure dualiste, binaire, dichotomique, c'est-à-dire «isomère»: c'est l'univers «composé, en tout et partout, des mêmes éléments qui ont pourtant (partout et en tout) des propriétés différentes selon que ces éléments sont différemment disposés.» Un choix provisoire d'images que Cendrars avait rassemblées lui-même pour illustrer son texte comportait une planche découpée dans l'Astrologie populaire de Flammarion et qui représente un disque noir dans un carré blanc à côté d'un cercle blanc dans un carré noir. «Effet de l'irradiation» particulier chez Flammarion, cette planche devient symbole universel chez Cendrars.

6) Deux possibilités: [un grand hiéroglyphe dans l'œil *biffé*] – ou de préférence: «vieilles lunes blafardes, ivoirines»: des lunes à diverses phases (croissants, pleine lune), avec un pied très fin qui permette qu'elles soient mobiles, piqué dans un socle en polystyrène? Support?

Ecartant sans hésiter le blé, puis réflexion faite aussi l'œil, pour donner finalement sa préférence aux «vieilles lunes blafardes, ivoirines», Nicole Lachartre choisit, là encore, avec une étonnante sûreté l'élément le plus «photogénique» (si l'on peut dire) pour le placer au centre de la scène de son concert-spectacle. On se rappelle que c'est tout au fond de la grotte primordiale que l'eubage salue ces vieilles lunes, juste avant de faire demi-tour et de quitter ce décor étrange, tout en emportant sa riche moisson de regards.

7) Disque avec couleurs entre deux planchettes, avec manivelle. Socle?

Lorsque, dans sa rubrique consacrée aux peintres «modernes» de La Rose Rouge du 17 juillet 1919, Cendrars publie un extrait du septième chapitre de L'Eubage, il rend hommage à celui qui lui avait inspiré cette fameuse page sur les couleurs: le peintre Léopold Survage, l'inventeur des «rythmes colorés». Le dispositif utilisé par Nicole Lachartre reprend celui que l'artiste avait imaginé pour produire l'effet voulu par la mise en rotation de disques diversement colorés. Fasciné par ces jeux de «mouvement circulaire de la couleur», Cendrars s'écrie: «On croirait assister à la création même du monde!»

8) Casseroles de cuivre fixées à un râtelier¹ (voir le râtelier!). Oignons?

«Une batterie de cuisine éclatante, du plus beau cuivre» aussi bien que les «gros oignons d'Espagne» figurent dans ce chapitre intitulé: «De l'hétéroclite». C'est peut-être ici que la difficulté de l'entreprise de visualisation se manifeste le plus nettement: il faudrait une scène, un espace, un décor immense à cette belle «illumination», qui s'enfonçe lentement, majestueusement dans l'hiver et la mélancolie irrémédiables.

9) Porte-bouteilles avec deux bouteilles et une bougie.

Socle: cube de contre-plaqué creux sur lequel on puisse le poser et l'éclairer du dedans?

Le soleil intérieur, viatique pour le mois de novembre. Mais d'où vient cette image du porte-bouteilles garni de deux bouteilles et d'une bougie qui l'éclaire? Aucun élément textuel ne la prépare ni ne la suggère. Elle a dû s'imposer à l'esprit de la compositrice comme une création spontanée et dont l'évidence poétique se passe de justification cartésienne.

10) Singe en bois (et miroir?) sur socle ou chaise?

Du singe qui vient coller sa «face congestionnée» au hublot de la cabine de l'eubage, il y a deux, trois interprétations toutes prêtes. Mais peut-être suffirait-il de le mettre en rapport avec Olympio, le «grand orang-outang au pelage roux» dont Moravagine fait immédiatement son compagnon de jeu préféré à bord du Caledonia, entre Liverpool et New York.

11) Tapisserie Pierre Boes. Fixation?

En effet, comment fixer cette tapisserie pour qu'elle ne s'envole pas tel un tapis magique? Il faut admirer le sens des choses pratiques, son souci de la réalisation concrète qui ne quitte pas la musicienne.

Autre piste à explorer: vers la fin du récit, les chapitres de L'Eubage deviennent de plus en plus courts. De plus en plus immergés dans la prose du monde, seraient-ce autant de tapis de prière?

12) Théodolite sur mon socle en bois sculpté.

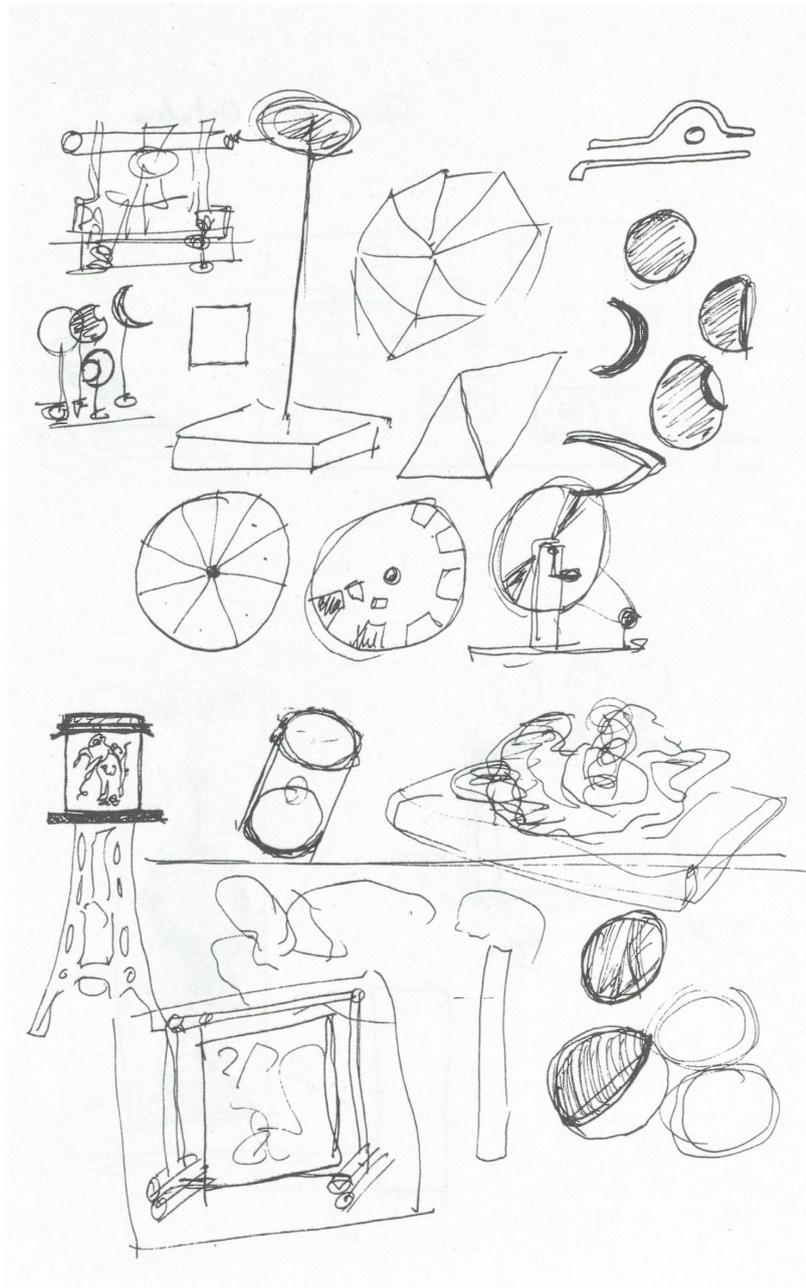
C'est sans doute à l'aide de cet appareil qu'elle a installé sur son socle en bois sculpté que Nicole Lachartre a observé le bolide qui était apparu dans son ciel et auquel elle allait désormais consacrer ses nuits

de travail et d'inspiration, cherchant infatigablement à déterminer l'azimut et la hauteur exacte de l'étrange «zig-zag» en forme de point d'interrogation», qui fut l'ultime message lancé par l'eubage, juste avant le dernier mot: explosion.

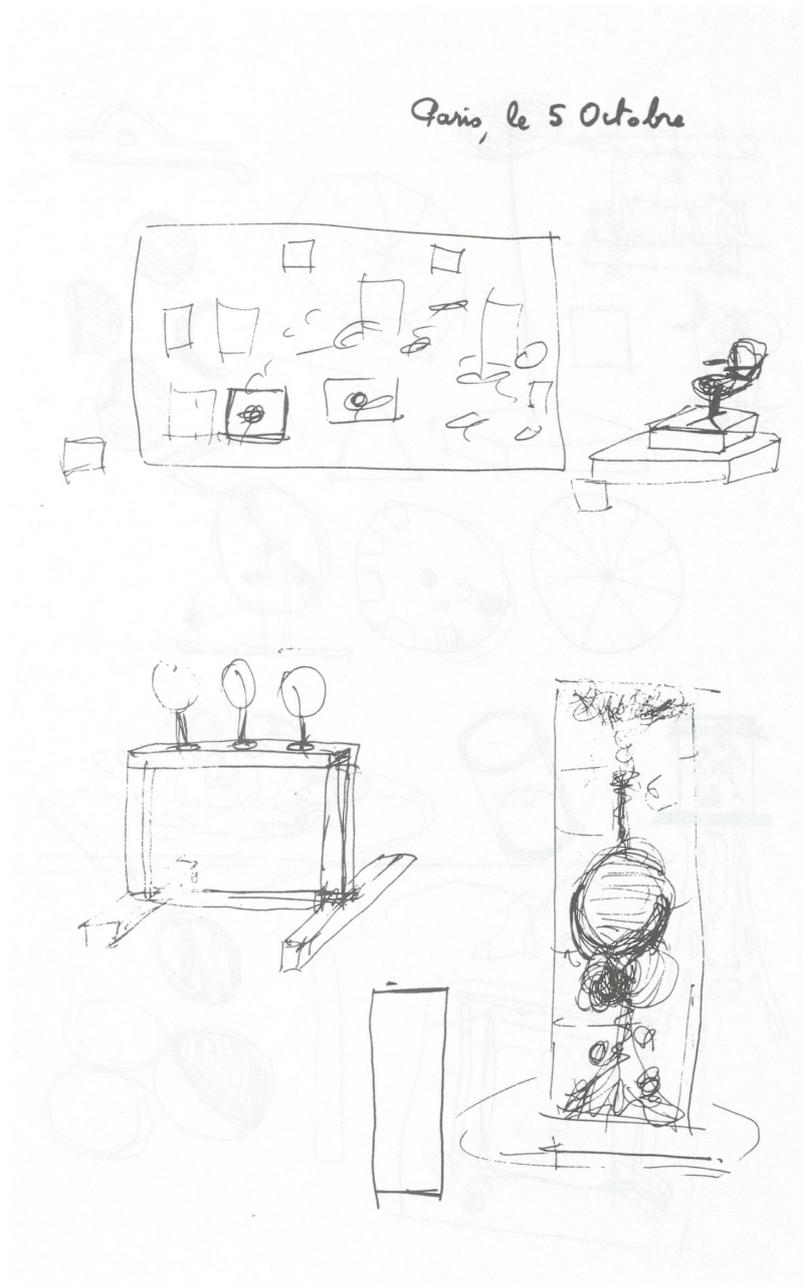
Berty: sphères?
Kodapak. Feuilles-sandwich.

C'est par ces quelques mots ajoutés à la main au feutre noir que se termine la liste des objets de L'Eubage.

¹ *Note ajoutée au feutre noir: si peint en mou, on ne voit que les casseroles.*



Nicole Lachartre, croquis pour «L'Eubage».



Nicole Lachartre, croquis pour «L'Eubage».

PHOTO DE FAMILLE

Cet homme qui a crié: «Foutez mon enfance par terre... Je ne suis pas le fils de mon père...» et qui n'a pas eu de mots assez durs envers les siens, cet ennemi juré de toutes les écoles et toutes les chapelles, a passé sa vie à se désigner des familles, à s'entourer de familles de toutes sortes : vraies ou fictives, revendiquées ou refaçonnées. Nébuleuses d'ancêtres, bandes de mauvais garçons, escouades de poilus, clans de gitans, tribus d'éditeurs, essais d'artistes, on n'en finirait pas de les passer en revue. Et du coup, la notion même de famille se trouve drôlement remise en question, singulièrement renouvelée.

S'il fallait privilégier une de ces familles, pas de doute pour nous que ce serait celle des musiciens. Même si, sur la photographie reproduite ci-contre, on peut déceler un brin de réticence dans l'attitude d'Igor Stravinski (1882-1971). Mais après tout, n'est-ce pas déjà le *Transsibérien* qui leur est dédié? Nous demanderons donc au compositeur du *Sacre* de représenter ici – en vertu de l'amitié qui le liait au poète et de manière symbolique et critique à la fois – tous les musiciens de Blaise, de Bach à Colman Hawkins et de Pépita virtuose du timbre de tramway au guitariste inconnu, sans oublier, bien sûr, les grands contemporains Honegger, Milhaud, Satie dont nous n'avons pas pu parler comme il l'aurait fallu, faute de place.

La photo a été prise en août 1932, à Biarritz par un photographe non identifié. De gauche à droite, on reconnaît: M^{me} Raymone Duchâteau, Blaise Cendrars, M^{me} Eugénie Errazuriz et Igor Stravinski. Nous remercions la Fondation Paul Sacher de Bâle de nous avoir autorisé à reproduire ce document révélateur. Tellement révélateur par le raccourci dramaturgique qu'il a l'insolence de mettre en scène...



Raymone Duchâteau, Blaise Cendrars, Eugenia Errazuriz et Igor Stravinski à Biarritz, août 1929. Photo X. Archives musicales de la Fondation Paul Sacher, Bâle.

Jay Bochner

CORRESPONDANCE/

CORRESPONDANCES

Conférence prononcée par Jay Bochner, professeur à l'Université de Montréal, lors de l'Assemblée plénière du C.E.B.C. le 13 novembre 1993.

Je vous propose ici un travail centré sur un corpus restreint: deux citations prises chez Henry Miller, un petit compte rendu emprunté à Blaise Cendrars, et une lettre, une seule, mais précisément celle qui ouvre la correspondance des deux écrivains, qui va paraître grâce à la persévérance de Miriam Cendrars, munie d'une merveilleuse introduction due à Frédéric-Jacques Temple qui partage le rare privilège, avec Miriam, de les connaître tous les deux personnellement, Henry et Blaise. De leur correspondance, je ne détache donc et n'utilise ici qu'une seule lettre, afin de vous réserver le plaisir de découvrir par vous-mêmes cet ensemble de presque deux cents lettres lors de leur publication prochaine.

On ressent dans ces lettres des rapports de force, rapports feutrés, en sourdine, que les spécialistes pourront percevoir assez fort, sinon trop fort. Miller parle beaucoup et souvent; Cendrars beaucoup moins, ce qui pourrait étonner certains de ses lecteurs, mais le plus souvent ce «moins» – presque ascétique – contient énormément de choses. Du côté de Miller, on saisira peut-être comme le signe d'une dette que celui-ci tente de payer ou de reconnaître tout au long d'une période de trente ans. En tout cas, il cherche à obtenir en réponse un signe de Cendrars, sans oser l'exiger. Cendrars, de son côté, est sûr de lui, mais aussi un peu embarrassé et quelque peu flatté à la fois, d'être l'objet d'une si profonde reconnaissance. Il y a donc eu un déséquilibre dans cette amitié qui était surtout épistolaire; mais pour le détail, je vous renvoie à l'introduction de Temple, qui suit de près les rapports entre les deux correspondants. Mon étude reflète fatalement ce déséquilibre, car sa première partie risque de se cantonner dans une analyse des influences, tandis que la deuxième se livrera à des spéculations qui paraîtront peut-être quelque peu hasardeuses. Ce ne sont pourtant pas

les influences qui m'intéressent ici. Je préfère vous parler de correspondances – au pluriel –, à savoir de la présence, sur invitation, d'un écrivain chez l'autre, des hommages échangés, des provocations réciproques, de leurs défis mutuels, bref, de lettres échangées en quelque sorte avec plus ou moins d'adresse. Sous cet angle, la correspondance des deux écrivains apparaît comme un signe majeur – un signe de presque deux cents lettres –, un accusé de réception qui reste voilé des deux côtés, même si l'un d'eux parle beaucoup alors que l'autre «ne dit mot», selon la formule consacrée. Chacun trouve chez l'autre des bornes qui jalonnent son propre cheminement, espèces de «feuilles de route» dont certaines ont valeur de totem. L'œuvre de l'un est à la fois témoin et agent provocateur de certaines possibilités qui germent sans doute déjà chez l'autre, mais qui attendent d'être mises au jour. Ainsi, je considérerai *Moravagine* comme un totem pour le Miller de *Tropic of Cancer* et j'envisagerai *Tropic of Cancer* comme une «pompe à essence» pour le Cendrars qui cherche son itinéraire à travers la brousse des années trente, afin d'illustrer le cas extraordinaire de deux écrivains qui se frayent chacun un passage dans l'œuvre de l'autre.

On sait que Henry Miller mentionne *Moravagine* dans *Tropique du Cancer*. Dans son essai sur Cendrars (qui fut repris dans le tome V des *Œuvres complètes* en guise de préface à *L'Homme foudroyé*), il écrit que ce fut le premier livre de Cendrars qu'il tenta de lire en français, avec énormément de difficultés au demeurant. Auparavant, il avait sans doute déjà lu, mais en anglais, *Le Transsibérien*, *Le Panama* et *L'Or*. De *Moravagine*, qu'il dévora dictionnaire à la main, au Café de la Liberté, à l'angle de la rue de la Gaité et du Boulevard Edgar-Quinet, il pouvait encore citer de mémoire, dix-huit ans plus tard, ce passage:

Je vous parle des choses qui m'apportèrent quelque soulagement au début. Il y avait aussi l'eau des water-closets, qui bouillonnait à intervalles dans les tuyaux... Un désespoir sans borne m'envahissait¹.

Première remarque, pour nous lancer à l'eau: c'est *Moravagine*, et justement un *Moravagine* prisonnier, qui parle si mémorablement à Henry Valentine Miller, au Café de la Liberté. Ce n'est pas le roman mais le personnage qui impressionne Miller. Personnage certes fictif, mais dont le *Pro Domo* publié en 1956 nous apprend qu'il avait réussi à usurper la place de l'écrivain, la place de Cendrars. En 1952, Miller réinvente *Moravagine* aux chiottes; en 1956, Cendrars reprend la figure de *Moravagine*-écrivain en révélant au public un texte écrit en 1917, confirmant ainsi le glissement effectué par Miller quatre ans auparavant.

L'essai de Miller, fruit d'une admiration rétrospective, ne doit pas être détaché des années cinquante, époque où il fut rédigé. Plus révélé-

latrice est la lettre inaugurale de la correspondance entre les deux écrivains. C'est la missive que l'écrivain américain envoie à son collègue européen le 26 novembre 1934, soit presque deux mois après la publication de *Tropique du Cancer* (publication qui eut lieu le 1^{er} septembre très exactement, jour anniversaire de Cendrars). Elle accompagne un exemplaire du livre nouveau-né. C'est une lettre de remerciement, précise Miller, témoignant du plaisir que lui avait procuré la lecture des œuvres de Cendrars. On peut supposer qu'en retour il espère un encouragement, un compte rendu peut-être. Il est même possible que Marcel Duchamp lui ait fait miroiter quelque notice dans *Orbes*. Il dit avoir gardé un excellent souvenir de sa lecture du roman *Moravagine*. «Quelque part dans mon livre vous trouverez une légère allusion.» Est-ce de la pudeur, de l'humilité? La tournure employée dans la lettre originale – «slight reference to it somewhere» – est curieuse en comparaison avec la capacité de citer avec précision, et de mémoire, dix-huit ans plus tard. Quant à moi, je n'hésite pas à donner à cette discrète allusion, volontairement perdue dans le continent Miller, un plus grand poids. Déjà ce «somewhere» n'est pas sans importance, puisque l'allusion est bien placée chez Miller pour signaler son effet. Celle-ci ne se rapporte ni au roman ni à son auteur, qui reste caché dans la référence:

I love the great rivers like the Amazon and the Orinoco, where crazy men like Moravagine float on through dream and legend in an open boat and drown in the blind mouths of the river.²

Ce *Moravagine* navigateur n'apparaît que vers la fin d'un long chapitre, chapitre remarquable par son envolée en monologue millérien, le plus long et le plus intempestif du roman. J'aborderai dans un moment la question de la position stratégique qu'il occupe dans l'économie du récit. Il est en tout cas bien distinct des autres chapitres par le jeu des allusions à d'autres écrivains. Dans un écrit qui prétend faire fi de ce que l'auteur appelle «l'étalon-or» de la littérature, des idées, de la morale, de l'amour même, c'est une diatribe bien contradictoire se référant successivement à Whitman, Goethe, Strindberg, Nietzsche, Dostoïevski, Rabelais, Emerson, Milton et, *last but not least*, à *Moravagine*. Quel aboutissement! Tout ce défilé d'écrivains célèbres qui se termine sur un personnage fictif est d'autant plus dérangentant que Cendrars n'y est pas même mentionné, pas plus d'ailleurs que le titre de son roman, qui de toute façon est totalement inconnu, à l'époque, du public anglophone. C'est une allusion presque secrète. C'est pour ainsi dire une lettre privée. Mais c'est aussi une référence qui modifie l'argument du chapitre, puisque aux «idoles» littéraires que vénère l'écrivain Miller, elle substitue la figure d'une légende inconnue (si l'on peut

dire); elle leur substitue une idole imaginaire qui aura servi à Miller de modèle pour le personnage fictif de son propre roman (ou anti-roman, si l'on préfère). Moravagine est en quelque sorte le sosie de ce Miller qui déclare, dès le début, vouloir cracher à la face de l'art, sauf que le héros de *Moravagine* y réussit dans sa danse avec la mort, tandis que *Tropic of Cancer* n'est, d'un bout à l'autre, que le vécu du désir de réussir dans ce rôle. Pour Miller, citer *Moravagine* c'est citer le rêve sans avoir recours au littéraire, c'est prendre au pied de la lettre l'avant-propos de *Rhum* de Cendrars, selon lequel «un roman peut aussi être un acte.» Ainsi, non seulement Miller ne mentionne jamais le nom de Cendrars, mais il détruit la littérature à l'aide de son personnage imaginaire, comme si celui-ci était un grand écrivain révolutionnaire.

C'est là, je crois, l'amorce d'un malentendu qui ira en s'aggravant. Miller prend Moravagine pour Cendrars, tout en se projetant sur l'acolyte de Mora, c'est-à-dire en se prenant lui-même pour Raymond, un Raymond-la-Science de l'imaginaire bien entendu. La véritable rencontre de Cendrars et de Miller eut lieu quelques semaines après l'envoi de la première lettre citée plus haut. Cendrars vint saluer Miller au 18 de la Villa Seurat, vers trois heures de l'après-midi. Ils se quittèrent vers deux heures du matin. Et Miller d'en fournir le récit tout chaud à Anaïs Nin dans une lettre datée du 14 décembre, (mais dont on peut penser qu'elle fut écrite le 15, au petit matin). «What a day! What a night! s'écrie-t-il, it was epic.»³ Une randonnée parisienne, de café en café, de quartier en quartier, restaurants, bars, bistrots, et les prostituées dans les rues de Montmartre. Or, *Tropic of Cancer* est justement un roman de virées semblables dans les rues de Paris, ville que Cendrars juge mieux saisie par Miller que par aucun autre écrivain étranger. Mais, curieusement, c'est ce même Paris traduit par Cendrars qui submerge Miller, qui s'estime lui-même incapable et même indigne du périple cendrarsien. Le Paris de *Tropique du Cancer* représente surtout le désir des rues parisiennes, désir assouvi seulement après la clôture du roman par la visite de Cendrars et par une expérience tellement riche, grouillante, débordante pour Miller qu'il se voit contraint de fuir son guide. Et sa dérobade l'humilie, pense-t-il. Il fuit un peu comme Raymond, qui s'évanouit, pendant des journées entières aux moments les plus excessifs, les plus fauves, pourrait-on dire, à Saint-Petersbourg ou au bord de l'Orénoque. Le Miller fictif est lancé à la poursuite d'une accommodation au cancer du présent, il est à la recherche d'un geste pour la vie – la sienne – et il se révolte contre l'oppression sociale et culturelle. L'anarchisme individuel, pour lui comme pour Moravagine, est né du désespoir mais doit se jouer dans la joie, la joie de vivre en rupture avec les valeurs bourgeoises. Ce Miller fictif traque un Moravagine tout aussi fictif, mais cette symétrie se révèle quelque peu

problématique dès lors qu'on se rend compte de l'énorme différence qui sépare les deux auteurs: l'Américain s'identifie explicitement à son personnage Henry Miller, le déclare non-fictif justement dans un anti-roman, tandis que, pour l'Européen, Moravagine reste bel et bien un autre, même quand il usurpe la plume de Cendrars. La rencontre Cendrars-Miller dans un Paris s'offrant à profusion aurait pu figurer dans *Tropique du Cancer*, ou presque. Autrement dit: le récit affamé convoite cette scène qui lui manque terriblement, dans la mesure où tout le mouvement de l'histoire la réclame. Evidemment, l'insertion de cette scène aurait annulé le récit de son manque. Voilà pourquoi Miller l'écrivain répète son roman, le protège en quelque sorte, en prenant la fuite. Cela fait partie du paradoxe essentiel du *Tropique du Cancer*, livre célèbre s'il en fut comme haut lieu de pornographie: souleries, érotisme immoral, sensualité jetée au visage des bien-pensants. Or, c'est une impression seulement, qui nous vient d'un langage «porno», car ce langage – cette «graphie» – retrace des plaisirs et des délices dont le personnage Miller ne jouit que très rarement. Il observe, il convoite, il échoue comiquement dans ses entreprises de séduction. Et n'oublions pas qu'avant tout c'est à manger qu'il cherche... Quelle joie alors, lorsque Cendrars emmène le vrai Miller au Restaurant des Fleurs pour le gaver d'huitres, de langoustes et de pigeons rôtis, généreusement arrosés de crus «millésimés», de fines, de chartreuses, de cafés, le tout couronné par une promenade dans les rues chaudes, sans «graphie» préalable. C'est en somme le chapitre que l'on croit lire dans *Tropique du Cancer* et qui, s'il y avait figuré en toutes lettres, aurait détruit le roman, aurait ruiné cette écriture qui poursuit le «porno», tout comme ce personnage nommé Henry Miller qui se propose de suivre le sieur Moravagine sur son fleuve.

Ayant identifié ce Moravagine américain, il nous faut à présent observer sa position précise dans *Tropique du Cancer*. Il vient terminer ce chapitre capital qui ne fait pas beaucoup avancer le récit, mais qui constitue surtout un de ces excursions, une de ces diatribes caractéristiques de l'œuvre millérienne, mais qui sont toutefois encore assez rares dans ce premier roman. Il résume et distille les deux cent pages qui précèdent et il sert de tremplin aux deux derniers chapitres: descente dans l'enfer hivernal d'abord – je pense au passage de Miller dans un lycée de Dijon où il fut engagé comme pion –, et ensuite délivrance de Fillmore, fournissant au récit une fin qui projette une espèce de libération personnelle pour Henry, après une scène de traîtrise délectable, sur un pont de la Seine. Le chapitre moravagininien marque ainsi un temps d'arrêt, une longue réflexion sur le cancer qui dévore Miller avant la tempête libératrice. Par ailleurs, ce chapitre commence par un autre intertexte intéressant: le départ d'une Princesse russe qui

s'appelle Mascha. Par le «somewhere» de sa lettre, Miller ne voulait pas forcément donner à entendre «dans un seul endroit», mais plutôt signaler le morcellement de *Moravagine* dans *Tropic of Cancer*. Un modeste cannibalisme de morceaux choisis, en somme.

Le départ de cette Mascha laisse en plan le personnage de Fillmore, auquel Miller vient de s'attacher. On peut remarquer que l'histoire de *Tropique du Cancer* est toute entière l'histoire de Miller qui s'attache à qui veut bien de lui. Fillmore sera le dernier venu de ces personnages et avec lui le récit amorce sa fin. Mais cette fin est remise, le temps pour Miller de développer sa diatribe, puis le temps d'évoquer l'enfer dijonnais. «With Mascha gone our evenings took on a different character.» (216) Fillmore et Miller discuteront de longues nuits au sujet de l'Amérique. Fillmore a épinglé une carte de New York au mur. Et, «inévitablement», nous dit Miller, ils en viennent à parler de Whitman, seul auteur de valeur produit par l'Amérique, poète du corps aussi bien que de l'esprit. L'avenir appartiendra aux machines, et tant pis pour nous. Et nous voilà entraînés dans cette longue digression sur la société cancéreuse, société dépourvue d'érotisme, morte, desséchée; dans ce virulent pamphlet contre la littérature en tant qu'entreprise de sublimation asexuée mais exécuté à grand renfort d'auteurs célèbres.

Ce chapitre me semble un document extraordinaire à verser aux annales des correspondances car, sans répéter les termes ou les événements de *Moravagine*, il en reprend néanmoins les mêmes gestes narratifs: mort de Mascha restituant *Moravagine* à Raymond, fuite vers l'Amérique, tirade sur le peuple américain et sur la civilisation tout court. Miller en inverse le sens, car «le principe de l'utilité» de Cendrars n'a rien du pessimisme de la condamnation millérienne. Pour l'Américain, Whitman reste une exception, tandis que pour l'Européen, à moins que ce ne soit Raymond qui parle, l'optimisme et le pragmatisme des Etats-Unis s'incarnent en Whitman. Pour Miller, le triomphe de la machine signifie l'émasculatation des hommes; Cendrars, lui, pense que la machine ne fait que prolonger le corps:

Les machines sont là et leur bel optimisme.

Elles sont comme le prolongement de la personnalité populaire. (350)

Remarquons en passant que Whitman serait plutôt d'accord avec Cendrars. La diatribe de Miller culmine à la fin avec le grand zéro métaphysique qui se présente à son esprit et dont il puise l'intuition entre les jambes d'une prostituée – entre les jambes de tous ces grands auteurs, pourrait-on ajouter – pour trouver joie et réconfort dans l'exemple de ce qu'il appelle «l'inhumain», à savoir l'exemple de la nature anarchique en-deçà de toute moralité et de toute civilisation,

«defined by platitudes and -isms» (231), qu'il abhorre. Il en viendra à chercher l'eau, le courant, les rivières de nos origines, et son chapitre rencontrera alors Moravagine sur l'Orénoque, auquel je substituerai volontiers l'Amazone que Cendrars ou Raymond appellent «le plus ancien fleuve du globe, dans cette vallée qui est comme la matrice du monde» (II, 382). Je cite ici la fin du chapitre sur les «Indiens bleus» auquel Miller pensait sans doute, mais l'idée se manifeste déjà, plus longuement explicitée, dans le chapitre «Nos randonnées en Amérique» («Le principe de l'utilité»), quarante pages plus haut, et bien avant que Moravagine ne s'y rende: «Le berceau des hommes d'aujourd'hui est dans l'Amérique centrale et plus particulièrement sur les rives de l'Amazone» (II, 348). Les développements de Miller et de Cendrars sont donc plus que parallèles, car il s'agit moins de citations passagères que d'une ré-écriture, d'un frottement de toute l'image en négatif. On pourrait dire que Miller lit mieux *Moravagine* que ne le fait Cendrars lui-même, du moins dans ce chapitre. Ou encore se demander ce que ce passage sur l'utilité vient faire ici dans l'antre du grand fauve humain⁴. Si on compare nos deux Moravagine, Cendrars remonte le fleuve de l'histoire et de la préhistoire, travaille d'abord en reflux, puis descend le courant jusqu'au présent où il retrouve le pragmatisme américain: «Un rond n'est plus un cercle mais devient une roue» (II, 351). Et, pour rappeler un autre monologue de Moravagine dans cette culture de la machine, c'est là que Cendrars impose le rythme:

La fureur sexuelle des usines. La roue qui tourne. L'aile qui plane.
 La voix qui s'en va au long d'un fil. L'oreille dans un cornet.
 L'orientation. Le rythme. La vie. (II, 352)

Là, nous sommes à trois lignes de la fin du chapitre m) de *Moravagine*). Dans son palimpseste à lui, Miller commence par creuser sa réflexion sur le machinisme anti-humain de l'Amérique, revient à son grand zéro – encore ce rond! – puis achève de se marier avec le grand courant: «The great incestuous wish is to flow on, one with time...» (233). Et là aussi, nous nous retrouvons à trois lignes de la fin du chapitre, qui se termine à contre-temps de ce désir de flux et de coulée: «A fatuous, suicidal wish that is constipated by words and paralyzed by thought». Voilà un autre passage qui fait écho à Moravagine, agacé par son ami Raymond: «Tu n'as donc pas encore compris que le monde de la pensée est fichu et que la philosophie c'est pis que le bertillonnage» (II, 393). En somme, Cendrars et Raymond ou Moravagine, on ne sait trop, se réjouissent de devenir américains, alors que Miller se flatte de suivre un Moravagine anti-américain, un Cendrars autre. Toute la différence, et je parle maintenant d'une différence radicale dans l'esprit qui

engendre l'écriture, réside dans la distinction qu'il faut établir entre le flux chez Miller et le rythme chez Cendrars. Il s'agit bien d'une transcription par Miller, c'est-à-dire d'un glissement de sens où l'activité animale de Moravagine qu'envie Miller devient à la fois lisse et coulante, mais aussi passive. On dirait une immersion où le personnage Miller se plaît à perdre conscience. Il se fond dans une coulée. Mais le vrai Moravagine est bien cendrarsien dans son désir de rythme; il ne perd pas conscience (au contraire de Raymond!), il préfigure le battement systole-diastole de *Dan Yack*.

Il s'avère que la présence de *Moravagine* «somewhere» dans *Tropique du Cancer* est vague, non pas parce qu'on ne réussirait pas à la localiser mais parce qu'on ne sait trop où ne pas la rencontrer. Suivre les autres pistes, par exemple le thème du masochisme propre aux femmes, nous éloignerait cependant trop du sujet retenu. Après avoir montré les émanations du «fauve humain» incarnant le rythme dans le Paris-à-l'américaine, j'aimerais découvrir les traces du choc en retour, j'aimerais suivre le sillage de Cendrars lecteur de *Tropique du Cancer*, sillage d'autant plus ténu que Cendrars n'en souffle mot dans son œuvre littéraire.

S'il en parle tout de même, c'est lorsqu'il s'adresse directement à Miller dans son compte rendu élogieux écrit pour *Orbes*, la revue de son ami Jacques-Henry Lévesque. C'est une salutation-éclair, pour ainsi dire, puisqu'elle paraît le 1^{er} janvier 1935. Commençons par jeter un coup d'œil sur le titre. «Un Américain nous est né» annonce Miller comme un écrivain enfant, dont le livre est terrible et atroce, mais malgré tout né comme le Christ. Aussi, à la fin de son texte, Cendrars revient-il à sa propre naissance d'écrivain avec le Christ dans le New York de *Pâques*, avec une différence significative dans l'utilisation cendrarsienne du symbole et des saisons, qui est la suivante: le Christ-Miller vient de naître à Paris tandis que le Christ-Cendrars a ressuscité à New York. Autre échange intéressant de fraternité dans l'exil, avec Miller né à Paris, chez Cendrars, et Cendrars appelé à la vie à New York, chez Miller.

Regardons de plus près ce compte rendu, qui est le tout premier texte publié sur *Tropic of Cancer* et qui sera repris en appendice à cette correspondance Cendrars-Miller, puisqu'il est assez difficile à trouver⁵. Notons au préalable le fait – assez extraordinaire pour Cendrars, l'homme à la mémoire d'éléphant –, le fait qu'il va oublier ce qu'il a écrit. Le 23 avril 1948, il avoue à son ami Jacques-Henry: «Page 100 de votre livre, en note, vous parlez du premier article sur Henry Miller publié dans *Orbes*. Je ne m'en souviens pas du tout!... Je serais curieux de le lire.»⁶

C'est pourtant un beau texte, au titre parfait, qui fait correspondre ce nouvel an avec le premier livre de son auteur. Selon Cendrars, ce qui rend typique cet Américain c'est son réalisme: en effet, il n'aborde pas son Paris à lui en «mystique halluciné» comme Rictus, ni en «slave esthétisant» comme Rilke, ni en «protestant nordique» comme Strindberg, mais en «solide réaliste». Son vertige lui vient de la faim; sa découverte de Paris est une orgie due à la faim surtout. «En dévorant Paris, il en avale, furieux, et en mange, vomit et compisse la ville...», pour s'imprégner de la ville, pour s'en laisser «compénétrer». Ainsi, Paris est livré au roman pour apaiser un désir de dévorer la vie, tout comme la «grande bouffe» que Cendrars offre à Miller (et à l'instar de Miller, qui doit fuir le repas, le roman serait boulimique).

Tenir ces propos, ce n'est pas déflorer la belle interprétation que va soutenir, dans quelques semaines, Raphaëlle Desplechin dans sa thèse sur la saga, ou le «quatuor» qui n'est pas jeté en pâture, mais «donné à manger» au lecteur⁷. Ici, c'est d'abord le livre qui «mange», tout comme son auteur qu'on a du mal à distinguer de sa production. La partie la plus importante de l'article de Cendrars est cette offrande, ou peut-être cette autorisation, donnée après coup par Cendrars au nouveau-né: prends, de ma main amie, l'hostie qui est mon Paris, ce lieu commun de notre pain quotidien. Inévitablement, l'hostie c'est aussi Moravagine, offrande prochroniquement autorisée, que Miller, selon Cendrars, transforme en déversement rabelaisien d'urine, ce qui n'est pas sans évoquer pour nous la reprise par Miller, en 1952, de la scène de Moravagine dans les waters. Mais à quelques lignes de la fin de son compte rendu, Cendrars fait volte-face. Il n'offre plus Paris, mais New York, rappelant à Miller – il s'adresse ici directement à lui – leur fraternité dans une expérience commune de la pauvreté dans les rues hostiles d'une ville étrangère. Lui aussi, dit-il, a écrit son premier livre dans des conditions identiques. C'est une offrande à caractère particulièrement personnel car, depuis *Les Pâques* c'est la première fois que Cendrars écrit sur sa période new-yorkaise. Et cela, il le fait dans un texte qu'il va oublier et pendant une période de sa vie qui fut dominée par un long tâtonnement entre autobiographie et reportage; dominée, à mon avis, par toute la problématique liée à la composition du «quatuor» à venir.

Période difficile pour Cendrars que ces années trente. Difficile aussi pour nous, ses lecteurs avides, qui attendons qu'elle s'écoule, que le raccord se fasse entre les années *Moravagine* - *Dan Yack* et l'époque de la grande saga. De surcroît, période de maladies non spécifiées. (Dans une lettre inédite à John dos Passos, Cendrars affirme par ailleurs que ces maladies sont une excuse dont il se sert vis-à-vis des gens qui l'embêtent.) Période de reportages, de livres un peu en retrait – de crus

non classés – comme *Rhum* (1930), *Panorama de la pègre* (1935), *Hollywood* (1936) ou de traductions-adaptations comme *Al Capone* (1931) et *Hors-la-loi!*... (1936). Je ne donne pas la liste exhaustive de ces «écarts littéraires» que je grouperais volontiers sous la rubrique «documentaires». Cendrars y devient journaliste. Comme son ami Lerouge, il ne donne plus que des faits. L'invention et le lyrisme, la sensibilité, l'âme et le corps de celui qui écrit sont en veilleuse durant les années trente, à l'exception notable de deux textes, qui sont au contraire des récits se déclarant hautement et entièrement personnels. Ils forment un contraste étonnant avec les travaux «documentaires». Il s'agit bien sûr d'*Une Nuit dans la forêt* (publié en 1929, mais fait et signé en 1927) et de *Vol à voile*, «prochronie»⁸ (1932). Servant en quelque sorte de fausse préface à la période documentaire, ces textes sont de vraies autobiographies. «Premier fragment d'une autobiographie», tel est le sous-titre d'*Une Nuit dans la forêt*, qui, comme *Vol à voile*, est défini par l'édition de l'Age d'Homme comme «un écrit de coulisse». Chacun annonce, à sa manière, les techniques de chevauchement dans la présentation de la vie extérieure et de la voix intérieure. De ce point de vue, *Une Nuit dans la forêt* est particulièrement intéressant, car celui qui nous parle, déclinant d'emblée son identité avec tant d'aplomb: «Bonjour, c'est moi! – Tiens, voilà Cendrars»⁹ –, ce Cendrars s'arroge le droit de dire son vécu en même temps que les histoires des autres, à tel point que ce texte est devenu pour nous l'un des plus riches réservoirs de citations éclairant la pensée de Cendrars. «Le Brahmane à rebours», tel qu'il fut analysé ici-même, il y a deux ans, par Michèle Touret, «cherche une place dans le monde, mais une place séparée»¹⁰, ce qui lui offre bien une tour d'ivoire mais dans sa cuisine. Michèle Touret déplace la métaphore de Cendrars du domaine mystique au domaine politique. De mon côté, je dirais que cette figure ouvre la voie à une méthode. C'est la métaphore des deux temps de la composition: présence de l'écrivain qui se contemple, présence de l'écrivain qui s'y refuse et agit avec les autres marginaux, avec les peuplades évoqués dans les documentaires. Rien avant 1943 ne ressemble plus à la technique de la saga que les histoires qui se bousculent, et qui bousculent le Brahmane chancelant qu'est Cendrars au cœur de cette *Nuit dans la forêt*, où la remise à son éditeur du manuscrit d'un roman n'est que le gage du roman suivant, où, sortant de chez Jean, il court chez Pompon en attendant d'aller voir Raymone en attendant de rencontrer Virginia..., mais où il ne verra finalement personne, puisque le texte plante là ses lecteurs, dans l'escalier, devant la cage de l'ascenseur qui repart... Enfin, comble de roublardise, Cendrars date et signe son texte de Rio (Copacabana), alors qu'au début du récit il en revenait. Notons que, malgré son assurance, Cendrars reconnaît qu'avec *Une*

Nuit, il n'écrit qu'un fragment, et que ce n'est là encore qu'un petit ABC de sa pleine signature¹¹. Ensuite, dans *Vol à voile*, il se retire quelque peu du jeu des voix et des temps, prend plus de distance vis-à-vis de la représentation de lui-même sous les traits de Freddy Sauser, comme saisi d'une certaine pudeur devant l'innocence de ce jeune homme. Sans doute la voix polyphonique de la saga, inaugurée par *Une Nuit dans la forêt*, s'est trouvée là confrontée à un dilemme: que faire de ce seul autre personnage qui n'est que lui-même? N'est-ce pas trop peu de monde? Rogovine et le Professeur Hess-Rüetschi ne font qu'une trop brève apparition. *Vol à voile*, passionnant en soi, fait fausse route, trop ensoleillé je crois, pour servir d'étape entre *Une Nuit dans la forêt* et «Dans le silence de la nuit».

Avouons-le, il s'agit de poser judicieusement la «borne kilométrique» en question. *Tropique du Cancer* peut-il faire signe à Cendrars, lui proposer une lecture qui favoriserait le raccord entre Moravagine et Pompon et Marthe?... Je cherche un élément de prochronie. Peu importe que ce soit de la «pro-chronie» simplement «pour le temps», c'est-à-dire pour la célébration du temps par la mémoire, ou au contraire un «déplacement» du temps, c'est-à-dire un rappel du temps par une mémoire qui en fera ce qu'elle voudra (cf. les travaux de Claude Lévy). Avant ce magnifique terminus – «gare centrale, débarcadère» des désirs – qu'est la saga, s'insèrent bien sûr «les histoires vraies», trois volumes qui, certes, préfigurent la saga, mais ne la cernent pas assez, car ces histoires ne sont pas encore reliées entre elles (même si Cendrars y apparaît constamment), elles ne font pas encore «grande gare centrale». Ce que je vous propose d'examiner, cet indice d'un raccord possible, c'est Cendrars lecteur d'un certain sujet dans *Tropique du Cancer*, Cendrars lecteur de ce bonhomme de Henry Miller qui est en même temps un personnage et un écrivain et qui s'en défend de toutes ses forces. Je me propose d'analyser plus précisément deux aspects: a) la présence de la main qui écrit et b) le développement d'une citation récurrente.

Miller semble reprendre à son compte, sans s'en apercevoir, le jeu métافictionnel utilisé par Lawrence Sterne dans *Tristram Shandy*, ce roman du XVIII^e siècle où la rédaction du texte prétendue autobiographique rattraperait l'écrivain dans le temps, si jamais elle arrivait à se dépêtrer de ses divagations, de ses tangentes, de ses retards charmants et si jamais elle parvenait à réaliser son pacte autobiographique. Ce que l'auteur décrit ne pourrait devancer que d'extrême justesse la main inscrivant les mots du texte. De même, le roman de Miller se produit à deux minutes, à deux lignes à peine, des événements qui sont notés; l'écrivain lui-même insiste souvent sur cette proximité temporelle. L'effet d'ensemble est que l'histoire n'a pas lieu dans les rues ou dans

les chambres d'hôtel mais devant la machine à écrire. Le héros, qui n'est autre que l'écrivain lui-même, s'installe à sa machine dès le matin, avant que ne lui arrive l'aventure qu'il attend et qui doit le pousser à écrire. Il en résulte une sorte de négociation précaire. Un sentiment curieux nous frappe au début de nombreux chapitres, la crainte qu'il ne se passe peut-être rien dans la rue mais qu'on met du papier dans la machine pour le cas où. Et puis, il arrive tout de même quelque chose, qui coupe court à l'écriture, qui rend la machine orpheline; mais alors qu'est-ce qu'on lit, puisque l'écrivain est sorti? La réflexivité n'est pas, en soi, révolutionnaire dans le roman anglais des années trente, je n'en veux pour preuve que Sterne deux siècles plus tôt, mais elle fonctionne dans *Tropic of Cancer* de façon à mettre en question non seulement la narrativité mais aussi le narrateur lui-même, qui aurait mieux fait de ne pas nous dire qu'il est devant sa machine à attendre l'histoire. Par conséquent, la vraie force de Miller ne réside pas tellement dans la vitalité rabelaisienne de ses histoires ni dans la truculence de ses personnages, mais avant tout dans la vitalité de ses démarrages, dans la réussite de ses débuts de chapitres, qui consiste à s'arracher au point mort (avoué) de son écriture. Malgré tout, Miller parvient à créer ou à conter, mais sans escompter le miracle ni jamais le prévoir. Il manque de facilité, d'aptitude; il manque d'artifice. Du moins est-ce précisément l'impression qu'il donne, ce faux écrivain en manque d'histoires à raconter ou à fabriquer. Les histoires qu'on lit dans *Tropique du Cancer* ont toutes l'allure de découvertes accidentelles qui viennent interrompre l'écriture de soi-même, l'écriture de l'anti-écrivain écrivant – lancé à la poursuite de lui-même – son «self», entité bien américaine qui produit le «self-novel», à savoir ce genre de texte qui démontre, souvent avec trop d'insistance, que quelque part chez un Américain, il peut y avoir de la profondeur. Or, les histoires du *Tropique* se déroulant dans les rues de Paris ne révèlent aucune profondeur. Ce sont des interruptions qui empêchent le travail sur soi, brutes, contrariantes, et qui représentent paradoxalement ce qu'il y a de meilleur dans le récit, bref, des «histoires vraies»!

Or, l'icône de «Cendrars à sa machine» n'est pas encore entrée dans les textes de l'époque qui nous intéresse, même pas dans *Une Nuit dans la forêt*. Le sujet ne s'y présente pas encore dans son dilemme, dans sa vulnérabilité, et finalement grâce au triomphe de la composition mémoriale, dans son «profond aujourd'hui». Certes, on voit percer l'écrivain partout dans les fragments et les «histoires vraies», mais les deux temps de l'acte narratif et de l'action de son objet ne sont pas encore suffisamment compris comme un ensemble indissoluble où chaque temps dé-range l'autre, tous étant entraînés par le dynamisme «prochronique». Çà et là pourtant, on entrevoit un Cendrars dépassant

sa fonction de témoin pour s'engager comme écrivain investi et habité par son histoire, «compénétré», comme il le dit au sujet de Miller. Ainsi, à la fin de «La Femme aimée», il me semble que s'annonce déjà sa voix, la polyphonie de la saga. «Pour moi, Biarritz est un monde, écrit-il, et quand je pense à ce manuscrit qui m'attend étalé sur ma table, dans la petite maison fermée de l'Île-de-France...»¹² C'est à des points semblables, par moments seulement, que les «histoires vraies» font deviner l'écrivain-Brahmane qui se retourne sur lui-même pour chavirer dans ses mémoires, qu'on pourrait appeler des «mémoires du présent».

La citation qui importe à cet égard est, dans son premier état, celle que Miller inscrit en exergue de son roman. C'est une citation d'Emerson. Elle manque dans la traduction française:

These novels will give way, by and by, to diaries or autobiographies – captivating books, if only a man knew how to choose among what he calls his experiences that which is really his experiences, and how to record truth truly.

Ces romans céderont la place, en temps voulu, à des journaux intimes ou des autobiographies – des livres fascinants si seulement un homme savait choisir parmi ce qu'il se plaît à appeler ses expériences celles qui sont vraiment les siennes, et s'il savait enregistrer vraiment la vérité.

Or, cette belle prophétie, que Miller revendique pour lui-même et pour son roman, revient dans *Tropic of Cancer*, justement dans le grand excursus moravagien, mais alors révisée en vue d'une accommodation avec Mora:

If any man dared to translate all that is in his heart, to put down what is really his experience, what is truly his truth, I think then world would go smash... (p. 224).

Si un homme osait jamais traduire tout ce qui est dans son cœur, nous mettre sous le nez ce qui est vraiment son expérience, ce qui est vraiment sa vérité, je crois alors que le monde... sauterait... (p. 346).

En somme, Miller transforme l'autobiographe d'Emerson en Moravagine. Il avait annoncé en exergue un idéal nouveau, une ouverture anti-fictionnelle pour l'écriture, mais qui ne serait pas dénuée de structure car il faut maintenant arriver à mettre en application, dans le «self-novel», à la place d'un agencement ordonné d'événements, un examen plus rigoureux de la voix prétendue autobiographique, sans quoi

il n'y aurait qu'une chronique plus ou moins véridique. Je vois en l'exergue «un idéal» parce que là, Miller manifeste un désir dont son propre livre est l'objet. Il ne sait ni ne peut savoir si *Tropic of Cancer* arrive à exprimer cette vérité qui serait vraiment la sienne. Il décide donc de réinscrire ce désir une deuxième fois, alors que son livre est presque terminé, sous forme de prophétie à accomplir par un autre, un Moravagine de l'écriture.

De semblable Moravagine, j'en connais au moins un. Tout le travail de la mémoire cendrarsienne qui s'accomplit à travers la saga ne se trouve-t-il pas gravé dans cette citation d'Emerson, que Miller lui offre quand il relie son propre livre à Moravagine? Certes, la prémisse est déjà amorcée bien auparavant dans l'écriture de Cendrars, elle est même annoncée partout, dans l'exergue à *Moravagine*, par exemple: «Je montrerai comment ce peu de bruit intérieur [...] contient tout, comment [...] un cerveau isolé du monde peut se créer un monde» (II, 233; la citation est tirée de Remy de Gourmont, *Sixtine*), ou encore dans le refrain obsédant «le monde est ma représentation», que Cendrars va répétant d'œuvre en œuvre. Mais dans ce hiatus des années trente, la prémisse subit une sorte de crise. Blaise et ses «documentaires» semblent voyager en wagons séparés. L'histoire vraie, d'accord, mais, dit-il dans *Hollywood*: «A force de coller aux choses [un papier de journaliste] doit déteindre sur elles.¹³»

L'autobiographie d'accord, et il en fait une jolie démonstration dans *Vol à voile*, mais dans le même texte, le professeur Hess-Rüetschi prétend que son élève n'a «aucune espèce de suite dans les idées», malgré «un certain don d'invention baroque», lui permettant de «renouveler le genre de la *fantasia*...»¹⁴ La recette du quatuor est bien là, «quelque part» comme dit Miller. Partout des étincelles prêtes à prendre feu, étincelles qui proviennent de l'autobiographie qui frotte son écriture à ses «documentaires». Cette métaphore, on le sait, n'est pas innocente pour Blaise Cendrars, mais il faut voir, en plus, comment il prend soin de cerner la période documentaire. En 1932, à la fin de *Vol à voile*, on lit: «Cette simple boutade d'ivrogne suffit pour ravager mon adolescence et me brûler toute la vie», (IV, 277) et en 1943, un peu plus de dix ans plus tard, au début de *L'Homme foudroyé*, ce passage célèbre que je n'ai pas besoin de vous citer en entier: «Et alors j'ai pris feu dans ma solitude [...] Car écrire c'est brûler vif...»¹⁵ Ce qui a changé, c'est que ce n'est plus seulement la vie qui brûle: maintenant l'écriture brûle avec elle. C'est le décollage du reporter et la grande invention de l'écrivain. Et cela se manifeste dès le tout début de «Dans le silence de la nuit». Écoutons le témoignage de Raymone qui écrit ceci à la date du 31 août 1945: «Je suis enchantée de ton nouveau style qui est plus émouvant, et va *jusqu'au bout* [c'est Raymone qui souligne].»¹⁶

Aller jusqu'au bout de la mémoire, de ce qui est vraiment significatif dans *sa* mémoire, voilà la fantaisie fort sérieuse que propose Emerson par l'entremise d'une *fantasia* sur Paris, écrite par un Américain plein de fraîcheur et de violence improvisée. En 1934, cet Américain écrit un roman dans lequel l'écrivain s'inscrit – dans un présent de l'écriture – en faux contre le roman, et il le dit haut et fort, même s'il repart aussitôt pour écrire du roman quand même. Il est pris dans une ambiguïté qui ne le dérange pas. Prétendu démolisseur de l'art, mais démolisseur à coups de littérature, il est tout à fait à l'aise dans son inauthenticité; c'est pourquoi le texte qui résulte de l'opération est néanmoins parfaitement authentique. En lisant Miller, Cendrars entre en contact avec une obsession authentique de se traduire, qui attise son propre besoin d'être traducteur. Les faits mémorables ne manquent pas, vrais ou faux; ce qui manque, et qu'il pressent dans sa lecture de Miller, c'est un système de débit, un vrai rythme. Je dirais que l'exemple de Miller ne marche pas vraiment pour Cendrars, parce que Miller ne lui donne pas un rythme, un système de respiration entre les mémoires et le mémorialiste, mais seulement un flux, cette coulée dont j'ai parlé, dans laquelle Miller cherche à se fondre et où il prétend disparaître. De son côté, Cendrars cherche plutôt comment ne pas disparaître dans sa *fantasia*, comment faire répondre l'autobiographie au «documentaire», pour produire cet enchevêtrement rythmique des voix qu'est la polyphonie rhapsodique. Miller veut perdre pied, Cendrars «tout-tourne».

Dans les années trente, Miller est tout de même une petite oasis à l'eau bien fraîche pour Cendrars. Celui-ci n'avait pas oublié sa lecture de *Tropique du Cancer*. Miller était, avec Céline, «un grand», dit Cendrars en juin 1942 dans une lettre à Jacques Henry-Lévesque. Il était grand parce qu'il déraillait. Il pense du bien de cette œuvre, mais ne se rappelle pas en avoir *dit* du bien. Il gomme seulement sa propre gentillesse à l'égard de l'écrivain nouveau-né qui, depuis, est devenu célèbre. Qui est cet Américain qui vient lui prendre sa ville, ce Paris qui est toujours au cœur de son œuvre? Dans la correspondance que vous lirez, on trouve plus d'une fois un Cendrars qui recommande à son correspondant de travailler ce bon vieux New York, recommandation qui, hormis le cas de *Tropique du Cancer*, était bonne. Sa première lettre, en forme de compte rendu, était trop gentille, trop généreuse et, réflexion faite, il reprend sa signature. C'est justement sa grande signature qui se fait attendre, celle qu'il tracera dès 1943 pour révéler son alphabet aztèque.

- ¹ *Moravagine*, II, 276.
- ² J'aime les grands fleuves comme l'Amazone et l'Orinoco [*sic*], où des hommes timbrés comme Moravagine vont flottant à travers rêve et légende sur un canot et se noient aux bouches aveugles du fleuve. – Henry Miller, *Tropic of Cancer*, New York, Grove Press, 1961, p. 232. *Tropic du Cancer*, Traduction de Henri Fluchère, Paris, Denoël, 1945, 285. – Notons, en passant, un second jeu intertextuel à l'intérieur du premier: les «blind mouths» viennent du *Lycidas* de Milton: métaphore célèbre à laquelle Miller ajoute un jeu de mots.
- ³ Henry Miller, *Letters to Anaïs Nin*, éditées par Gunther Stuhlmann, New York, Putnam's, 1965.
- ⁴ Voir Jean-Carlo Flückiger, *Au cœur du texte*, Neuchâtel, La Baconnière, 1977, p. 71, par exemple.
- ⁵ On retrouve «Un Ecrivain américain nous est né» à la fin de *Blaise Cendrars* de Henry Miller, Paris, Denoël, 1952 et dans *Europe*, n° 522, juin 1976.
- ⁶ «J'écris. Ecrivez-moi.» IX, 495.
- ⁷ *Le lieu commun dans les mémoires de Cendrars. Un Mémorial d'écriture*. Thèse de doctorat, Paris X-Nanterre, 1993.
- ⁸ Sous-titre de Cendrars que Claude Leroy propose comme le principe générateur de la saga: «Invention de la prochronie», *Sud*, Blaise Cendrars, 1988.
- ⁹ *Une Nuit dans la forêt*, VII, 13.
- ¹⁰ Michèle Touret, «Questions de politique: la Tour d'ivoire dans la cuisine», *Continent Cendrars* n° 6-7, 1991-92, Neuchâtel, la Baconnière, p. 77-87.
- ¹¹ Ici, ainsi que dans ma conclusion, je pense au travail de Jean-Carlo Flückiger, «Petit ABC d'une signature». *Le Premier siècle de Cendrars: 1887-1987*, éd. Claude Leroy, Cahier de sémiotique textuelle, II (1987), p. 115-133.
- ¹² «La Femme aimée», *La Vie dangereuse*, IV, 581.
- ¹³ *Hollywood*, IV, 413.
- ¹⁴ *Vol à voile*, IV, 276.
- ¹⁵ *L'Homme foudroyé*, V, 49.
- ¹⁶ Lettre de Raymone, *Continent Cendrars* n° 3, Neuchâtel, La Baconnière, 1988, p. 50.

Archives littéraires suisses

FONDS BLAISE CENDRARS

NOUVELLES ACQUISITIONS 1989-1993

A INTRODUCTION

I. Un marché et une offre en perpétuelle mouvance

Près de 2500 nouvelles pièces sont venues enrichir le Fonds Blaise Cendrars depuis la parution du Catalogue en 1989¹. Les lettres, cartes et autres documents épistolaires représentent plus de la moitié de cet ensemble, soit près de 1400 pièces. Un bon tiers est constitué par les documents accompagnant généralement les manuscrits – épreuves, prépublications, etc. – ainsi que par les documents personnels et les documents sur la vie et sur l'œuvre. Quant aux manuscrits proprement dits, ils n'atteignent pas le 10% de la masse globale, chiffre trompeur vu que les pièces les plus précieuses figurent souvent dans cette catégorie. Ce sensible accroissement du Fonds Blaise Cendrars méritait un premier inventaire et quelques commentaires sur leur provenance, la répartition des dons et des achats, ainsi que l'évolution générale du marché.

D'où provient cet afflux encourageant de documents? Statistiquement, les deux tiers ont été acquis auprès de particuliers ou de collectionneurs privés, le dernier tiers est issu de la librairie ancienne et des ventes aux enchères. L'offre privée demeure la source la plus importante et la plus prometteuse; elle suppose l'établissement de multiples contacts et un climat de confiance tout à fait serein. C'est aussi beaucoup affaire de circonstances et de hasards heureux, d'où la difficulté d'une politique d'acquisition entièrement cohérente.

Les dons ne représentent qu'entre le 5 et le 10% de la totalité des acquisitions, mais cette source ne tarit pas. Il faut même signaler à cet égard une évolution réjouissante, les particuliers et les collectionneurs ayant de plus en plus tendance à distinguer deux parts, l'une pour la

vente, l'autre sous forme de dons. C'est ainsi qu'une acquisition importante entraîne de plus en plus souvent, ultérieurement, des dons complémentaires sous forme de pièces de prestige ou d'œuvres d'arts. Le donateur prend le relais du négociateur pour le plus grand bonheur des institutions concernées.

Toutes provenances confondues, les achats représentent le 90% des acquisitions réalisées entre 1989 et 1993. Si l'on fait abstraction du Legs Janine Durand-Sauser et de la Collection Madame Jacques-Henry Lévesque, un examen plus attentif montre que les $\frac{4}{5}$ ont été réalisés sur le marché de la librairie ancienne et $\frac{1}{5}$ dans des ventes aux enchères.

En ce qui concerne la librairie d'ancien, l'essentiel provient de librairies parisiennes – Valette, Bodin, L'Abbaye, Les Argonautes, e.a. – et le reste de librairies de Suisse – Ségalat, Faure – et de quelques autres pays. La vente sur catalogue, prix indiqués, met l'acheteur à l'abri des aléas d'une vente aux enchères, mais ne saurait empêcher la flambée des prix.

Depuis les années septante, les prix des manuscrits, lettres, cartes et autres documents concernant Blaise Cendrars ont considérablement augmenté. Cette évolution est due incontestablement à l'extraordinaire intérêt qui entoure cet auteur et qui s'est traduit par une multiplication de travaux universitaires. C'est ainsi que dans les années septante on pouvait encore acheter une lettre autographe de Cendrars pour quelque 250 francs français, et une carte pour 70 francs français; depuis le début des années nonante, il faut compter de plus en plus entre mille et deux mille francs français.

En ce qui concerne les manuscrits mis en vente en librairie, généralement des pièces modestes – articles ou poèmes –, les prix ne cessent aussi d'augmenter, mais les comparaisons sont plus aléatoires. Ainsi la librairie Robert D. Valette mettait en vente en 1979 le manuscrit de *Modernités* (5 pages, encre violette sur papier quadrillé, 30 lignes environ à la page), datant des années vingt, pour la somme de 3700 francs français. En 1987, Thierry Bodin vendait celui des trois poèmes de *Sbrapnells* (1 page in-4) pour la somme de 6500 francs français.

Par comparaison à la librairie ancienne, les ventes aux enchères sont soumises à toutes sortes d'aléas quant aux prix, au droit de préemption en faveur de la Bibliothèque Nationale ainsi qu'aux nouvelles dispositions françaises régissant la circulation des biens culturels.

La quasi totalité des pièces acquises dans des ventes proviennent de France et presque exclusivement de chez Drouot à Paris, quelques pièces sont issues de ventes ayant eu lieu en Belgique (Simonson), en Suisse et en Allemagne.

Les enchères pour des manuscrits ou des lettres de Cendrars ont suivi une courbe ascendante encore plus marquée que dans le commerce de librairie. Quelques exemples serviront de jalons. Le 13 juin 1983, Drouot met en vente deux superbes manuscrits de Blaise Cendrars: le manuscrit autographe et signé des *Dix-neuf Poèmes élastiques* (55 pages), datant des années 1913 et 1914, ainsi que le manuscrit autographe signé de *Moravagine* (230 pages). Le premier est adjugé à 50 000 francs français et préempté par la Bibliothèque Nationale; quant au second, il est adjugé à la Bibliothèque nationale suisse de Berne pour 120 000 francs français. Le 9 juin 1990, le manuscrit autographe de la traduction et adaptation de l'américain et du «slang» par Blaise Cendrars de *La Vie d'un outlaw américain Al Jennings racontée par lui-même* (442 pages en 5 cahiers), datant de 1934, est mis en vente à la Librairie Simonson à Bruxelles; il est adjugé pour la somme de 420 000 francs belges, soit environ 170 000 francs suisses. Le 1^{er} juin 1992, Drouot adjuge à 8200 francs suisses le manuscrit en partie autographe de *L'Eubage* (73 pages in-4), qui date de 1919.

Deux ventes récentes indiquent bien l'évolution du marché en ce qui concerne Blaise Cendrars et les problèmes que cela posera à l'avenir aux Archives littéraires suisses. Le 3 mars 1993, Drouot met en vente les archives d'Abel Gance. Figurent parmi elles un manuscrit, 8 lettres et plusieurs livres dédicacés de Blaise Cendrars. Tout laisse prévoir un embrasement des prix: la singularité de ce cinéaste, la publicité faite autour de la vente où Cendrars apparaît en bonne place, etc. En fait, il n'en est rien, la majorité des pièces sont préemptées par la Bibliothèque Nationale, les Archives Nationales et d'autres institutions françaises; en outre, cette vente de documents cinématographiques, une première à Drouot, n'a pas le succès escompté. Dans l'ensemble, les adjudications ne dépassent guère les estimations des experts, ce qui permet aux Archives littéraires suisses d'acquérir le manuscrit autographe d'*Un Art nouveau. Le cinéma* pour la somme de 22 000 francs français, ainsi que toutes les lettres de Cendrars à Abel Gance.

L'issue heureuse de cette vente laissait présager un avenir plus prometteur. En fait, ce n'était qu'une pause dans la spirale des prix. Le 23 avril 1993, Drouot Richelieu met à nouveau en vente deux manuscrits de Cendrars: le manuscrit autographe signé de *Profond aujourd'hui* (12 pages in-4), écrit à Cannes en 1917, et surtout le manuscrit autographe de *La Fin du monde filmée par l'Ange Notre-Dame* (32 pages in-4). Estimé à quelque 30 000 francs français, le premier est adjugé finalement à 39 000 francs français, ce qui est encore raisonnable. Par contre, les enchères s'emballent pour le manuscrit de *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.* qui atteint des sommets inconnus jusqu'à ce jour pour un manuscrit de Cendrars. Tout le monde est pris de court. Estimé à

quelque 75 000 francs français, ce prestigieux manuscrit est finalement adjugé à 350 000 francs français, ou 110 000 francs suisses, soit près de cinq fois les estimations des experts, autant qu'un manuscrit de Proust!

En dépit de ses efforts, la Bibliothèque nationale suisse n'a pu faire sien ce prestigieux manuscrit, mais elle a quand même réussi à acquérir quelques-uns des manuscrits mentionnés ci-dessus: *Modernités*, *Sbrapnells*, *Moravagine*, *L'Eubage*, *Un Art nouveau. Le cinéma*. Nous avons joué de malchance dans le cas des *Dix-neuf Poèmes élastiques*. La Bibliothèque Nationale non seulement fit usage de son droit de préemption, mais se dépêcha en plus de confirmer l'adjudication, coupant court ainsi aux démarches de notre ambassadeur à Paris pour que ce manuscrit rejoigne le Fonds de Berne. Cette hâte prouve l'intérêt que la Bibliothèque Nationale portait à cette pièce, tout en révélant le peu de coordination existant entre ces deux institutions nationales de pays voisins. Nous avons été toutefois plus heureux dans le cas de *L'Eubage* et de la vente des archives d'Abel Gance.

On le pressent aisément, les sommes disponibles sont déterminantes pour assurer le succès de ce genre d'opérations. A cet égard, la situation a sensiblement évolué. Jusqu'à l'entrée en activité des Archives littéraires suisses, en 1991, la Bibliothèque nationale suisse ne disposait pas de fonds particuliers pour l'achat de documents manuscrits et devait puiser dans son propre budget d'achats alors très limité. Depuis 1991, les conditions d'acquisition se sont considérablement améliorées; les Archives littéraires suisses disposent désormais de leur propre budget et d'une certaine indépendance et autonomie d'action. Les résultats positifs de cette nouvelle situation n'ont d'ailleurs pas tardé à se faire sentir, comme le montre l'acquisition de la Collection Madame Jacques-Henry Lévesque.

II. Acquisitions générales – Pièces isolées

Les documents répertoriés dans la première section de ce Supplément sont des pièces ou des ensembles isolés qui portent la cote de la section du Fonds Blaise Cendrars où ils sont classés conformément aux principes suivis pour l'ensemble du Fonds. On trouvera ainsi dans la section O non seulement les manuscrits isolés, mais aussi les prépublications, épreuves, correspondances et autres documents relatifs à une œuvre déterminée. Il en va de même pour les autres sections.

Un effort tout particulier a été fait pour acquérir les prépublications non disponibles au fonds. Un hasard heureux nous a permis également d'enrichir le fonds d'un lot de documents concernant les traductions anglaises de Blaise Cendrars.

La section *L* comprend essentiellement des lettres de Cendrars, mais aussi d'autres correspondants, entre autres Jacques-Henry Lèvesque. Parmi les correspondances les plus importantes, signalons celle avec Maximilien Vox.

En ce qui concerne les études et hommages, il y a lieu de relever que leur énumération n'est pas exhaustive, qu'il s'agit d'un choix et que le lecteur qui vient à Berne trouvera encore dans les fonds de la Bibliothèque nationale suisse d'autres travaux non acquis spécialement pour le fonds. Il s'agit d'une bibliothèque d'accès direct, limitée aux publications et ouvrages de références majeurs.

III. Le Legs Janine Durand-Sauser

Madame Janine Durand-Sauser fut l'épouse de Rémy Sauser et donc la belle-fille de Blaise Cendrars. Grâce à Monsieur Pierre Caizergues, professeur de littérature française à l'Université de Montpellier, qui nous a apporté son aide et a bien voulu servir d'intermédiaire, nous avons eu la chance de pouvoir entrer en relation avec Madame Durand-Sauser, et d'acquiescer les papiers et documents familiaux concernant Blaise Cendrars et ses proches en sa possession.

Conformément à la volonté de Madame Janine Durand-Sauser, le Legs créé à son nom a été intégré dans le Fonds Blaise Cendrars, sous la cote D 36 à D 53, à la suite du dossier (réservé) de Félicie Cendrars, née Poznanska, dite Féla, qu'il complète tout naturellement.

Pour les spécialistes de Blaise Cendrars, l'intérêt majeur du Legs Janine Durand-Sauser réside dans les 29 lettres et cartes autographes de Blaise Cendrars à son fils Rémy ainsi que dans les 29 lettres et cartes adressées à sa belle-fille de 1940 à 1945, quelques lettres à cette dernière étant postérieures à cette date. Les lettres de Blaise Cendrars à son fils Rémy et à sa belle-fille sont particulièrement émouvantes, mais d'intérêt strictement familial. La plupart des lettres sont écrites d'Aix-en-Provence et envoyées à Montpellier où Rémy effectuait un service de gardiennage à la base de stockage de Fréjorgues, puis à Vichy.

Parmi les autres documents, mentionnons encore un exemplaire de *J'ai tué*, édition Crès de 1919, avec une dédicace de Cendrars «à Odi et Rémy / pour qu'ils ne soient pas soldats / Blaise Cendrars / 1920». On relèvera, à cette date, cette profession de foi pacifiste. Un autre document, rarissime, mérite aussi une mention; il s'agit de deux exemplaires d'un petit album de propagande alliée, rédigé et illustré par Miriam Cendrars à Londres durant la Deuxième Guerre mondiale à l'intention des enfants des écoles.

IV. La Collection Madame Jacques-Henry Lévesque

Depuis 1981 et surtout depuis 1991, date à laquelle nous avons commencé à constituer la Collection Madame Jacques-Henry Lévesque, j'ai eu l'occasion de rencontrer et de travailler à de multiples reprises avec Angèle Lévesque. Je n'oublierai pas de si tôt ces extraordinaires séances de travail dans son élégant appartement de la rue Saint-Didier, à Paris, où les bruits de la rue toute proche se mêlaient étrangement aux effluves de la perpétuelle cigarette d'Angèle et à ses propos intarissables sur Blaise, Raymone et les artistes de son temps. Quel bonheur de découvrir sa gaieté de cœur, son enthousiasme, sa façon de prendre les choses du bon côté, son courage aussi dans la maladie! Il est heureux qu'elle ait eu encore le temps de créer cette collection à son nom et à celui de son mari, et cela peu après la parution du tome IX des *Œuvres complètes* contenant la correspondance de Jacques-Henry Lévesque avec «son cher Blaise»². Je m'associe donc tout à fait aux émouvants propos de Monique Chefdor, maître d'œuvre de cette publication pour dire avec elle: «Adieu Angèle!...»³ Selon le vœu exprimé de Madame Lévesque, les livres, manuscrits, lettres et autres documents concernant Blaise Cendrars en sa possession ont été réunis à Berne, sous la forme d'une collection séparée, mais intégrée dans le Fonds Blaise Cendrars, où elle porte la cote E XII, numéros 1 à 244.

L'intérêt majeur de cette Collection tient d'abord aux 652 lettres de Blaise Cendrars à Jacques-Henry Lévesque qui, grâce au travail de Monique Chefdor, constituent actuellement le tome IX des *Œuvres complètes*. Cette publication, outre qu'elle prouve l'intérêt de ces lettres, n'enlèvent rien à leur valeur, une copie ou une transcription ne remplaçant jamais l'original.

L'énumération des manuscrits et tapuscrits réserve quelques bonnes surprises. Ainsi à propos du scénario intitulé *The Masked Prophet*, datant des années 1934-1935. Alors que le Catalogue du Fonds Cendrars ne mentionne que quatre lettres de Jean H. Lenauer et une lettre de Cendrars, les chercheurs seront satisfaits de découvrir dans la Collection Madame Jacques-Henry Lévesque, sous le titre *Le Masque Prophète ou Le Masque d'or (d'Argent)*, une note concernant l'origine du manuscrit, la dactylographie du scénario ainsi que sa traduction en anglais. Outre des pièces touchant à diverses œuvres déjà bien documentées – *D'Oultremer à indigo*, *Feuilles de route*, *Histoires vraies*, *Hollywood*, *L'Homme foudroyé*, *Hors la loi!...*, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, *Qui êtes-vous?*, *La Vie dangereuse* –, on trouvera aussi des documents concernant des titres inédits et n'apparaissant pas au Fonds, tels *La Guerre au Luxembourg* et *L'Opéra inachevé*.

Un autre centre d'intérêt de la Collection Madame Jacques-Henry Lévesque tient à la présence d'un nombre élevé de numéros isolés de revues et de journaux comportant des textes, souvent prépubliés, de ou sur Cendrars. On sait la rareté de ce type de documents et la difficulté de trouver chez les libraires les numéros de revues et de journaux recherchés.

Ajoutons enfin que les cendrarsiens se réjouiront d'apprendre que Madame Jacques-Henry Lévesque a légué par testament aux Archives littéraires le portrait inédit de Blaise Cendrars par Francis Picabia, un dessin au crayon datant de 1923 reproduit dans le tome IX des *Œuvres complètes*. Ce tableau fait partie désormais du Fonds Cendrars de Berne. Angèle Lévesque signe et clôt ainsi par un geste généreux les décisions prises le 19 août 1980, lors d'une visite mémorable à Berne où il avait été question pour la première fois de Blaise, de Raymone, de Dada et j'en passe... Elle nous avait promis alors de dresser la liste de tous les papiers concernant son mari et Blaise Cendrars qu'elle souhaitait remettre à Berne. Plus de vingt ans après, sa Collection témoigne de sa fidélité et de sa ténacité.

V. Conclusion

La Bibliothèque nationale suisse et les Archives littéraires sont heureuses de pouvoir mettre à la disposition des chercheurs les nouvelles acquisitions 1989-1993 dont ils trouveront ci-après l'inventaire. Cet effort a été facilité grâce à l'aide et à la collaboration de Madame Miriam Cendrars, de Messieurs Pierre-Olivier Walzer, Jean-Carlo Flückiger et de Madame Judith Trachsel du Centre d'études Blaise Cendrars, de Madame Monique Chefdor et Monsieur le professeur Claude Leroy de l'Association Blaise Cendrars.

Avec leur aide, il s'agira de poursuivre cette politique d'acquisitions. Le Fonds en a conservé la trace, d'autres manuscrits et documents de ou sur Blaise Cendrars ont été dispersés de son vivant. Les hasards des rencontres et des ventes les feront à nouveau émerger un jour ou l'autre et il est alors à espérer qu'avec l'aide de tous les cendrarsiens, ces précieux témoignages rejoindront le Fonds de Berne, rendant possibles d'autres inventaires tel que celui-ci.

B INVENTAIRE

I Acquisitions générales – Pièces isolées

(Plan de classement et cotes du Fonds Blaise Cendrars)

Conformément aux règles en vigueur à la Bibliothèque nationale suisse, les manuscrits, lettres et autres documents de et sur Blaise Cendrars acquis postérieurement à l'acquisition du Fonds Blaise Cendrars sont conservés et classés dans les sections respectives du Fonds Blaise Cendrars où ils sont rangés, dans l'ordre chronologique de leur acquisition, à la fin des sections décrites dans le Catalogue imprimé. L'ensemble de ces petites acquisitions et pièces isolées, qui portent donc les cotes du Fonds Blaise Cendrars, sont décrites dans la section I du présent supplément au Catalogue imprimé.

Selon le vœu exprimé tant par Madame Angèle Lévesque que par Madame Janine Durand-Sauser, le Legs Janine Durand-Sauser ainsi que la Collection Madame Jacques-Henry Lévesque font parties intégrantes du Fonds Blaise Cendrars où ils constituent deux collections à part, cotes D 36 à D 55 pour le Legs Janine Durand-Sauser, cotes E XII 1 à E XII 244 pour la Collection Madame Jacques-Henry Lévesque. Ces deux collections sont mentionnées là où elles figurent dans la section I, puis décrites dans les sections II (Legs Janine Durand-Sauser) et III (Collection Madame Jacques-Henry Lévesque) du présent supplément.

La description des pièces est volontairement sommaire et suit en général les règles et abréviations utilisées dans le Catalogue imprimé. La liste se veut d'abord indicative et énumérative.

I. Œuvres publiées (O)

- O 325 *Ça ira!* Revue mensuelle d'art et de critique. Eeckeren – Anvers, n° 18, mai 1922.
Contient p. 143: **Le Ventre de ma mère**. De Blaise Cendrars.
Publié dans: **Au Cœur du monde**.
- O 326 *Bifur*. Paris, n° 1, mai 1929.
Contient p. 16-22: **Pompon**. De Blaise Cendrars.
- O 327/1 *Les Soirées de Paris*. Revue littéraire mensuelle publ. sous la dir. de G. Apollinaire et de J. Catusse. Paris, n° 23, 15 avril 1914.
Contient p. 227-228: **Journal**. De Blaise Cendrars.
Publié dans: **Dix-neuf poèmes élastiques**.

- 327/2 *Les Soirées de Paris*. Revue littéraire mensuelle publ. sous la dir. de G. Apollinaire et de J. Cerusse. Paris, nos 26/27, juillet et août 1914.
Contient p. 431-432: **Aux 5 coins.- Titres.- Mee Too Buggi**. De Blaise Cendrars.
Publié dans: **Dix-neuf poèmes élastiques**.
- 328 **Continent Noir**. Poème autogr. S.l., 1916. 2 f.
Publié dans: *L'Œuf dur*, Paris, n° 9, avril 1922, p. 4-5. Repris dans: **Poèmes nègres**.
- 329-339 *Signaux de France et de Belgique*. Paris-Bruxelles, n° 1, mai 1921 – nos 11/12, mars-juin 1922.
Contient n° 7, novembre 1921, p. 345-352; n° 9, janvier 1922, p. 476-491; n° 10, février 1922, p. 530-544: **La Perle fiévreuse**. De Blaise Cendrars.
- 340 **Sbrapnells**. Poème autogr. s. S.l., octobre 1914. 1 f.
- 341 **L'Eubage**. Ms. en partie autogr. devant servir pour l'impression aux Editions de la Sirène, Paris, 1919. 73 p., dessins et croquis originaux à l'encre rouge.
- 342-347 Documents divers concernant les traductions anglaises de Blaise Cendrars:
- 342 **Confessions of Dan Yack**. Trad. de Nina Rootes. Londres, Owen, 1990. Première traduction anglaise.
Pièce jointe: 1 l.s. de Nina Rootes à Michael March, Peter Owen Ltd. Sabaudia, 17 janvier 1990. 1 f.
- 343 **Confessions of Dan Yack**. «Edited Copy». Layout et tapuscrit de la traduction anglaise avec nombreuses corrections manuscrites. S.l.n.d. 125 f. dans chemise bleue.
- 344 Dossier concernant «Planus» (premier titre de travail de **Bourlinguer**). Correspondance de l'éditeur David Owen et de ses collaborateurs avec la traductrice Nina Rootes. 10 lettres dactylogr. s. et 1 carte postale a.s. de Nina Rootes. Tapuscrits, doubles dactylogr., notes ms. Dates et lieux divers. En tout environ 30 pièces.

- 345 Dossier concernant *Moravagine*. Correspondance de l'éditeur David Owen et de ses collaborateurs avec le traducteur Alain Brown. Commentaires, corrections, présentations du texte. Tapuscrits, doubles dact., pages d'épreuves. Lieux et dates divers. Environ 20 pièces.
- 346 Dossier concernant *Astonished Man (L'Homme foudroyé)* (Peter Owen, Londres, 1970). Correspondance de l'éditeur David Owen et de ses collaborateurs avec la traductrice Nina Rootes. 8 lettres dactylogr. s. de Nina Rootes. Corrections du texte. Tapuscrits, doubles dact., notes ms. Lieux et dates divers. Environ 30 pièces.
- 347 Dossier concernant *Lice (La Main coupée)* (Peter Owen, Londres, 1972). Correspondance de l'éditeur Peter Owen et de ses traducteurs avec la traductrice Nina Rootes. 7 lettres dactylogr. s. de Nina Rootes. Notes de la traductrice sur épreuves, présentation et correction du texte. Lieux et dates divers. Environ 20 pièces.
- 348 *La Grande Rixe de Noël*. Nouvelle inédite par Blaise Cendrars. Ms. dact. avec diverses corr. et sign. autogr. de Blaise Cendrars. S.l.n.d. 23 f. num. de 239 à 261. Prépublication parue dans l'hebdomadaire *V-Magazine*, Noël 1947.
Don de Monsieur Alauzen di Genova, Salon de Provence, à l'Association Blaise Cendrars, à l'occasion du colloque «Blaise Cendrars. La Provence et la séduction du Sud», Aix-en-Provence, 10-13 juin 1992. Manuscrit conservé depuis cette date aux ALS.
- 349 *Un Art nouveau. Le cinéma*. Ms autogr. signé. S.l., décembre 1917. 6 f.
- 350 *Le Détenu*. Ms. autogr. signé avec quelques corr. et notes typogr. au crayon. S.l., 1917.- 6 p. montées sur onglets dans une reliure demi-chagrin havane. Le texte est précédé d'une couverture de papier marbré avec une note autogr. de Blaise Cendrars, 2 p.
Pièces jointes:
1/ L.a.s. de Blaise Cendrars à l'éditeur Grasset. Rio, 13 février 1926. 1 f. double.

2/ 1 coupure d'un journal danois avec article sur Blaise Cendrars.

II. Projets inachevés – Textes inédits (P)

III. Lettres et pièces jointes (L)

- L 621 CENDRARS, Blaise. L.a.s. à Michel Vaucaire. Aix-en-Provence, 17 [septembre 1947]. 1 f., enveloppe.
- L 622 CENDRARS, Blaise. L.a.s. à son ami E. Schaub. [Genève,] 16 [oct. 1949]. 1 f.
- L 623 MATARASSO, H. Lettre à en-tête imprimé, dact. avec sign. autogr., adressée à Blaise Cendrars. Paris, le 25 nov. 1949. 1 f. Pièce jointe: Catalogue *Surréalisme. Poésie et arts contemporains*. Paris, Matarasso, 1949.
- L 624 CENDRARS, Blaise. 7 l.a.s., 1 page de faux-titre extr. de *Hollywood*, avec dédicace autogr. de l'auteur, à Max-Philippe Delatte et à Pierre Loewel. Paris, Aix-en-Provence, 1948-1959. 1 f. double, 3 f., 2 enveloppes.
- L 625 CENDRARS, Blaise. «Pneu» et l.a.s. à [Léonce Peillard?]. Paris, [4 déc. 1952]; Lausanne, s.d. 2 f.
- L 626 CENDRARS, Blaise. L.a.s. à André Malraux. [Paris,] 26 octobre 1958. 1 f.
- L 627 CENDRARS, Blaise. 1 l.a.s. à en-tête des *Ecrivains réunis* et 3 l.d.s. à un «cher ami» non désigné plus explicitement. Paris et Las Palmas, 18 déc. 1925, 5 et 26 janvier 1926, 1 lettre s.l.n.d. 4 f.
- L 628 CENDRARS, Blaise. 6 l.a.s. au libraire Jean Bannier, Librairie Nouvelle, Paris. Saint-Segond/Villefranche s/M, Aix-en-Provence et Paris, 21 nov. 1936, [1948], 4 lettres s.d. 6 f.
- L 629 CENDRARS, Féla. L.a.s. à Ch. Demongeot, directeur du «Courrier de la Presse», avec enveloppe à son en-tête pour réponse, timbrée. Paris, [18 déc. 1914]. 1 f.

- L 630 CENDRARS, Blaise. 4 l.a.s. à Marcel Herrand. Paris, 16 octobre et 7 décembre 1952, 2 lettres s.l.n.d. Formats divers, 4 f.: 1 lettre s.l.n.d. au dos d'un carton d'invitation pour une «Matinée Blaise Cendrars»; au recto de la seconde lettre s.l.n.d. un dessin naïf représentant une main, une fleur et le chien de Cendrars «Wagon-Lit», signé Raymone.
- L 631 CENDRARS, Blaise. 5 lettres a.s. dont 1 à en-tête impr., 1 carte postale a.s., 4 enveloppes, à Jacques-Henry Lévesque. Paris et La Redonne, 17 avril 1928, 4 juillet 1944, 18 mai et 2 sept. 1957, 2 lettres s.d. 5 f.
- L 632 CENDRARS, Blaise. 3 lettres et 3 cartes postales a.s. à Jean van Heeckeren. [Aix-en-Provence, 1945-1947]. 3 f.
- L 633 CENDRARS, Blaise. 2 l.a.s. à Marie Lévesque. Saint Segond / Villefranche s/M, s.d. 2 f.
- L 634 [LÉVESQUE, Marcel]. 8 lettres (minutes et brouillons) à Blaise Cendrars. Hyères et La Redonne (e.a.), 1927-1948. 8 f.
Pièce jointe: Télégramme de Jacques et Angèle Lévesque à Marcel Lévesque. New York, 27 déc. 1946.
- L 635 HAEDENS, Paul. L.a.s. à Blaise Cendrars. Paris, 19 juillet 1946. 1 f.
- L 636 LÉVESQUE, Jacques-Henry. L.a.s. à Blaise Cendrars. S.l., 4 juillet 1945. 1 f.
Pièces jointes: coupures de presse et autres documents avec quelques annotations ms. de Blaise Cendrars et de Jacques-Henry Lévesque.
- L 637 CENDRARS, Raymone. Carte pneumatique a.s. à Jacques et Angèle Lévesque. Paris, [date illisible]. 1 f.
- L 638 CENDRARS, Blaise. Correspondance avec Maximilien Vox. Paris, Aix-en-Provence, 1945-1947.
Contient:
- 48 cartes postales a.s., 3 l.a.s. in-8, 4 l.a.s. in-4, 1 l.d.s. de Blaise Cendrars, 3 télégr. expédiés par Bl. Cendrars, 1 contrat d'édition entre B. Cendrars et les Editions Denoël du 14 mars 1947. Aix-en-Provence et Paris, 1945-1947. 60 pièces.
- 19 lettres (doubles dact.) sur demi-feuillets (environ 12 x 21

cm) et 13 lettres (doubles dactylogr.) in-4 de Maximilien Vox à Blaise Cendrars. Paris, 1945-1947.- 32 pièces.

- L 639 CENDRARS, Blaise. L.a.s. à une collaboratrice de la revue *Réalité*. S.l., 24 oct. 1930. 1 f.
Pièce jointe: Sommaire du cahier n° 1 de *Réalité* avec annotation autogr. de Blaise Cendrars.
- L 640 CENDRARS, Blaise. 8 l.a.s. à Abel Gance. Paris, Le Tremblay-sur-Mauldre (e.a.), Vers 1918-1929. 10 f.
- L 641 FRANCOIS-PONCET, André. L.a.s. et l.s. à Abel Gance. Paris, 15 avril 1927 et 16 mai 1929. 2 f.
- L 642 CENDRARS, Blaise.
24 l.a.s. à Madame George Day, secrétaire générale de la Société des Gens de Lettres. 1951-1959. 24 f.
- L 643 CENDRARS, Blaise
15 l.a.s. Saint-Segond/Villefranche s/Mer et Paris. 1947-1955.
Photocopies (don de Peter Hamilton, Oxford).

IV. Documents personnels – Archives de famille (D)

- D 35 3 vues de San Remo au début du siècle, à l'époque où Féla habitait sur le littoral méditerranéen. [Don de Hughes Richard, avril 1991].

D 36-55 **Legs Janine Durand-Sauser**

Voir Liste détaillée p. 166-169.

V. Etudes et hommages (E)

A. Coupures de presse (E I)

B. Etudes sur Blaise Cendrars (ordre d'acquisition) (E II)

- NGq 6553 DEL BECCARO, Elena.
L'opera poetica di Blaise Cendrars. Tesi di laurea Università di Pisa 1968-69. 244 p. dactylogr., appendice.
- E II 15 *Feuille de routes*. Publ. par l'Association Blaise Cendrars / Blaise Cendrars international Society. Rédacteurs/Éditeurs (1991-): Jacqueline Bernard; Corinne Fleurot. n° 1, avril 1979 – n° 28, été 1993.
- E II 24 *Continent Cendrars*. Bulletin annuel du Centre d'études Blaise Cendrars de l'Université de Berne, Séminaire de littérature française. Réd. en chef: Jean-Carlo Flückiger. Neuchâtel, n° 1, 1986 – n° 6/7, 1991-1992.
- E II 35 *Centenaire de la naissance de Blaise Cendrars, Pierre Jean Jouve, Saint-John-Perse, 1887-1987*. [Poèmes.] Epinal, Ecole de l'image, 1987. 86 p. nombreuses ill.
Titre de la couverture: *Visites*.
- E II 36 CENDRARS, Miriam.
Blaise Cendrars. Feux et cendres de la création. Texte de Miriam Cendrars. Ill. de Philippe Gauckler. Paris, Ed. Gilou / Alpen Publishers S.A., 1988. 40 p. ill.
- E II 37 TROMEUR, R.T.
Noms de personnes et de lieux dans l'œuvre de Blaise Cendrars. Maîtrise Lettres Modernes Sorbonne. Paris 1969. 116 f. dactylogr. en 3 cahiers.
- E II 38 *Le Texte cendrarsien*. Actes du Colloque international de Grenoble, 20 et 21 novembre 1987. Communications rassemblées par Jacqueline Bernard. Grenoble, Centre de création littéraire, 1988. 268 p.
- E II 39 *Blaise Cendrars*. Actes du Colloque «Modernités de Blaise Cendrars» de Cerisy-la-Salle, 20 et 30 juillet 1987. Direction: Monique Chefdor, Claude Leroy, Frédéric Jacques Temple. ([Paru dans:] *Sud*, Marseille, 18^e année, 1988, n° hors série, p. 1-376.)

- E II 40 ROCHE, Daniel-Rolland.
Essai théorique et pratique sur l'œuvre de G. Bachelard.
Application méthodologique à «Moravagine». Thèse troisième
cycle Université de Provence 1974. 377 f. dactylogr.
- E II 41 DOISNEAU, Robert.
A l'imparfait de l'objectif. Souvenirs et portraits. Paris, Pierre
Belfond, 1989. 190 p. ill. [2 ex.]
- E II 42 CHEFDOR, Monique.
Cendrars et l'Amérique. Textes réunis par Monique Chefdor.
Paris, Minard, 1989. 177 p. (Revue des Lettres modernes. Série
Blaise Cendrars. 2.) [2 ex.]
- E II 43 FLÜCKIGER, Jean-Carlo
L'Encrier de Cendrars. Actes du Colloque du Centenaire
Berne, Neuchâtel, La Chaux-de-Fonds, Sigriswil 31 août, 1^{er} et
2 septembre 1987. Textes réunis et publiés par Jean-Carlo
Flückiger. Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, 1989. 251 p.
(Cahiers Blaise Cendrars, n° 3.)
- E II 44 MICHAUD, Marius.
Catalogue du Fonds Blaise Cendrars. Etabli et publié par
Marius Michaud. Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, 1989.- 363
p. (Cahiers Blaise Cendrars, n° 1.)
- E II 45 VERDET, Jean-Pierre.
Blaise Cendrars, un poète. Paris, Gallimard, 1988. 158 p. ill.
(Folio junior).
- E II 46 BOUVIER, Michel.
Approche des poèmes de Blaise Cendrars. Diplôme d'Etudes
supérieures, présenté sous la dir. de Monsieur Chevalier. Lille,
Faculté des Lettres, 1965. 183 f. dactylogr.
- E II 47 PINOTEAU, Claude.
Les Procédés énumératifs dans le style de Blaise Cendrars. [S.l.,
chez l'auteur: F-92160 Antony], 1966-1967. 103 f., [14 f. d'an-
nexes] dactylogr. [Mémoire].
- E II 48 TENA, Liliane.
Origines de l'écriture, écritures de l'origine: «Gênes» de
Cendrars. Mémoire présenté sous la dir. de Claude Leroy.

- Lausanne, Univ. de Lausanne, Fac. des Lettres, 1989. 87 f. dactylogr.
- E II 49 LAYAZ, Michel.
Au sujet de Blaise Cendrars et de quelques variantes idiotes sur «Moravagine». Mémoire présenté sous la dir. de Claude Leroy. Lausanne, Univ. de Lausanne, Fac. des Lettres, 1989. 88 f. dactylogr.
- E II 50 LE QUELLEC, Christine.
D'une androgynie mythique à une androgynie des signes dans l'œuvre de Blaise Cendrars. Mémoire présenté sous la dir. de Claude Leroy. Lausanne, Univ. de Lausanne, Fac. des Lettres, 1989. 78 f. dactylogr.
- E II 51 JATON, Anne-Marie.
Blaise Cendrars. Genève, Slatkine, 1991. 159 p. ill. (Les grands Suisses. 9.)
- E II 52 LEROY, Claude.
Claude Leroy présente «L'Or» de Blaise Cendrars. Paris, Gallimard, 1991. 220 p. ill. (Foliothèque. 13.) (3 ex.)
- E II 53 ROQUES, Marie-Hélène.
«L'Or», Blaise Cendrars. Paris, Bertrand-Lacoste, 1991. 124 p. (Parcours de lecture).
- E II 54 LEROY, Claude.
«Bourlinguer» à Méréville. Textes réunis par Claude Leroy. Paris, Minard, 1991. 220 p. (Revue des Lettres modernes. Série Blaise Cendrars. 3.)
- E II 55 GUIETTE, Robert.
«Monsieur Cendrars n'est jamais là». Texte établi et présenté par Michel Décaudin. Montpellier, Ed. du Limon, 1991. 53 p. (Coll. «Ego scriptor». 2.)
- E II 56 LÈQUES, Raymond.
Blaise Cendrars à Aix-en-Provence. [La Rochelle, R. Lèques,] 1991.
 Tome 1: *Le Poète et son écriture.* 1991. 51 f.

- E II 57 *Cendrars et le «Lotissement du Ciel»*. Publ. sous la dir. de Claude Leroy. Nanterre, Univ. Paris X, Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, 1992. 217 p. (Les Cahiers RITM.2.)
- E II 58 *Gli Universi di Blaise Cendrars*. (Con un aggiornamento bibliografico). Atti della giornata Cendrars – Università di Venezia (20 Aprile 1987). A cura di Rino Cortiana. Abano Terme, Piovan Editore, 1992. 129 p.
- E II 59 FISCHER, Claudia.
«On ne peut rien oublier» – Blaise Cendrars und die literarische Gestaltung des Kriegserlebnisses. Magisterarbeit betreut von Prof. Dr. Margarete Zimmermann. Berlin, Freie Univ., Institut für Romanische Philologie, 1992. 162 f. dactylogr.
- E II 60 BONNEFIS, Philippe.
Dan Yack: Blaise Cendrars phonographe. Paris, Presses universitaires de France, 1992. 126 p. (Le texte rêve).
- E II 61 CENDRARS, Miriam.
Blaise Cendrars. Paris, Balland, 1993. 631 p.
[Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée de la biographie parue en 1984.]
- E II 62 BILDAN, Gérard.
Etude des avant-textes de «D'Oulremer à indigo» de Blaise Cendrars. Mémoire de maîtrise de Lettres modernes Université Paul Valéry, Montpellier III, 1991-1992. 138 f. multigr.
- C. *Hommages publiés (numéros de revues entièrement ou partiellement consacrés à Blaise Cendrars) (E III)*
- E III 27 REVUE DES SCIENCES HUMAINES. Lille, Université de Lille III. N° 216, 1989-4. 229 p.
Blaise Cendrars.
- E III 28 QUADERNI DEL NOVECENTO FRANCESE. Catedra di lingua e letteratura francese, facolta di magistero, Università di Torino. n° 12, 1991, Roma, Bulzoni. - 281 p.
Blaise Cendrars. [2 ex.]

Feuilles de route voir E II 15

Continent Cendrars voir E II 24

D. Hommages non publiés (E IV)

- E IV 11 VOX, Maximilien. Articles et autres documents concernant Blaise Cendrars:
- E IV 11/1 –. *L'Homme foudroyant*. Ms. autogr. signé, raturé et corr. S.l.n.d. 8 f.
- E IV 11/2 –. *«Il se passe une chose grande...»*. Double dactylogr. avec quelques ajouts ou corr. autogr. S.l., 16 oct. 1946. 2 f.
- E IV 11/3 –. *«Blaise Cendrars est plus et mieux qu'un écrivain...»* Ms autogr. S.l.n.d. 3 f.
- E IV 11/4 –. *Portrait d'un éléphant solitaire*. Ms autogr. signé. S.l.n.d. 5 f.
[Concerne notamment la visite d'une galerie d'art aixoise consacrée à Cézanne.]
- E IV 11/5 –. *Portrait d'un éléphant solitaire*. Ms dactylogr. S.l.n.d. 5 f.
- E IV 11/6 –. *Portrait d'un éléphant solitaire*. Ms. dactylogr. (double). S.l.n.d. 5 f.
- E IV 11/7 – *Entre deux avions. Blaise Cendrars à Paris*. Ms. dactylogr. (double). S.l.n.d. 3 f.
- E IV 11/8 – *Citations Cendrars*. Ms. dactylogr. (double). S.l.n.d. 2 f.
- E IV 11/9 Maquette de la première page d'un livre ou d'une plaquette de Maximilien Vox consacrée à Cendrars. S.l.n.d. 3 pièces.
- E IV 11/10 Coupure de presse du *XX^e Siècle*, n° du 17 janvier 1946, p. 5-6.
Contient p. 6: *Le Pointillé à Deibler. Portrait d'un légionnaire (Retable et volets)*. Récit vécu de Blaise Cendrars. Dessins d'André Hofer. Avec corr., biffures et numérotation de 62 à 68 de la main de Cendrars en vue d'une publication non identifiée.

E. Articles (numéros de revues isolés) – Tirés à part (E V)

- E V 75 PHRÉATIQUE. Revue trimestrielle du Groupe de recherches polypoétiques. Paris, 8^e année, nos 30-31, n.s., hiver 1984.

Contient p. 65-67: *Une source d'un chapitre de «Moravagine», de Blaise Cendrars.* Par Astrid Olivia.

- E V 76 POÉSIE 87. Revue bimestrielle de la poésie d'aujourd'hui. Paris, n° 18, mai-juin 1987.
Contient p. 12-21: *Blaise Cendrars et la musique.* Par Jean-Claude Vian.- p. 22: *Mes amis me disent.* [Poème] de Blaise Cendrars.- p. 23-28: *Cogito ergo non sum.* Par Miriam Cendrars.
- E V 77/1 VIVRE EN POÉSIE. Revue trimestrielle de recherche et d'information poétique. Paris, n° 2, octobre 1985.
Contient p. 4-5: *Lettre inédite de Blaise Cendrars [à Jacques-Henry Lèvesque].* Confiée et présentée par Olivier Brien.
- E V 77/2 VIVRE EN POÉSIE. Revue trimestrielle de recherche et d'information poétique. Paris, n° 8, juillet 1987.
Contient p. 4-6: Présentation de la carte postale inédite de Blaise Cendrars [à Jacques-Henry Lèvesque].
- E V 77/3 VIVRE EN POÉSIE. Revue trimestrielle de recherche et d'information poétique. Paris, n° 9, oct. 1987.
Contient p. 59-65: *Blaise Cendrars. Un cœur de braise sous la cendre.* Par Michel Julien.
- E V 78 THE YEARBOOK OF ENGLISH STUDIES. Anglo-French Literary Relations, Cambridge, Vol. 15, 1985.
Contient p. 160-178: *«Alterable Noons»: The «Poèmes élastiques» of Blaise Cendrars and Frank O'Hara.* Par Marjorie Perloff. Photocopie.
- E V 79 COURRIER DU CENTRE INTERNATIONAL D'ÉTUDES POÉTIQUES. Bruxelles, janvier-mars 1985.
Contient p. 31-40: *Les enfances de Blaise Cendrars: Le «Panama» et «Fragment retrouvé».* Par Tatiana Greene. Photocopie.
- E V 80 CAHIERS HENRI BOSCO. Aix-en-Provence, n° 24, 1984.
Contient p. 158-159: *Henri Bosco et Blaise Cendrars.* Par Cl. Girault. Photocopie.

- E V 81 LETTERE ITALIANE. Firenze, 37, 1985.
Contient p. 382-398: *Isotopie e postille per l'Ungaretti francese*. Par Fabienne Bouvier. Photocopie.
- E V 82 ALBERSMEIER, Franz-Josef.
Die Herausforderung des Films an die französische Literatur. Entwurf einer «Literaturgeschichte des Films». Band I: *Die Epoche des Stummfilms (1895-1930)*. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1985. (Beitr. z. Literatur- u. Sprachwiss. Bd. 49. Romanist. Abt.)
Contient p. 47-54: *Blaise Cendrars, Philippe Soupault, die «école fantaisiste», die «literarischen Kubisten» oder die poetische Assimilation des Films in der Nachfolge Apollinaires.*- p. 273-296: *Blaise Cendrars, ein avantgardistischer Kosmopolit und der Film.* p. 443-446: *Bibliographie.*- Photocopie.
- E V 83 TEXTE EN MAIN 3/4. ÉCRITURE ET ORDINATEUR. Grenoble, hiver 1984 / printemps 1985.
Contient p. 113-122: *Un «modus scribendi»: Hatouara de Blaise Cendrars*. Par Jacqueline Bernard. Photocopie.
- E V 84 ÉTUDES TSIGANES. Paris, 33^e année, n° 3, 1987.
Contient p. 2-16: *Les Gitans dans les Rhapsodies Gitanes*. Par Patrick Williams. Photocopie.
- E V 85 ACTA ACADEMIÆ SCIENTIARUM HUNGARICÆ. Budapest, 29 (3-4), 1987.
Contient p. 269-283: *Kassak et Cendrars*. Par Laszlo Ferenczi. Tirés à part (2 ex.)
- E V 86 THE NEW HUNGARIAN QUARTERLY. Budapest, Vol. XXVIII, n° 106, Summer 1987.
Contient p. 1-52: *Lajos Kassak (1887-1967)*. Par Lazlo Ferenczi (e.a.). Tirés à part [2 ex.].
- E V 87 *Portugal – Brésil – France. – Histoire et culture*. Actes du Colloque, Paris, 25-27 mai 1987.
Contient p. 273-298: *Blaise Cendrars et le Brésil: Le grand film brésilien, la traduction de «A Selva», le «Morro Azul» et la «Tour Eiffel sidérale»*. Par Adrien Roig. Tirés à part [2 ex.].
- E V 88 ALTERNATIVES THÉÂTRALES. Bruxelles, n° 25, février 1986.
Contient p. 51: *«La Prose du Transsibérien» de Blaise*

Cendrars, un spectacle de Jacques Probst. Par Jean-Marc Lovay.

- E V 89 MARCHÉ DES LETTRES. Paris, n° 1, été 1988.
Contient p. 11: *Cendrars et la revue «Orbes».* Par Claude Leroy.
- E V 90 MONTPARNASSE. Paris, n.s., n° 36, 1^{er} nov. 1924.
Contient p. 3: *Blaise Cendrars.* Par Albert Lepage.
- E V 91 PROVERBE. Feuille mensuelle. Paris, n° 1, 1^{er} février 1920; n° 2, 1^{er} mars 1920. 2 f. impr. recto et verso.
- E V 92 REVUE FRANÇAISE D'HISTOIRE DU LIVRE. Bordeaux, n.s., 57, 1988, n^{os} 60-61.
Contient p. 341-347: *Trois notules sur Cendrars et le cinéma.*
Par Michel Décaudin.
- E V 93 QUADRANT. Montpellier. Centre de recherche en littérature de langue portugaise. n° 5, 1988.
Contient p. 59-82: *La Fazenda São Martinho d'Oswald de Andrade et de Blaise Cendrars.* Par Adrien Roig. Tiré à part (2 ex., avec envoi d'auteur).
- E V 94 QUADRANT. Montpellier. Centre de recherche en littérature de langue portugaise. n° 6, 1989.
Contient p. 81-92: *La rencontre de Blaise Cendrars et de Marinetti au Brésil.* Par Adrien Roig. Tiré à part (ex., avec envoi d'auteur).
- E V 95 DOCUMENTS D'ETHNOLOGIE RÉGIONALE. Grenoble. Centre alpin et rhodanien d'ethnologie. Vol. 9, 1987. «Imaginaires de la montagne».
Contient p. 69-72: *Blaise Cendrars et les pruneaux de Jacques Balmat.* Par Dominique Abry-Deffayet. Photocopies.
- E V 96 PLEINE MARGE. Cahiers de littérature, d'arts plastiques et de critique. Cognac, n° 7, juin 1988.
Contient p. 35-52: *L'atelier de Cendrars.* Par Claude Leroy. Photocopie.

- E V 97 POÉTIQUE. Paris, 75, septembre 1988.
Contient p. 313-323: *Poésie et photographie: Kodak de Blaise Cendrars*. Par Daniel Grojnowski. Photocopie.

F. Spectacles (livrets) (E VI)

G. Ouvrages généraux (E VII)

- E VII 15 *Delaunay und Deutschland*. [Katalog zur Ausstellung der Bayer. Staatsgemäldesammlungen / Staatsgalerie moderner Kunst, München, im Haus d. Kunst, München, vom 4. Oktober 1985 – 6. Januar 1986] / hrg. von Peter-Klaus Schuster. [Konzeption und Realisation von Ausstellung u. Katalog: Peter-Klaus Schuster in Zusammenarbeit mit Béatrice von Bismarck...]. Köln, DuMont, 1985. 532 S. ill.
- E VII 16 ADAM, Jean-Michel.
Pour lire le poème. Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1986. 250 p.
Contient p. 27-40: «*Cette visée, je la dis Transposition-Structure, une autre*» (Mallarmé). *Du fait divers au poème de Cendrars* [«*Dernière Heure*», 10^e poème des «*Dix-neuf Poèmes élastiques*»].
- E VII 17 ROIG, Adrien.
Inesiana ou Bibliografia geral sobre Inês de Castro. Coimbra, Biblioteca geral da Universidade, 1986. 372 p. (Catalogos e Bibliografias.2.) [2 ex.].
- E VII 18 ICARE. Revue de l'aviation française. Paris, n° 125, 1988. n° consacré à Roland Garros (1888-1918).
- E VII 19 *L'Altra ego dei poeti da Baudelaire a Pasolini*. A cura di Daniela Palazzoli. Torino, Bompiani, 1989. 163 p.
- E VII 20 EMERY, Bernard.
Jose Maria Ferreira de Castro et le Brésil: étude de l'expression littéraire et idéologique d'un auteur luso-tropical. Thèse de doctorat d'Etat, présentée à l'Université de Provence, sous la dir. de Claude-Henri Frêches. S.l.n.d., 1981. 2 vol., 1186 p.
- E VII 21 *Philippe Soupault, le poète*. Etudes réunies par Jacqueline Chénieux-Gendron, présentation: E. Jabès. Fac-similé de la

version de 1918 du «Voyage d'Horace Pirouelle» commenté par Claude Leroy. Bibliographie de l'œuvre de Ph. Soupault par Lydie Lachenal. Paris, Klincksieck, 1992. 394 p. ill.(Bibliothèque du XX^e siècle.) (2 ex.)

- E VII 22 *Sonia et Robert Delaunay*. [Catalogue de l'exposition présentée au Musée des Beaux-Arts de Berne, du 15 nov. 1991 au 9 févr. 1991.] Réd.: Sandor Kuthy, Kuniko Satonobu. Stuttgart, G. Hatje, 1991. 183 p.
(Künstlerpaare – Künstlerfreunde – Dialogues d'artistes – résonances.)
- E VII 23 *Archives d'un visionnaire: Abel Gance*. Collection Nelly Kaplan. Catalogue de la vente, Paris, Drouot Richelieu, 3 mars 1993. Non paginé, 298 articles. (2 ex.).

H. Textes de divers (E VIII)

- E VIII 11 Manuscrit d'une traduction de *L'Or* en chinois dont l'auteur a tenu à garder l'anonymat.
Remis à la Bibliothèque nationale suisse à l'occasion de l'exposition du centenaire de Blaise Cendrars, le 1^{er} septembre 1987.
- E VIII 12 Horoscopes et analyses. 5 analyses psychologiques par la chiromancie, l'astrologie, la graphologie. 1924-1942. 15 p. dactylogr. ou autogr.
Contient notamment des annotations et un horoscope de Conrad Moricand.

I. Photocopies de documents – Microfilms (E IX)

- E IX 3 LA RENAISSANCE POLITIQUE, LITTÉRAIRE, ÉCONOMIQUE.
Paris, n° 17 du 16 août 1919.
Contient p. 21-26: *Rimsky-Korsakow et les maîtres de la musique russe*. Par Blaise Cendrars.
1 microfilm négatif.

J. Disques – Bandes d'enregistrement (E X)

K. Objets (E XI)

L Collection Madame Jacques-Henry Lévesque (E XII)

Voir liste détaillée, p. 170-193.

Bibliothèque de Blaise Cendrars

Œuvres complètes

«J'écris. Écrivez-moi»: correspondance Blaise Cendrars Jacques-Henry Lévesque 1924-1959. Correspondance établie et présentée par Monique Chefdor. Paris, Denoël, 1991. 641 p. ill, (Œuvres complètes. Blaise Cendrars. IX.)

Poésies

[Feuilles de route; Sud-Américaines. Traduction. Portugais.]

Feuilles de route; Sud-Américaines (Poèmes) = Folhas de viagem; Sul-Americanas (Poemas). Tradução de Sergio Wax. Edição Bilingüe. Belém, Universidade Federal do Pará, 1993. 202 p. (Poesias francesas. 1.)

[Feuilles de route; Sud-Américaines; Au cœur du monde. Traduction. Italien.]

Al cuore del mondo. Preceduto da Fogli di viaggio; Sudamericane; Poesie varie. A cura di Rino Cortiana. Milano, Scheiwiller, 1992. 256 p. («Poesia».39).

Edition bilingue: texte original français et trad. italienne en regard.

[Le Panama ou Les Aventures de mes sept oncles; Dix-neuf Poèmes élastiques; La Guerre au Luxembourg; Poèmes nègres. Traduction. Portugais.]

O Panamá ou as aventuras dos meus sete tios; 19 Poemas elásticos; A Guerra no Luxemburgo; Poemas negros. Tradução de Sergio Wax. Edição Bilingüe. Belém, Universidade Federal do Pará, 1993. 160 p. (Poesias Francesas. 1.)

La Guerre au Luxembourg. Six dessins de Kisling. Paris, Dan. Niestlé, 1916. In-4, broché.

Exemplaire n° 992 des 950 tirés sur Hollande vergé, numéro-

tés à la presse de 51 à 1000. Envoi autographe de l'auteur, daté Panama, Noël 1916, signé et adressé à Conrad Moricand.

[Kodak (Documentaire). Traduction. Anglais.]

Translated by Ron Padgett. New York, Adventures in poetry, 1976. 1 cahier non paginé.
Avec signature du traducteur.

[Kodak (Documentaire). Traduction. Serbo-croate.]

Dokumentarni filmovi: West, Far-West, Aleutske obale, Reka, Jug, Sever, Ostrva, Reka, Lov na slonove, Jelovnici. (In: *Savremenik*, Beograd, Nova Serija, Broj 6, Juni 1988, p. 444-484.) [Trad. du français et présenté par Mirjana Vukmirovic', p. 441-443.] Suivi d'un article de Francis Lacassin: *Tajantveni Gistav Le Ruz (Le mystérieux G. Le Rouge)*, p. 487-503.

[Panama. Traduction. Tchèque.]

Panama. Aneb. Dobrodruzstvi. Mych. Sedmi. Strycu. Jarmila Fialova, Vlastimil Fiala, 1987.

Romans – Récits – Prose

L'A B C du cinéma. Paris, Les Ecrivains réunis, 1926.
Envoi autographe à Abel Gance.

Anthologie nègre. 2^e éd. [i.e. 2^e tirage]. Paris, Ed. de la Sirène, 1921. 320 p. fig.
Contient p. 307-314: Bibliographie.

[Aujourd'hui. Traduction. Allemand.]

Sturm-Abende. Ausgewählte Gedichte. Berlin, Der Sturm, 1918. 82 S., 1 Bl. OPpbd.
Contient p. 33: **Marc Chagall.** Uebertragung Rudolf Blümner.

Brésil, des hommes sont venus... Portrait par Francis Picabia, illustrations par Tarsila do Amaral. [Saint-Clément-la-Rivière], Fata Morgana, 1987. 103 p.
Exemplaire n° 33 des cinquante tirés sur vélin pur fil Johannot.

[Brésil, des hommes sont venus... Traduction. Allemand.]

Brasilien. Eine Begegnung. Aus dem Französischen von Giò Waeckerlin Induni. Mit Fotos von Jean Manzon. Basel, Lenos-Verlag, 1988. 145 S. ill.

Original: Texte de Blaise Cendrars, 105 photographies inédites de Jean Manzon. Monaco, Les Documents d'art, 1952.

Dan Yack. Le Plan de l'Aiguille. Lausanne, L'Age d'Homme, 1987. 195 p. (Poche Suisse. 62).

[L'Eubage; Profond aujourd'hui; Eloge de la vie dangereuse; L'ABC du cinéma; Peintres; J'ai tué; La Fin du monde filmée par l'Ange Notre-Dame. Traduction. Anglais.]

Modernities and other Writings. By Blaise Cendrars. Ed. & introduced by Monique Chefdor. Translated by Esther Allen in collaboration with Monique Chefdor. Lincoln; London, University of Nebraska Press, 1992. XXIV, 133 p. front. (portr.) (French modernist library).

La Fin du monde filmée par l'Ange Notre-Dame. Roman. Compositions en couleurs par Fernand Léger. Paris, Ed. de la Sirène, 1919. IV, 59 p. in-4.

Exemplaire avec dédicace autographe «à Raymone plus que tout au monde et sans fin. Nice 27 mars 1920 Blaise», et autres annotations autographes dans le texte, constituant une phrase: «Attention! Quand je pense à ma petite fille, je ne suis plus jamais triste». L'achevé d'imprimer est orné d'un dessin colorié et annoté de Blaise Cendrars.

J'ai tué. Prose par M. Blaise Cendrars. Avec 5 dessins de M. Fernand Léger. Paris, A la Belle Edition, 1918. Non-pag., in-12.

Exemplaire sur papier à la forme num. 41.

Dédicace «A Raymone en souvenir de sa première lecture du Luxembourg petite guerre d'enfants, cette page de sang! Blaise Cendrars 15 novembre 1918 Théâtre Impérial.»

[Legs Raymone Cendrars.]

John Paul Jones ou l'ambition. Préface de Claude Leroy. Montpellier, Fata Morgana, 1989. 116 p. portr.

Une Nuit dans la forêt. [Extrait de la page 19 de l'édition de 1929.] Paris, Ed. du Fourneau, 1982. 10 p. ill.

[L'Or. Traduction. Allemand.]

Gold: die fabelhafte Geschichte des Generals Johann August Suter. [Deutsche Ausgabe von Ivan Goll]. Basel, Rhein-Verlag, 1925. 258 p. (Les cinq continents).

Sur la page de garde, coupure de presse collée représentant le célèbre tableau du général Suter d'après le peintre Frank Buchser.

[L'Or. Traduction. Chinois.]

Traducteur: Gong Daming. 1990. 120 p.

Panorama de la pègre et autres reportages. Par Blaise Cendrars. Textes recueillis par Miriam Cendrars et Francis Lacassin. préface et bibliographie par Francis Lacassin. Paris, Union générale d'éditions, 1986. 287 p. (Collection 10/18. 1770. Grands reporters).
Contient p. 282-283: Bibliographie.

Le Plan de l'Aiguille. [Roman]. Paris, Au Sans Pareil, 1927, impr. 1929. 258 p.
Edition originale. Exemplaire de service de presse enrichi d'un envoi autographe: «A Michel Vaucaire, son ami Blaise Cendrars».

Profond aujourd'hui. Prose par M. Blaise Cendrars, et 5 dessins de M. A. Zarraga [dont 2 hors texte]. Paris, La Belle Edition, 1917, IV, 24 p.
Exemplaire non num., signé «de l'Auteur Blaise Cendrars».
[Legs Raymone Cendrars.]

Profond aujourd'hui. Prose par M. Blaise Cendrars, et 5 dessins de M.A. Zarraga [dont 2 hors texte]. Paris, La Belle Edition, 1917. IV, 24 p.
Exemplaire sur Japon, n° 9, avec sign. et dédicace autogr. de Blaise Cendrars «à Raymone Bien-Aimée ce petit livre sans morale Blaise juillet 18».
[Legs Raymone Cendrars.]

Vol à voile, suivi de Une Nuit dans la forêt. Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 1987. 144 p. (Poche Suisse. 42).

Textes pour la radio

Noël aux quatre coins du monde. Paris, R. Cayla, 1953. 90 p. («Les amis de l'originale». 15).
Exemplaire n° 006 des cinquante tirés sur Marais crève-cœur.

Contributions de Blaise Cendrars

Préfaces

STROHEIM, Erich von.
Poto-Poto. Roman. **Préface de Blaise Cendrars.** Trad. de l'américain par Renée Nitschke. Paris, Pygmalion-G. Watelet, 1991. 280 p.
Contient p. 9-11: Préface de Blaise Cendrars.

Traductions

FERREIRA DE CASTRO, José Maria.
Forêt vierge (A Selva). **Trad. du portugais par Blaise Cendrars.** [Note biographique d'Henry Poulaille.] Paris, Grasset, 1955. 299 p. (Les beaux romans.)

Rééditions d'articles – Nouvelles – Textes isolés. – Publications posthumes

[Cendrars raconte trois histoires.] Liège, Editions Dynamo, [1956]. 5 p.

[Cendrars éditeur]. La Chaux de Cossonay, F.A. Parisod, Achevé d'impr. 1979. 59 p. En feuilles.
Titre de la couverture: **L'Éditeur Cendrars: Jéroboam et la Sirène.**

Chant du Wélé. Matériau pour «L'Anthologie nègre» de Blaise Cendrars. Eaux-fortes rehaussées de Thierry Bourquin. Genève, Ed. nomades, 1991. Epreuve d'artiste n° III/V, justifiée et signée par l'artiste.

N'kii, l'attrape-nigauds. Ill. de Jean-Pierre Grélat. Les Ponts-de-Martel, H. Richard, 1985. 50 p. ill. (La main amie.1).

Partir. Bois gravé de Christian Henry. Postface de Hughes Richard. Les Ponts-de-Martel, Ed. H. Richard, 1986. 74 p. ill. (La main amie. 3).
Exemplaire n° 77 des 120 tirés sur vélin, justifiés et signés par l'artiste et l'éditeur. Paru dans: *La Revue de Paris*, 1952.

Jéroboam et la Sirène. Préf. de Hughes Richard. Dôle, Saint-Imier, Canevas Editeur, 1992. 77 p.

Le Serpent à plumes. Paris, n° 8, 1993. *Francographes.*
Contient p. 9-31. **Partir.** De Blaise Cendrars. [Première publication dans: *La Revue de Paris*, 1952.]

II **Legs Janine Durand-Sauser**

(Cote générale: Cendrars D 36-55)

A **Correspondance**

- D 36 CENDRARS, Blaise. 29 lettres et cartes à Janine Sauser, épouse de Rémy Sauser. Aix-en-Provence et Paris, 1940-1953. 28 pièces, 7 enveloppes.
- D 37 CENDRARS, Blaise. 29 lettres et cartes a.s. à Rémy Sauser. Aix-en-Provence, 1941-1945. 29 pièces, 7 enveloppes.
- D 38 CENDRARS, Félicie (dite Féla). 10 lettres et 2 cartes postales a.s. à Mademoiselle Janine Durand. Nice, 1941-1942. 11 pièces, 7 enveloppes.
- D 39 CENDRARS, Félicie (dite Féla). 21 lettres et 1 carte a.s. au sergent-pilote Rémy Sauser. Nice et Colmars-les-Alpes, 1941-1942. 22 pièces, 11 enveloppes.
- D 40 CENDRARS, Miriam. 3 l.a.s. à Féla Cendrars. 1941-1942. 3 pièces.
[Lettres réservées et closes jusqu'en 2015].
- D 41 CENDRARS, Miriam. 12 lettres et 2 cartes a.s. à Rémy Sauser. Londres et Paris, 1940-1945. 14 pièces, 6 enveloppes.

[Lettres et cartes réservées et closes jusqu'en 2015].
Pièces jointes: 2 exemplaires de «Mon Album». [Brochures de propagande alliée, rédigées et illustrées à Londres par Miriam Cendrars.] S.d. 2 pièces avec variantes.

- D 42 CENDRARS, Miriam. 3 l.a.s. à Rémy et Janine Sauser.
Paris, 1942-1945 et s.d. 3 pièces, 2 enveloppes. [Lettres réservées et closes jusqu'en 2015].
- D 43 SAUSER, Janine. 2 l.a.s. à Rémy Sauser.
Montpellier, 29 nov. 1941, 20 sept. 1943 et 14 avril 1945. 3 pièces.
- D 44 SAUSER, Odilon. 19 lettres et cartes postales (correspondance des prisonniers de guerre) a.s. à son frère Rémy Sauser et 1 l.a.s. à sa mère. Stalag IX A Deutschland (Allemagne), 1941-1945. 20 pièces.
- D 45 CENDRARS, Raymone. 1 carte postale a.s. à Rémy et Janine Sauser. Paris, 7 février 1945.
- D 46 SAUSER, Rémy.
- 6 lettres et 4 cartes postales a.s. (correspondance des prisonniers de guerre) à Mademoiselle Janine Durand. Stalag XVII A Deutschland (Allemagne), 1940-1941. 10 pièces.
- 47 lettres et 12 cartes postales a.s. à Mademoiselle Janine Durand. Nice, 1937-1945. 59 pièces, 43 enveloppes.
- 1 carte postale a.s. à M^{me} Durand. Valence, 9 février 1942.
- 2 cartes postales à M^{lle} Jo Durand. Nice, 9 juillet 1941 et 23 sept. 1941.
- 1 carte postale à René Durand. [Lieu illisible], 8 août 1943.
- En tout 73 pièces, 43 enveloppes.
- D 47-48 SAUSER, Rémy. 133 lettres et 2 cartes a.s. et 1 télégramme à sa femme, Madame Rémy Sauser. Vichy, Meknès (base aérienne), Rabat (base aérienne), Mazagan (école de pilotage), puis à nouveau Meknès, 1942-1945. 136 pièces, 112 enveloppes. [Correspondance réservée et close jusqu'en 2015].
- D 49 SAUSER-HALL, Georges. 1 carte postale a.s. à Rémy Sauser. Genève, 7 avril 1941.

B Photographies

- D 50 Environ 70 photographies concernant essentiellement Rémy, Odilon, Féla, Miriam, e.a. Très peu de photos concernent Blaise Cendrars.

C Livres

- D 51 CENDRARS, Blaise.
J'ai tué. Paris, Grès, 1919.
Dédicace autogr. de l'auteur «à Odi et Rémy pour qu'ils ne soient pas soldats Blaise Cendrars 1920».

D Papiers officiels

- D 52 Diplôme d'enseignement délivré par l'Alliance française à Félicie Poznanska (1911).
- D 53 Coupures de presse (une dizaine) d'époques diverses.
- D 54 Papiers militaires de Rémy Sauser:
- Brevet militaire de pilote d'avion;
- 3 citations à l'ordre de l'armée (1940, 1943, 1950);
- Attribution de la médaille militaire et lettre d'accompagnement;
- Ordre de libération du camp allemand (18 juin 1941);
- Etat de ses services armés;
- Acte de décès et relevé d'état-civil;
- Procès-verbal après inventaire d'une succession militaire;
- Oraison funèbre prononcée à ses obsèques;
- Agenda (1916) ayant appartenu à Féla;
- Agenda (1940) de Rémy (lui tenait lieu de journal de bord pendant sa captivité);
- Lettre annonçant la libération officielle d'Odilon.

E Objets personnels

- D 55 1 boîte contenant:
- Montre;
 - Briquet;
 - Carnets de vol (2 pièces);
 - Billets de banque marocains;
 - Tissus, etc.

(Ces objets ont été rapportés à Madame Sauser après le décès accidentel de son mari).

III Collection Madame Jacques-Henry Lévesque

Pour des raisons de rangement et de conservation il n'a pas été possible de recenser, selon l'usage, dans l'ordre alphabétique des auteurs ou dans l'ordre chronologique de parution, les articles de et sur Blaise Cendrars publiés dans des journaux, des revues et autres périodiques qui constituent une partie importante de la Collection Madame Jacques-Henry Lévesque. Ils sont classés et décrits ci-dessous dans l'ordre alphabétique des titres des journaux, revues et autres périodiques où ils ont été publiés.

A Manuscrits – Tapuscrits – Epreuves

I Œuvres de Blaise Cendrars

- E XII 1 ***D'Oulremer à indigo***. Epreuves avec corr. de J.-H. Lévesque.
- E XII 2 ***Feuilles de route. I. Le Formose***. Dactylogr. (ou double dactylogr.) avec quelques corr. autogr. de Blaise Cendrars. Daté en fin: «Le Havre-St. Paul, février 1924». 33 f., enveloppe du paquet d'expédition avec annotation: «Recommandé / Manuscrit».
- Pièces jointes: 2 lettres de Blaise Cendrars à J.-H. Lévesque. 1 et 2 avril 1924 [Voir *OC/Denoël*, T. IX, p. 31-33.]

- E XII 3 **La Guerre au Luxembourg**. Par Blaise Cendrars.
Contient:
1) Ms. dactylogr. Paris, octobre 1916. 13 f.
2) Double dactylogr. avec référence bibliogr. de la main de J.-H. Lévesque sur la page de titre. Paris, oct. 1916. 13 f.
3) Double dactylogr. avec quelques indications typogr. de la main de J.-H. Lévesque. Paris, oct. 1916. 13 f.
- E XII 4 **Histoires vraies**. Premier jeu d'épreuves corr. de la main de Blaise Cendrars. S.l., sept. 1937. Avec dédicace à J.-H. Lévesque.
- E XII 5 **Hollywood**. Epreuves corr. de la main de Blaise Cendrars. Bon à tirer daté du 11 nov. 1936. Belle dédicace à J.-H. Lévesque.
- E XII 6 Préface à **L'Homme foudroyé** (Ed. du Club français du livre, Paris, 1949). Par Henry Poulaille. Epreuves avec pagination et quelques corr. de la main de Blaise Cendrars.
- E XII 7 **Hors la loi!...** Epreuves en placards sans corr.
- E XII 8 **Le Masque Prophète ou Le Masque d'Or (d'Argent)**. Scénario tiré d'une nouvelle de Napoléon. S.l.n.d.
Contient:
1) «Confidentiel». [Note concernant l'origine du manuscrit]. Dactylogr. corr. 1 f.
2) Dactylogr. corr. [autre main] du scénario. 47 f.
3) Scénario en anglais. Dactylogr. 5 f.
- E XII 9 **L'Opéra inachevé**. Pièce radiophonique de Blaise Cendrars. Musique de Mélehes. Montage et découpage de J.-H. Lévesque. Sonorisation de Paul Gilson. Radio Luxembourg.
Contient:
1) **La Femme aimée**. Pages extr. de **La Vie dangereuse**, p. 223-277, avec annotations manuscrites indiquant les passages à retenir ou non.
2) Scénario. Ms. autogr. de Blaise Cendrars. S.l.n.d. 4 f. num. de I à IV.
3) Manuscrit de la main de J.-H. Lévesque. 21 f.
4) Banc d'essai du 3 février 1939: 21 h 15. Transcription dactylogr. (double) du manuscrit de J.-H. Lévesque, avec corr. de la main de Blaise Cendrars. 28 f. dans enveloppe à l'adresse de Paul Prado, São Paulo, Brésil.

5) Double dactylogr. avec quelques corr. manuscrites. 28 f. dans chemise rouge titrée: «Opéra inachevé».

- E XII 10 ***Qui êtes-vous?*** Emission d'André Gillois. (Enregistrement du 27 novembre 1949 – Emission du 7 janvier 1950). Double dactylogr. avec quelques ratures et corr. de la main de Blaise Cendrars. 19 f.
- E XII 11 ***Sutter's Gold***. Scenario by S.M. Eisenstein, G.V. Alexandrov and Ivor Montagu. Based upon the novel «L'Or» by Blaise Cendrars. (In: Montagu, Ivor: With Eisenstein in Hollywood. New York, International Publishers; Berlin, Seven Seas Books, 1969. p. 149-206.)
- E XII 12 ***La Vie dangereuse***. Epreuves en placards très corr. de la main de Blaise Cendrars. 10 juin 1938. Dédicace à J.-H. Lévesque.

II Œuvres de Jacques-Henry Lévesque

- E XII 13 Documentation Blaise Cendrars. S.l.n.d. Contient:
1) Textes de J.-H. Lévesque et poèmes de Blaise Cendrars recopiés par J.-H. Lévesque.
2) *Éléments d'un décor pour les rêves en trop* (incomplet). Dactylogr. S.l.n.d. 1 f. [Auteur non identifié].
- E XII 14 Manuscrits de J.-H. Lévesque non identifiés. environ 20 f.
- E XII 15-16 Notes de travail autogr. sur la peinture et les peintres, la musique, la métaphysique et l'ésotérisme, Duchamp, le mouvement dada, etc. S.l.n.d. 13 dossiers.
- E XII 17 Poèmes de Jacques-Henry Lévesque. Cartons imprimés. S.l.n.d. 5 pièces.
- E XII 18 Ultimes réflexions de J.-H. Lévesque écrites à l'hôpital quelques jours avant sa mort.
- E XII 19 Notes autogr. sur *Dan Yack*. S.l.n.d. 5 f., 1 enveloppe.
- E XII 20 *Blaise Cendrars*. (Paris, Ed. de la Nouvelle Revue critique, 1947). Textes et fragments de textes, notes de travail, table

des matières autogr., épreuves corr. en vue de la publication du livre. S.l.n.d. Environ 50 f.

- E XII 21 *Blaise Cendrars*. (Paris, Ed. de la Nouvelle Revue critique, 1947). Ms. autogr. avec nombreuses ratures et ajouts autogr. Paris, 1947. New York – Dimanche 8 déc. 1946. 37 f.
- E XII 22 *Blaise Cendrars*. (Paris, Ed. de la Nouvelle Revue critique, 1947). Ms. autogr. pour l'impression. Paris-New York, 1946. 238 f., annexes.
- E XII 23 *Blaise Cendrars ou Du Monde entier au cœur du monde*. Etude-introduction de J.-H. Lévesque aux *Poésies complètes* de Blaise Cendrars (Paris, Denoël, 1944, p. 9-45).
1) Notes de travail. S.l.n.d. 6 f.
2) Ms. autogr. S.l.n.d. 39 f.
3) Ms. dactylogr. (double). S.l.n.d. 39 f.
- E XII 24 *Du Monde entier*. De Blaise Cendrars. Montage sonore de Jacques-Henry Lévesque. Orchestration sonore Gilson.
1) Ms. dactylogr. avec corr. manuscrites de la main de J.-H. Lévesque et autres. S.l.n.d. 22 f.
2) Double dactylogr. S.l.n.d. 21 f.[manque f. 1].
- E XII 25 *L'Or*. Par Jacques-Henry Lévesque. Montage radiophonique pour Radio-Luxembourg. Ms. autogr. [1936-37]. 94 f. 15 f. de rebuts.
Pièces jointes:
1) Lettre dactylogr. corr. de Blaise Cendrars à Frank Merriam. S.l.n.d. 1 dactylogr. (inopl.) et 1 double, 5 f.
2) L.a.s. de «Jean» à «Blaise Aimé». Santa Barbara, 9 oct. 1937. 2 f., 1 enveloppe.
- E XII 26 *Les Pâques à Allauch*. Déc. 1899-juillet 1971. S.l.n.d. 8 p.
- E XII 27 *Les Pâques à Allauch*. Tapuscrit. S.l., avril 1941. 6 f.
- E XII 28 *Poèmes*. Tapuscrit. New York, 1948 et 1949. 16 f.
- E XII 29 *Poèmes inédits*. New York 1948 et 1949. Tapuscrit. S.l.n.d. 7 f. multigr. (3 ex.)
- E XII 30 *Prose du Transsibérien et de la Petite Jeanne de France* Par Blaise Cendrars. Réalisé en poemontage par Jacques-Henry

Lévesque et Frederic Ramsey, Jr. Commentaires avec texte en français et traduction anglaise en regard. Folkways Records, New York, 1967. 12 f.

III. Numéros isolés de journaux avec prépublications et autres textes de BC (ordre alphabétique des titres)

- E XII 31 «Deux récits: Un soiffard.- La femme et le soldat», *Accords*, s.d., p. 10.
- E XII 32 André Parinaud, «La peinture et ses témoins» (V). Blaise Cendrars: «Les peintres modernes ont raté leur art et leur vie», *Arts*, n° 333, 16 nov. 1951, p. 1 et 7.
- E XII 33 «Les écrivains: A quoi bon tout recommencer?» [Réponses à une enquête sur notre univers], *Arts-Lettres-Spectacles*, n° 644, du 13 au 19 nov. 1957, p. 14.
- E XII 34 «Le temps de l'amour truqué. Blaise Cendrars: «Les foules modernes traversent la vie dans les passages cloutés». Propos recueillis par André Parinaud, *Arts-Spectacles*, n° 368, 17 au 23 juillet 1952, p. 1 et 6.
- E XII 35 «Blaise Cendrars: Distinguons les poètes des aventuriers du dimanche, des explorateurs scientifiques et des mordus du sport». Propos recueillis par André Parinaud, *Arts-Spectacles*, n° 376, 12 au 18 sept. 1952, p. 10.
- E XII 36 «Et en avant le corbillard!» Par Blaise Cendrars. [Réponse à une question touchant au cinéma et à la littérature à l'occasion d'une exposition de masques africains à Paris], *Arts-Spectacles*, n° 418, du 3 au 9 juillet 1953, p. 12.
- E XII 37 «Ainsi parlait Cendrars de son copain Léger». Propos recueillis par Henri-François Rey, *Arts-Spectacles*, n° 489, du 10 au 16 nov. 1954. P. 1 et 10.
- E XII 38 «Paris en coup de vent», *Carrefour*, n° 196, 16 juin 1948, p. 1.
- E XII 39 «Croisière-éclair avec Blaise Cendrars». Interview recueillie par Geneviève Bonnefoi, *Combat*, n° du 11 juin 1948, p. 4.

- E XII 40 «Pour Blaise Cendrars, le quartier était vers 1910, le premier port du monde». Une enquête de J.-P. Biondi (II), *Combat*, 18 avril 1951.
- E XII 41 «Blaise Cendrars, aux mille aventures». «Les Prix littéraires? Publicité déguisée... Une singerie!» Propos recueillis par Eugène Mannoni, *Combat*, 11^e année, n° 2.583, 23 oct. 1952.
- E XII 42 «Blaise Cendrars égrène des souvenirs épars: Max Jacob, la Légion, le «Bœuf sur le toit», *Combat*, 18 juin 1953.
- E XII 43 «Un autre «suicidé» qui avait été «exécuté», *Excelsior*, 23 mars 1934.
- E XII 44 «Les Gangsters de la Maffia», *Excelsior*, 20, 23, 27, 28, 29 avril; 5 mai 1934.
- E XII 45 Paul Guth, «Redevenu Parisien après dix ans, Blaise Cendrars raconte sa vie...», *Le Figaro littéraire*, 4^e année, n° 190, 10 déc. 1949, p. 6.
- E XII 46 «La Fugue de Blaise Cendrars. Souvenirs de l'adolescence», *Le Figaro littéraire*, n° 725, 12 mars 1960, p. 12 et 13.
- E XII 47 «Le dernier héros de Blaise Cendrars: un prince lépreux» [extraits du roman inédit «Les Pauvres honteux»], *Le Figaro littéraire*, n° 805, 23 sept. 1961, p. 1 et 10.
- E XII 48 «Les armoires chinoises» [extraits], *Le Figaro littéraire*, n° du 27 juillet 1963.
- E XII 49 J.-P. Lacroix, «Blaise Cendrars fête ses 65 ans en publiant sept nouveaux livres», *Franc-Tireur*, 19 sept. 1952.
- E XII 50 «Paris, port de mer» [extraits de *Bourlinguer*], *Gavroche*, n° 185, 14 avril 1948, p. 1 et 2.
- E XII 51 Pierre de Latil, «Blaise Cendrars», *La Gazette des Lettres*, 5^e année, n° 94, 6 août 1940, p. 3 et 11.
- E XII 52 «Du Monde entier. Une voix remonte pour vous du fond des mers», *Le Jour*, 27 janvier 1935.

- E XII 53 «Du Monde entier. La dernière chevauchée des Peaux-Rouges», *Le Jour*, 9 et 11 février 1935, p. 1 et 5 (2 ex.).
- E XII 54 «Du Monde entier. Le cinéma de l'avenir et l'avenir du cinéma», *Le Jour*, 2 mars 1935, p. 1 et 3.
- E XII 55 «C'était un grand amour, nouvelle inédite de Blaise Cendrars», *Minerve*, 1^{ère} année, n° 1, 22 sept. 1945, p. 8.
- E XII 56 «Jéroboam et la Sirène», *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, n° 872, 1^{er} juillet 1939, p. 1 et 2.
- E XII 57 André Bourin, «Elle et lui. Chez Madame Blaise Cendrars», *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 30^e année, n° 1230, 29 mars 1951. (2 ex.)
- E XII 58 Jacques Hameline, «Comment avez-vous manqué le Goncourt?» [Réponse de Blaise Cendrars e.a.], *Les Nouvelles littéraires*, n° du 6 déc. 1951, p. 4.
- E XII 59 «La Voix du sang», *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, n° 1333, 19 mars 1953, p. 1 et 2.
- E XII 60 Gabriel d'Aubarède, «Rencontre avec Cendrars», *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, n° 1486, 23 février 1956.
- E XII 61 Edith Mora, «Les grandes enquêtes des *Nouvelles littéraires*. Poésie 58. 1.- Blaise Cendrars», *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, n° 1608, 26 juin 1958, p. 1 et 4.
- E XII 62 «Si j'étais Garbo», *Opéra*, n° 325, Semaine du 3 au 9 octobre 1951.
- E XII 63 «Noëls de Blaise Cendrars», *Paris-presse l'intransigeant*, 22 déc. 1951, dernière page.

Hollywood

1^{ère} série (complète)

- E XII 64 «Hollywood», *Paris-Soir*, n^{os} des 31 mai; 1^{er}, 3, 4, 9, 10, 11, 12 et 13 juin 1936.

2^e série (incomplète)

- E XII 65 «Hollywood», *Paris-Soir*, n^{os} des 3, 9, 10, 11, 12 et 13 juin 1936.
Numéros isolés
- E XII 66 «Hollywood», *Paris-Soir*, n^{os} des 3 juin (2 ex.) et 10 juin.

***D'Oultremer à indigo / Histoires vraies / La Vie dange-
reuse***

1^{ère} série (complète)

- E XII 67 «Au bidon de sang». Par Al Jennings. Traduit et adapté de l'américain et du slang par Blaise Cendrars, *Paris-Soir*, 21 juin 1936, p. 3.
- E XII 68 «T.P.M.T.R.», *Paris-Soir*, 17 janvier 1937, p. 3.
- E XII 69 «L'Égoutier de Londres», *Paris-Soir*, 12 juin 1937, p. 5.
- E XII 70 «Le Cercle du diamant», *Paris-Soir-Dimanche*, 4 juillet 1937, p. 6.
- E XII 71 «Pénitenciers pour Noirs» [Febronio], *Paris-Soir*, 30, 31 mai 1938, p. 4; 1^{er} juin 1938, p. 4; 2 juin 1938, p. 2.
- E XII 72 «Coronel Bento et le loup-garou», *Paris-Soir*, 20, 21 juin 1938, p. 2.
- E XII 73 «Mes Chasses», *Paris-Soir*, 13, 15, 16, 17 et 18 août 1939, p. 4.

2^e série (incomplète)

- E XII 74 *Paris-Soir*, 30, 31 mai; 1, 2, 20, 21 juin; 13, 15, 17 août 1938.

3^e série (incomplète)

- E XII 75 *Paris-Soir*, 31 mai; 2, 21 juin; 13, 15 (2 ex.), 17 août 1938.
- E XII 76 «Ce qui fut merveilleux: la foule de Paris» [Visite du Roi George VI et de la Reine Elizabeth, à Paris, les 19, 20 et 21 juillet 1938], *Paris-Soir-Dimanche*, n^o 134, 23 juillet 1938.
Sont joints également le Supplément spécial *Paris-Soir*, ainsi que les n^{os} des 20, 21 et 22 juillet 1938 de *Paris-Soir*.

- E XII 77 «La peau de l'ours, un conte inédit de Blaise Cendrars», *Paysage-Dimanche*, 1^{ère} année, n° 9, 12 août 1945, p. 5.

Chez l'armée anglaise

1^{ère} série (complète)

- E XII 78 *La Petite Gironde*, Bordeaux, 28, 30 novembre 1939; 2, 8, 11, 13, 14, 17, 20, 31 décembre 1939; 10, 15, 21, 27 janvier 1940; 17, 24, 25 février 1940.

2^e série (incomplète)

Manquent n^{os} des 2 et 13 déc. 1939.
Le n° du 27 janvier 1940 est à triple.

- E XII 79 «Chez l'armée anglaise», *Le Républicain orléanais et du centre*, Orléans, 11 déc. 1939.

- E XII 80/81 «Avec Blaise Cendrars, vagabond en sursis». Par Claudine Chonez, *Une Semaine dans le monde*, 3^e année, n° 110, 19 juin 1948.

- E XII 82 «Le Pointillé à Deibler. Portrait d'un légionnaire (Retable et volets). Récit vécu de Blaise Cendrars», *XX^e Siècle*, n° du 17 janvier 1946, p. 6.

IV *Numéros isolés de revues et périodiques avec prépublications et autres textes de Blaise Cendrars (ordre alphabétique des titres)*

- E XII 83 «Panama or The Adventures of my seven uncles» (Translation and Introduction by George Reavey; Comments by John Dos Passos), *Chelsea Review*, n°. 3, Winter 1959, p. 8-25.

- E XII 84 «Le Chemin brûlé», *Confluences*, n.s., n° 5, juin-juillet 1945, p. 455-471.

- E XII 85 «Les Grands fétiches», *Le Disque vert*, n° 1, mai 1922, p. 1-2.

- E XII 86 «Shrapnells», *Ecrits du Nord*, n° 1, nov. 1922.

- E XII 87 «Serajevo», 27 octobre 1954, *Education et Vie rurale*, n° 13-14, oct. 1955, p. 37-73. ill.
- E XII 88 «Et l'amour créa le poète» [Extraits de la correspondance de Blaise Cendrars.], *Elle*, 24 mars 1969, p. 100-107; 31 mars 1969, p. 140-143.
- E XII 89 «Moravagine. Histoire d'un livre», *La Gazette des Lettres*, 8^e année, n.s. n° 23, 15 août 1952, p. 12-27.
- E XII 90 «Le Mystère de la création», *Le Jardin des modes*, n° 370, oct. 1952, p. 25-28.
- E XII 91 «Hôtel Notre-Dame», *Littérature*, n° 6, août 1919. p. 7-9.
- E XII 92 «Le Film de la fin du monde», *Mercure de France*, n° 91, 1^{er} déc. 1918, p. 419-430.
- E XII 93 «Feuilles de route», *Montparnasse*, n° 49, février-mars 1927.
- E XII 94 «L'Or. (La Merveilleuse Histoire du Général J.-A. Suter)», *Le Moustique*, 12^e année, n^{os} 36, 37, 38, 39.
- E XII 95 «Vigo, un bel éclat de rire». (Dans: *Nouvelles*. Coll. dirigée par Françoise Mallet-Joris. Paris, Julliard, 1958, p. 73-76).
- E XII 96 «Continent noir», *L'Œuf dur*, n° 9, avril 1922, p. 4-5.
- E XII 97 «Sonnetts dénaturés», *L'Œuf dur*, n° 14, automne 1923, p. 5-7.
- E XII 98 «Dans le silence de la nuit», *Les Œuvres libres*, n.s., n° 4, 1945, p. 93-118.
- E XII 99 «Vin de Samos», *Les Œuvres libres*, n.s., n° 25, 1948, p. 173-228.
- E XII 100 «Blaise Cendrars: An Interview and Selected Writings (Selected from *Blaise Cendrars vous parle*). Translated by William Brandon.- Manolo Secca. (From *L'Homme foudroyé, Rhapsodies Gitanes, Les Couteaux*). Translated by William Brandon.- Cendrars: Eleven Poems. (Selected from Vol. I of *The Complete Works of Blaise Cendrars*). Translated from Ron Padgett», *The Paris Review*, n° 37, Spring 1966, p. 105-132, 133-136, 137-143.

- E XII 101 «A curious virgin» [extr. de *The Astonished Man*, transl. by Nina Rootes], *Queen*, 30 April – 13 May 1969, p. 91, 94, 99 et 103.
- E XII 102 «La Pagaïe», *Réalité*, n° 1, automne 1945, p. 17-19. (2 ex.)
- E XII 103 «Un Caporal de la Légion», *Revue de la pensée française*, 10e année, n° 6, juin 1951, p. 7-8. (2 ex.).
Contient aussi p. 9-17: Blaise Cendrars. Par Michel Manoll.
- E XII 104 «Partir», *La Revue de Paris*, 59^e année, octobre 1952, p. 33-41.
- E XII 105 «Les négriers», *La Revue européenne*, n° 4, avril 1927, p. 273-298.
- E XII 106 «Le Petit Cahier de Mireille», *La Revue européenne*, n.s., n° 5, mai 1928, p. 441-455.
- E XII 107 «Les Pâques à New York», *La Rose rouge*, n° 14, 31 juillet 1919.
- E XII 108 «Fantômas» / «Amours», *Les Soirées de Paris*, n° 25, 15 juin 1914, p. 336-339, 345-346.
- E XII 109 «Paris par Balzac», *La Table ronde*, octobre 1949, p. 1492-1503.
- E XII 110 «Caramurù», *La Table ronde*, n° 47, nov. 1951, p. 9-29.
- E XII 111a «Lettre inédite de Blaise Cendrars» [Lettre de Blaise Cendrars à Jacques-Henry Lèvesque du 4 mai 1945], *Vivre en poésie*, n° 2, oct. 1985, p. 4-5. Fac-sim.
- E XII 111b «Document inédit de Blaise Cendrars» [Carte postale de Blaise Cendrars à Jacques-Henry Lèvesque du 2 janvier 1944], *Vivre en poésie*, n° 8, juillet 1987, p. 4-6.

Textes de Jacques-Henry Lèvesque

- E XII 112 «Humour poétique», *La Nef*, n^{os} 71-72, déc. 1950-janvier 1951, p. 90.

- E XII 113 «Georges Ribemont-Dessaignes», *La Revue nouvelle*, 4^e année, n° 43, nov. 1928, p. 62-70.
- E XII 114 «La Leçon de Marcel Duchamp» / «The lesson of silence of Marcel Duchamp», *United States Lines Paris Review*, s.l.n.d., non paginé.

B Correspondances

- E XII 115 28 lettres, 4 cartes, 12 billets, fragments de textes et autres documents adressés à J.-H. Lévesque. Lieux et dates divers. 44 pièces, 22 enveloppes.
- E XII 116 9 lettres et cartes à Angèle Lévesque. Lieux et dates divers. 9 pièces, 5 enveloppes.
- E XII 117 2 lettres de tiers de et à Marcel LÉVESQUE.
- E XII 118 BRYEN, Camille. 1 l.a.s., 1 l.d.s. et 1 carte d'invitation à un vernissage de Camille Bryen. Paris, 1961-1969. 1 carton d'invitation, 2 f., 1 prospectus, 1 enveloppe.
- E XII 119 CENDRARS, Blaise. 582 lettres et cartes autogr. ou dactylogr. s. à J.-H. Lévesque.- 70 l.a.s. de J.-H. Lévesque à Blaise Cendrars. Lieux divers, 1924-1959. 652 pièces num. pour l'éd. imprimée de 1 à 652.
Publ. dans: OC/Denoël, Tome IX.
- E XII 120 CENDRARS, Blaise. 17 lettres et billets, 41 cartes postales, 18 cartes pneumatiques autogr. ou dactylogr. s. à J.-H. Lévesque (et autres), non recueillis dans OC/Denoël, T. IX. Divers lieux, 1922-1958. 76 pièces, 63 enveloppes.
Annexes: 159 coupures de presse et autres documents envoyés par Blaise Cendrars à J.-H. Lévesque, parfois munis d'annotations autogr. s., non recueillis dans OC/Denoël, T. IX. Divers lieux, 1922-1957. 158 pièces.
- E XII 121 CENDRARS, Blaise. 5 lettres, 1 carte pneumatique, 1 carte postale a.s. à J.-H. Lévesque. Paris, Marseille, Aix-en-Provence, 1940-1957. 6 f., 5 enveloppes.

- E XII 122 CENDRARS, Blaise. 1 l.a.s. et 2 lettres dactylogr. s. à Marcel Lévesque. Hyères (e.a.), s.d., 1 lettre datée du 17 juillet 1930.
- E XII 123 CENDRARS, Blaise. 3 l.a.s. à Marie Lévesque, mère de J.-H. Lévesque. Le Tremblay, Aix-en-Provence, Hyères, 1930-1948.
- E XII 124 CENDRARS, Blaise. 1 l.a.s. à Jean Van Heeckeren. Paris, 20 février 1938. 1 f.
- E XII 125 CENDRARS, Raymone. 3 l.a.s. à Angèle et J.-H. Lévesque. [1950]-1990. 1 double f., 2 f.
- E XII 126 FRICKER, Bernard. 1 télégramme à J.-H. Lévesque. Paris, 23 janvier 1961. 1 f.
- E XII 127 GAILLARD, André. 2 l.a.s. à en-tête des «Cahiers du Sud» adressées très probablement à J.-H. Lévesque. Marseille, 17 mars et 7 oct. 1928. 2 pièces.
- E XII 128 LÉVESQUE, Angèle. 3 lettres dactylogr. en anglais (doubles) à Stanley R. Resor et Pearl Moeller. New York, 9 nov. 1948. 2 f., 1 annexe.
- E XII 129 LÉVESQUE, Jacques-Henry. 2 l.a.s. (double) à l'Association Dada. New York, 30 oct. et 4 déc. 1968. 2 f., 1 enveloppe.
- E XII 130 LÉVESQUE, Jacques-Henry. 5 l.a.s. à Blaise Cendrars (et autres). Paris (e.a.), 1926-1948. 5 pièces, 2 enveloppes.
- E XII 131 LÉVESQUE, Jacques-Henry. 1 l.a.s. de J.-H. à Raymone Cendrars. New York, 24 janvier 1961. 1 f.
- E XII 132 MESPOULET. 6 lettres, 1 billet a.s. New York, 1960-1961. 6 f., 8 enveloppes, annexes.
- E XII 133 MILLER, Henry. 12 lettres dactylogr. et autogr. s. à J.-H. Lévesque. Paris, 1935-36. Photocopies.
- E XII 134 NINO, Frank. 5 l.a.s. à J.-H. Lévesque. Paris, 1961-1968. – L.a.s. (double) de J.-H. Lévesque à Nino Frank. New York, 7 mars 1961. 7 f., 5 enveloppes.
- E XII 135 PERRIN, Michel. 1 lettre et 1 carte a.s. à J.-H. Lévesque. Paris, 1960-61. 1 f., 2 enveloppes, annexes.

- E XII 136 VAN HEECKEREN, Jean. 1 lettre et 2 cartes a.s. à J.-H. Lévesque. Paris, [1940?]-1958. 1 f., 2 enveloppes, annexes.
- E XII 137 VAN HEECKEREN, Mathilde. 1 l.a.s. à J.-H. Lévesque. Paris, 24 janvier 1961. 1 f., 1 enveloppe.
- E XII 138 *Compagnie des Arts français*. Invitation à la présentation des œuvres des artistes de la Compagnie des Arts français, le mercredi 10 octobre 1928, 116, Faubourg Saint-Honoré. 1 dépliant avec photo et texte de Blaise Cendrars (inédit), 1 enveloppe à l'adresse de J.-H. Lévesque.

C Documents personnels

- E XII 139 Photos et négatifs de Blaise Cendrars, Jacques-Henry Lévesque et autres personnes. Dates et lieux divers. Environ 200 pièces.

D Documents sur la vie et sur l'œuvre

I Livres sur Blaise Cendrars

- E XII 140 LEPAGE, Albert. *Blaise Cendrars*. Lettre-préface de Géo-Charles. Paris, Les Ecrivains réunis, 1926.
- E XII 141 LÉVESQUE, Jacques-Henry. *Blaise Cendrars*. Paris, Ed. de la Nouvelle Revue critique, 1947.
- E XII 142 ROUSSELOT, Jean. *Blaise Cendrars*. Paris, Editions universitaires, 1955.
Avec dédicace de l'auteur à Jacques-Henry Lévesque.

II Numéros isolés de journaux avec textes sur Blaise Cendrars (ordre alphabétique des titres)

- E XII 143 Léon Degand (e.a.), «Fernand Léger», *Arts-Beaux-Arts-Littérature-Spectacles*, Paris, n° 170, 11 juin 1948, p. 1, 4 et 5.
- E XII 144 Maurice C., «En suivant la roue des choses avec Blaise Cendrars», *L'Aube*, 19^e année, n° 3 540, 5 juin 1948, p. 2.
- E XII 145 Pierre Loewel, «La Vie des livres. Cendrars et Miller», *L'Aurore*, 7^e année, n° 1181, 1^{er} juillet 1948, p. 2.
- E XII 146 Armand Hoog, «La Critique des livres. Cendrars en 1948», *Carrefour*, 5^e année, n° 195, 9 juin 1948, p. 7.
- E XII 147 Thérèse Aubray, «Le Livre du jour: «Blaise Cendrars» par Jacques-Henry Lévesque» (Nouvelle revue critique), *Combat*, 7^e année, n° 1.229, 18 juin 1948, p. 2.
- E XII 148 *Combat*, n° 7170, 3 août 1967. (2 ex.) [Ne concerne pas Cendrars.]
- E XII 149 *Combat*, n° 7174, 8 août 1967. [Ne concerne pas Cendrars.]
- E XII 150 Max-Pol Fouchet, «Un brahmane à rebours.- Extraits des *Pâques à New York*, par Blaise Cendrars», *L'Express*, 26 janvier 1961, p. 28-29. [2 feuilles détachées.]
- E XII 151 Morvan Lebesque, «La grande vie. Les lauriers de la radio commerciale d'il y a quinze ans», *L'Express*, n° 618, 18 avril 1963, p. 22. [Concerne aussi Blaise Cendrars, photo.]
- E XII 152 Jacques-Henry Lévesque, «La Vie dangereuse, par Blaise Cendrars», *L'Express-Informations résumées*, Paris, n° 150, 11 août 1938, p. 4.
- E XII 153 André Billy, «Un roman «bœuf» de Blaise Cendrars» [Concerne *Emmène-moi au bout du monde*], *Le Figaro*, 23 février 1956, p. 17. [1 feuille isolée.]

- E XII 154 R. Mn., «Dis-moi, Blaise...», au Théâtre Edouard VII, rend sa voix à Cendrars. L'un de ces voyous qui font la littérature», *Le Figaro*, 14 sept. 1976, p. 30.
- E XII 155 Jean Blanzat, «Bourlinguer» de Blaise Cendrars, *Le Figaro littéraire*, 29 mai 1948, p. 5. [1 feuille isolée.]
- E XII 156 Les Alguazils, «Aux quatre vents. Blaise Cendrars à Paris», *Le Figaro littéraire*, 3^e année, n° 111, 5 juin 1948, p. 1.
- E XII 157 Michel Manoll, «Cendrars ou la vie dangereuse.- Douze écrivains et artistes l'évoquent...» [Jules Romains, Roland Dorgelès, Georges Braque, Philippe Soupault, Marc Chagall, Robert Goffin, Paul Gilson, Maurice Fombeure, Charles Le Quintrec, Alain Bosquet, Marie Dormoy, Marc Alyn], *Le Figaro littéraire*, 16^e année, n° 771, 28 janvier 1961, p. 1 et 6. [2 ex.]
- E XII 158 Jean Aubert, «Blaise Cendrars – «le vagabond intellectuel» – est mort samedi, 21 janvier», *France-Amérique. Le Journal français des Etats-Unis*, 28^e année, Série C.F. n° 411, 29 janvier 1961, p. 7.
- E XII 159 «Le poète Blaise Cendrars est mort à Paris», *France-Soir*, n° 5134, 22/23 janvier 1961, p. 1 et 7. [Informations.] [2 feuilles détachées.]
- E XII 160 «Blaise Cendrars a trouvé cette liberté qu'il a cherchée toute sa vie, nous déclare sa fille», *France-Soir*, 24 janvier 1961, p. 7. [Concerne le Grand Prix de la Ville de Paris, décerné quatre jours avant la mort de l'écrivain.] [1 feuille isolée.]
- E XII 161 Henry Miller, «Je salue Blaise Cendrars comme traître à sa race», *Gavroche*, n° 162, 5 nov. 1947, p. 1 et 5.
- E XII 162 [Gérard Buchet], «Vous m'en direz tant...», *La Gazette des Lettres*, 4^e année, n° 64, 12 juin 1948, p. 4-5.
- E XII 163 *L'Intransigeant. Le Journal de Paris*, 69^e année, n° 52.488, 9 juin 1948, 1 double page. [Ne concerne pas Cendrars.]
- E XII 164 *Le Jour-L'Echo de Paris*, 54^e année, n° 270, 28 sept. 1938, p. 2.

- E XII 165 Alfred Berchtold, «Blaise Cendrars et le monde de Caliban le méconnu», *Le Journal de Genève*, Genève, 23 janvier 1961, p. 2.
- E XII 166 Géo Charles, «Blaise Cendrars», *Le Journal des poètes*, 2^e année, n° 22, 7 mai 1932, p. 4.
- E XII 167 *Le Journal du Dimanche*, n° 2148, 7 février 1988. [Ne concerne pas Cendrars.]
- E XII 168 *Les Lettres françaises*, 8^e année, n° 209, 20 mai 1948. [Ne concerne pas Blaise Cendrars.]
- E XII 169 «Hommage à Fernand Léger», *Les Lettres françaises*, n° 582, du 25 août au 31 août 1955, p. 1, 3-5, 10-12. ill. [4 ex.]
- E XII 170 «Les propos de la Ganipote», *Les Lettres françaises*, n° 859, du 19 au 25 janvier 1961, p. 3. [Concerne le Grand Prix de la Ville de Paris à Blaise Cendrars.] [2 pages isolées.]
- E XII 171 «Images de Blaise Cendrars. Photographies de Robert Doisneau». Par René Lacôte et Hubert Juin. *Les Lettres françaises*, n° 860, du 26 janvier au 1^{er} février 1961, p. 1, 2 et 12.
- E XII 172 Jean-Germain Tricot, «Panorama de l'aventure», *Micromégas*, 2^e année, n° 8, 10 mai 1937, p. 1 et 3. [2 feuilles isolées.] [Concerne aussi Cendrars.]
- E XII 173 Emile Henriot, «Cendrars», *Le Monde*, 5^e année, n° 1041, 2 juin 1948, p. 3.
- E XII 174 «Blaise Cendrars: Self-portrait as a young man».- «My voyage to America» [unpublished diary], *Le Monde*, Weekly Selection, n° 1, April 23, 1969, p. 6.
- E XII 175 René Lalou, «Blaise Cendrars, par Jacques-Henry Lévesque», *Les Nouvelles littéraires*, n° 1072, 18 mars 1948, p. 3.
- E XII 176 *Les Nouvelles littéraires*, n° 1083, 3 juin 1948. [Ne concerne pas Cendrars.]
- E XII 177 Jeanine Delpech, «Cendrars retrouve Paris», *Les Nouvelles littéraires*, n° 1084, 10 juin 1948, p. 1 et 2.

- E XII 178 Claudine Chonez, «Dernière journée avec Fernand Léger», *Les Nouvelles littéraires*, n° 1460, 25 août 1955, p. 1 et 2.
- E XII 179 Henri Perruchot, «Blaise Cendrars quand le destin a-t-il frappé à votre porte?» [Concerne la remise de la cravate de commandeur de la Légion d'honneur des mains d'André Malraux], *Les Nouvelles littéraires*, n° 1637, 15 janvier 1959, p. 1 et 2.
- E XII 180 *Les Nouvelles littéraires*, n° 1696, 3 mars 1960. [Ne concerne pas Cendrars.]
- E XII 181 *Les Nouvelles littéraires*, 24 mars 1960. [1 feuille isolée, ne concerne pas Cendrars.]
- E XII 182 «Un si grand bonhomme», *Les Nouvelles littéraires*, N° 1742, 19 janvier 1961, p. 1 et 4. [1 ex. complet et 2 feuilles isolées]. [Concerne le Grand Prix de la Ville de Paris à Cendrars.]
- E XII 183 Paul Gilson, «Un poète du monde entier».- «Cendrars», par Miller.- «Saint-Ex», par Cendrars.- Les dates d'une vie.- Extraits des «Pâques à New York» et de «Feuilles de route», *Les Nouvelles littéraires*, n° 1743, 26 janvier 1961, p. 1 et 6. [2 ex.]
- E XII 184 *Les Nouvelles littéraires*, n° 1748, 2 mars 1961. [Ne concerne pas Cendrars.]
- E XII 185 «Les hommes de l'année dans les lettres, les arts, les sciences, les spectacles», *Les Nouvelles littéraires*, n° 1792, 4 janvier 1962, p. 7. [2 ex.] [Concerne aussi Cendrars.]
- E XII 186 *Les Nouvelles littéraires*, n° 1800, 1^{er} mars 1962. [Ne concerne pas Cendrars.]
- E XII 187 *Les Nouvelles littéraires*, n° 2085, 17 août 1967. [Ne concerne pas Cendrars.]
- E XII 188 Nino Frank, «Bruit et fureur chez Blaise Cendrars», *Les Nouvelles littéraires*, n° 2162, 27 février 1969, p. 6.
- E XII 189 *Les Nouvelles littéraires*, n° 2164, 13 mars 1969. [Ne concerne pas Cendrars.]

- E XII 190 Guy Verdot, «Dites-nous, Monsieur Blaise Cendrars...» *Les Nouvelles littéraires*, n° 2183, 24 juillet 1969, p. 8.
- E XII 191 Nino Frank, «Blaise Cendrars le mal-aimé», *Les Nouvelles littéraires*, n° 2262, 28 janvier 1971, p. 1 et 10.
- E XII 192 René Barjavel, «Bourlinguer», de Blaise Cendrars», *L'Ordre de Paris*, s.d., p. 5. [1 feuille isolée.]
- E XII 193 Fernand Divoire, «Cendrars», *Panorama hebdomadaire européen*, N°s 56 et 57, 30 mars 1944, p. 1 et 3.
- E XII 194 Kléber Haedens, «Cendrars le Magnifique fait honte à la sinistre littérature d'aujourd'hui», *Paris-Presse l'intransigeant*, n° 4989, 24 déc. 1960, p. 8. [Concerne la lecture des *Œuvres complètes*.]
- E XII 195 D.V., «Un grand film américain «Sutters'Gold» a été tiré de «L'Or» de notre collaborateur Blaise Cendrars», *Paris-Soir*, 18 avril 1936, p. 10. [1 feuille isolée.]
- E XII 196 *Paris-Soir*, 14^e année, n° 4763, 10 juillet 1936. [Ne concerne pas Cendrars.]
- E XII 197 *Paris-Tel*, n° 78, février 1969. [Ne concerne pas Cendrars.]
- E XII 198 Jean Buhler, «Non à tout ce qui n'est pas la vie: Blaise Cendrars», *Réforme*, 12^e année, n° 582, 12 mai 1956, p. 6. [2 ex. et la p. 6 isolée.]
- E XII 199 *Samedi-Soir*, n° 166, 11 sept. 1948. [Ne concerne pas Cendrars.]
- E XII 200 Robert Kanters, «Blaise Cendrars ou la ballade du vieux marin», *Spectateur*, 4^e année, n° 157, 8 juin 1948. [Concerne *Bourlinguer*.]
- E XII 201 «Blaise Cendrars n'est plus», *La Suisse*, n° 22, 22 janvier 1961, p. 22. [Informations.]
- E XII 202 *Tel Quel*, 4^e année, n° 103, 8 juin 1948. [Ne concerne pas Cendrars.]

- E XII 203 «Après le livre, le film, après le film...?», *Toute l'édition*, 14^e année, n° 323, 9 mai 1936, p. 1. [Photo concernant le tournage de «L'Or» aux Etats-Unis.]
- E XII 204 «Blaise Cendrars, ce Bernois de La Chaux-de-Fonds. Texte et photos tirés du livre de Jean Buhler (éditions du Panorama, Bienne)», *La Tribune de Genève*, n° 20, 24 janvier 1961, p. 13.

*III Numéros isolés de revues et périodiques renfermant des textes sur BC
(ordre alphabétique des titres)*

- E XII 205 Coupures de presse, numéros isolés de journaux, revues et autres périodiques contenant des textes sur Blaise Cendrars. Années 1930-1980.- Environ 300 pièces.
En particulier:
- E XII 206 *Europe*. Revue littéraire mensuelle. Paris, 54^e année, n° 566, juin 1976.
n° spécial consacré à Blaise Cendrars.
- E XII 207 *Livres de France*. Bulletin d'information du Département étranger Hachette. Paris, n° 4, août-sept. 1950. (3 ex.).
- E XII 208 *Livres de France*. Revue littéraire mensuelle. Paris, 7^e année, n° 3, mars 1956. (8 ex.).
- E XII 209 *Mercure de France*, n° 1185, mai 1962. Hommage à Blaise Cendrars.
4 ex. dont 2 sous couverture avec portrait de Blaise Cendrars.
- E XII 210 *Risques*, N°s 9-10, 1954.
n° spécial paru sous le titre: «Salut Blaise Cendrars!».
- E XII 211 *Sud*. Revue littéraire bimestrielle. 18^e année, 1988. Blaise Cendrars. Communications du Colloque «Modernités de Blaise Cendrars», Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 20 au 30 juillet 1987.

IV Documents sur la vie et sur l'œuvre – Textes de tiers – Documents divers

- E XII 212 *Inauguration et premier voyage de Normandie, 23 mai-12 juin 1935*. Mémorial par Henry Champly. S.l., Editions de l'Atlantique, 1935.- 40 p. ill.
Pièce jointe: Plan des l^{ères} classes.
- E XII 213 Poemontages: Petite Anthologie de la poésie française moderne and Les Pâques à New York. Narrated by Jacques-Henry Lévesque in French with musical Montages edited by Frederic Ramsey, Jr. Folksways Records and Service Comp., 1966. 2 disques 33 1/3 t.
- E XII 214 Beaton, Cecil. *The Glass of fashion*. London, Weidenfeld and Nicolson, 1954.
Contient p. 167-180: *The Lady from Chile* [M^{me} Errazuris].
- E XII 215 *La Roue*. Tragédie des temps modernes en un prologue et six chapitres. Scénario d'Abel Gance. Animé par l'Auteur. Brochure-programme du film *La Roue*. Pathé Consortium Cinéma, 1922. Obl. in-4, ill.
Titre de la couverture: *La Roue d'Abel Gance*.
- E XII 216 *Sutter's Gold*. Dépliant pour salles de cinéma. 35 x 55 cm.
- E XII 217 *Sutter-s Gold*. Press Book Copy and Official Billing. Created by Ed. Thomas, 1936. 135 f.
- E XII 218 *Le Figaro littéraire*, n° du 11 février 1956.
- E XII 219 *Jazz Hot*. Revue internationale de la musique de jazz. 3^e année, n° 16, mars-avril 1937; n° 23, février-mars 1938.
- E XII 220 Cartes postales [postérieures à *L'Or*] concernant Sutter's Fort, à Sacramento.
- E XII 221 Extrait du livre de Robert Mac Aimon, *Being Geniuses together 1920-1930*, Doubleday and Co., Inc. Garden City, N.Y. 1968. Revised and with supplementary chapters by Kay Boyie. 1 f. ms. de la main de J.-H. Lévesque.
Concerne Cendrars, Brancousi, Picabia.

E XII 222 PERRIN, [Michel]. *La Machine à ressusciter*. Pièce en cinq actes. Double dactylogr. S.l., mars-août 1943. 61 f.

Bibliothèque de Blaise Cendrars

Livres de Blaise Cendrars

- E XII 223 ***Anthologie nègre***. Paris, La Sirène, 1921. Ed. dédiée à Marie Lévesque.
- E XII 224 ***Anthologie nègre***. Paris, La Sirène, 1927. Nouvelle éd. avec dédicace à J.-H. Lévesque, 1937.
- E XII 225 ***Bourlinguer***. Paris, Club français du livre, 1957. Avec dédicace à Angèle et J.-H. Lévesque.
- E XII 226 ***Chez l'Armée anglaise***. Paris, Corrêa, 1940. Ed. sur bambou, 1 des 300, avec 7 photos.
- E XII 227 ***Comment les Blancs sont d'anciens Noirs***. Paris, Au Sans Pareil, 1930. Coll. «Plaisir de Bibliophile». n° 420/500. Avec déd. à J.-H. Lévesque.
- E XII 228 ***Du Monde entier***. Gallimard, 1919. Ed. originale avec corr. ms de mise en page de la main de B. Cendrars.
- E XII 229 ***L'Eubage***. Paris, Au Sans Pareil, 1926. Dédicace de l'auteur à Marcel Lévesque.
- E XII 230 ***Feuilles de route***. Paris, Au Sans Pareil, 1924. Ed. originale avec dédicace à J.-H. Lévesque.
- E XII 231 ***Histoires vraies***. Grasset, 1938. Ed. originale dédiée à J.-H. Lévesque.
- E XII 232 ***[Hors la loi! Traduction. Portugais.] Fora da Lei!*** Lisboa, 1939-40.
- E XII 233 ***Inédits secrets***. Paris, Denoël, 1969.

- E XII 234 **Moravagine**. Paris, Club des Amis du Livre, 1962. Contient d'intéressantes photos.
- E XII 235 **L'Or**. Grasset, 1925. Ed. originale reliée et dédiée à Marie Lévesque.
- E XII 236 **Panorama de la Pègre**. Grenoble, Arthaud, 1935. Coll. «Arc-en-ciel». Ed. sur papier rose avec photos.
- E XII 237 **Petits Contes nègres pour les enfants des Blancs**. Paris, Ed. du Portique, 1928. Ed. originale, dédiée à Marie Lévesque.
- E XII 238 **Poésies complètes**. Paris, Denoël, 1944. Ed. originale de luxe, préfacée n° III, introd. J.-H. Lévesque.
- E XII 239 **Profond aujourd'hui**. Paris, Les Ecrivains réunis, 1926.

Enquêtes

- E XII 240 **Dites-nous, Monsieur Blaise Cendrars**. Enquêtes littéraires de 1919 à 1957. Recueillies, annotées et préfacées par Hughes Richard. Lausanne, Rencontre, 1969.

Traductions

- E XII 241 **Selected Writings**. New York, New Directions Publishing Corporation, 1966.
- E XII 242 Ferreira de Castro. *Forêt vierge (A Selva)*. Paris, Grasset, 1938. **Trad. de Bl. Cendrars**. Dédicace autogr. de l'auteur et de Blaise Cendrars à J.-H. Lévesque.
- E XII 243 Ferreira de Castro. *Forêt vierge*. Paris, Grasset, 1938. **Trad. de Bl. Cendrars**. Avec déd. datée du 25 nov. 1938.

Autres livres

- E XII 244 RAMSEY, Frederic, Jr. A Guide to Longplay Jazz Records. New York, Long Player Publications, Inc., 1954. Dédicace de l'auteur à J.-H. Lévesque.

- ¹ Marius MICHAUD. *Catalogue du Fonds Blaise Cendrars*. Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1989. – 364 p. (Cahiers Blaise Cendrars, n° 1.)
- ² Blaise CENDRARS; Jacques-Henry LÉVESQUE. *J'écris. Écrivez-moi.* Correspondance établie et présentée par Monique Chefdor. Paris, Editions Denoël, 1991. – 644 p. (Œuvres complètes. T. IX).
- ³ Titre de l'hommage de Monique CHEFDOR dans: *Feuille de routes*, n° 28, Été 1993, p. 25-27. – Voir aussi Angèle Lévesque. *La Chasse au papillon*. Entretien de Monique Chefdor avec M^{me} Angèle Lévesque enregistré sur cassette à Paris, fin avril 1988. (Dans: *Continent Cendrars*, Neuchâtel, n° 3, 1988, p. 22-31.)

CHRONIQUES

Événements

ASSEMBLÉE PLÉNIÈRE DU CENTRE D'ÉTUDES BLAISE CENDRARS (C.E.B.C.), LE 10 OCTOBRE 1992

Les membres du C.E.B.C. se rencontrent ce samedi, 10 octobre 1992, pour la quatrième assemblée plénière qui se tient comme la fois précédente à la Bibliothèque nationale, 15 Hallwylstrasse, 3003 Berne, à la salle de lecture des Archives littéraires suisses. Ainsi, Francis Boder, Monique Chefdor, Françoise Choquard, Georges Darany, Mireille Dupuis-Glardon, Peter Edwin Erismann, Jean-Carlo Flückiger, André Imer, John E. Jackson, Christine Le Quellec, Marius Michaud, Maria Teresa Russo, Frida Saurer, Judith Trachsel, Pierre-Olivier Walzer et Sergio Wax se réunissent dans le cadre agréable et accueillant des Archives littéraires suisses.

Le président John E. Jackson ouvre la séance, souhaite la bienvenue à tous les membres présents et transmet les salutations amicales de ceux qui ont été empêchés de se joindre à nous, en particulier Miriam Cendrars, vice-présidente, et Claude Leroy, conseiller du C.E.B.C. Ensuite, le procès verbal de l'assemblée plénière de l'année passée, qui ne donne lieu à aucune remarque, est adopté à l'unanimité.

Ces préliminaires terminés, le directeur du Centre, Jean-Carlo Flückiger, prend la parole pour présenter le bilan de l'année cendrarsienne et pour évoquer les événements les plus marquants du Centre. Grâce à une demande de renouvellement du subside suivi d'un «Supplément à la demande de continuation du crédit» bien argumenté, le Fonds national suisse de la recherche scientifique a pu se décider à nous accorder un nouveau crédit, qui permet à Jean-Carlo Flückiger et Judith Trachsel de continuer leurs travaux de recherche (2 postes à 50%) jusqu'en automne 1994. Parmi d'autres événements de l'année 1991, on relève le séjour de Jean-Carlo Flückiger à la Bibliothèque Jacques Doucet à Paris et le colloque *Blaise Cendrars et la Guerre* (Péronne, 11-13 octobre 1991), auquel Judith Trachsel et Jean-Carlo Flückiger ont participé et où ce dernier a présenté une communication intitulée «Pouvoirs du rire: Charlot et Cendrars».

Quant à l'avenir des deux séries de publications, une décision importante a été prise: Michel Slatkine, éditeur genevois, reprendra dorénavant la série des CAHIERS et celle de CONTINENT CENDRARS. Comme la fois précédente, Jean-Carlo Flückiger présente le dernier numéro de CONTINENT CENDRARS qui vient de paraître, numéro double pour les années 1991-92, et distribue les

exemplaires aux membres de l'assemblée. A part ce gros travail, Jean-Carlo Flückiger et Judith Trchsel ont étudié d'autres dossiers et collaboré à d'autres publications parues ou en voie de paraître. L'un des dossiers étudiés est celui de *La Vie et la mort du Soldat inconnu*. Judith Trchsel commente le projet d'une édition critique de ce roman inachevé auquel Blaise Cendrars a travaillé entre 1928 et 1932. Ces fragments inédits seront présentés par Claude Leroy et Judith Trchsel dans la série des CAHIERS BLAISE CENDRARS.

Jean-Carlo Flückiger reprend ensuite la parole pour exposer le bilan financier. A part les intérêts du compte bancaire du C.E.B.C., il n'y a pas eu de nouvelles recettes. Après règlement de la facture de CONTINENT CENDRARS n° 6-7, les ressources seront épuisées et il faudra trouver les moyens nécessaires pour le numéro suivant. Quant aux CAHIERS BLAISE CENDRARS, quatre volumes pourront être assurés. La proposition d'augmenter la cotisation à fr.S. 40.- à partir de l'année 1993 est acceptée à l'unanimité.

Abordant le sujet des manifestations à venir, le directeur fait part de la décision prise par le bureau de repousser le colloque prévu pour l'automne 1993 à une date ultérieure. De son côté, Judith Trchsel annonce que le Centre d'études Blaise Cendrars participera à la mi-octobre au *Salon des Régions du livre* de La Chaux-de-Fonds, présentant un stand en commun avec les Editions de la Baconnière SA. (Voir ci-après, p. 000, le compte rendu de cette manifestation.)

Avant de clore la partie administrative de cette assemblée, Jean-Carlo Flückiger adresse, au nom de tous les membres du C.E.B.C les remerciements les plus chaleureuses au Fonds national suisse de la recherche scientifique et aux Archives littéraires suisses, en particulier à M. Thomas Feitknecht, responsable des ALS, ainsi qu'à Marius Michaud, conservateur du Fonds Blaise Cendrars.

La deuxième partie de la journée est entièrement placée sous le signe de *La Carissima*. Anna Maibach présente aux membres du C.E.B.C. ainsi qu'aux invités qui sont venus nous rejoindre, un résumé de la thèse qu'elle a élaborée sous la direction du professeur John E. Jackson et soutenue en juin 1992 à l'Université de Berne. Cette thèse intitulée «*La Carissima*», *genèse et transformation* sera prochainement publiée dans la série des CAHIERS BLAISE CENDRARS.

Cette quatrième rencontre bernoise se conclut par une soirée devenue très vite «traditionnelle», les cendrarsiens et cendrarsiennes appréciant l'atmosphère amicale des salons où M^{me} Françoise Choquard a la générosité de les convier.

JUDITH TRACHSEL

BLAISE CENDRARS AU SALON DES RÉGIONS DU LIVRE À LA CHAUX-DE-FONDS, DU 14-18 OCTOBRE 1992

Les visiteurs qui, un jour de neige précoce, s'engagèrent dans l'une des «rues» du grand hall de Polyexpo, la «rue des Crêtets» pour être précis, furent frappés de loin par un Cendrars format géant, chapeau de travers et mégot aux lèvres. A chacun d'interpréter son sourire un peu moqueur...

En effet, c'est du 14 au 18 octobre 1992 que s'est tenu à La Chaux-de-Fonds le cinquième Salon du Livre des régions frontalières de langue française, organisé avec le concours de la Communauté de Travail du Jura.

Occasion rêvée donc, pour le public, de prendre connaissance de la production éditoriale des diverses régions concernées de Belgique, du Canada, de France et de Suisse, de bouquiner à cœur joie, de feuilleter à loisir de beaux volumes, d'entrer en contact avec les éditeurs et de discuter avec les auteurs en leur demandant une signature, une dédicace. Butinant avec allégresse ou explorant avec sérieux et méthode tel aspect particulier, tel thème caractéristique, telle situation ou telle esthétique propres aux lettres jurassiennes, la foule nombreuse des curieux et des fervents s'adonnait au vertige délicieux de se perdre dans le labyrinthe savamment disposé du Salon.

Exposition de vente, ce Salon fut aussi l'occasion de plusieurs manifestations culturelles où séances de signatures, débats avec les auteurs, tables rondes, lectures de textes ainsi que remises de divers prix littéraires se relayèrent.

Les éditions de La Baconnière et le Centre d'études Blaise Cendrars ont participé à ce salon en présentant un stand commun. Une partie de ce stand était réservée aux publications de la Baconnière (y compris *Continent Cendrars* et les *Cahiers Blaise Cendrars*). L'autre moitié était occupée par une petite exposition dominée par le portrait géant de Cendrars au sourire énigmatique.

Le but poursuivi par cette exposition était double: il s'agissait à la fois de marquer la présence d'un des plus célèbres Chaux-de-fonniers et de présenter à un public intéressé le travail du Centre d'études Blaise Cendrars et des Archives littéraires suisses, où est conservé le Fonds Blaise Cendrars. Les documents exposés dans deux vitrines étaient essentiellement des documents originaux sur lesquels l'équipe du Centre avait travaillé pour les deux derniers numéros de CONTINENT CENDRARS. Pour le numéro 5, il s'agissait de manuscrits et de chemises de *La Main coupée* – la version 1918, publiée pour la première fois dans CONTINENT CENDRARS et celle, connue de tous les lecteurs parue en 1946 –, ainsi que du manuscrit dactylographié de *La Femme et le Soldat*, également publié dans CONTINENT CENDRARS n° 5. La deuxième vitrine était consacrée à l'*Anthologie nègre*. Ces documents ont été utilisés en partie pour le dernier numéro du bulletin.

Une reproduction de la *Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, la maquette de *La Fin du Monde*, une maquette grand format de la couverture en noir et jaune de CONTINENT CENDRARS ainsi qu'un tableau synoptique des repères bio-/bibliographique, complétaient et équilibraient cette exposition.

Malgré le temps hivernal, ou peut-être grâce à lui – la neige persista et signa –, ce cinquième Salon des Régions du livre fut un succès. Les éditions de la Baconnière SA et le Centre d'études Blaise Cendrars peuvent se féliciter d'y

avoir participé en invitant les passants à se pencher un moment sur les feuillets exposés dans les vitrines pour déchiffrer l'écriture *gauche* de Cendrars qui leur offrait en guise de salut son sourire comme un défi incontournable.

JUDITH TRACHSEL

HOMMAGE À JACQUES-HENRY LÉVESQUE

Devancé seulement par André Malraux – auteur, à ma connaissance, du premier article paru sur Blaise Cendrars (1916) – et par Albert Lepage – auteur de la première monographie (1921) –, Jacques-Henry Lévesque fut non seulement l'ami par excellence de Cendrars, son confident, son représentant auprès des éditeurs; non seulement l'auteur de la majorité des prières d'insérer à chaque parution nouvelle d'un ouvrage de Blaise, le fidèle assistant correcteur d'épreuves et dénicheur de livres rares; non seulement le correspondant assidu que *«J'écris. Écrivez-moi»* a récemment révélé, mais il fut aussi l'auteur des premières études d'ensemble sur la vie et l'œuvre de Blaise Cendrars ainsi que le responsable de la première édition de ses *Poésies complètes* avec une introduction qui reste un jalon essentiel des études cendrarsiennes (voir l'appendice bibliographique ci-dessous).

Depuis leur rencontre sur la Promenade des Anglais où le jeune homme de dix-neuf ans qu'était alors Jacques-Henry croisa pour la première fois Blaise Cendrars flânant avec Modigliani et un ami de son père, ni la fascination qu'exerça le poète sur le jeune érudit à la fois mystique, humaniste et Dada, ni l'affection fraternelle que l'aîné témoigna toute sa vie au cadet, ne faiblirent jamais.

Petit-fils du grammairien Henry Fleury du côté maternel et de la comtesse d'Ibarra du côté paternel, fils du célèbre acteur Marcel Lévesque (qui incarna notamment le Cotentin du *Judex* de Feuillade et qui créa le rôle de Triplepatte à l'Athénée), Jacques-Henry Lévesque reçut une formation rigoureuse chez les Jésuites de Guernesey, où son père le mit en pension pour qu'il «ne devienne pas snob». Il fit des études de droit et de philosophie à la Sorbonne tout en suivant des cours de déclamation et de musique au conservatoire.

Imprégné de l'ambiance du monde des artistes, des poètes, des peintres, dans lequel son père évoluait et possédant lui-même un tempérament de créateur, Jacques-Henry Lévesque abandonna très vite son poste d'administrateur aux contributions pour se consacrer entièrement à la littérature et aux arts. Passionné de cinéma et de jazz, il publia des critiques de film dans *Ciné* et des articles dans *Jazz Hot*, qui mériteraient une réédition. Le film *Voici Paris*, qu'il réalisa avec Clause Lambert en 1925, est digne de figurer dans les cinémathèques à côté de ceux de René Clair ou des autres classiques de l'époque. La revue *Orbes*, qu'il dirigea de 1928 à 1935, réunissait, outre Cendrars, les esprits les plus originaux de l'époque tels que Camille Bruen, Olivier de Carné, Delteil, Marcel Duchamp, Max Fontaine ainsi que Jean van Heeckeren, Picabia, Ribemont-Dessaignes, Reverdy et Soupault. De même qu'il fut parmi les tout

premiers à déceler la dimension alchimique de l'écriture cendrarsienne, il devança l'intérêt de nos contemporains pour la mystique hindoue, comme en témoigne son étude restée inédite sur *Ramana Maharshi et la tradition*.

Outre ses travaux de critique sur Cendrars et Jarry, Jacques-Henry Lévesque écrit de nombreux poèmes, romans, essais sur tous sujets et comptes rendus, ainsi que l'attestent les multiples références dans sa correspondance avec Cendrars et les innombrables dossiers qui tapissent son appartement de la 58^e rue, à New York, où il vécut les vingt dernières années de sa vie. Combien d'entre eux auront-ils retraversé l'Atlantique et seront-ils venus rejoindre, à Berne, ceux de notre poète «bourlingueur» pour compléter le dialogue ouvert dans leur correspondance quasi quotidienne? Les documents Jacques-Henry Lévesque enrichiront indéniablement notre connaissance de Cendrars. Ils devraient aussi nous ouvrir d'autres fenêtres sur la vie culturelle d'une époque que Jacques-Henry Lévesque a vécu avec une passion, une indépendance, une lucidité et parfois une prescience exemplaires. Trop Dada malgré son érudition digne d'un bénédictin pour se préoccuper de faire publier ses écrits, Jacques-Henry Lévesque a souvent préféré être le catalyseur d'une création plutôt que le réalisateur de la sienne propre.

Lié pour l'éternité à la mémoire de l'auteur du *Lotissement du ciel* grâce à l'inclusion de leur correspondance dans les *Œuvres complètes* de Cendrars chez Denoël (tome IX, 1991), Jacques-Henry Lévesque rejoint définitivement son grand ami à Berne, aux Archives littéraires suisses de Berne qui viennent d'enrichir le Fonds Blaise Cendrars d'une section Jacques-Henry Lévesque.

MONIQUE CHEFDOR

Appendice bibliographique

Chronologie des œuvres de Jacques-Henry Lévesques extraite de *J'écris – écrivez-moi*, Correspondance Blaise Cendrars – Jacques-Henry Lévesque, 1924-1959, établie et présentée par Monique Chefdor, Paris, Denoël, 1991.

- 1923 «La cinégraphie» et «La marche en arrière», *Cahiers du Sud* n° 104, 1^{re} année, p. 166-67.
- 1925 *Voici Paris*, Films Renoir, film réalisé par Jacques-Henry Lévesque et Claude Lambert, musique de Max Fontaine.
- 1927 «Blaise Cendrars», *La Revue nouvelle* n° 30, mai 1927, 3^e année, p. 52-62.
- 1927 *Jazz Hot*: divers articles avec Hugues Panassié et Charles Delaunay.
- 1928 Création d'*Orbes*: voir rubrique spéciale ci-dessous.
«Ribemont-Dessaignes», *La Revue nouvelle* n° 43, novembre 1928, 4^e année, p. 63-70.
- 1929 «Prisoners of the Infinite», *Transition* n° 15, février 1929, p. 267-272.
- 1936 «La poésie: *Derrière la nuit* de Thérèse Aubray», *Cahiers du Sud*, juillet 1936, 23^e année, p. 579-580.
«Les vingt ans de l'esprit dada», conférence, amphithéâtre Guizot, Sorbonne, avec projection de documents, Groupe d'études psychologiques (4 mai 1936).

- 1937 *L'Aventure des objets* par Camille Bryen, avant-propos de Jacques-Henry Lévesque, José Corti, collection Orbes.
12 mars 1937, vernissage de l'exposition de *La Cachette*, avenue Emile-Zola (Camille Bryen, Cendrars, Delaunay, Duchamp, Jean Guérin, van Heeckeren, Jacques-Henry Lévesque, Picabia, Satie, avec l'orchestre Jazz Hot).
- 1938 «Au cœur du jazz», *Jazz Hot*, Revue internationale de musique de jazz (bilingue anglais/français), février-mars, 4^e année, né 23, p. 7-9.
Scénario de *L'Or* et *La femme aimée* pour Radio Luxembourg.
- 1944 *Poésies complètes* de Blaise Cendrars avec introduction et bibliographie par Jacques-Henry Lévesque, Paris, Denoël.
- 1945 «Philosophie inutile», «Notes sur l'esprit d'invention» et «Panorama de l'humour moderne», *Réalité* né 1, automne 1945, sous la direction de Bernard Fricker, p. 14-16.
Préface, catalogue exposition de L. J. Varlet, janvier 1945, galerie l'Arc-en-Ciel.
- 1947 *Blaise Cendrars*. Anthologie des plus belles pages avec introduction, bibliographie et six hors-texte, Ed. de la Nouvelle Revue critique.
- 1948 *Po montages*, Petite anthologie de la poésie française moderne et «Les Pâques   New-York», Folkways, textes dits par Jacques-Henry Lévesque avec montage réalisé en collaboration avec Frédéric Ramsay.
- 1950 *La prose du Transsibérien*, Folkways, avec Frédéric Ramsay.
- 1951 «Recommandation métaphysique» et «Fait divers», *Humour poétique*, la NEF, Editions du Sagittaire, né 71/72, décembre 1950-janvier 1951.
- 1951 *Alfred Jarry*, Po tes d'aujourd'hui, Seghers.
- 1952 Présentation exposition Ronnie Elliott, galerie Colette Audry, novembre/décembre.
- 1952 «Picabia et Dada» *Fixe 391 Francis Picabia*, août/septembre.
- 1953 «Sacha Guitry», *Cabiers d'art*, septembre.
- 1953 «Fernand Léger», *Cabiers d'art*.
- 1954 «Notes 1954», in «Salut Blaise Cendrars», *Risques*, mai 1954, p. 48-49.
- 1954 «La vie intense de la poésie depuis Gérard de Nerval», conférence, Cercle artistique français, Steinway Building, New York, 22 janvier 1954.
- 1955 Plaque sur Picabia à sa mort, collection Orbes.
- 1955 «La leçon de Marcel Duchamp», «United States Lines», *Paris Review*.

Textes inédits: nombreux recueils de poèmes, un roman policier, *Pâques   Allauch*, *Ramana Mabarsbi et la tradition*, étude.

ORBES

Première série dirigée par Jacques-Henry Lévesque, Olivier de Carné et Jean van Heeckeren, 4 numéros:

N  1, printemps 1928. Contient notamment: Blaise Cendrars, «Pompon» (Au Sans Pareil)

N  2, printemps 1929. Contient notamment: Blaise Cendrars, «Dictés par téléphone» (Au Sans Pareil)

N  3, printemps 1932. Contient notamment: Blaise Cendrars, «Mon père» (José Corti)

N  4, hiver 1932-33. Contient notamment: Blaise Cendrars, «John Paul Jones» (José Corti)

4 plaquettes:

1929: *Picabia peintre* par Georges Isarlov (5, place Wagner, Paris)

1931: *La Ligne de vie* (José Corti)

1932: *La Peinture française à l'exposition de Londres 1932* par Georges Isarlov (José Corti)

1932: *Georges Braque*, Georges Isarlov (José Corti)

Deuxième série dirigée par Jacques-Henry Lèvesque:

N° 1, printemps 1933. Contient notamment: Blaise Cendrars, «Un mousse» (José Corti)

N° 2, été 1933. Contient notamment une préface sur Blaise Cendrars par Jacques Henry Lèvesque (José Corti)

N° 3, printemps 1934 (José Corti)

N° 4, été 1935. Contient notamment: Blaise Cendrars, «Henry Miller» et «Cassandre» (José Corti)

Autres publications de la collection Orbes

16 dessins de Francis Picabia, 1930, avec une préface de Jean van Heeckeren, édité par Bernard Fricker, Folio.

L'Aventure des objets, Camille Bryen.

Midi à Midi, février 1930 avec lettre ouverte à Philippe et Henry de Rothschild de Jacques-Henry Lèvesque, Olivier de Carné, Max Fontaine et Jean van Heeckeren.

MONIQUE CHEFDOR

IN MEMORIAM

Le «petit oiseau du paradis» de Blaise s'est envolé

Le 9 février 1993, étendue dans son salon bibliothèque de la rue Saint-Didier à Paris, face au portrait de Blaise Cendrars par Picabia, Angèle Lévesque s'est embarquée pour l'ultime voyage, laissant closes à tout jamais les archives inépuisables de sa mémoire.

Les membres du C.E.B.C. se souviennent certainement de la présence chaleureuse d'Angèle Lévesque au Colloque du centenaire, à Berne et à Neuchâtel; les lecteurs de *Continent Cendrars* ont en mémoire l'interview révélatrice qu'elle nous accorda pour le numéro 3, consacré à Raymone, et tous les fervents de Cendrars lui savent gré d'avoir su préserver les documents accumulés avec un soin presque religieux par l'ami le plus fidèle de Blaise, Jacques-Henry Lévesque, dont elle devint l'épouse après la Deuxième Guerre mondiale. Nous savons la part considérable que constituaient les archives d'Angèle Lévesque dans la récente édition de la correspondance Blaise Cendrars – Jacques-Henry Lévesque, dont le complément fut fourni par le Fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires suisses. Les originaux de cette correspondance, la bibliothèque cendrarsienne de Jacques-Henry Lévesque, des dossiers de presse et autres documents divers sont venus désormais ajouter à ce Fonds une section Jacques-Henry Lévesques qui constituera pour les chercheurs une précieuse source d'informations supplémentaires. Il ne faudrait cependant pas que l'avenir enfouisse la mémoire d'Angèle sous les archives de Jacques-Henry.

De tous les témoins vivants que nous avons pu connaître au cours de nos recherches sur Cendrars – à l'exception de Raymone –, Angèle Lévesque aura été la source des connaissances les plus approfondies, fondées sur la relation de la plus longue durée, enrichies d'une intuition immédiate de l'être du poète manchot, qui, un beau matin, vint chercher la «petite Américaine» à la gare de Montfort-L'Amaury pour la conduire à tombeau ouvert au Tremblay-sur-Mauldre où, invitée par Marcel et Marie Lévesque, elle était censée venir passer ses vacances.

Longtemps avant de devenir Madame Jacques-Henry Lévesque, Angèle Bloch, née en Egypte puis élevée à Philadelphie où son père dirigeait l'école Berlitz, avait pu donner à Blaise l'écho d'un monde authentiquement cosmopolite qui ne pouvait manquer de le séduire. Ce fut Angèle, assise sur des caisses à savon, dans la «maison des champs» de Raymone au Tremblay-sur-Mauldre, qui dicta à Blaise la traduction de *Through the Shadows with O'Henry* d'Al Jennings devenue *Hors la Loi*. Dans cette fourmilière d'artistes et de poètes qu'était Le Tremblay de Marcel Lévesque, Paul Fort, Francis Picabia, Igor Stravinski, Marcel Duchamp et bien d'autres, il est aisé d'imaginer le rôle de catalyseur que put jouer plus tard la jeune Américaine, entre le Suisse du monde entier et le tout Paris des avant-gardes de l'époque. C'est alors que Blaise la surnomma «petit oiseau du paradis».

Ensuite, il y eut la guerre. Angèle repartit pour les Etats-Unis, revint en France comme capitaine de l'armée américaine pour retrouver Jacques-Henry Lévesques qui n'avait pu la rejoindre malgré tous les efforts de Blaise pour lui obtenir un visa.

Après la guerre, Angèle et Jacques-Henry s'installent à New York. Leur appartement de la 58^e rue est le foyer où se rencontrent les esprits les plus

«avant-garde» de l'époque. Le bureau du tourisme français que dirige Angèle Lévesque au Rockefeller Center, tient lieu de véritable ministère de la culture française outre-atlantique.

Ce fut également le lieu de notre premier entretien, auquel j'étais convoquée dix minutes avant la fermeture des bureaux. D'un abord à priori distant et scrutateur, M^{me} Lévesque vérifia si je ne cachais pas de dictaphone dans mon sac et me laissa cafouiller dans mon embarras, jusqu'à l'heure de la sortie. J'étais d'autant plus mal à l'aise que le destin avait voulu qu'un an auparavant, sur la recommandation du Conseiller culturel de l'Ambassade de France, qui m'avait préparé une entrée auprès des Lévesque, je m'étais trouvée les appeler à leur domicile, à l'instant même où l'ambulance venait prendre Jacques-Henry Lévesque. «Je regrette, Mademoiselle, M. Lévesque ne pourra vous recevoir. On l'emmène à l'instant», m'avait répondu une voix blanche. Une lettre de condoléances et d'excuses pour cette intrusion inopportune était restée, naturellement, sans réponse, jusqu'à ce que, un an plus tard, prenant mon courage à deux mains, je sollicite un entretien avec M^{me} Lévesque.

Longtemps après, celle-ci me confia: «Loin de vous tenir rigueur de ce malencontreux coup de fil à l'instant même du décès de Jacques-Henry, j'avais l'impression que le destin vous envoyait pour prendre le relais. Si je vous ai convoquée dix minutes avant la fermeture de mon bureau, c'était pour me débarrasser de vous plus aisément au cas où je vous aurais trouvée enquiquineuse!»

Or, après ces dix minutes d'examen, une fois sur le trottoir de la 5^e Avenue, elle me dit: «J'habite à quelques blocs d'ici. Si vous avez le temps, vous pouvez me raccompagner.» Nous bûmes un thé en route. Ensuite les heures passèrent à l'appartement, au milieu des souvenirs de Jacques-Henry et de Blaise. Vers onze heures du soir, nous sortîmes en quête d'un restaurant ouvert la nuit. La conversation s'y poursuivit jusqu'à deux heures du matin.

Depuis, que ce fût à New York ou à Paris (où Angèle Lévesque vint s'installer après sa retraite du service du tourisme français), il ne se passa pas une seule année sans ces inoubliables rencontres au cours desquelles, devant un verre de scotch ou une tasse de thé, intarissable, Angèle parlait de Blaise et de Jacques-Henry, mais aussi de Francis (Picabia), des deux Marcel (tantôt Duchamp, tantôt Lévesque), de Paul (Fort), d'Olivier (de Carné), etc. Angèle était l'encyclopédie vivante des avant-gardes du premier quart du XX^e siècle.

Ailleurs, j'ai évoqué le soutien que fut sa présence aux premières sessions Cendrars de New York d'où naquit l'Association internationale Blaise Cendrars. C'est aussi grâce à elle que la première rencontre parisienne de cette association eut lieu au Clos du Moulin Vert, en 1980. Depuis, tant que sa santé le lui permit, elle se rendit à toutes les réunions consacrées à Cendrars et tous ceux d'entre nous qui ont pu lui rendre visite rue Saint-Didier savent la qualité de son regard et de sa voix.

Ce regard et cette voix se sont éteints. Mais, pour les amis de Blaise Cendrars ainsi que pour tous ses lecteurs et ses lectrices, le «petit oiseau du paradis» continuera toujours de chanter. Son esprit voltigera encore d'un document à l'autre, quand nous retrouverons la collection de la rue Saint-Didier dans la section Jacques-Henry Lévesque du Fonds Blaise Cendrars de Berne. Son regard vif et pénétrant ne cessera de suivre les méandres et les découvertes de nos travaux et nous accompagnera jusqu'aux «cinq coins» du monde de nos futures rencontres.

MONIQUE CHEFDOR

RETOUR À MÉRÉVILLE

Allocution prononcée par Claude Leroy lors du baptême de la rue Blaise-Cendrars, en présence de M^{me} Miriam Cendrars, à Méréville, le samedi 23 octobre 1993.

Madame, Monsieur le Maire, Mesdames et Messieurs,

Voici donc Blaise Cendrars de retour dans la «capitale des cressonnières» – et c'est à votre invitation, Monsieur le Maire. Trois quarts de siècle ont passé depuis son premier séjour à Méréville, au cours de l'été 1917, un séjour dont rien ne laissait prévoir l'importance, mais qui a pourtant bouleversé sa vie d'homme et de poète. Ce séjour de quelques semaines, Cendrars ne devait jamais l'oublier. Toute son œuvre garde trace du tournant décisif qu'il a pris ici et dont nous fêtons aujourd'hui le souvenir.

Mais, désormais, le poète ne sera plus de passage chez vous, entre deux bordées, puisque vous lui offrez une hospitalité au long cours. Je ne vous cacherai pas, M. le Maire, qu'ainsi, vous preniez un risque, car Cendrars, qui se voulait «l'homme le plus libre du monde», n'aimait pas du tout qu'on l'enferme à demeure. Tous ses lecteurs le savent: il n'avait pas le goût des résidences fixes. C'est partir qu'il aimait ou, au moins, rester sur le seuil avant de reprendre le trimard. Le dilemme était cruel: comment se faire l'hôte d'un homme aux semelles de vent? C'est alors, M. le Maire, du moins je l'imagine ainsi, c'est alors que vous est venue la judicieuse idée de *le mettre à la rue*. Je veux dire: de lui offrir une rue à demeure, toute une rue à son nom et à sa guise. Quelle bonne idée que ce domicile de plein air, et de le lui avoir réservé dans un lotissement tout neuf, comme Cendrars les aimait, et, ce lotissement, de l'avoir choisi à *Manicroche*, un lieu vraiment sur mesure pour le manchot des lettres françaises!

Si l'envie lui vient, rien ne sera plus facile à votre hôte que de bourlinguer du côté des cressonnières: c'est à deux pas, au bout de la rue. Ou, s'il va un peu plus loin, de longer un chemin de fer qui n'est plus ce qu'il était, hélas! mais l'herbe ne l'a pas encore complètement recouvert et qui sait s'il ne reste pas en correspondance secrète avec le Transsibérien? Il suffirait d'un aiguilleur. Ou d'une aiguilleuse, car je soupçonne Brigitte Engammare d'avoir quelques idées sur la question.

Et pourtant, la mémoire de Méréville, pendant longtemps, n'a guère retenu le nom de Cendrars. Rien d'étonnant à cela. Bien plus familiers sont restés ici les noms d'Hubert Robert, qui dessina l'illustre parc du château pour le marquis de Laborde. Ou celui de Chateaubriand, qui y retrouvait son amie Nathalie de Noailles. Et celui de Jean-Louis Bory, l'enfant terrible de son «village à l'heure allemande». A Méréville, Cendrars n'a fait qu'un seul vrai séjour, mais, s'il n'a pas pris racine dans «la capitale des cressonniers», il s'y est – ce sont ses termes – refaçonné.

Rappelons quelques faits. Au tournant des années 20, les Fraenkel, une famille bourgeoise, reçoivent volontiers des écrivains et des artistes dans leur maison de campagne de Courcelles. L'écrivain suisse Charles-Albert Cingria compte parmi leurs familiers et c'est sans doute par son intermédiaire que Cendrars a passé ici l'été de 1917, dans une maison louée pour lui par les Fraenkel, en face de la leur. C'était déjà à votre initiative, M. le Maire, que pour le centenaire de la naissance du poète, en 1987, une plaque commémorative a été posée sur cette maison devenue mythique.

Qui est Cendrars quand il arrive à Courcelles? Depuis l'amputation de son bras droit au combat, le 28 septembre 1915, le poète du Transsibérien est en plein désarroi. La pensée du suicide l'obsède. Et il n'écrit plus. Il décrit sa dérive en ces termes dans *Moravagine*:

Je voudrais partir aux colonies, changer de nom, disparaître. Un soir, je donne un coup de couteau dans un bar, rue de la Gaîté. Je m'endette terriblement. Fin juin 1917, je vends tout mon barda, réalise quelques billets bleus et pars à la campagne.

Cette campagne, c'est Méréville. Cendrars a saisi l'invitation des Fraenkel comme une bouée de sauvetage. S'il se rend à Méréville, c'est pour se fuir. Féla, sa femme, l'accompagne, avec leur deux petits garçons, Odilon et Rémy (Miriam n'est pas encore née). Et pour travailler plus à son aise, il loue une chambre chez l'habitant, à La Pierre, le village voisin. (Il en fera plus tard une grange abandonnée).

De la fin juin au début de septembre 1917, Cendrars séjourne à Méréville environ neuf semaines, qui sont peut-être les plus importantes de sa vie d'écrivain. Lui qui n'écrivait plus, le voilà pris de boulimie. Il mène plusieurs livres de front, et met en chantier quelques-uns de ses grands textes. Cette explosion créatrice s'inscrit dans son œuvre sous trois noms: Méréville, Courcelles et La Pierre. Car la Méréville de Cendrars est et n'est pas celle de la géographie. Ce qu'il retient de ce paysage, c'est d'abord cette trinité de noms, avec sa part de mystère. Et c'est bien cette triplicité qu'il aime dans «cette cluse en marge du monde contemporain»: trois départements s'y rejoignent, l'Eure-et-Loir (Angerville), la Seine-et-Oise (Méréville et Courcelles) et le Loiret (La Pierre), et quelques pas lui suffisaient, chaque jour, pour franchir leurs invisibles frontières. Une vraie «féerie» pour quelqu'un qui n'aime qu'à se tenir sur le seuil.

Quant au legs de Méréville à Cendrars – ou au legs de Cendrars à Méréville –, il est considérable. *Moravagine* (1926) et *L'Eubage* (1926) en sont datés, *La Fin du Monde filmée par l'Ange N.-D.* (1919), une partie de *Moravagine* et de *Profond aujourd'hui* (1917) y ont été écrits, ainsi que *Les Armoires chinoises*, un récit toujours inédit qui transpose sur le vif les bouleversements du séjour. A l'autre bout de l'œuvre, *L'Homme foudroyé* (1945), *Le Lotissement du ciel* (1949) et «Partir» (1952) reviennent sur l'été de Méréville pour le transformer en mythe personnel: l'abandon de la caravane gitane à Angerville, la découverte émerveillée de la «capitale des cressonniers» dans la vallée de la Juine, la location d'une grange abandonnée et, surtout, cette «plus belle nuit d'écriture» au cours de laquelle il écrit *La Fin du Monde filmée par l'Ange N.-D.* sont autant de stations qui balisent un parcours initiatique.

Ce mythe est celui d'une *seconde naissance*. Avec sa grange ouverte à tous les vents, sa botte de foin, son ciel étoilé, la nuit de Méréville est une nuit de Nativité, un Noël en été. Au cours de cette nuit initiatique, Cendrars devient autre, devient l'autre: il dépouille son identité meurtrie d'homme de la main droite pour engager le *voyage vers la gauche de son corps*, qui va refaçonner son identité d'homme et d'écrivain. Le trajet suivi par Cendrars d'Angerville à La Pierre, *L'Homme foudroyé* ne le décrit-il pas comme un retour dans le ventre de sa mère, une réintégration, suivie d'un retour au monde? Sa «plus belle nuit d'écriture» est inoubliable pour Cendrars parce qu'il est *né* une seconde fois le 1^{er} septembre 1917, à Méréville, sa ville-mère, sa *mère-ville*. Ce nom ne cessera de le fasciner. Pour lui, Méréville restera le lieu de la merveille, et rien n'est

plus juste car merveille, – qui l'ignore encore? –, c'est l'anagramme exacte de Méréville. Voilà pourquoi c'est «depuis cette nuit mémorable» que le «solitaire métier d'écrire» est devenu le sien.

Un poète déchu avait rencontré sa vie nouvelle ici dans une grange ouverte à tous les vents. Je crois, M. le Maire, qu'il devrait se sentir chez lui dans la rue que vous lui ouvrez comme une grange nouvelle, tout près des cressonnières.

CLAUDE LEROY

ASSEMBLÉE PLÉNIÈRE DU CENTRE D'ÉTUDES BLAISE CENDRARS À BERNE, LE 13 NOVEMBRE 1993

La cinquième Assemblée plénière du C.E.B.C. s'est tenue aux Archives littéraires suisses, 15 Hallwylstrasse, 3003 Berne, de 9 h à 11h 30. Là, ce sont réunis les membres suivants: Jacqueline Bernard, Jay Bochner, Francis Boder, Jean Buhler, Miriam Cendrars, Monique Cheddor, Françoise Choquard, Georgiana Colvile, Rino Cortiana, Georges Darany, Raphaëlle Desplechin, Peter Edwin Erismann, Jean-Carlo Flückiger, André Imer, Francine Imhof, Valentine Imhof, Anne Marie Jaton, Joël Keravec, Susanne Kohlheyer, Christine Le Quellec, Claude Leroy, Marius Michaud, Luisa Montrosset, Frédéric Pagès, Yves Piccand, Adrien et Jeanne Roig, Frida Saurer, Susanne Sauser, Ralph Schoolcraft, Jean et Janine Strasser, Charles-F. Sunier, Frédéric-Jacques Temple, Liliane Tena-Parmigiani, Marcel Thiébaud, Judith Trachsel, Michèle Touret, Sergio Wax.

Se sont excusés: Pascal Antonietti, Luce Briche, Pierre Caizergues, Claude Debon, Mireille Dupuis, Gérard Froidevaux, Gérard Gay-Crosier, Mania Hahnloser-Sarpakis, John E. Jackson, Amanda Leamon, Anna Maibach, Philippe Marthaler, Danielle Muller-Kipfer, Gilbert Musy, Hughes Richard, Pierre Sauser-Hall, Christine Terrier, Pierre-Olivier Walzer. Se sont excusés également les invités suivants: Thomas Feitknecht, responsable des Archives littéraires suisses; Walter Wenger, chef de la section des Affaires culturelles du canton de Berne, Marie-Christine Hauser, directrice des Editions de la Baconnière SA.

Remplaçant le président, John E. Jackson, et le président a.i., Pierre-Olivier Walzer, tous deux empêchés de prendre part à l'Assemblée, Miriam Cendrars, notre vice-présidente, ouvre la séance en souhaitant la bienvenue aux membres qui se sont réunis à la salle de lecture des Archives littéraires suisses. Elle transmet à l'assemblée les excuses et les messages d'amitié de tous ceux qui n'ont pas pu venir à Berne en ce samedi 13 novembre 1993. Elle adresse un salut particulièrement cordial aux deux membres d'honneur présents parmi nous, Jean Buhler et Frédéric-Jacques Temple. A leur grand regret, M^{me} Elisabeth Prévost et le D^r Pierre Sauser-Hall ont dû renoncer à se joindre à nous pour des raisons de santé. A M^{me} Angèle Lévesque, décédée le 9 février 1993 – elle fut également membre d'honneur du C.E.B.C. –, Miriam Cendrars rend un hommage ému.

Enfin, elle dit sa joie de présenter à une assemblée nombreuse et attentive Jay Bchner, arrivé la veille de Montréal, et qui prononcera dans la deuxième partie de la réunion une conférence sur Blaise Cendrars et Henry Miller.

Le procès-verbal de la dernière Assemblée plénière ne donne lieu à aucune remarque; il est adopté à l'unanimité.

Jean-Carlo Flückiger rappelle brièvement les dispositions des Statuts dont le § 6 stipule que le directeur, le secrétaire-trésorier et les conseillers du Comité du C.E.B.C. doivent être élus ou réélus tous les quatre ans. (Désignés d'office le président, la vice-présidente et le représentant du Fonds Blaise Cendrars ne sont pas concernés par ce vote quadriennal.) L'équipe actuelle, qui se compose de Jean-Carlo Flückiger (directeur), Judith Trachsel (secrétaire-trésorière), Hughes Richard, Charles-F. Sunier, Monique Chefdor et Claude Leroy (conseillers) a été élue lors de la première Assemblée plénière, le 17 décembre 1988. Le moment est donc venu – il faut même rattraper quelques mois de retard – de procéder aux élections prévues par les Statuts. L'idée d'augmenter le nombre de conseillers, qui nécessiterait une révision des statuts, sera discutée lors de la prochaine Assemblée. Le directeur, la secrétaire-trésorière, les trois conseillers Charles-F. Sunier, Monique Chefdor et Claude Leroy sont prêts à continuer leur travail. Hughes Richard, désireux de se consacrer entièrement à son œuvre de poète et d'écrivain, ne souhaite pas reconduire son mandat. Christine Le Quellec, de Lausanne, accepterait de le remplacer. Miriam Cendrars procède alors au vote. Tous les candidats et candidates sont élus à l'unanimité.

Enfin – conclusion solennelle de ce point de l'ordre du jour – sur proposition du Comité, l'Assemblée nomme M. Guy Tosi, ancien directeur littéraire aux Editions Denoël et ami fidèle de l'écrivain, membre d'honneur du C.E.B.C.

Jean-Carlo Flückiger évoque ensuite les agréables et fructueuses rencontres avec les chercheurs qui, chaque année, sont plus nombreux à venir consulter les documents du Fonds Blaise Cendrars de Berne. De son côté, l'équipe du C.E.B.C. s'est rendue à La Chaux-de-Fonds, où elle a présenté ses travaux au Salon des régions du livre (14-18 octobre 1992), dans un stand conçu par Judith Trachsel et monté en commun avec les éditions de la Baconnière SA. Durant le mois de juin 1993, dans une série de quatre soirées «Cendrars I (1912-1929)» organisée par les Archives littéraires et l'Université populaire, Jean-Carlo Flückiger et Judith Trachsel – avec la précieuse collaboration de Marius Michaud – ont présenté à un public intéressé quelques œuvres majeures comme *Le Transsibérien* et *Dan Yack*, en illustrant leurs propos de divers documents conservés au Fonds.

Mais la plus grande partie du temps de travail a été investie dans la préparation des trois ouvrages qui doivent paraître aux Editions Slatkine, à Genève, l'année prochaine. Il s'agit de l'édition critique de *L'Eubage, aux antipodes de l'Unité* établi par Jean-Carlo Flückiger; de l'édition critique de *La Vie et la mort du Soldat inconnu* établi par Judith Trachsel et Claude Leroy, et de CONTINENT CENDRARS n° 8, qui est consacré à «Cendrars et la musique.»

Abordant le chapitre des finances, Jean-Carlo Flückiger se réjouit que la Section des affaires culturelles du Canton de Berne ait renouvelé son soutien à CONTINENT CENDRARS en lui octroyant un subside à l'impression de 15'000 francs. Il est regrettable que ni la Ville de Berne ni la Bourgeoisie de Berne n'aient jugé bon d'imiter en cela les autorités cantonales. D'autre part, la Fondation Pro Helvetia a accordé aux CAHIERS BLAISE CENDRARS une aide bienvenue et appréciable. Que ces généreux mécènes soient assurés de notre profonde et sincère reconnaissance.

Le montant de la cotisation annuelle est maintenu inchangé à 40 francs suisses pour l'année 1994. Un appel pressant est lancé aux membres oubliés du C.E.B.C. de bien vouloir régler leurs cotisations dans les meilleurs délais.

Se tournant vers l'avenir, Jean-Carlo Flückiger rappelle brièvement la liste des ouvrages qui, conformément au plan de publications du C.E.B.C. sont en préparation: CONTINENT CENDRARS n° 9 sera consacré à «Blaise Cendrars et le Brésil» et contiendra notamment «Lampion», fragment d'un récit inédit de Blaise Cendrars ainsi que la correspondance complète Blaise Cendrars – Ferreira de Castro. Après les CAHIERS BLAISE CENDRARS n° 2: *L'Eubage, aux antipodes de l'Unité* et n° 4: *La Vie et la mort du Soldat inconnu*, suivront les CAHIERS n° 5: *Les Armoires chinoises*, suivi de «Theater der Hände»; n° 6: «*La Carissima*», genèse et transformation, thèse de doctorat par Anna Maibach et n° 7: *Marines*. Chromos (nouvelles personnelles).

Jean-Carlo Flückiger termine son rapport en adressant, au nom du C.E.B.C. les remerciements les plus chaleureux au Fonds national suisse de la recherche scientifique, au Séminaire de littérature française de l'Université de Berne ainsi qu'aux Archives littéraires suisses, institutions sans le soutien financier, logistique, scientifique et moral desquelles le C.E.B.C. ne pourrait pas fonctionner comme il le fait.

De nombreuses interventions suivent le rapport du directeur. Voici en bref les informations concernant des publications ou des manifestations futures:

Sergio Wax présente les deux volumes de poèmes de Cendrars dont il a assuré la traduction en portugais et qui ont paru à Bélem (Brésil) en 1991 et 1993. Il nous fait également part de son projet de traduire l'œuvre intégrale de l'écrivain.

Monique Chefdor nous informe du projet d'un Colloque au château du Tremblay-sur-Mauldre qui aura lieu du 13 au 15 mai 1994. Les actes des Journées d'Aix-en-Provence paraîtront chez Minard en 1994.

Claude Leroy, à son tour, rappelle l'inauguration de la rue Blaise-Cendrars qui a eu lieu à Méréville, le samedi 23 octobre 1993; annonce que Raphaëlle Desplechin soutiendra sa thèse de doctorat sur *Le Lieu commun dans «Les Mémoires» de Cendrars. Un Mémorial d'écriture* le 4 décembre 1993 à l'Université de Paris X-Nanterre; et présente en quelques mots le projet d'une Rencontre internationale autour du thème «Mythe et création» qui se tiendra début 1995 au Centre culturel suisse à Paris. Cette manifestation comprendra également une exposition, des lectures de textes, des projections de films et des concerts. Les Actes du Colloque de Péronne *Cendrars et la Guerre*, paraîtront chez Armand Colin au début de l'année prochaine.

Georgiana Colvile de son côté annonce qu'une journée Cendrars (des tables rondes, des discussions) se tiendra à Londres au mois de mars 1994 et elle invite tous les membres à y participer.

Ensuite, c'est Jay Bochner, professeur à l'Université de Montréal (Canada), qui prend la parole. On trouvera le texte de sa conférence «Correspondance / Correspondances: *Moravagine* et *Tropic of Cancer*» ci-dessus, pages 000-000.

Après le déjeuner, les participants se réunissent à la cathédrale pour écouter un concert d'orgue donné par François Gerber, titulaire de l'orgue de Cully-Lausanne, qui interprétera notamment la sonate en *mi* mineure du maître de musique de Freddy Sauser, Carl Hess-Rüetschi (1857-1912). La traditionnelle soirée à laquelle M^{me} Françoise Choquard a la générosité et l'amitié de nous convier couronne cette journée mémorable.

JEAN-CARLO FLÜCKIGER

LA CONQUÊTE DE SIGRISWIL II

LA PLACE BLAISE-CENDRARS À SIGRISWIL¹

...mais enfin, qui es-tu, d'où viens-tu, qui sont – les parents – bien sûr on les a connus, les grands-parents aussi, mais les arrière-grands-parents, les ancêtres, et tout cela?...²

Les touristes anglais et les promeneurs – solitaires ou non – que leurs randonnées dans l'Oberland bernois conduisent à Sigriswil, «petit village cosu sur une terrasse ensoleillée dominant la rive droite du lac de Thoune»³, ne manqueront pas de s'arrêter sur une jolie petite place ronde, plantée d'arbres et fleurie de géraniums. Elle se trouve à côté de l'ancienne école, transformée aujourd'hui en mairie. C'est la *Place Blaise-Cendrars*. Pour les non initiés, une plaque indique sobrement tout ce qu'il faut savoir: Blaise Cendrars (Frédéric Louis Sauser, 1887-1961). Ainsi, après l'allée de Saint-Eustache, après la bibliothèque de Conflans-Sainte-Honorine, la rue de Méréville, la sente du Tremblay, l'écrivain français d'origine suisse aura trouvé sa juste place ici, dans la commune dont il est originaire.

Jusqu'il y a quelques années, les rues et les places à Sigriswil ne portaient pas de noms. Mais le développement de la commune, la croissance de la population, l'afflux des estivants et des vacanciers ont rendu nécessaire une désignation précise et officielle. On s'est mis à fouiller les archives à la recherche d'anciennes dénominations comme «Feldenstrasse», «Sanggenbühlweg», «Zelgweg», etc. Mais quant aux places, on a préféré que par leur nom, elles rappellent les personnalités célèbres, habitants ou originaires de Sigriswil. Le choix de Blaise Cendrars, bien sûr, s'imposait. D'autant plus qu'une autre place a été nommé d'après Adolf Schaer-Ris, «le sympathique historien local»⁴ dont on a conservé l'article s'indignant contre l'indifférence avec laquelle la commune et ses habitants avaient ignoré le mariage de Blaise Cendrars et de Raymone, en octobre 1947. «Le village ne tenait pas compte de cet événement, car – à l'exception de l'officier de l'état civil de l'époque – personne n'avait des renseignements sur ce couple étrange qu'on voyait encore plusieurs fois dans la commune. Pour l'officier, le métier d'«écrivain» n'avait rien d'alarmant et c'est pourquoi il ne sentait pas le besoin d'en parler à personne», écrit-il dans le journal *Der Bund*⁵. Le «poisson d'or littéraire» qu'ils avaient dans leur filet, ils l'avaient laissé échapper... Cet article essaie de rendre justice au célèbre écrivain méconnu. D'autres articles du même genre avaient déjà paru dans la presse locale.

«... il paraît que je m'appelle Sauser...»

Mais précisons que la méconnaissance était réciproque. Blaise Cendrars, né à La Chaux-de-Fonds, ignorait jusqu'à l'existence de sa commune d'origine, l'endroit d'où venait la famille des Sauser et qu'elle avait quitté selon toute vraisemblance à la fin du XVIII^e siècle déjà. Ce n'est qu'à l'âge de soixante-trois ans qu'il découvre son lieu d'origine. «C'était un voyage de fiançailles, qui se terminera par un voyage de noces, ce qui m'amenait jusqu'à Sigriswil et voilà

pourquoi, tout à coup, j'ai découvert que j'étais non seulement Suisse, mais Bernois, et de l'Oberland. Je suis très fier tout à coup d'être Bernois et Oberlandais, Oberlandais. Ah! moi, j'en suis estomaqué, j'en suis pas encore revenu», raconte-t-il⁶.

Dorénavant, Blaise Cendrars aura sa place assurée à Sigriswil; une place qui correspond à merveille à celui dont elle porte le nom, car c'est la place des fêtes. Cet été, plusieurs manifestations ont animé la place: y a eu des concerts en plein air; le 1^{er} août, la fête nationale y a été célébrée, une troupe de théâtre y a joué *Comme il vous plaira* de Shakespeare. C'est également la place des accueils officiels. Les Sigriswilois y applaudissent le retour du chœur du village ou celui de leur championne de sik alpin qui rentre rayonnante et médaillée.

C'est aussi la place où, sur un échiquier géant, on peut jouer aux échecs ou aux dames... C'est l'endroit idéal pour se reposer, pour bavarder avec les villageois.

La *Place Blaise-Cendrars* de Sigriswil est un lieu de rencontre, où on s'amuse, où on chante, où on danse et où l'on trinque...

Cendrars a dit: «Je ne crois pas que j'aurais pu me passer de Sigriswil maintenant que je connais Sigriswil. C'est vraiment un coin épatant.»

Un coin doublement épatant, puisque en nommant sa plus belle place d'après lui, Sigriswil rend un hommage perpétuel à son illustre fils.

JUDITH TRACHSEL

Post-scriptum: Quarante-six ans après le passage de Blaise Cendrars à Sigriswil, le 14 novembre 1993, la place fut inaugurée par une délégation de cendrarsiens et cendrarsiennes, parmi eux Miriam Cendrars. Grâce à l'initiative spontanée du maire de Sigriswil, Andrea Bomio et de Frida Saurer, une très sympathique réception a eu lieu sur la Place Blaise-Cendrars.

Lors d'un apéritif généreusement offert par la commune des liens d'amitié se sont créés entre Sigriswil, le Brésil et la France.

Que la commune de Sigriswil, les membres du conseil de la commune et tout particulièrement le maire Andrea Bomio, son épouse, Monsieur Saurer et Madame Saurer trouvent ici l'expression de notre très grande reconnaissance pour cet accueil chaleureux et cette rencontre à Sigriswil.

- ¹ Nous remercions très chaleureusement Madame Frida Saurer, de l'Office de l'état civil de Sigriswil, et l'Office de tourisme de Sigriswil de nous avoir donné les renseignements précieux qui nous ont permis de rédiger cet article.
- ² Blaise Cendrars, «La Conquête de Sigriswil», *Continent Cendrars n° 1*, 1986, Neuchâtel, La Baconnière, 1986, p. 10. Les citations de Cendrars proviennent toutes de cet article.
- ³ Pierre-Olivier Walzer. «Préliminaires à "La Conquête de Sigriswil"». *Continent Cendrars n° 1*. p. 5. Pour tous les renseignements sur l'histoire de Sigriswil en général et par rapport à la famille Sauser en particulier, nous renvoyons à cet article de Pierre-Olivier Walzer.
- ⁴ *Op. cit.*, p. 4.
- ⁵ «Das Dorf nahm keine Notiz von diesem Vorgang, denn ausser dem damaligen Zivilstandesbeamten wusste niemand etwas Näheres über das sonderbare Paar, das sich noch mehrere Tage in der Gemeinde sehen liess. Für den Beamten bedeutete der Beruf «Ecrivain» nichts Alarmierendes, weshalb er sich auch nicht verpflichtet fühlte, etwas darüber verlauten zu lassen». Adolf Schaer-Ris, «Blaise Cendrars». *Der Bund*, 1961.
- ⁶ Blaise Cendrars, «La Conquête de Sigriswil», *op. cit.*



Sigriswil, place Blaise-Cendrars.



Sigriswil, place Blaise-Cendrars.

UN MÉMORIAL D'ÉCRITURE

Soutenance de thèse par Raphaëlle Desplechin, le 4 décembre 1993, à l'Université de Paris X-Nanterre

En ce froid samedi de décembre 1993, l'Université de Paris X a fermé ses portes au vent et s'est concentrée sur les bruissements légers qui filtraient au travers des portes de la salle des soutenances de thèses. Cet après-midi du 4 décembre, Raphaëlle Desplechin soutenait sa thèse de doctorat intitulée *Le lieu commun dans les «Mémoires» de Cendrars: un Mémorial d'écriture*. Lieu protégé, la salle était remplie d'un public nombreux venu écouter et même voir la candidate, puisque – grande nouveauté à Nanterre – Raphaëlle s'était installée de profil, entre le jury et les admirateurs!

Oubliant le climat extérieur, Raphaëlle Desplechin a chaleureusement présenté sa recherche portant sur les quatre volumes de «Mémoires», ce qui place directement son travail sous le signe de la densité et de l'énigme. En effet, le but de Raphaëlle est la mise en évidence de la fameuse clef de lecture, celle qui ouvrirait les secrets de l'Œuvre, telle la pierre rêvée par l'alchimiste. Sa démarche la rapproche ainsi du savant alchimiste, qui associe une technique à une foi, puisque Raphaëlle a osé couper dans le vif pour comprendre le fonctionnement du discours et qu'à un autre niveau d'analyse, elle a proposé une lecture eucharistique afin de saisir une pensée continuellement mobile. Ainsi, son travail est orienté sur la mémoire, car tout l'œuvre est tourné vers le passé, le présent lui servant de déclencheur. Dans les textes, le passé réapparaît par le biais de lieux communs, de clichés ainsi qu'au travers des figures chrétiennes qui motivent la relecture eucharistique. Le livre est donc un espace du souvenir et l'écriture transmet l'expérience de la mort, de l'amputation. L'œuvre rend vie aux trépassés et ces résurrections textuelles sont à saisir comme la création du Mémorial, la mise en mots de corps mis en terre.

Après la présentation de la recherche, le verbe a été saisi au vol par le professeur Claude Leroy, directeur de la thèse. Celui-ci a repris le terme nouveau proposé par Raphaëlle Desplechin pour nommer les «Mémoires» – le «Quatuor» – et en montrer la pertinence, puisque ce mot fait à la fois référence à un genre, à une œuvre et à un ensemble de musiciens. Claude Leroy a reconnu le pouvoir associatif du travail de thèse, en mettant aussi en évidence la netteté des lignes et des perspectives proposées. Ainsi il put dire à la candidate: «Votre thèse est une thèse!» Le professeur Jean Burgos (Université de Grenoble) a ensuite pris la parole pour relever que la candidate avait su s'engager et donc se compromettre! Ce dernier mot semblait annoncer quelques remarques incisives, mais Jean Burgos a tenu avant tout à souligner l'intelligence et l'importance de ce nouveau travail. Le professeur Michèle Touret (Université de Rennes) a, quant à elle, attiré l'attention sur le lieu commun en tant que moyen de réalisation même du Mémorial. De même, elle a apprécié le travail de réévaluation accompli sur le texte de *La Main coupée*. Ses observations se sont ensuite centrées sur le choix des limites textuelles du travail. La soutenance de thèse s'est conclue par l'intervention du professeur Colette Astier qui a relevé les subtilités de la démarche ainsi que la profondeur du questionnement auquel Raphaëlle Desplechin a soumis les textes de Cendrars pour percer l'énigme de l'Œuvre. Toutes ces remarques et réflexions judicieuses ont démontré la densité de l'entreprise de la candidate dont l'un des principaux mérites est de propo-

ser une interprétation de la nouveauté littéraire que fut – et reste – ce «Quatuor»..

Après quatre heures de présentation et d'exposés et un quart d'heure de délibération, le jury décerna à Raphaëlle Desplechin le titre de docteur ès lettres, avec la mention «très honorable» à l'unanimité. La froide Nanterre ne pouvait plus rien contre ce petit monde définitivement réchauffé et heureux! Les réjouissances pouvaient commencer et la superbe agape qui suivit permit à tous, jury et public, de congratuler la lauréate!

Le vent continua de souffler mais cette fois-ci, on l'oublia...

CHRISTINE LE QUELLEC

HOMMAGE À BLAISE CENDRARS

Du 13 au 22 mai 1994, le village du Tremblay-sur-Mauldre (Yvelines) a rendu un hommage éclatant à Blaise Cendrars.

Au programme magnifiquement composé et mis sur pied par l'Association culturelle «Les Sept Muses», en collaboration avec Monique Chefdor et sous la présidence d'honneur de Miriam Cendrars, figuraient les manifestations suivantes:

Vendredi 13 mai 1994, à 14 heures: Accueil des cendres du poète au cimetière du Tremblay-sur-Mauldre, en présence des autorités civiles et militaires, de personnalités du monde littéraire et artistique, et de Madame Miriam Cendrars;

à 17 heures: Baptême de la sente qui menait l'écrivain à sa «petite maison des champs»,

puis, vernissage des deux expositions permanentes: «Blaise Cendrars, documents pour un film», montée par Monique Chefdor et Marius Michaud dans les salons de la Mairie, et «A la manière de», exposition de poèmes illustrés par des lycéens et lycéennes, qui se tenait à la salle Picasso du Château-hôtel.

à 21 heures, dans les salons du Château-hôtel: Spectacle poétique «Du bout du monde au cœur de Blaise» par Michel de Maulne, directeur de la Maison de la Poésie.

Samedi 14 et dimanche 15 mai, dans les salons du Château-hôtel: Colloque «Blaise Cendrars et le Tremblay-sur-Mauldre», sous la direction de Monique Chefdor et de Georgiana Colville.

Samedi 14 mai à 20 heures 30, en l'église St-Leu-St-Gilles: Récital de Béatrice Petitot, mezzo soprano, et de Brian Moll, piano: mélodies de Satie, Rachmaninoff, Ives, Falla, Honegger, Poulenc, avec en création mondiale, «Lettre-Océan» de Lucie Robert-Diessel

Samedi 14 mai, au Pavillon de lecture du Château-hôtel: Journée philatélique.

Du samedi 14 au dimanche 22 mai, de 10 heures à 18 heures, à la Mairie: Librairie temporaire, avec l'aide de la Librairie Desbordes de Rambouillet; séances de dédicace au Pavillon de lecture du Château-hôtel.

Lundi 16 et mardi 17 mai, à 20 heures 45, à la Salle des Fêtes du Tremblay-sur-Mauldre: «Du cœur au bout du monde», spectacle mis en scène par Michel Parent et Cathy Deray et présenté par le Théâtre du Gué.

Mercredi 18 mai, à 20 heures, au Pavillon de Chasses du Château-hôtel: Spectacle théâtral «Petits contes nègres pour les enfants des Blancs», mis en scène et interprété par les élèves de l'Ecole Primaire du Tremblay-sur-Mauldre suivi d'un Spectacle chorégraphique «Autour du Monde» avec la participation de compagnies de danse des Yvelines.

Aucun compte rendu, aucun récit ne saurait mieux fixer dans nos mémoires les moments d'intense émotion vécus le 13 mai 1994, au cimetière du Tremblay et devant la petite maison habitée par le poète, que ne le font les deux poèmes que l'événement a inspirés à Frédéric Jacques Temple. Il a lui-même lu le poème «La Main amie» lors du baptême de la sente Blaise-Cendrars. Qu'il soit cordialement remercié de nous les avoir confiés.

La synthèse du colloque, magistralement élaborée par Georgiana Colville, complète notre dossier tremblaisien.

LE TREMBLAY, PORT D'ATTACHE

Il était du monde entier, mais le monde ne lui suffisait pas: il voulait aller dans la Lune. Le voici désormais au cœur du monde. Les cendres de Cendrars, la braise de Blaise, enfin apaisées, sont à jamais dans la terre du Tremblay-sur-Mauldre, lieu de tous les départs, de tous les retours, sur cette Nationale 10 qui allait au Brésil, à Marseille, en Ardennes ou au Pays Basque. Du marbre noir de sa tombe où la «main amie» repose à côté des étoiles d'Orion, la sente n'est pas loin qui porte le nom de Blaise Cendrars. Là jappait Volga, la chienne, là ronflait le moteur de l'Alfa-Romeo toujours prête à soulever des nuages de poussière. Proche est aussi, au bout de la sente, la petite maison, vide-bouteille des amis, laboratoire des alchimies verbales où s'enfermait Blaise – travailleur forcené autant qu'impénitent voyageur – avec *L'Or*, *Le Plan de l'Aiguille*, *Moravagine*, *Les Confessions de Dan Yack* en gestation. Carrefour des routes, Le Tremblay était son escale, au milieu des quartiers de forêts, des potagers, des champs de pavots rouges.

Il s'y est amarré le 13 mai 1994, entouré d'amis, de curieux, d'écoliers, de villageois, du maire ceint de son écharpe tricolore, au son du clairon de la Légion, des «présentez armes», du cliquetis des armes, des «garde-à-vous», parmi les drapeaux et les étendards. Fernand Léger aurait peint cette scène avec des couleurs franches, comme autrefois au bon vieux temps du vrai cubisme.

Dans le parc du château, au Tremblay-sur-Mauldre, un arbre a été planté et lui est dédié, comme pour dire au passant que le globe-trotter s'est enraciné dans une contemplation universelle.

FRÉDÉRIC JACQUES TEMPLE

LA MAIN AMIE

Blaise ta main
coupée
dans le ciel fourmille
Orion
au cœur du monde
main amie
qui en valait
quatre
je l'ai gardée dans la mienne
depuis ce mois d'été
1947
sur les hauteurs de Saint-Segond
soleil furieux
figuiers-éléphants
le petit chat était malade
Wagon-lit batifolait
sous la table
nous buvions du blanc-citron
en écoutant les huppés
dans les cyprès
et les coups de trompe
de la flotte américaine
tout en bas
dans la rade
en fusion
de Villefranche

Salut à toi
main dans la main

FRÉDÉRIC JACQUES TEMPLE

BLAISE CENDRARS ET LE TREMBLAY-SUR-MAULDRE

Colloque organisé par Monique Chefdor avec le concours de l'Association culturelle du Tremblay-sur-Mauldre, «Les Sept Muses» et l'Association Internationale Blaise Cendrars, du 14-15 mai 1994, au Château-hôtel du Tremblay-sur-Mauldre

Le Tremblay a sa place dans la vie et l'œuvre de Cendrars, en tant que lieu de retrouvailles avec les amis et comme lieu privilégié de rêverie et d'écriture... Le terrain était donc tout désigné pour ce colloque organisé autour d'un site cendrarsien. Le Tremblay s'inscrit sur la carte tracée au gré de nos réunions, où se lisent déjà les noms de Paris, de Berne, de Londres, de Venise, de Conflans, de Méréville, de Peronne, d'Aix, etc.

En deux jours, nous avons mis les bouchées doubles: six sessions et deux tables rondes, présidées par six présidents de l'Association Blaise Cendrars et par deux poètes. L'introduction au colloque, le samedi 14 mai, à 9 heures, a été brève et pertinente. D'abord l'accueil chaleureux des Tremblaisiens: **Madame Le Foll**, présidente de l'Association culturelle «Les Sept Muses», responsable de l'organisation des activités cendrarsiennes accompagnant le colloque, et **Monsieur Herbinet**, directeur du Château-hôtel, qui a généreusement contribué à notre entreprise. Ensuite, **Monique Chefdor**, l'organisatrice, a officiellement ouvert le colloque, puis la présidente-sortante de l'Association Blaise Cendrars, **Georgiana Colville**, a présenté le premier intervenant, le poète témoin **Frédéric Jacques Temple**, qui a connu Cendrars en 1947. Temple, a fait une évocation émouvante de Cendrars et de ses amis, réunis au Tremblay, pour le réveillon de 1925. S'y trouvaient entre autres Blaise et Raymone, Fernand Divoire, Fernand Léger ainsi que les Brésiliens Oswald de Andrade et Tarsila Amaral. A d'autres occasions, on pouvait y apercevoir Jacques-Henry et, plus tard, Angèle Lévesque, Picabia, Picasso, Braque, Ribemont-Dessaignes et bien d'autres. Evocation des chiens et des chats, de la vie quotidienne au Tremblay des années 20, que Temple n'a pas connue et à laquelle venait se superposer en fondu-enchaîné, celle de Saint-Segond, où il est venu vingt ans plus tard.

La première session, «**Lieu, lieux, lieues**», présidée par **Georgiana Colville** (Université du Colorado), réitérait par son titre la question topographique si fondamentale. **Jean Bessière** (Sorbonne Nouvelle) a parlé de «Lieux de l'écriture, écriture du lieu». Il a soulevé la question passionnante de la situation du sujet écrivant en présentant d'emblée un collage de citations, puis il a montré comment le lieu-emblème évoque diverses personnalités, ce dont les villes multiples de *Bourlinguer* fournissent un excellent exemple. Le jeu des lieux est aussi un jeu de distance et de symbolique scripturaire, où l'emblématique finit par oblitérer les lieux.

Michèle Touret (Rennes II), nouvelle présidente élue de l'Association Blaise Cendrars, a présenté une étude très fouillée sur «L'amour de la distance». Autour du Tremblay, lieu pivot, elle s'est référée aux traces et à l'illusion de la permanence qui jalonnent les textes cendrarsiens, où il est question de tous les lieux du monde. Elle a utilisé la métaphore du bateau, qui facilite le passage et la fuite vers l'ailleurs et provoque l'absence. Touret a défini le Tremblay en tant que point d'espace entre l'écriture et l'amour, lieu de départ et non d'arrivée, lieu où on n'aboutit pas, mais où on peut être poète, prendre ses distances

avec le monde et le reposséder par l'imaginaire. Dans cette perspective, *Dan Yack* apparaît comme «l'Œuvre du Tremblay» par excellence.

La deuxième session, «**Traces ou tracés de la Nationale 10**», présidée par **Claude Leroy** (Paris X) nous a conduits du Tremblay au Brésil. **Maria Teresa de Freitas** (São Paulo), s'est penchée sur «Le Tremblay, départ de tous les rêves», redéfinissant le village des Yvelines comme la porte du Brésil, deuxième patrie de Blaise Cendrars, celle du rêve, avec ses mythes exotiques. Elle a insisté sur la notion de dépaysement et d'étrangeté, voire d'inquiétante étrangeté, et a dégagé de l'œuvre cendrarsienne deux valeurs essentielles à l'appréhension de l'altérité: le lointain et le merveilleux.

Ensuite l'inimitable **Adrien Roig** (Montpellier) a retracé avec beaucoup d'humour le mythe Cendrars tel qu'il s'est propagé au Brésil, sous la rubrique «Le premier voyage de Blaise Cendrars au Brésil». Il a reconstitué un portrait gaillard et excentrique d'un héros de guerre au bras coupé, doublé d'un grand écrivain, élégant dandy et en même temps clown bavard, conteur extraordinaire, bon vivant et amateur de dames. Dans un hôtel brésilien, il signe: «Cendrars, célibataire, violoniste, allemand». Pour conclure, Roig nous a lu une très belle lettre de Blaise à Paolo Prado, où il fait l'éloge de son village paisible du Tremblay-sur-Mauldre.

Après un déjeuner succulent et bien arrosé au Golf-Club de l'hôtel, l'écrivain roublard s'est manifesté tout au long de la troisième session sur «**Vol, vols et envols**» présidée par **Jay Bochner** (Montréal). **Luisa Montrosset** (Grenoble) a traité de «Blaise Cendrars, un mauvais "mauvais" garçon». Prenant «Anvers» dans *Bourlinguer* comme point de départ, elle a démontré que le côté canaille de Cendrars, inspiré de Villon, tenait avant tout de l'occultation par l'aspiration littéraire, un apprentissage de hors-la-loi par procuration. Elle a décrit son écriture souvent argotique en tant qu'écriture du milieu, qui le distancie des va-nu-pieds de ses textes. Enfin, elle a focalisé son attention sur l'influence pratique et théorique de François Villon dans l'œuvre de Blaise Cendrars et c'est en particulier le texte *Sous le signe de François Villon* qui en fournit une illustration emblématique.

L'intervention de **Ralph Schoolcraft** (Emory University) sur «Je pense aux deux larrons: le vol de l'écriture» a rejoint la précédente, en y ajoutant l'idée des vols qui se négocient. On trouve chez Cendrars un certain refus du commerce, alors que dans *Vol à voile*, son père l'envoie dans une école de commerce pour le punir de délits qui portent sur le commerce, d'où son initiation au commerce, schéma qu'on retrouve chez Sutter, Galmot et John Paul Jones. Il a évoqué son propre ancêtre, Henry Schoolcraft, avocat voleur de Sutter, puis les célèbres vols de la *Joconde* et de l'*Héresiarque*. Il a conclu que la fin de la carrière de voleur marque le début de la carrière d'écrivain.

En troisième lieu, **Georgiana Colvile** (Colorado University) a présenté une analyse comparative et lacanienne intitulée «Le vol du J(e)ournal de l'autre: *Les Confessions de Dan Yack* et *Badlands* de Robert Kroetsch». Après avoir établi dans des articles antérieurs des parallèles entre Cendrars et les Américains plus récents Allen Ginsberg et John Hawkes, Georgiana Colvile lui trouve des affinités avec le romancier canadien postmoderne Robert Kroetsch, démontrant une fois de plus combien il était en avance sur son temps. A partir du «Séminaire sur la lettre volée», elle dissémine le terme *vol* en *folle/fot* et en *viol*, afin de détecter les traces d'un féminin détourné dans les deux textes, puis de dévoiler le narcissisme de la narration et l'androgynie de l'écriture. C'est finale-

ment le concept de folie qui permet la réouverture du texte et le retour du refoulé, aux confins du langage articulé.

Les problèmes de l'écriture-même constituent le thème essentiel de la quatrième session «**Antipodes de l'écriture, écriture des antipodes**» présidée par **Jean-François Thibault** (George Washington University). **Jean-Carlo Flückiger** (C.E.B.C., Berne) se proposant d'«En finir avec *L'Eubage*», s'est lancé à la traque du principe moteur de ce texte énigmatique. Il croit l'avoir trouvé dans un dessin qui aurait dû illustrer l'ouvrage et qui oppose le point noir au point blanc. Cette battue binaire se retrouve chez le tambour qui apparaît fugitivement dans *Vol à voile*; cette recherche sur les éléments indécomposables est comparable à celle menée, presque à la même époque, par le peintre Paul Klee. Or, chez le tambour, chez Klee et chez Cendrars cette confrontation avec l'originel débouche sur la création du monde.

Toujours égal à lui-même, **Jean-Claude Vian** (Paris X) a présenté un brillant exposé sur «*Dan Yack* ou le livre des voix», détaillant toute la bande sonore du roman. Il y révèle un réseau infiniment riche de voix, de voix multiples, de toutes les voix du monde y compris les cris d'oiseaux et d'animaux. Vian présente *Dan Yack* en tant que livre constamment doublé par une surréalité qui fait tout chavirer. C'est aussi un texte qui inscrit une cristallisation de l'art, perpétuellement occulté par les objets et les machines, qui médiatisent la représentation du monde. Après avoir parlé des «syllabes gelées» de Dan Yack, en hommage à Rabelais, Vian a évoqué, pour conclure, les «murmures essentiels» du roman de Cendrars, en particulier ce moment magique de poésie pure au front, où un cri d'oiseau eclipse tout le fracas de la guerre.

La dernière communication de la journée a été présentée par **Jacqueline Bernard** (Grenoble III) sur «Le texte cendrarsien: de la lettre à l'écriture». Elle a resitué le Tremblay, rendez-vous des arts, comme lieu de la difficulté d'écrire, qui figure davantage dans le livre de Miriam, que chez Blaise. Elle a pris comme exemple de variations narratives d'un thème toujours retravaillé au gré de l'œuvre, l'histoire si symbolique du lépreux au visage troué, soi-disant «tué» par le narrateur de l'épisode «Gênes» de *Bourlinguer*. Bernard a démontré les richochets de ce passage à divers niveaux: la mort de l'homme laid fait ressusciter le preux langage et une fois de plus, l'évasion se réalisera par l'imaginaire, qui refaçonne le monde.

La quatrième session terminée, les cendrarsiens ont bénéficié de quelques moments de détente, ce qui leur a permis de voir les diverses expositions, celle du poète-peintre Paul Mayer, qui ornait les gazons du Château, celle que Monique Chefdor a montée à la Mairie sur «Blaise Cendrars, Documents pour un film», l'exposition de poèmes «A la manière de» autour du «Transsibérien», à la salle Picasso du Château-hôtel. C'était aussi l'occasion de profiter de la «Journée philatélique» avec la vente d'un timbre Cendrars, ainsi que d'un stand librairie offrant une sélection de livres par et sur Blaise.

L'Hommage musical exceptionnel, qui réunit tout le monde à l'église Saint-Leu-Saint-Gilles, à 20 heures 30, sera le véritable couronnement de cette journée. La mezzo-soprano Béatrice Petitot, originaire du Tremblay et à présent installée aux Etats-Unis, accompagnée au piano par Brian Moll, interprétait des mélodies ayant toutes un rapport avec Cendrars. L'ultime surprise, véritable cadeau du Tremblay, est venu clore le concert sous la forme d'une composition toute neuve (1994), écrite pour la circonstance par la Tremblaisienne Lucie Robert-Diessel: «Lettre-Océan», trois mélodies composées sur quatre poèmes

extraits de «Feuilles de route». Une grande émotion a traversé toute l'assemblée, Blaise était parmi nous.

Après le concert, un souper campagnard abondant et bien arrosé a été généreusement offert aux participants du colloque par l'Association des Sept Muses. L'atmosphère de convivialité s'y est vite répandue et la soirée s'est joyeusement terminée.

La deuxième journée du colloque, le dimanche 15 mai, plus hétéroclite mais non moins intéressante, a démarré à 9 heures 30, avec la session 5 «**Des Lignes et des lettres**», présidée par **Frédéric Jacques Temple**. La première communication a été présentée par **Michel Décaudin**, professeur émérite, sur «Poésie et publicité». Grand spécialiste des avant-gardes et de la Modernité, Décaudin a dressé un panorama riche et détaillé des publicités créées par des artistes au début du siècle, se référant au Concours Beaumarchais, à la publicité de Mistral pour le savon Congo ainsi qu'à divers textes de Cendrars, dont la genèse d'*Aujourd'hui*, le texte pour les montres Zénith et des poèmes de la revue *Orbes*, entre autres. Il a ensuite établi que, somme toute, Cendrars faisait de la bonne poésie avec de la mauvaise publicité.

Ensuite **Rino Cortiana** (Venise) a parlé sur «Le verbal et le visuel: Cendrars / Picabia». Picabia étant l'un des habitués du Tremblay, Cortiana l'a resitué dans ce contexte et a examiné ses œuvres de l'époque, avec quelques considérations sur les rapports entre la littérature et la peinture contemporaines. Il nous a rappelé la présence du visuel chez les poètes, leur création de calligrammes et de textes où la disposition typographique et les blancs jouaient un rôle primordial. Il s'est aussi référé au lien publicité-poésie, à la fonction poétique de Jakobson et à une mimologique du texte, dont la forme devient le message-même, qui en procure le plaisir, comme dans un texte de Picabia, où il est question d'«affiches qui se fichent».

La sixième et dernière session, «**Le Tremblay-sur-Mauldre, carrefour des arts**», présidée par **Michèle Touret**, plus que toutes les autres, s'est ouverte sur de nouveaux horizons de la recherche cendrarsienne. **Jean-François Thibault** a parlé de «Blaise Cendrars, Ambroise Vollard et quelques autres». Il a d'abord reconstitué un portrait-mosaïque de Vollard extrêmement riche, à partir de textes de Cendrars (surtout les interviews avec Michel Manoll), de Miriam Cendrars, de Jean Renoir, d'Apollinaire, de Paolo Prado, de Gertrude Stein et de remarques faites par ses divers protégés: Bonnard, Picasso, Degas, Cézanne, Rouault, Maillol, etc... En émerge un colosse dandy (Thibault le propose comme modèle du personnage de Dan Yack), parfois simiesque, vaniteux comme une femme, radin, gastronome, aimant les chats, les pavots, avec un flair infallible pour la bonne peinture. Une biographie s'amorce, espérons que Thibault l'écrira.

La dernière et double communication, sur «Blaise Cendrars et Le Corbusier», présentée en tandem par **Jay Bochner** (Montréal) et par **Raphaëlle Desplechin** (E.T.C., Paris) nous a apporté leurs découvertes toutes fraîches de matériel glané en grande partie à la Fondation Le Corbusier. Une abondance de diapositives ont rendu leurs révélations encore plus fascinantes. Ils ont d'abord relevé d'étonnants parallèles entre ces deux Suisses expatriés, nés la même année à La Chaux-de-Fonds, ayant adopté des pseudonymes, mutilés, etc. Ils se sont connus par l'intermédiaire d'Ozenfant, en 1922, au stand «Urbanisme» du Salon d'Automne. Une lettre amicale de Le Corbusier de 1960 évoque cette rencontre et Blaise, en fin de parcours, y a répondu d'une main tremblante sur une

carte: «Merci, je t'embrasse». A cela je n'ajouterai que le projet si approprié de Le Corbusier, datant de 1929, de construire une église au Tremblay-sur-Mauldre.

Après le déjeuner, Monique Chefdor avait organisé deux tables rondes, principalement pour ouvrir le dialogue avec les habitants du Tremblay et les témoins locaux. La première, présidée par **Pierre Caizergues** (Montpellier) s'est réunie pour parler des «Habités du Tremblay. En souvenir d'Angèle et de Jacques-Henry Lévesque». Y ont participé: Léonce Bloch (frère d'Angèle Lévesque), Jay Bochner, Monique Chefdor, Georgiana Colville, Michel Décaudin, Robert Guyon, Marie-France Le Foll et quelques autres résidents du Tremblay. Ceux qui ont connu le poète, en particulier Madame Le Bouin, l'ont évoqué avec tendresse, humour et vivacité, on se souvenait très bien de lui et de ses amis Lévesque. Bochner a parlé de Jacques-Henry Lévesque des deux côtés de l'Atlantique, Caizergues de Ribemont-Dessaignes, Colville de Marcel Duchamp, Décaudin de la revue *Orbes* et Guyon a conclu avec un très bel hommage poétique.

Une deuxième table ronde, sous la présidence de **Monique Chefor** (Amiens) a réuni Jean-Paul Caracalla, Miriam Cendrars, Claude Leroy, Marius Michaud, Anne Prettre et quelques autres résidents du Tremblay-sur-Mauldre, Elisabeth Prévost, Frédéric-Jacques Temple. Encore des souvenirs émouvants ont ainsi été évoqués par les amis de Blaise et par des Tremblaisiens à la mémoire fidèle. Miriam nous a lu plusieurs passages d'un agenda de Cendrars de 1931, où il était souvent question du Tremblay. La discussion aurait pu continuer longtemps, car le public s'est avéré animé et passionné de Cendrars.

La clôture du colloque a été confiée à **Georgiana Colville**, qui a présenté une synthèse des deux journées en guise de conclusion.

Il n'est pas exagéré d'affirmer que le colloque du Tremblay-sur-Mauldre a été l'un des plus riches et des plus émouvants que nous ayons connus jusqu'ici. Monique Chefdor s'est surpassée au Tremblay et mérite nos félicitations les plus chaleureuses. La collaboration particulièrement heureuse avec les habitants du Tremblay et surtout avec l'Association «Les Sept Muses», a rendu ces deux journées uniques, en les intégrant à une véritable célébration autour de Cendrars, dans un contexte infiniment plus varié et plus vaste que celui d'un colloque universitaire habituel.

GEORGIANA M. M. COLVILLE

VINGT-QUATRE DIAPOSITIVES LONDONIENNES

Notre seule ressource, à nous qui avons la témérité d'écrire en route, c'est d'écrire, de dire autrement. Ou alors de nous taire et de faire comme tout le monde: projeter nos diapositives.

Fernand Auberjonois

1

London-Heathrow. Ozone et vétiver. Déjà le taxi roule, à gauche. Le confort tout relatif de ses strapontins vous inspire une curiosité amusée pour les embouteillages du vendredi soir mais n'empêche pas la banlieue de se voiler d'un soupçon de doute. Aurait-ce été plus *smart* de prendre le bus? Au retour, ne pas oublier de renouveler la réserve: Guerlain, 3, 4 fl. oz. Le flacon ramené de Venise, l'an passé, touche à sa fin.

2

156 Gloucester Place. A peine la porte lumineuse du Regents Park Hotel s'est-elle refermée sur les étrangers trimbalant sacs de voyage et petites valises, la pluie éclate, drue et violente, comme dans un conte de Gogol. Arrivés déjà la veille, Miriam, Monique et Jean-François, dit-on, seraient partis en ville. Pas de cuisine française; vu la météo, on se réglera d'une assiette de «cha-kuay-teow» et d'un doigt de «fen-chin».

3

16-18 Montagu Place, Ambassade de Suisse à Londres. De prime abord, la bâtisse grise rappelle le coffre-fort sculpté par Luginbühl. Telle est la force du cliché. Sommes-nous à l'heure? La grille s'ouvre comme au théâtre. On franchit le seuil. On pénètre à l'intérieur, chacun avec son bagage de savoir et de références, sa réserve de masques, son ballot d'émotions et de curiosité. Une bonne odeur de café flotte dans l'air.

4

M. Livio Hürzeler, conseiller culturel, saisit le micro pour exprimer sa joie de voir son pari réussi – c'est lui l'organisateur compétent et généreux du symposium de ce 25 juin 1994. Il souhaite la bienvenue à celles et à ceux qui, assez nombreux, ont répondu à son invitation en se réunissant ici. Il fait part de sa conviction que, par-delà les frontières, pareille rencontre littéraire, scientifique et amicale nous rapproche davantage et mieux les uns des autres que tous les discours politiques.

Autrement dit¹, dans ce colloque à l'Ambassade de Suisse de Londres (une des rares ambassades où les artistes se sentent chez eux), douze spécialistes de l'œuvre de Blaise Cendrars s'apprêtent à consacrer une journée entière à ce personnage qui se dérobe sans cesse pour être tour à tour ou tout à la fois poète, romancier, journaliste...

5

Le colloque est ensuite ouvert par son instigatrice, M^{me} Georgiana Colvile, qui remercie Son Excellence Franz Muheim, ambassadeur de Suisse à Londres, malheureusement empêché d'être parmi nous, ainsi que M. Hürzeler de leur hospitalité. Elle rappelle l'ouverture d'esprit de Cendrars et l'intérêt passionné qu'il portait à tous les arts, en dédiant à la mémoire de deux artistes, René Auberjonois et A. Morton Colvile, son père, cette journée qu'elle souhaite profitable et pleine d'enseignements précieux pour tous. Enfin, elle salue la présence parmi nous de M. Michel Lumeau, conseiller culturel auprès de l'Ambassade de France à Londres, de M^{me} Miriam Cendrars ainsi que de M. Michel de Maulne, directeur de la Maison de la Poésie, à Paris.

... l'animatrice du séminaire, Georgiana Colvile de l'Université de Boulder, Colorado, auteur d'une étude définitive sur L'Ecrivain protéiforme préside à cette leçon d'anatomie, à cette dissection d'où Cendrars (né Frédéric Sauser, à La Chaux-de-Fonds) se relèvera encore du scalpel pour rallumer sa cigarette.

6

Mine de rien, mais avec l'exactitude et l'humour inimitables qu'on lui connaît, Marius Michaud introduit l'assistance dans les royaumes concentriques dont il est le gardien et le messager: les Archives littéraires suisses et le Fonds Blaise Cendrars. Conçues en 1991 à l'instigation de Friedrich Dürrenmatt et créées, contre toute pesanteur bureaucratique, dans un élan d'enthousiasme et en un temps record, grâce à l'intervention de personnalités politiques clairvoyantes, – les Archives littéraires suisses englobent aujourd'hui le Fonds Blaise Cendrars qui, acquis dès 1975 par la Confédération, s'est considérablement enrichi depuis² et constitue l'une de leurs plus prestigieuses collections de manuscrits et de documents originaux.

7

S'appuyant sur les fragments d'un roman inachevé et inédit, *La Vie et la mort du Soldat inconnu*, Judith Trachsel initie le public aux travaux de recherche effectués par le Centre d'études Blaise Cendrars. Les principales étapes et opérations en sont le déchiffrement des manuscrits conservés au Fonds Blaise Cendrars de Berne, leur transcription, l'établissement des appareils critiques, l'élaboration d'études génétiques approfondies, qui permettent de suivre Cendrars dans sa «bagarre» avec l'écriture, de l'observer aux prises avec l'interrogation permanente: «Comment le dire?» Ces travaux sur *La Vie et la mort du Soldat inconnu* aboutiront à une édition critique et commentée³.

Le professeur Timothy Mathews, de l'Université de Cambridge, redécouvre avec nous la *Prose du Transsibérien*. C'est un plaisir exquis d'écouter sa conférence faite en anglais. Rien que le changement de langue renouvelle entièrement notre attention, notre écoute. (C'est bien la moindre des choses qu'ici – à Londres – au moins une communication soit faite dans l'idiome de Julian Barnes.)

Mathews fait intervenir Apollinaire, puis les Delaunay. Voici «Astra-Magic», voici «Prismes électriques» projetés sur le mur devant nos yeux émerveillés. «Contrast and depth»: la notion de simultanéité se creuse. La réflexion se précise. Les mailles se resserrent. «Zone» et «Le Transsibérien» livrent leur secret antagonisme: seule la *Prose* débouche sur un recommencement. Ainsi, la poésie d'Apollinaire resterait davantage tributaire de *thanatos*, alors que les recherches de Delaunay et de Cendrars procèdent d'un authentique élan vers l'avenir, d'une foi solide dans l'utopie de la modernité.

Le public se frotte les yeux, applaudit, s'ébroue. Des mains se lèvent, des questions fusent, des rapprochements s'opèrent, des compléments d'information sont échangés, la discussion s'anime. – Oui, il faut tresser des lauriers à tous ces fervents de Cendrars, lectrices et lecteurs «inconnus», qui ont résisté à toutes les séductions frivoles d'un samedi londonien pour venir assister à notre rencontre littéraire.

... une excellente occasion de s'interroger sur l'exotisme. Non que ce fût le seul thème discuté, loin de là, mais parce que Cendrars eut la chance de pratiquer le «grand reportage» à une époque où tout le monde ne voyageait pas à tout bout de champ. Il existait encore une majorité de sédentaires avides d'exotisme, sans accès à la télévision. Le dispensateur d'exotisme s'en donnait à cœur joie.

Table ronde I: «Ecriture et exotisme». Jean-François Thibault, qui préside cette table ronde et qui commence par se pencher sur la notion d'exotisme, cache son infailible érudition derrière une désinvolture quasi aristocratique. De son côté, Jacqueline Bernard enfourche son cheval de bataille, montrant comment la triade «patrie, palimpseste et exotisme» peut éclairer la génération du texte cendrarsien. Pour Susan Taylon Horrex, de même que voyage et recherche de l'écriture ont partie liée selon le modèle rimbaldien, exotisme et spiritualité sont inséparables, ne font qu'un chez Cendrars.

Aujourd'hui les globe-trotters fourmillent jour et nuit. Mais l'exotisme survit-il? Bâillons-nous aux descriptions de Venise? Un lever du soleil sur l'Everest impressionne-t-il encore? La tante Agate de Bénodet tricote, imperturbable, à bord du Transsibérien de Cendrars. Sa baleine est dans notre baignoire. Avons-nous encore le droit d'écrire en route pour étonner le bourgeois qui va partout, qui a tout vu? Que répondre à celui qui vous prie de ne pas écrire sur Londres parce que «tout le monde connaît»? Impossible de broder sur le canevas sans se faire rabrouer par le comptable vacancier qui est allé se promener par là.

Georgiana Colvile poursuit le débat en définissant Cendrars comme un «bourlingueur de l'écriture», dont elle suit les tribulations jusqu'aux fameux et succulents «Menus» de *Kodak (Documentaires)*. En guise de conclusion, Monique Chefdor mesure la distance qui sépare Cendrars de la plupart des voyageurs-écrivains. Auteur non point *international* mais *transnational*, sa visée n'est pas de fournir une écriture-calque, mais de se livrer, dans chacun de ses textes, à une écriture-crédation-du-monde.

Au dernier étage, la salle est vaste, claire, fonctionnelle. Le brouhaha qui la remplit est assourdissant. Rires joyeux. Des allées et venues incessantes. D'une table à l'autre, on s'interpelle. Brusquement, le silence s'installe. Pour quelques instants, on entend distinctement le cliquetis des fourchettes et des couteaux. Des verres tintent. Puis le brouhaha reprend de plus belle.

Miriam Cendrars lève les yeux sur l'assistance. Dès que le calme s'est établi, elle lance un double défi, au public autant qu'à elle-même: «Posez-moi des questions!» D'emblée, elle place ainsi sa causerie annoncée sous le signe du dialogue et de l'échange. Des mains se lèvent, des langues se délient, de vieilles interrogations, naïves, fondamentales, s'éclairent soudain d'un jour nouveau, provoquent des réponses inédites. Faut-il tout dire sur Sauser avant Cendrars? Faut-il dévoiler l'autre face de la légende? Quels ont été les rapports du poète avec sa famille? Cendrars correspondant de guerre à Londres? On dit que vous y avez rencontré votre père... – Miriam Cendrars répond à toutes ces demandes avec la compétence, l'humour et la finesse d'esprit qui sont les siens.

Je vois encore mon ami le consul général du Japon à New York me rendant visite à Lavaux en 1960 et admirant les cultures en terrasses du vignoble. Sa seule question à mon voisin le vigneron vaudois (donc exotique): «Combien de

récoltes par an?» Pour s'abreuver d'exotisme, Ramuz demandait à son ami l'éditeur H.-L. Mermod de le transporter en voiture en Auvergne. Pour Cendrars, bouurlinguer était aller très loin, en mettre plein la vue au pékin immobilisé. Il a dit: «Quand on voyage on doit fermer les yeux.» Les siens ou ceux des autres?

18

Table ronde II: «Traductions et diffusion à l'étranger de l'œuvre de Cendrars». Monique Chefdor, modératrice de cette séance, forte de son expérience personnelle de traductrice souligne le succès immédiat qu'ont rencontré les livres de Cendrars dans le monde anglophone, preuves en soient les poèmes traduits dès 1931 par John Dos Passos ou encore ceux, plus récents, par Ron Padgett. Georgiana Colvile enchaîne avec la lecture du papier dans lequel Nina Rootes, malheureusement empêchée d'assister personnellement à notre colloque, résume les observations très calées et très révélatrices qu'elle a pu faire au cours de ses travaux de traduction en anglais. La lecture en stéréophonie linguistique du douzième poème élastique, « F. I. A. T. » clôt la première mi-temps de cette table ronde: «J'ai *My ears* l'ouïe *are* déchirée *splitting*. »

19

Rino Cortiana, dont nous avons dans l'oreille les lumineuses *Fogli di viaggio* aborde l'entreprise de traduction non pas en habile *traduttore* mais en poète sincère. Pas besoin d'insister sur la musicalité propre à la langue italienne pour montrer qu'elle habille à merveille les architectures cendrarsiennes. Mais le comble du plaisir c'est de surmonter les difficultés qui surgissent lorsqu'il s'agit de transposer la *gaucherie* volontaire de certains vers... A son tour, Sergio Wax fait part de découvertes qu'il a faites, des joies qu'il a vécues et des peines qu'il a endurées en traduisant Cendrars en portugais. Enfin, Jean-Carlo Flückiger jette un regard critique sur les traductions allemandes: presque tout Cendrars est disponible, mais...

20

Reste à faire comme Franz Kafka et à consacrer un livre entier à l'Amérique où jamais il n'alla. Cendrars aurait fort bien pu réaliser certains de ses reportages sans se déranger. Personne n'allait sur place vérifier la technologie qui l'attirait et l'épouvantait... La grande roue était encore à Luna Park. Nombreuses étaient les terres inconnues. Mais aujourd'hui?

21

Je hume le délicieux thé qui nous est servi après les efforts et les émois de l'après-midi, sur la terrasse d'où l'on admire, tout en bas, parmi les murs gris des immeubles du quartier, le magnifique petit jardin auquel l'épouse de l'Ambassadeur prodigue tous ses soins. Je profite de l'occasion pour remercier M. et M^{me} Livio Hürzeler de leur accueil amical et de leur générosité. Je cours

après l'infatigable Georgiana Colvile pour la féliciter de sa Journée cendrarsienne si intelligemment composée et si conviviale.

22

Michel de Maulne dirige la Maison de la Poésie, à Paris. Il est acteur, metteur en scène, producteur de spectacles: un homme de théâtre complet. Le tour de force qu'il accomplit dans son spectacle-récital de poésie cendrarsienne soulève l'admiration. D'une agilité peu commune, disposant d'une incroyable palette de nuances expressives dont il joue avec une virtuosité et une justesse jamais prises en défaut, il mène son affaire sur un rythme à vous couper le souffle. Donnant ainsi, dans des conditions techniques difficiles, *Le Transsibérien*, *Pâques à New-York* et *Le Panama* à la suite, sans autre pause que trois, quatre poèmes «élastiques» ou «sud-américains», il sut tenir en haleine son public d'un bout à l'autre de son «one man show».

23

15 Blandford Street, Verbanella Pasta Bar.

24

London-Heathrow. Terminal 2. Gate 43. Fatigue et bonheur. – Mais où m'a-t-il dit de me renseigner sur ce dessin d'Auberjonois? Comment atteindre le plus sûrement N. B.? Et quel est donc le nom de cette fichue lotion dont Dan se frictionne après s'être fait sauter la barbe?

JEAN-CARLO FLÜCKIGER

- ¹ Fernand Auberjonois, «L'Exotisme n'est plus ce qu'il était», *Journal de Genève*, 28 juin 1994.
- ² Voir ci-dessus, p. 000-000, Marius Michaud, Nouvelles Acquisitions du Fonds Blaise Cendrars.
- ³ A paraître aux Editions Champion, Paris/Slatkine, Genève.

CHRONIQUES

Comptes rendus

***Gli Universi di Blaise Cendrars*. A cura di Rino Cortiana. Abano Terme, Piovon Editore (Saggi e ricerche di lingue e letterature straniere 37), 1992, 129 pages.**

«Les Univers de Blaise Cendrars», tel est le titre du volume italo-français qui réunit les actes de la Journée Cendrars qui s'est tenue à l'Institut de français de l'Université de Venise, le 20 avril 1987. Ce volume vient judicieusement compléter la gerbe de publications qui témoignent des colloques organisés tout au long de l'année du centenaire de la naissance de Blaise Cendrars.

Comme le rappelle dans sa préface Rino Cortiana, qui a organisé la rencontre vénitienne, les «univers» de Cendrars se comprennent avant tout comme des univers textuels – ce que suggèrent les titres de quelques œuvres de l'écrivain: *Du monde entier au cœur du monde*, *Bourlinguer*, *Le Lotissement du ciel*, *La Tour Eiffel sidérale*. Analysés et commentés par cinq spécialistes de Cendrars, ces univers seront abordés de différents points de vue. Les trois études rédigées en italien, dues à Stefan Agostini, Rino Cortiana et Pasquale A. Jannini, examinent l'univers poétique proprement dit de Cendrars. Miriam Cendrars de son côté, révèle l'univers secret de l'homme et de l'écrivain et s'applique à donner sa vraie profondeur à son image souvent encore trop mondaine et trop superficielle. Enfin, à partir de «Gênes», huitième port, huitième chapitre de *Bourlinguer*, Claude Leroy propose une hypothèse qui vise non seulement à expliquer l'univers rhapsodique des *Mémoires*, mais également le cheminement vers cette nouvelle écriture créée par une rupture (la perte de son bras droit) et par une «renaissance».

Le volume s'enrichit, en appendice, d'un article d'Eduardo Montale, repris du *Corriere della sera*, d'un chapitre de *L'Eubage* traduit en italien par Rino Cortiana, ainsi que de trois rubriques fort utiles au lecteur attentif: une note concernant les activités cendrarsiennes, une «biographie express» de Blaise Cendrars par Miriam Cendrars et d'un «aggiornamento bibliografico» comportant une partie consacrée spécialement aux publications italiennes.

L'univers poétique

Dans son «Introduzione al convegno», **Stefan Agostini** déclare que Cendrars a œuvré à l'avènement de la modernité en poésie. L'emploi de la

forme libre, l'abandon de tout ordre syntaxico-sémantique, la pluralité d'univers et de niveaux discursifs vont au delà du «simultanéisme» de l'époque. Selon Agostini, qui s'appuie sur les *Pâques à New-York*, en 1912, la poésie de Cendrars anticipe la poésie d'un Pound et d'un Eliot: les *Contes* ne paraîtront qu'à partir de 1917, et *Terre déserte* paraît en 1922. (Ce qu'on devrait peut-être ajouter c'est qu'il ne faut pas oublier l'autre grand poète de l'avant-garde française, Apollinaire, ni négliger l'expérience traumatisante de la guerre qui bouleversa la poésie et provoqua une rupture définitive. C'est part rapport à cette rupture qu'il faut comprendre la poésie de Pound et d'Eliot.)

La modernité de Cendrars est toujours actuelle. Chez Andrea Zanzotto, poète italien contemporain, nous trouvons des références explicites à la poésie de Cendrars (*Pasqua a Pieve di Soligo*) ainsi qu'un emploi intertextuel. Par le biais de l'œuvre du poète italien, Agostini démontre que la puissance de la voix cendrarsienne provient d'un «calcul» très précis. Ainsi, le «temple d'Ephèse dans la *Prose du Transsibérien* est le signe du «voyage vers l'Orient antique du nouvel *Alexandre*]. Le deuxième exemple vient confirmer l'hypothèse selon laquelle rien n'est dû au hasard chez Cendrars. Le signifiant /prose/ dans le titre *La Prose du Transsibérien* doit être compris aussi dans son sens étymologique de *prorsus* = en avant. Le titre annonce donc qu'il s'agit de matériaux hétérogènes et a-poétiques (premier signifié) mais aussi de la «marche», du «parcours», du «chemin» du Transsibérien (deuxième signifié).

Les Pâques à New-York est mis à l'étude par **Rino Cortiana** dans «Movimento e de-cadenza del simbolo nella poesia di Blaise Cendrars». Partant de la figure du moine interprétée comme instance scripturale et double du poète, Cortiana se penche sur les modèles et les thèmes religieux. Il constate que le réseau intertextuel comme le réseau métaphorique appartiennent au registre mystique et religieux tirés du *Latin mystique* de Remy de Gourmont. La forme du poème, par exemple, se rapproche des *séquences*, appelés également proses; et le vers qui revient comme un refrain «Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?» est tiré du chant pascal «Victimae paschali laudes». L'introduction du latin dans un contexte totalement différent, c'est-à-dire moderne, produit l'effet d'un choc. Autre genre que Cendrars utilise: celui de la litanie, manière de prier très naturelle (en l'occurrence pour les pauvres). Chez Cendrars, la prière devient provocation, arme textuelle servant à dénoncer l'écart entre les principes de l'église et la pratique. Les modèles originaires, mystiques et religieux, qu'il s'agisse du *Latin mystique*, du *Nouveau Testament* ou de la liturgie, même s'ils sont bouleversés et décadents, forment un système qui correspond au symbolisme du XIX^e siècle. On y décèle par exemple l'influence du pessimisme baudelairien, la conception du Christ de Jean Paul, la mélancolie de Vigny et de Nerval, les angoisses de Jean Rictus. Les *topoi* du discours religieux – le sang/le rouge et son contraire la blancheur/le manque de sang, les pierres précieuses et le feu/la flamme deviennent des *topoi* du symbolisme décadent de la fin du XIX^e siècle, caractérisé par des concepts dualistes. A l'exemple de *L'Eubage*, Cortiana illustre ce dualisme en distinguant un imaginaire du passé de celui de la modernité et du futurisme, un monde animé (les monstres de l'espace et les animaux) d'un monde inanimé et technique. Même pour ce qui est de la signature de l'écrivain – l'invention du pseudonyme – le procédé est le même: celui d'une traversée du topos du langage mystique vers le lieu de la modernité.

Un autre trait marquant de la poésie moderne est l'influence des mass-médias. C'est ainsi que **Pasquale A. Jannini** étudie dans «Cendrars: poesia e informazione», les rapports entre les journaux et les poèmes, entre l'information

et la poésie. En Italie, c'est Marinetti qui crée dans les poèmes en prose de *La Bataille de Tripoli* (parus en 1912), un langage nouveau où la technique et le mouvement sont appliqués au style journalistique. En France, cet esprit futuriste est répandu entre autres par Apollinaire, Max Jacob, Salmon, Cocteau, Reverdy et surtout par Blaise Cendrars. En tant que journaliste et poète, c'est lui qui a créé un nouveau rapport entre la poésie et la presse, en intégrant d'une part les parties les plus prosaïques des journaux telles que faits divers (l'évasion des trois forçats dans *Dernière heure*), chroniques (le naufrage du *Titanic* dans la *Prose du Transsibérien*) et publicité (texte publicitaire en anglais pour la ville de Denver dans *Panama*) et d'autre part en utilisant des éléments typographiques propres aux quotidiens.

Par leurs nouveaux moyens de communication, les journaux et en fait tous les mass-médias offrent au poète un fascinant réseau de structures nouvelles: *Télégramme-poème*, *Lettre-océan*, *Dictés par téléphone*, autant de titres de poèmes annonçant des langages nouveaux. Langages nouveaux qui se situent au-delà de la grammaire rigide et qui instaurent une nouvelle logique, celle des «images-associations».

L'univers secret

Ayant choisi comme titre de sa communication une formule de Cendrars «Cogito ergo non sum», **Miriam Cendrars** s'interroge sur le portrait de l'écrivain qu'on peut tracer en 1987, afin de dépasser les clichés du voyageur, de l'aventurier, du bon vivant, etc. Pour elle, la connaissance s'est produite en trois étapes: la lecture, puis la rencontre et enfin, la découverte de l'œuvre posthume. D'abord elle a lu les poèmes, ensuite les grands romans des années 30: *L'Or*, *Moravagine* et *Dan Yack*. Suit, en 1937, la rencontre de Blaise Cendrars en tant qu'homme et écrivain. Miriam reste sur l'impression d'une apparence trompeuse. Seule voie d'accès, le regard. Après la mort de son père, elle découvre, grâce aux anciens manuscrits enfermés dans une caisse depuis 1915, l'image d'un homme différent, à l'opposé des clichés, d'un homme en proie à une solitude profonde et atteint d'une souffrance viscérale. De longues citations de Freddy Sauser, tirées des fameux *Inédits secrets* publiés par Miriam Cendrars en 1969, nous montrent les angoisses d'un jeune poète hanté par le besoin de se créer un mythe. *Aléa*, texte fondamental écrit en 1911, témoigne des tourments métaphysiques et existentiels du futur Blaise Cendrars. «Bourlingueur, grand buveur, raconteur et grand menteur...» derrière ces images apparaît un Cendrars contemplatif «à la recherche de l'inexprimable qu'il ne peut atteindre que par l'exprimé».

L'univers rhapsodique

L'important article de **Claude Leroy**, «Les Gènes de l'androgynie», réussit à équilibrer, à l'intérieur du recueil, l'univers poétique et l'univers des «Mémoires». Son étude porte sur «Gènes», huitième des onze récits de *Bourlingueur* et noyau du livre où se lisent les expériences fondamentales du jeune Blaise et l'apprentissage d'une écriture «rhapsodique». «L'autobiographie supposée» se transforme en «genèse fabuleuse de l'écriture». La lecture proposée se fait en trois temps: interprétant le titre comme un mot-valise, Leroy distingue trois emplois

de genes qui font découvrir l'enjeu du récit. D'abord, il s'agit de Genova, port italien. Par association, ce port est lié aux «gènes enfantines», qui se transforment après la mort d'Elena en tortures, en descente aux enfers, en sentiments de culpabilité et finalement, ce sont les «gènes (biologiques)» qui sont en jeu, l'enquête étant centrée sur la question: «Qui suis-je?».

Ces trois emplois correspondent aux trois plans principaux de datation du récit: 1947, le moment de l'écriture; 1906, le moment où Blaise a 19 ans et essaie, sans succès de «se refaire»; enfin 1896, l'année pendant laquelle le jeune enfant se trouve pour la première fois à Naples. Ces trois moments représentent trois dates-clés dans la destinée de Blaise Cendrars, homme et écrivain: l'Eden primordial dont il fut expulsé après la mort d'Elena, la cure stérile, inutile de Kim, qui n'arrive pas à exorciser le double crime de la petite fille Elena et du lépreux. Il emporte sa culpabilité intacte, sa violence non assouvie, à Gênes puis à Paris, et il s'en fait un nom et une poésie. En 1947, c'est l'écriture du présent, une écriture édénique, une poétique androgyne dont la clé secrète est une coupure et une double renaissance. Celle de Méréville en 1917, qui fait de Cendrars un Eubage, celle de 1947, qui le fait rhapsode.

«La Vie extraordinaire de Cendrars», tel est le titre de l'article dû à **Eugenio Montale** (1896-1981), poète italien, critique littéraire et chef de file de l'école «hermétique», qui obtint le Prix Nobel de littérature en 1975. Cet article est reproduit au début de l'appendice. En tant que lectrice francophone, j'aurais apprécié qu'il soit accompagné d'une petite introduction, afin de mieux pouvoir le situer dans la critique cendrarsienne. Montale a publié «La straordinaria vita di Cendrars nomade, pagliaccio, poeta cubista» dans le *Corriere della Sera* du 30 juillet 1952, à l'occasion de la parution de *Blaise Cendrars vous parle...* et il l'a reprise dans son livre *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, p. 412-416. Elle est intéressante pour au moins deux raisons: d'une part elle reflète l'image et la réception en Italie d'un poète français et d'autre part elle permet de deviner le statut que Cendrars occupait en 1952 aux yeux d'un critique par rapport aux autres écrivains français.

Montale constate d'emblée que Cendrars n'est pas aussi connu que Claudel et qu'il n'est pas non plus un représentant de ce qu'on appelle «l'ancien esprit de la France». Mais c'est pourtant lui que Michel Manoll a choisi pour les treize entretiens devant le micro dont dix ont été publiés. Ce choix s'explique, d'après Montale, par plusieurs raisons. Les poèmes *Pâques à New-York* et *La Prose du Transsibérien* ont assuré à Cendrars une place parmi les poètes cubistes de l'époque. Par «cubiste», Montale entend un genre assez libre, à la Whitman. Un poème cubiste est un «*tobogan* de sensations qui abolit toute perspective spatiale ou temporelle», un tissu textuel au-delà de toute cohérence ou justification rationnelle. Cendrars – poète cubiste, soit. Mais aussi homme-miroir d'une époque (celle de Montparnasse) et de toute une génération d'artistes (Modigliani, Picasso, Léger, Delaunay, Apollinaire, etc.). Blaise Cendrars, et par ce trait il se distingue de beaucoup d'écrivains, a une vie aussi riche et intéressante qu'on puisse imaginer. Il a beaucoup à dire et à se souvenir, à la différence d'écrivains plus célèbres qui, eux, ont oublié de vivre. Mais cette vie – ce dont Montale ne se rend peut-être pas pleinement compte – est déjà une légende. Une légende que Cendrars ne cesse de nourrir et d'enrichir et que Montale reprend telle quelle dans son article. Le critique remarque néanmoins que les entretiens contiennent des centaines d'épisodes «più veri del vero, esagerati e montati più del giusto.»

Ce qui est significatif, c'est que Cendrars est encore considéré, en 1952, avant tout comme un poète. Ses romans – Montale en parle très peu – sont qualifiés de «picaresques», d'«excentriques», ou simplement «inspirés de l'Amérique du Sud».

Lors des colloques du centenaire qui ont donné lieu à de multiples échanges fructueux – ce dernier recueil en est une preuve supplémenaire –, dans les travaux plus récents des spécialistes cendrarsiens, l'œuvre de Blaise Cendrars a été soumise à une réinterprétation radicale. La nouvelle critique, qui intègre les «Mémoires» dans ses réflexions, présente une image modifiée de ce personnage légendaire. Aujourd'hui, Blaise Cendrars est considéré avant tout comme un constructeur d'univers textuels, un couturier de textes, en un mot un grand et authentique écrivain moderne.

JUDITH TRACHSEL

Philippe Bonnefis. *Dan Yack: Blaise Cendrars phonographe*. Paris, P.U.F., (coll. *Le texte rêve*), 1992, 126 pages.

Puisant tour à tour aux sources de la mythologie, de la psychanalyse jungienne, des étymologies, réelles ou supposées, tissant une nouvelle toile par emprunt aux textes antérieurs ou postérieurs de Blaise Cendrars, nourrie d'une culture encyclopédique dont les références s'associent brillamment, la lecture par Philippe Bonnefis dans *DAN YACK, Blaise Cendrars phonographe* séduit comme une rêverie sur un texte lui-même considéré comme un rêve plus ou moins contrôlé.

Le jeu est subtil, entre une feinte liberté, en apparence vouée aux hasards de la pensée et de la parole, qui associe le lecteur aux surprises de la trouvaille, et un dessein en arrière-plan, qui construit le cheminement et oriente les trouvailles. Le jeu est séduisant; séduisant pour qui le mène: le plaisir du verbe et de la plume, le plaisir de l'immersion dans les pages de tous les textes est évident. Séduisant pour qui le suit, au cours de ses méandres, de ses rebonds, à l'écoute de ses effets vocaux et de ses appels complices. Le texte rêve, le critique le prolonge par sa propre rêverie, son lecteur rêve encore, lancé par cette double rêverie.

Dan Yack invite bien à la semi-conscience de la vie mentale, «ne pas oublier que tout se passe dans la tête d'un homme» disait Cendrars; le lecteur doit bien lire, entendre et suivre des indices, qui ne sont pas signes d'eux-mêmes, mais évocations multiples, mouvantes, jamais achevées. Le titre *Le Plan de l'Aiguille* est et n'est pas approprié au premier tome, il est et n'est pas un toponyme, il est métaphore de la spirale inscrite dans un plan que parcourt la pointe d'un gramophone; voilà qui ne se conteste pas, s'écoute avec bonheur quand, de plus le son, capté, mimé, transformé, frappe de ses accords ou de ses désaccords l'oreille des êtres fictifs du roman et, en cascade, celles du lecteur. Charmés par l'accord des voix, nous suivons le chant,

le son, l'onde (mouvement, et liquide) qui se propage jusqu'à sa disparition dans le tremblement.

De l'art comme peuplement d'un univers de simulacres, semblables et différentes d'une œuvre à l'autre, de la création comme acte de substitution, de compensation, de déplacement: la thèse de Philippe Bonnefis ne se conteste pas autour de quoi gravite la lecture. La création, être créé – la poupée, la mécanique, sont les effets, les signes de la volonté artistique et les foyers, les lieux de vie de l'artiste. Leur myse en abyme dans *Dan Yack*, et ailleurs, n'a pu qu'être perçue, ce qu'explique Philippe Bonnefis avec une grande force de conviction.

Fallait-il – faut-il – pour autant se laisser conduire par des à-peu-près, des associations phonétiques, étymologiques, historiques, culturelles, les unes venant au secours des autres, selon le besoin? Je ne conteste pas le droit du lecteur d'y procéder, non plus que parfois leur valeur heuristique et poétique, mais peuvent-elles fonder un discours critique? Même si une justification, une caution est avancée, comme celle de Hegel à propos du double plan de notre perception auditive (bruits archaïques et perception raisonnée des langues) ou celle de la psychanalyse (l'Inconscient, grand souffleur de bruits de fond), le brillant des associations ne suffit pas à les justifier, surtout quand de «micelle» on passe à «missel», de *mors-mortis* on fait le mors du cheval, vite associé à *mar*, racine saxonne (ou celte) qui désigne le cheval, vite associée à son tour à «mère», terme français d'origine latine.

Là s'arrête la séduction du lecteur, en passe non seulement de connaître le vertige, mais de se sentir conduit en aveugle, et qui ne sait plus s'il lit Cendrars ou son reflet.

Certes Philippe Bonnefis inclut subtilement dans son étude une certaine autocritique, légère et élégante; il montre les libertés qu'il s'autorise; le pas se fait léger quand l'errance se prolonge et nous nous sentons soulagés d'entendre ce qu'obscurément peut-être, ou agacés, nous sentions déjà. Mais c'est dit, c'est entendu, et la serrure qu'ouvre la clé des songes a cédé pour le meilleur et pour le pire. Du «coupé» d'Hedwiga on passe si vite à la coupure, et de la coupure au manchot! A ouvrir à ce point les champs sémantiques pour y retrouver ce qu'on présumait, la mesure de la validation s'évanouit. La lecture s'appuie sur celle, bien connue de Claude Leroy et la renforce. Mais elle conduit aussi à entendre une question lancinante et qui n'a cessé de m'inquiéter depuis qu'Yvette Bozon-Scalzitti l'a formulée: pourquoi ce repli de l'œuvre sur elle-même, pourquoi cet éclairage de l'œuvre de Cendrars à l'aide de ses propres textes quasi exclusivement? Souffrirait-elle d'être confrontée à d'autres, loin de toute polémique, d'être approchée depuis d'autres domaines? Ce n'est pas là une question d'œuvres dites mineures ou majeures, mais une question de compréhension ouverte et, peut-être, risquée.

MICHÈLE TOURET

Frédéric Ferney. *Blaise Cendrars*. Paris, Editions François Bourin (coll. écrivain/écrivain), 1993, p. 163, ill.

Imbroglia autour d'un mystérieux lieutenant Bringolf que d'aucuns pensent être Blaise Cendrars lui-même. Erreur!

Prolixe cachottier, inventeur de son vécu à chaque trait de plume, travailleur obstiné quand il se prétend paresseux, boulingueur des rames de papier plus que des mers indigo, Cendrars a tant forcé la dose qu'il égare certains admirateurs. On a d'abord tenu pour vrai tout ce qu'il ajoutait d'effusion lyrique à sa vie. La réserve aux documents s'est ouverte après sa mort. Les arpenteurs sont venus mesurer les pistes d'envol à voile et à moteur. Tout est prétexte à loopings de métaphores, pirouettes oniriques, insolentes osmose, le dernier jongleur en exercice étant Frédéric Ferney dans son *Blaise Cendrars* paru aux éditions François Bourin.

Petit bouquin plaisant, même marrant avec son parti pris: «Désormais, la légende aura force de loi». Mais l'auteur campe sur un chapitre IV intitulé «Avez-vous lu Bringolf?» Il s'agit de la traduction que fit Paul Budry de *Leutnant Bringolf selig*, version française coéditée à La Baconnière et au Sans Pareil (1930, N° 1 de la collection «Les Têtes brûlées», avec un propos liminaire de Blaise).

Ferney n'y va pas avec le dos de la cuiller: «A lire la prose de Bringolf, on acquiert très vite la conviction que Cendrars s'est adonné à l'un de ses exercices favoris: le travestissement, l'illusionnisme autobiographique. Comme il dut regretter qu'on avale tout cru cette fable comme étant la confession d'un autre! A l'abri derrière ce personnage, Cendrars se livre avec une sincérité inégalée dans son œuvre et débobine incognito tous ses états d'âme.»

Or, ce Bringolf a bel et bien existé et je l'ai rencontré, le lendemain de Noël 1940, à l'Hôtel Borg, à Helsinki. Il s'était échappé de l'asile de vieillards de Halau, à soixante-six ans, pour venir offrir ses services à l'armée finlandaise pendant la guerre d'hiver 1939-1940 contre les Soviétiques. De retour en Suisse, il me demanda de traduire en français son deuxième ouvrage, une resucée de ses aventures aux Etats-Unis, aux Philippines, puis comme légionnaire aux côtés de Cendrars à Dompierre, à Tilloloy, enfin dans l'armée d'Orient où il commanda le bataillon bosniaque et le détachement yougoslave en Macédoine. Cette traduction parut en 1943 chez Held, à Lausanne: *Un Aventurier suisse sous les drapeaux de l'étranger*.

On croit entendre, sincère comme jamais, poète comme toujours, Blaise répéter: «La réalité suffit. Il ne faut pas en rajouter.»

JEAN BUHLER

Laquelle est la bonne?

A propos de *La Banlieue de Paris* et *Le Vieux-Port*

Les bibliophiles se demandent, avec raison, laquelle, des deux éditions de *La Banlieue de Paris* publiées en 1949, celle de la Guilde du Livre à Lausanne ou celle de Pierre Seghers à Paris, doit être considérée comme l'édition originale. L'achevé d'imprimer de l'édition de la Guilde du Livre utilise la curieuse formulation suivante: «Edition pré-originale, achevée d'imprimer le quinze octobre mil neuf cent quarante-neuf sur les presses d'Héliographia S.A., à Lausanne.» Edition pré-originale, qu'est-ce à dire? L'édition pré-originale d'un texte est constituée par la publication de ce texte dans une revue, la publication subséquente sous forme de livre ne pouvant jamais passer pour une pré-originale. Albert Mermoud le sait fort bien et il eut donc ses raisons pour adopter cette curieuse appellation. C'est probablement pour faire plaisir à l'éditeur Pierre Seghers, qui se proposait d'assumer l'édition du volume pour la France, et qui tenait vraisemblablement à pouvoir annoncer que son édition était la première (et même la seule, car il faut se rappeler qu'à l'époque la Guilde du Livre était pratiquement inconnue *extra muros*) que cette dénomination erronée fut retenue. En fait, l'édition Seghers ayant été composée et imprimée en Suisse, chez le même imprimeur que l'édition de la Guilde du Livre et tirée en même temps, puisque son achevé porte exactement la même date que l'édition suisse: 15 octobre 1949, une conclusion s'impose: les deux éditions, la suisse (4330 exemplaires) et la française (2000 exemplaires), appartiennent strictement au même tirage et méritent donc d'être dites, l'une ou l'autre: *édition originale*.

L'impression des deux éditions s'étant faite à Lausanne, il est clair que l'édition suisse a été mise en circulation quelque temps avant la française. A preuve que, le 16 octobre 1949 déjà, Cendrars peut écrire à son ami Lévesque: «*La Banlieue de Paris* vient de sortir à Lausanne.»

Il s'était passé quelque chose du même genre à l'occasion de la publication de l'édition de luxe du *Vieux-Port*, dont l'achevé d'imprimer porte la date des 5 et 15 janvier 1946. Cette édition, de format in-quarto raisin, imprimée en deux couleurs, était illustrée d'en-têtes, de culs-de-lampe et de lithographies de René Rouveret; elle fut tirée à 325 exemplaires, «dans la conviction, écrivait fièrement l'éditeur dans son prospectus, de servir comme il se doit l'un des esprits supérieurs de notre temps, et de satisfaire à bon escient la passion des bibliophiles». C'est sans doute par complaisance pour ces derniers que la justification du volume porte cette curieuse indication: «La présente édition dite édition originale du *Vieux-Port* de Blaise Cendrars comprend... etc.» Or une édition est originale ou elle ne l'est pas. Qu'est-ce qu'une édition «dite originale»?

Il est vrai que l'édition de Vigneau aurait dû être l'originale car le manuscrit (dont l'auteur était fort content, «C'est ce que j'ai écrit de mieux», confiait-il à son ami Jacques-Henry Lévesque) était déjà entre les mains de cet éditeur en mars 1944. Et Cendrars est prêt à lui confier également la publication parallèle des deux premières *Rhapsodies gitanes* qu'il va lui adresser le mois suivant. Mais dans le même temps, l'écrivain signe avec Denoël un contrat par lequel il s'engage à lui remettre, pour la fin de l'année, le manuscrit d'une œuvre dont le contenu n'est pas encore déterminé, lequel cependant avait déjà un titre: *L'Homme foudroyé*.

L'heureux Vigneau, qui venait de donner l'année précédente, 1943, une jolie petite édition (la troisième) des *Petits Contes nègres pour les enfants des*

blancs, illustrée par Francis Bernard («un vilain petit livre», opéra Cendrars), fait ce qu'il peut pour mettre en route les deux manuscrits à lui confiés, mais il faut dire qu'objectivement les événements sont contre lui: de juin 1944 à fin 1945, la plupart des activités artisanales parisiennes sont forcément chaotiques (ce que Cendrars feint de complètement ignorer dans sa correspondance avec Vigneau, alors qu'il les évoque à tout instant dans ses lettres à Raymone ou à sa mère... «Si je vis seul comme jamais je n'ai été seul, c'est difficile de s'abstraire des événements et d'être *inspiré*»).

Sentant le temps passer, et les difficultés s'accumuler, Vigneau adresse à l'auteur, le 5 juillet 1944, une lettre-contrat pour mettre au net les conditions de publication de l'édition de luxe du *Vieux-Port*. Après avoir précisé la forme générale du livre et les droits d'auteur revenant à Cendrars, l'éditeur ajoute prudemment ceci:

Il est entendu que vous conservez l'entière propriété littéraire de votre texte, mais vous vous engagez à ne pas autoriser une autre édition, même ordinaire du «VIEUX-PORT» avant le 31 décembre 1944. Si pour une cause indépendante de ma volonté tels qu'événements de guerre, l'ouvrage ne pouvait pas être mis en vente cette année, la date ci-dessus serait reportée d'un commun accord entre nous et fixée de telle sorte que j'aie au moins un délai de trois mois d'exclusivité à partir de la date de la mise en vente.

L'édition qui fait l'objet de la présente lettre sera présentée au public comme l'édition originale du «VIEUX-PORT».

Cet été-là, Cendrars, dans sa solitude d'Aix-en-Provence, s'est remis au travail avec un bonheur extraordinaire. Le 30 octobre 1944, en dépit de son accord avec Vigneau, il envoie à Denoël le manuscrit de *L'Homme foudroyé* – manuscrit unique, que Jacques Henry Lévesque est chargé d'aller récupérer chez Raymone pour le remettre à Denoël, ce qui sera fait. Mais comme on n'entend plus parler de Vigneau, Cendrars, sans le consulter, a pratiquement composé ce premier manuscrit de *L'Homme foudroyé* en y incorporant le texte du *Vieux-Port* et des deux premières *Rhapsodies gitanes* (l'édition originale en comportera quatre), augmenté d'un seul grand chapitre nouveau (*Dans le silence de la nuit*).

Pendant toutes les années 1944-1945, Vigneau, avec une évidente bonne volonté, ne perdra pas de vue la publication du *Vieux-Port* d'abord, des *Rhapsodies gitanes* ensuite. Mais il faut obtenir des autorisations de publication, des visas de la censure, trouver du papier de luxe adéquat, essayer différentes solutions pour le format et la reproduction des illustrations. Tout cela, à travers les mois de la Libération de Paris et de la France prend un temps infini. Sans compter que Vigneau, dans le même temps, va transplanter sa maison de Marseille dans la capitale. Mais enfin il affronte avec courage l'ensemble de ces difficultés et il s'emploie avec une bonne volonté évidente à satisfaire son auteur et à faire un beau livre. Encore que les projets de l'illustrateur ne l'enchantent pas outre mesure. Lorsqu'il a pour la première fois en main le manuscrit du *Vieux-Port* il confesse à Cendrars, le 12 avril 1944: «A la vérité je crains que les illustrations de Rouveret, déjà un peu trop sages, ne paraissent un peu plates à côté de ce texte étincelant.»

En novembre, le bruit court que Vigneau reprendra son activité dès le 1^{er} janvier 1945, et en février 1945 on parle en effet de l'imminente mise en vente du *Vieux-Port*, ce qui ne va pas sans étonner Jacques-Henry Lévesque, chargé de représenter Cendrars à Paris, qui n'a encore jamais vu les épreuves de ce texte. Mais voici qu'en mars, ces épreuves sont enfin soumises à l'auteur qui, dans le même temps, est déjà en train de corriger les 17 premiers placards de l'édition Denoël, soit *L'Homme foudroyé*. En avril il aura corrigé les 31 placards de *L'Homme foudroyé* au complet. Suivent en juin et juillet les épreuves du *Vieux-Port* et des deux *Rhapsodies gitanes* de Vigneau. Mais dans cette course contre la montre, c'est Denoël qui va l'emporter: le 19 septembre 1945 *L'Homme foudroyé* est paru. Le 23, Cendrars constate: «C'est Vigneau qui n'a pas l'air content à cause du *Vieux-Port* et des deux *Rhapsodies* qui y figurent avant d'avoir paru en luxe chez lui! Tant pis, il n'avait qu'à se grouiller.»

C'est un peu sans-gêne, un peu Cendrars, évidemment. Non seulement celui-ci faisait paraître les textes Vigneau en édition ordinaire, mais encore il les distribuait à gauche et à droite pour se faire de l'argent (alors que, de ce point de vue, Vigneau s'acquittait très honorablement de ce qui était dû à son auteur). Vigneau n'est même pas tenu au courant de la publication Denoël. Le 21 septembre 1945, persuadé que le *Vieux-Port* va paraître en novembre, et les *Rhapsodies gitanes* peu de temps après, il répète à Cendrars que son souci essentiel est de faire un beau livre à 400 ou 500 FF pour bibliophiles. «C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, ajoute-t-il, je suis un peu ennuyé de voir paraître dans des hebdomadaires divers le texte du *Vieux-Port* et, par surcroît, des dessins de Rouveret qui ressemblent à s'y méprendre aux planches qu'il a faites pour moi. Rouveret m'avait d'ailleurs mis au courant des propositions des *Nouvelles littéraires* [un des hebdomadaires incriminés] et je n'ai pas voulu l'empêcher de gagner sa vie, mais évidemment j'aurais préféré que mon ouvrage le révélât au public, d'autant que les dessins publiés dans les *Nouvelles littéraires* sont plutôt faits pour décourager les bibliophiles.»

Dans la foulée, l'éditeur confie à Cendrars qu'il a appris qu'un ouvrage de lui allait paraître [il avait donc paru depuis deux mois] chez Denoël, et forcément il s'inquiète: «S'agit-il de l'un des deux que je fais en édition de luxe? Sinon, avez-vous traité avec un éditeur pour ceux-là? Je vais enfin pouvoir disposer du papier au début de l'année prochaine et c'est avec grand plaisir que j'éditerais en volume ordinaire quelque chose de vous.»

Et dans le post-scriptum de la même lettre il dit: «Je viens de rencontrer Maximilien Vox [administrateur de Denoël] qui m'annonce que votre ouvrage paraîtra cette semaine et qu'il contient notamment une suite de rhapsodies gitanes...»

Je veux espérer que n'y figureront pas les textes que je publie en luxe...»

Mais on devine que dans son esprit, il sait qu'il a été trompé, tant par les événements que par Cendrars lui-même, et que la situation ainsi créée est sans remède. C'est sans acrimonie finalement, en face du fait accompli, qu'il se contente de communiquer à son auteur une copie de leur lettre-contrat de juillet 44, «parce que vous m'en parlez, écrit-il en manière d'excuse, et à titre de curiosité rétrospective».

Avant cela d'ailleurs, auteur et éditeur avaient encore trouvé plusieurs sujets de mésentente. En octobre 1945, par exemple, Vigneau proposait à Cendrars de modifier le titre précédemment retenu pour le livre, de supprimer les notes («pour le Lecteur inconnu») qui lui paraissaient difficiles à caser dans l'architecture typographique du volume, et d'aligner les dialogues sur la justification et

non pas à la ligne. Sur toutes ces difficultés, une grande lettre de Cendrars met fort nettement les choses au point:

Samedi 6 octobre 45

Mon cher Vigneau,

Ce n'est pas pour vous ennuyer que je ne vous donne pas le «bon à tirer». Nous avons eu assez d'ennuis, de retards et vous vous êtes déjà donné bien assez de mal pour réussir ce livre malgré les circonstances défavorables. Mais si ce n'est pas pour vous une question de papier, je ne comprends pas pourquoi vous voulez supprimer les NOTES.

Je ne perdrai pas mon temps à vouloir réfuter vos étranges théories contre quoi s'inscrit en faux toute la bibliophilie, depuis ses traditions classiques jusqu'à ses réussites les plus modernes. Ce ne sont pas les notes, même en petits caractères qui déparent une page ou l'œil d'une belle typographie. C'est du boniment. Tout dépend de leur emplacement et de leur distribution en marge, au bas de la page, en queue de chapitre, en fin de volume, les exemples sont multiples et jamais des Notes n'ont déparé une belle édition.

Je voudrais vous éviter de fabriquer un «loup». C'est pourquoi je vous adresse encore ces quelques remarques avant de vous donner le «bon à tirer». Vous me répondrez télégraphiquement et vous prendrez vos responsabilités.

Vous dites qu'il est de règle que l'Auteur ne corrige pas les épreuves et ne donne pas le «bon à tirer» d'une édition de luxe. Quelle hérésie! Vous n'allez pas m'apprendre à mettre sur pied un livre, voire une édition monumentale. Vous oubliez que j'ai lancé les Editions de la Sirène au lendemain de l'autre guerre et dont l'influence et la marque durent toujours. Je travaillais alors en étroite collaboration avec mes auteurs, mes illustrateurs et artistes et mes imprimeurs et maîtres-pressiers, et non seulement au bureau mais à l'atelier.

La règle absolue c'est que ce n'est pas à l'éditeur à donner un titre à une œuvre. Un titre peut à la rigueur se discuter, mais en dernier ressort c'est l'Auteur, et l'Auteur seul qui donne son titre. Or vous, et de votre propre initiative vous vous permettez d'intituler mon récit LE VIEUX-PORT DE MARSEILLE.

Ce titre est plat. Je ne puis l'admettre.

LE VIEUX-PORT. Toute la France sait de quoi il s'agit. Il ne peut s'agir que du Vieux-Port de Marseille, et non pas de celui de Concarneau ou de celui de Biarritz que les habitants du pays appellent «le Pot de Chambre». LE VIEUX-PORT. N'en sentez-vous pas la poésie? Il n'y en a pas d'autre. LE VIEUX-PORT c'est à Marseille! Cela ne se précise pas davantage. Ne s'explique pas. Ne se démontre pas. C'est une question

de sensibilité. Et si vous me parlez encore œil et nécessité de mise en page et d'équilibre typographique vous n'avez qu'à doubler l'œil de votre caractère employé et la page-titre s'équilibre très bien. Essayez et vous verrez (ainsi que je l'ai esquissé au crayon).

Par contre on peut très bien changer le titre et j'y songe en pensant à votre suggestion de faire une PRÉFACE pour indiquer que le Vieux-Port dont je parle est aujourd'hui défunt.

J'ai réfléchi. Je n'écrirai pas cette Préface puisque la destruction du Vieux-Port n'est pas le sujet de mon récit. Mais l'on peut très bien intituler ce récit ADIEUX AU VIEUX-PORT, et je crois que ce titre peut vous satisfaire, aussi bien au point de vue de la note sentimentale qu'au point de vue de la mise en page. (Je pense surtout à votre page du faux-titre, qui se distribuerait ainsi:

ADIEUX
AU
VIEUX-PORT

Je n'y vois pas d'inconvénient si cela peut vous faire plaisir et vous satisfait davantage.)

A vous donc de choisir le titre, soit:

LE VIEUX-PORT
soit: ADIEUX AU VIEUX-PORT

mais dans aucun cas je donnerai mon accord pour: Le VIEUX-PORT DE MARSEILLE.

Autre chose: les dialogues.

Je ne vois aucun inconvénient à aligner les dialogues sur la justification et non pas à la ligne, *à condition que cette disposition soit observé d'un bout à l'autre du volume*. Ce qui n'est pas le cas. C'est pourquoi je me suis permis de rétablir les dialogues *à la ligne*, préférant personnellement cette disposition. Mais je n'en fais pas une affaire de principe. Il faut choisir l'une ou l'autre de ces dispositions et s'y tenir de bout en bout. (L'alignement sur la justification ne vous a pas fait gagner dix lignes en tout! Mais tout ce remue-ménage coûte cher en main-d'œuvre et fait chaque fois courir le risque de voir de nouvelles coquilles se glisser dans la composition comme chaque fois que l'on y touche. Je ne sais pas qui vous a conseillé de faire ça. C'était bien inutile et la mise en page est moins belle, les blancs mettant la noble typographie en valeur).

Donc, pour me résumer:

1) Vous prenez la responsabilité du titre, soit: LE VIEUX-PORT soit: ADIEUX AU VIEUX-PORT.

Je n'en admet pas d'autre.

2) Vous prenez la responsabilité de la disposition des dialogues.

3) Vous prenez la responsabilité de faire figurer ou de ne pas faire figurer les NOTES (je m'en lave les mains).

Au reçu de votre télégramme me disant que nous sommes d'accord sur le titre, je vous envoie mon «bon à tirer».

A part ça rien de particulier. Il y a peu de coquilles et la typo est splendide. Merci.

Ma main amie

P.S.:

Quant à la publication de ces deux textes en édition ordinaire, vous et moi, nous sommes victimes des circonstances et des événements. Je ne vous ai jamais reproché de ne pas avoir publié LE VIEUX-PORT en juin et la RHAPSODIE en septembre 1944! Mon gros bouquin ne devait paraître chez Denoël qu'en 1945. Je ne lui ai envoyé mon manuscrit que fin 1944. Il a mis dix mois pour le publier. Pas plus que vous, je ne l'ai jamais talonné. Je comprends que cela vous ennuie de ne pas être le premier. Ne soyez pas injuste. Nul n'est responsable de ces retards et de ce décalage. Et si encore vous m'aviez écrit!

P.S. II:

Vous deviez m'envoyer le solde de la Rhapsodie fin septembre.

Quant à l'édition ordinaire de *L'Homme foudroyé* chez Denoël, le premier tirage, daté du 31 août 1945, s'en épuisait rapidement malgré le peu d'empressement de la presse à en parler, de sorte qu'en septembre déjà, Cendrars corrigait un exemplaire en vue d'un nouveau tirage. Dans les extraits de presse qu'il recopie à l'intention de son ami Lévesque se trouve cette coupure:

Editions Denoël (Service littéraire 9/X). Le premier tirage est pratiquement épuisé. Nous cherchons fébrilement du papier pour remettre sous presse.

Ce second tirage sera daté du 8 décembre. Un troisième, de mars 1947. Entre-temps, en novembre, les éditions Vigneau se trouvent encore retardées par une grève des brocheurs. Et ce ne fut donc qu'en avril 1946 que l'édition du *Vieux-Port* vit le jour. «Edition dite originale...»: parce qu'elle aurait dû l'être, parce qu'elle avait failli l'être... Mais on ne peut rien contre les définitions. Pour le bibliographe, l'édition Vigneau de 1946 n'est que la reprise du chapitre *Le Vieux-Port* figurant dans *L'Homme foudroyé* paru en 1945. Seule cette édition Denoël, à cette date, en ses trois tirages, avec tous les chapitres la composant, peut être dite édition originale.

Cendrars reçut son exemplaire du *Vieux-Port* de Vigneau le 16 avril. Il n'eut qu'une phrase de commentaire: «Ce grand luxe fait toc.» Sans compter que l'illustration de René Rouveret continue à être plutôt médiocre. Celle d'Yves Brahier, pour les *Rhapsodies gitanes*, vaut sans doute beaucoup mieux, mais Cendrars réserva à cette édition un accueil tout aussi glacial. Bien que l'achevé soit daté du printemps de 1946, il ne reçut son exemplaire qu'en avril 1947: «Vigneau a enfin sorti les deux premières *Rhapsodies gitanes*... à 12 000 frs. C'est une horreur pour faux riches.»

PIERRE-OLIVIER WALZER

– Si l'on peut suivre d'aussi près le déroulement de ces mini-événements c'est grâce à la merveilleuse correspondance Cendrars-Lévesque dont Monique Chefdor a donné (Denoël, 1991) la magistrale édition que l'on sait, et aux cinquante-huit lettres de Vigneau à Cendrars et aux deux lettres de Cendrars adressés à Vigneau conservées au Fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires, à Berne (dossier L 552).

– Il faudrait toujours écrire *Vieux-Port*, avec trait d'union, quand on parle du Vieux-Port de Marseille. Néanmoins, dans *L'Homme foudroyé*, le trait d'union disparaît des titres et des titres courants, en tout cas dans les premiers tirages, tandis que dans le texte il est correctement utilisé. Cendrars en fait de même également dans sa correspondance avec Jacques-Henry Lévesque, mais c'est peut-être Monique Chefdor qui pieusement... C'est en tout cas nous qui le rétablissons dans la lettre de Cendrars citée ci-dessus, où il manque à chaque mention. Vigneau, aux pages de titre de son édition, omet également le trait d'union. Dans la présente note, on écrit partout d'autorité: *le Vieux-Port*.

Pierre-Olivier Walzer, *APPROCHES I*, Paris, Champion, 1993, 247 p.

L'infatigable président-fondateur du C.E.B.C. a réuni sous ce titre empreint d'une modestie qui le démarque de la critique «décodante» aux prétentions totalitaires, un choix d'articles et de contributions à divers colloques, pour la plupart écrits depuis qu'il a quitté sa chaire de littérature française à l'Université de Berne, en 1985. Ces travaux sur des auteurs qui lui sont chers (Nouveau, Toulet, Colette, Cendrars, Apollinaire, Breton) témoignent essentiellement d'une ouverture aux textes, à la chose littéraire dans toutes ses dimensions. L'érudit et passionné professeur, esprit libre et ouvert, mais formé à l'école lansonienne, pense qu'il existe heureusement encore des lecteurs capables de s'intéresser à tous les aspects d'une œuvre, aussi bien à son auteur qu'à sa genèse, à ses formes et à ses contenus», comme le souligne le prière d'insérer de l'ouvrage. C'est pour les servir que ces approches ont été faites, et qu'elles ont été écrites loin des jargons et des clés de lecture à la mode.

«Fin de partie», texte placé au début du recueil, est la leçon terminale assez ironique et piquante du professeur d'université, qui en particulier remet la nouvelle critique à sa place et défend les options résumées ci-dessus, que viennent illustrer les «pièces détachées» qui suivent. Mises ensemble, celles-ci reflètent bien une sorte de méthode walzérienne. On retrouvera tour à tour le bénédictin faiseur de «Pléiade» («Les épreuves des *Valentines*»), les liens entre l'homme et l'œuvre («Jean-Paul Toulet, portrait-synthèse»), l'éclairage particulier d'une époque («Situation du vice en 1900»; «La révolution claudinienne»), celui d'un aspect de la biographie («Colette au music-hall»), ou même le bibliophile grand amateur de lecture («Une bibliothèque idéale») se penchant sur celle que Breton avait projetée pour le couturier-mécène Jacques Doucet. Sans oublier bien sûr tout ce que nous apprenons sur les origines suisses (bernoises, grisonnes) de Cendrars et d'Apollinaire, sur la date exacte du *Transsibérien*, sur le rôle de Paul Budry dans la revue *L'Esprit nouveau*, voire dans la publication de telle œuvre de Toulet.

Avec bonheur et maestria, une sorte d'élégance naturelle qui fait (presque) oublier ses laborieuses recherches, P.-O. Walzer nous donne à partager un savoir qui, c'est certain, va enrichir notre lecture des œuvres qu'il nous rend proches.

CHARLES F. SUNIER



Orgelkonzert im Berner Münster

gegeben von

Professor Hess-Rüetschi

Organist am Münster

Dienstag, den 2. Juli 1907. Abends 8 1/2 Uhr.

Program:

1. Präledium u. Fuge, G-Dur. Hess.
(i. Allein Gott in der Welt sei Ehr. :))
2. Romanze in A-Dur aus op. 156. Rheinberger.
3. Trauermarsch, As-Moll. Beethoven.
4. Adagio in As-Dur 7. u. Orgelfantasie. Hans Huber
5. Gewitterfantasie, l'orage, the storm Hess.

Eintritt: 1 Fr. • Programme 10 Cts.

Typ-Berner Tagblatt, Bern

Programme du concert d'orgue donné par Carl Hess-Rüetschi le 2 juillet 1907, à la cathédrale de Berne. Collection privée, Zollikofen.

CHRONIQUES

Calepin bibliographique

Textes de Blaise Cendrars

CENDRARS (Blaise). Préface au roman *Poto-Poto* de Erich von Stroheim. Paris, Pygmalion Gérard Watelet, 1991. (Réédition)

CENDRARS (Blaise). «C'est une date»: onze lettres à Raymone: coups d'œil sur la vie quotidienne de Blaise Cendrars en solitaire à Aix-en-Provence.» Lettres choisies et annotées par Miriam Cendrars. *Sud*, N° 100/101, 1992, p. 9-14. (Avec une photo inédite de Blaise Cendrars en 1944 à Aix-en-Provence par Robert Doisneau, p. 15.)

CENDRARS (Blaise). *Jéroboam et la Sirène*. Avant-propos de Hughes Richard, Ponts-de-Martel, Canevas Editeur, 1992, 77 pages, ill. (Réédition)

A paraître:

Correspondance Blaise Cendrars – Henry Miller, Paris, Denoël.

Traductions

CENDRARS (Blaise). *Dokumentarni filmoni*, avec une introduction de Mirjana Vukmirocic, suivi de Lacassin (Francis). *Tajanstveni Gistav le Ruz*, Sadržai VII knjige nove serije Savremenika / brojevi 1-6, januar-juni 1988, Belgrade, 1988. (Traduction serbo-croate de *Documentaires*, suivi de Francis Lacassin: *Le mystérieux Gustave Le Rouge*.)

CENDRARS (Blaise). *Folhas de viagem sud-americanas* (Poemas). Traduit en portugais par Sergio Wax. Belém, Editora Universitaria UFPA, Edition bilingue, 1991. (Traduction de *Feuilles de route et de Sud-américaines*)

CENDRARS (Blaise). *Al cuore del mondo* preceduto da *Fogli di Viaggio, Sudamericane – Poesie varie*. A cura di Rino Cortiana. Milano, Libri Scheiwiller, 1992, 256 pages. (Traduction de *Au cœur du monde*, de *Feuilles de route*, de *Sud-américaines*, de *Poèmes divers*.)

CENDRARS (Blaise). *Complete Poems*. Traduit en anglais par Ron Padgett, avec une introduction de Jay Bochner. Edition bilingue. Berkley, Los Angeles, New York, London, University of California Press, 1992, 392 pages, ill.

CENDRARS (Blaise). *Moravagine*. Traduction en portugais et préface de Ruy Belo. Edições Cotovia, Lisbonne, 1992, 273 pages. (2^e édition)

CENDRARS (Blaise). *O Panamá ou as aventuras dos meus sete tios, 19 poemas elásticos, A guerra no Luxemburgo, Poemas negros*. Traduit en portugais par Sergio Wax. Belém, Editora Universitaria UFPA, Edition bilingue, 1993. (Traduction de *Le Panama ou l'aventure de mes sept oncles, 19 Poèmes élastiques, La Guerre au Luxembourg, Poèmes nègres*.)

CENDRARS (Blaise). *La mano mozza*. Traduit en italien par Giorgio Caproni. Milan, Garzanti, 1993, 199 pages (Traduction de *La Main coupée*.)

CENDRARS (Blaise). *As Arany*. Traduit en hongrois par Nagy Géza, Parancs János et Kassák Lajos. Budapest, Magyar Hírlap-Maecenas Kiadó, 123 pages, 1993. (Traduction de *L'Or* et de «Dans le silence de la nuit».)

CENDRARS (Blaise). *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles et autres poèmes / Panama or the adventures of my seven uncles and other poems*. Traduit en anglais et illustré par John Dos Passos. Edition bilingue. Paris, La Quinzaine littéraire, Louis Vuitton, 1994, 263 pages, ill. avec une bibliographie.

CENDRARS (Blaise). *Elogio de la vida peligrosa*. Traduit en espagnol par Marc Roquefere, Santiago de Chile, B. Mena, 1994, 41 pages, ill. (Traduction de *l'Eloge de la vie dangereuse*.)

CENDRARS (Blaise). *Moravagine*. Traduit en anglais par Alan Brown, Harmondsworth, Penguin Books, 1994, 209 pages.

Etudes et hommages

CENDRARS (Miriam). *Blaise Cendrars*. Paris, Balland, 1993, 627 pages, ill. (Nouvelle édition)

COLVILE (Georgiana). *Blaise Cendrars, écrivain protéiforme*. Amsterdam / Atlanta, Editions Rodopoi (collection monographique Rodopoi en littérature française contemporaine 22), 1994, 97 pages.

FERNEY (Frédéric). *Blaise Cendrars*. Paris, Editions François Bourin, 1993, 163 pages, ill.

Feuille de routes. Blaise Cendrars International Society Bulletin, Grenoble, n^o 26, avril 1992. Contient entre autres: Mc Guirk (Bernard). «Autre lieu, autres jeux: la feinte de l'altérité dans *Sud-Américaines*», p. 9-21; MALAQUIN (Marie-Claude). «*La Prose* toujours, mais autrement», p. 22-33.

Feuille de routes. Blaise Cendrars International Society Bulletin, Grenoble, n° 27, novembre 1992. Contient entre autres: K. LINK (Andrea). «Un tableau de paroles: Chagall et Cendrars», p. 9-16; Compte rendu des journées de Rennes, p. 17-19; Compte rendu du colloque d'Aix-en-Provence, p. 20-24.

Feuille de routes. Blaise Cendrars International Society Bulletin, Grenoble, n° 28, été 1993. Contient entre autres: DOW (William). «Blaise Cendrars and John Dos Passos», p. 9-17; ROIG (Adrien). «Nouvelles du Morro Azul», p. 18-23.

Feuille de routes. Blaise Cendrars International Society Bulletin, Grenoble, n° 29, hiver 93-94. Contient entre autres: BILDAN (Gérard). «Un exemple d'expansion textuelle: le dactylogramme de "Le Coronel Bento"», p. 9-14; FABIANI (Michel). «Sept moments d'un parcours aixois dans les pas de Blaise Cendrars (bis)», p. 17-22; MONTROSSET (Luisa). «Un après-midi à Méréville: le 23 octobre 1993», p. 23-24.

Gli Universi di Blaise Cendrars. A cura di Rino Cortiana. Atti della giornata Cendrars, Università di Venezia, 20 aprile 1987. Abano Terme, Piovon Editore, 1992, 129 pages.

LABRO (Philipp). «Un début à Paris. Roman. Paris, Editions Gallimard, 1994, 351 pages. (Contient un portrait haut en couleur de Blaise Cendrars, p. 19-25)

WALZER (Pierre-Olivier). *Approches I. Nouveau – Toulet – Colette – Cendrars – Apollinaire – Breton.* Paris, Champion, 1993. (Contient: «Préliminaires à *La conquête de Sigiswib*», p. 181-191; «Naissance de Blaise Cendrars», p. 193-200; «Un étranger parmi les Suisses de l'étranger», p. 201-209; «Sur la date du *Transsibérien*», p. 211-219.

WHITE (Kenneth). *Aux limites.* La Tilv, 1993, Diff. Press. de la Sorbonne nouvelle. (Contient: essais sur Cendrars.)

A paraître:

Cendrars et la Guerre, actes du colloque de Péronne, 11-13 octobre 1991.

Cendrars à Aix-en-Provence, actes du colloque des 10-13 juin 1992.

Cendrars au Tremblay-sur-Mauldre, actes du colloque des 14-15 mai 1994.

Articles

BRICHE (Luce). «Bibliothèques et bibliomanes dans l'œuvre de Blaise Cendrars». *Recueil.* Revue trimestrielle de littérature. N° 30, mars-mai 1994, p. 41-57.

LE QUELLEC (Christine). «Blaise Cendrars. Du Mouvement perpétuel». In: *Le Passe-Muraille.* Journal littéraire. N° 6-7, Lausanne, mai 1993, p. 9.

LEROY (Claude). «Peut-être un fantôme ou Rimbaud à l'école de Chaplin». Présentation du *Voyage d'Horace Pirouelle* de Philippe Soupault. *Philippe Soupault Le Poète*. Paris, Klincksieck, 1992. (Fac-similé du manuscrit provenant du Fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires suisses.)

ORCESI DA COSTA (Carlos Celso). «La Fazenda Morro Azul du Brésil et Blaise Cendrars». *QUADRANT*. N° 10-1993. Université Paul Valéry, Montpellier III, 1993, p. 87-111.

TRACHSEL (Judith). «Du brouillon au manuscrit; du fragment inédit à l'édition critique». *QUARTO*. Revue des Archives littéraires suisses. N° 2, novembre 1993, p. 8-15.

Articles de presse

AUDEMA (Mireille). «Blaise Cendrars, boucanier de l'aventure cosmopolite». *Midi libre*, 8 août 1993. (Compte rendu de *Blaise Cendrars* de Miriam Cendrars et le *Droit de réponse* de Miriam Cendrars.)

BALMER (Monique). «Biographie Blaise Cendrars». *Femina*, 23 mai 1993. (Compte rendu de *Blaise Cendrars* de Miriam Cendrars.)

BOTT (François). «Le divin manchot». *Le Monde des livres*, 28 mai 1993, p. 26. (Compte rendu de *Blaise Cendrars* de Miriam Cendrars et de *Blaise Cendrars* de Frédéric Ferney.)

BUHLER (Jean). «Un Cendrars tout beau tout neuf». *Le Sillon romand*, 10 juin 1993. (Compte rendu de *Blaise Cendrars* de Frédéric Ferney.)

BUHLER (Jean). «Blaise Cendrars. Qui trompe qui?». *Journal de Genève et Gazette de Lausanne, Samedi littéraire*, 3 juillet 1993, p. 22. (Compte rendu de *Blaise Cendrars* de Frédéric Ferney.)

BUHLER (Jean). «Le dernier exploit de Cendrars». *Le Débat des idées*, mercredi, 18 août 1993.

C. D. «Nouveau bulletin du Centre d'études Blaise Cendrars – *Continent Cendrars*». *Le Démocrate*, 5 janvier 1993. (Compte rendu de *Continent Cendrars* n° 6-7/ 1991-1992.)

CHARRIÈRE (Christian). «Une œuvre violente comme un alcool fort». *Le Figaro littéraire*, 23 avril 1993, p. 3.

DEMEMES-PERCIVAL (Lydie). «Ode à un poète cannibale». *Lu* n° 103 juillet/août 1993, p. 8. (Compte rendu de *Blaise Cendrars* de Miriam Cendrars et de *Blaise Cendrars* de Frédéric Ferney.)

FAVRE (Catherine). «Trois nouveaux ouvrages sur Blaise Cendrars – Le cortège des sirènes». *Journal du Jura/ Tribune jurassienne*, 29 janvier 1993, p. 21-22. (Compte rendu de «J'écris. Ecrivez-moi», *Jéroboam et la Sirène* et *Continent Cendrars* n° 6-7.)

JACQUET (Guillaume P.). «A l'aise Blaise». *Vu de France*, n° 14, 1-14 juillet 1993, p. 27. (Compte rendu de *Blaise Cendrars* de Miriam Cendrars et de *Blaise Cendrars* de Frédéric Ferney.)

JOSSLIN (Jean-François). «Les ailes de Cendrars». *Le Nouvel Observateur*, mai 1993. (Compte rendu de *Blaise Cendrars* de Frédéric Ferney.)

LAMY (Jean-Claude). «Blaise Cendrars: un boulingueur d'éternité». *Le Figaro littéraire*, 23 avril 1993, p. 3. (Compte rendu de *Blaise Cendrars* de Miriam Cendrars et de *Blaise Cendrars* de Frédéric Ferney plus rectificatif du 10 juin 1993.)

RINGGER (Rolf Urs). «Pâques à New York»: Arthur Honeggers frühe Cendrars-Vertonung». *Neue Zürcher Zeitung*, 7-8/3/1992, p. 66.

ROHOU (Anne). «Blaise Cendrars raconté par sa fille». *Le Républicain*, 27 mai 1993. (Compte rendu de *Blaise Cendrars* de Miriam Cendrars.)

SION (Georges). «Ce cher Cendrars». *MAD. Magazine des arts et du divertissement*, supplément au «Soir», 16 juin 1993. (Compte rendu de *Blaise Cendrars* de Miriam Cendrars.)

THOMAS (David). «La main amie». *Voyager magazine*, mai 1993. (Compte rendu de *Blaise Cendrars* de Miriam Cendrars.)

VIGO (René). «Miriam Cendrars: *Blaise Cendrars*». *Est Eclair*, 25 mai 1993.

WEHRLI (Peter K.) «Dieser Schweizer hat die Brasilianer brasilianisiert». Blaise Cendrars und der Modernismo». *Junifestwochen Zürich 1992: Brasilien, Entdeckung und Selbstentdeckung*.

YONNET (Daniel). «Pour Cendrars, écrire c'était "brûler vif"». *Ouest-France*, 15 juin 1993. (Compte rendu de *Blaise Cendrars* de Miriam Cendrars et de *Blaise Cendrars* de Frédéric Ferney.)

Catalogues:

Catalogue du Fonds Abel Gance *Archives d'un visionnaire* pour la vente chez Drouot, Paris, 3 mars 1993. (Montre des manuscrits et des lettres de Blaise Cendrars.)

A paraître:

Catalogue Blaise Cendrars (hors-série), Parution projetée: 1997, livres, revues, disques, pièces autographes et documents divers. Librairie OH 7^e Ciel, 4, rue de l'Académie, 1005 Lausanne, Suisse.

Travaux universitaires, à consulter aux Archives littéraires suisses:

Mémoires et travaux de séminaire:

BILDAN (Gérard). *Etudes des avant-textes de D'Oultremer à Indigo de Blaise Cendrars.* Université Paul Valéry Montpellier III, 1992.

HILTBRUNNER (Roger). «Etre. Etre un homme». *Le machisme dans La Main coupée.* Université de Berne. 1993.

LAYAZ (Michel). *Au sujet de Blaise Cendrars et de quelques variantes idiotes sur Moravagine.* Université de Lausanne. 1989.

LE QUELLEC (Christine). *D'une androgynie mythique à une androgynie des signes dans l'œuvre de Blaise Cendrars.* Université de Lausanne, 1989.

TENA (Liliane). *Origines de l'écriture – Ecritures de l'origine: Gênes de Blaise Cendrars.* Université de Lausanne, 1989.

Thèses:

BRICHE (Luce). *Blaise Cendrars et le livre.* Université de Paris X-Nanterre, 1994.

DESPLECHIN (Raphaëlle). *Le lieu commun dans «les Mémoires» de Cendrars. Un Mémorial d'écriture.* Université de Paris X-Nanterre, 1993.

MAIBACH (Anna). *La Carissima. Genèse et transformation.* Université de Berne, 1992.

CHRONIQUES

Liste des membres du C.E.B.C.

Président: John E. JACKSON, 71, avenue Champel, CH-1206 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-BILLANCOURT, France

Directeur: Jean-Carlo FLÜCKIGER, Jägerstrasse 37, CH-3074 MURI, Suisse

Secrétaire-trésorière: Judith TRACHSEL, Hofenstrasse 7d, CH-3032 HINTERKAPPELEN, Suisse

Conservateur responsable du Fonds: Marius MICHAUD, Bibliothèque nationale suisse, Hallwylstrasse 15, CH-3005 Berne, Suisse

Conseillers:

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

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 Vilette, CH-1226 THONEX, Suisse

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

Guy TOSI, 7, rue Théophile-Gautier, F-92200 NEUILLY-SUR-SEINE, 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

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, 1, rue Frédéric Taulier, F-38000 GRENOBLE, France

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

Jay BOCHNER, 3577, rue Aylmer, MONTRÉAL (Québec), Canada H2X 2B9

Francis BODER, 12, chemin des Chenevières, CH-2533 ÉVILARD, Suisse

Marc BONHOMME, Eichgutweg 31, CH-3053 MUENCHENBUCHSEE, Suisse

Philippe BONNEFIS, Department of French and Italian Studies, Emory University, ATLANTA GA, Etats-Unis

Marie-France BOROT, c/ Rabassa, U6-48 A 2, E-08024 BARCELONE, Espagne

Yvette BOZON-SCALZITTI, 1400 E. 56th 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

Gabriella CARRARO, Bridelstrasse 98, CH-3008 BERNE, Suisse

Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes (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

Françoise CHOQUARD, Habsburgstrasse 11, CH-3006 BERNE, Suisse

Anne CLANCIER, 17, boulevard Saint-Germain, F-75005 PARIS, France

Georgiana COLVILE, 830, 20th Street, apt. 306, BOULDER, CO. 80302, 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

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

Jacques DUMONT, 5341 Old West Saanich Road, VICTORIA V8X3X1 BC Canada

Mireille DUPUIS-GLARDON †

Peter Edwin ERISMANN, Mittelstrasse 61, CH-3012 BERNE, Suisse

Yves-Alain FAVRE †

Maria Teresa de FREITAS, Rua Aibi, 180, ap. 71, 05054 SÃO PAULO S. P., Brésil

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

Yves GINDRAT, Librairie OH 7^e ciel, 4, rue de l'Académie, 1005 LAUSANNE, Suisse

Gérard GAY-CROSIER, 5, rue de l'Arbre de Liberté, CH-1920 MARTIGNY 2 BOURG, 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

Robert GUYON, 25, rue de la Doua, F-69100 VILLEURBANNE, France

Mania HAHNLOSER-SARPAKIS, Le Magnolia, Sonnenbergstrasse 9, CH-3013 BERNE, Suisse

John HARDING, 2A Kempton Road, LANCASTER, LA1 4LS, Grande-Bretagne

Susan HEWARD, 24, Greaves Drive, LANCASTER LA1, 4UD, Grande-Bretagne

Ann IMAZEKI, 302 Vertes Nagastuda, 2325-1, Nagastuda, Midori-ku, YOKOHAMA (227), Japon

André IMER, GrenéteI, CH-2520 LA NEUVEVILLE, Suisse

Valentine IMHOF, 35, rue Gambetta, F-54700 PONT A MOUSSON, France

Francine IMHOF, 35, rue Gambetta, F-54700 PONT A MOUSSON, France

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

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

Joël KERAVEC, 26, rue Dagonno, F-75012 PARIS, France

Susanne KOHLHEYER, Huberweg 11, A-69198 SCHRIESHEIM, Allemagne

Annie LACHAISE, Chemin du puits, F-13820 ENSUES LA REDONNE, France

Nicole LACHARTRE †

Marie-Thérèse LATHION, 38, route de Villars, CH-3700 FRIBOURG, Suisse

Amanda LEAMON, 1644 Rugby Rd., SCHENECTADY, NY 12308, Etats-Unis

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

Reto MELCHIOR, Escola Suíço-Brasileira, C. P. 3630, SÃO PAULO S. P. CEP 01060-970, Brésil

Yves MILANI, 31, chemin du Domont, CH-2800 DELÉMONT, Suisse

Luisa MONTROSSET, Région Chabloz 18, I-11100 AOSTE, Italie

Danielle MULLER-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

Frédéric PAGÈS, 55, rue des Quatre Ruelles, F-93100 MONTREUIL, France

Jean-Michel PIANCA, Falkenburgstrasse 1, CH-9000 SAINT-GALL, Suisse

Yves PICCAND, Weststrasse 34, CH-3005 BERNE, 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 RAZON, 2, rue de Tourville, F-76310 SAINTE-ADRESSE, France

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

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

Georges SAINT-YVES, 65, Quai de la Tournelle, F-75005 PARIS, France

Frida SAURER, Feldenstrasse, CH-3655 SIGRISWIL, Suisse

Susanne SAUSER, Niesenblickweg, CH-3655 SIGRISWIL, Suisse

Ralph SCHOOLCRAFT, III, 30424 Via Rivera, RANCHO PALOS VERDES, CA 90274, Etats-Unis

Giorgio P. SOZZI†

Sonia SOZZI, 3, Piazza Giorgini, I-50134 FLORENCE, Italie

Jean STRASSER, 1, rue Monnier, CH-1206 GENÈVE, Suisse

Liliane TENA-PARMIGIANI, Avenue du Léman 28, CH-1005 LAUSANNE, Suisse

Christine TERRIER, Le Pratel, F-38330 SAINT ISMIER, France

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, 2, rue des Gardes, F-28230 ÉPERNON, 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, Schiffände 16, CH-8001 ZURICH, Suisse

*Achévé d'imprimer en 1995
à Genève – Suisse*

Continent Cendrars N° 8-9

Blaise Cendrars **Musiques en Espagne**

Jean-Carlo Flückiger **Un art de la fugue: Blaise Cendrars et son professeur d'orgue, Carl Hess-Rüetschi**

Frédéric Pagès **La musicalité Cendrars**

Christine Le Quellec **Cendrars et la musique: une logique du réel**

Judith Trachsel **Le plan d'une aiguille**

Jean-Claude Vian **Les pianos en miroir**

Miriam Cendrars **Pour saluer Nicole Lachartre**

Nicole Lachartre **Croquis figurant les objets de «L'Eubage»**

**** **Photo de famille**

Jay Bochner **Correspondance/
correspondances**

Marius Michaud **Fonds Blaise Cendrars:
Nouvelles acquisitions 1989-1993**

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