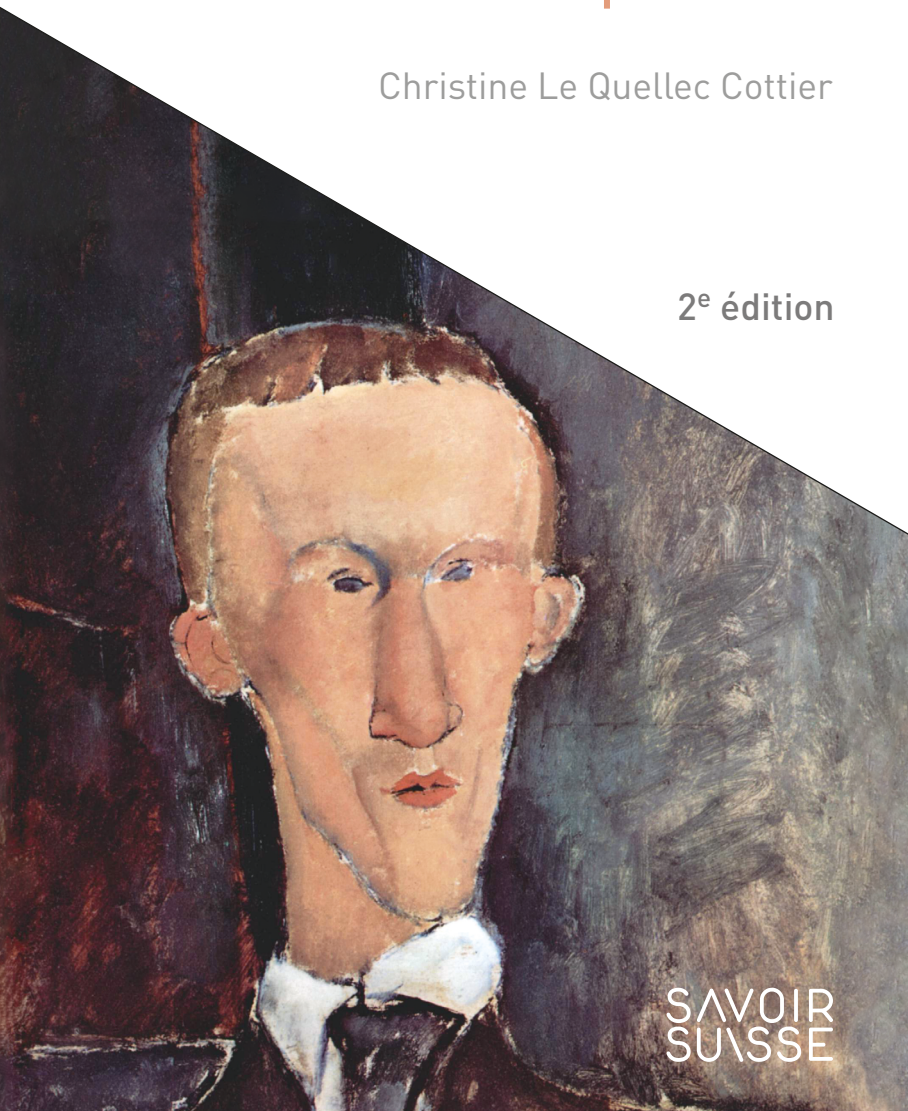


Blaise Cendrars

Un homme en partance

Christine Le Quellec Cottier

2^e édition



SAVOIR
SUISSE

Blaise Cendrars

Savoir suisse

Le *Savoir suisse* a pour premier objectif d'offrir aux communautés universitaires de Suisse et à leurs instituts spécialisés un moyen de communiquer leurs recherches en langue française, et de les mettre à la portée d'un public élargi. Il publie également des études d'intérêt général ainsi que des travaux de chercheurs indépendants, les résultats d'enquêtes des médias et une série d'ouvrages d'opinion.

Il s'assure de la fiabilité de ces ouvrages en recourant à un réseau d'experts scientifiques. Il vise la lisibilité, évitant une langue d'initiés. Il représente, dans une Suisse en quête de sa destinée au 21^e siècle, une source de savoir régulièrement enrichie et il contribue à nourrir le débat public de données sûres, en situant l'évolution de nos connaissances dans le contexte européen et international.

Le *Savoir suisse* est une collection publiée sous la direction d'un Comité d'édition qui comprend: Robert Ayrton, politologue et avocat; Olivier Babel, secrétaire général de l'Association suisse des diffuseurs, éditeurs et libraires; Julia Dao, chargée de communication, Genève; Nicole Galland-Vaucher, professeure honoraire de l'Université de Lausanne; prof. Eric Hoesli, École polytechnique fédérale de Lausanne et Université de Genève; Véronique Jost Gara, mathématicienne et rédactrice, vice-présidente du Comité; prof. Jean-Philippe Leresche, Université de Lausanne, président du Comité; Thierry Meyer, conseiller en communication, ancien rédacteur en chef de *24 heures*.

Membres fondateurs et honoraires: Bertil Galland, journaliste et éditeur; Anne-Catherine Lyon, ancienne conseillère d'État (Vaud); Nicolas Henchoz, directeur EPFL+ECAL Lab; Stéphanie Cudré-Mauroux, conservatrice aux Archives littéraires suisses, Berne; Jean-Christophe Aeschlimann, journaliste et conseiller en communication, Bâle; Giovanni Ferro Luzzi, professeur à l'Université de Genève.

La publication des volumes *Savoir suisse* est soutenue à ce jour par les institutions suivantes:

LOTÉRIE ROMANDE – FONDATION PITTET DE LA SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE VAUDOISE
– UNIVERSITÉ DE LAUSANNE – FONDATION PHILANTHROPIQUE FAMILLE SANDOZ
– FONDATION LEENAARDS – FREDERIK PAULSEN

que l'Association « Savoir suisse » et l'éditeur tiennent ici à remercier.

La maison d'édition PPUR bénéficie d'un soutien structurel de l'OFFICE FÉDÉRAL DE LA CULTURE pour les années 2016-2020.

Projet réalisé avec le soutien de la CONFÉRENCE INTERCANTONALE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE DE LA SUISSE ROMANDE ET DU TESSIN - CIIP.

Blaise Cendrars

Un homme en partance

Christine Le Quellec Cottier

SAVOIR
SUISSE

Presses polytechniques
et universitaires romandes

Conseillers scientifiques du *Savoir suisse* pour ce volume :
Daniel Maggetti et Claude Leroy

Secrétariat du *Savoir suisse* : *Christian Pellet*
Illustration de couverture : *Portrait de Blaise Cendrars,*
par Amedeo Modigliani (détail), huile sur carton, 1917
Maquette intérieure, couverture et mise en page : *Kim Nanette*
Impression : *Genoud Arts graphiques, Le Mont-sur-Lausanne*

Le *Savoir suisse* est une publication des Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), fondation scientifique dont le but est principalement la publication des travaux de l'École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), des universités et des hautes écoles francophones. PPUR, EPFL-Rolex Learning Center, CP 119, CH-1015 Lausanne, ppur@epfl.ch, tél. : +41 21 693 21 30 ; fax : +41 21 693 40 27.

www.ppur.org

Première édition, 2010

Deuxième édition, 2019

© Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne

ISBN 978-2-88915-334-3

ISSN 1661-8939 (Savoir suisse)

Tous droits réservés.

Reproduction, même partielle, sous quelque forme ou sur quelque support que ce soit, interdite sans l'accord écrit de l'éditeur.

TABLE DES MATIÈRES

1 « De la part de l'auteur, actuellement à l'étranger » _____	9
2 Naître à la poésie _____	13
3 L'action comme arme _____	43
4 Quelles avant-gardes, après la guerre? _____	71
5 Devenir romancier _____	95
6 Écrire ce n'est pas un métier... _____	117
7 Je suis l'autre, l'anonyme _____	137
8 Partir _____	161
9 Postérités de la légende _____	179
Bibliographie _____	185

J'ai des chats sauvages plein la bouche.

Blaise Cendrars, 1913

Nous citons principalement les œuvres de Blaise Cendrars à partir de l'édition Denoël des *Œuvres complètes* en 15 volumes, collection TADA, parue entre 2001 et 2006. Nous indiquons entre crochet le tome, l'année et la page.

« DE LA PART DE L'AUTEUR, ACTUELLEMENT À L'ÉTRANGER »

Avec Cendrars, la vie et l'œuvre se confondent en formant ce qu'Henry Miller a nommé « une masse poétique étincelante, dédiée à l'archipel de l'insomnie », source d'une création qui en a fait, selon l'Américain, l'écrivain du siècle. Pourtant l'œuvre du poète n'a été que « distraitement reconnue », comme l'a regretté André Malraux en 1959, trop souvent écrasée par la figure de bourlingueur édiflée par Cendrars lui-même. L'auteur a proposé un *miroir déformant* faisant oublier qu'il avait été poète, essayiste, éditeur, cinéaste, romancier, reporter, mémorialiste et homme de radio, ne laissant poindre qu'un visage buriné d'aventurier prêt à raconter ses voyages. Et c'est vrai, l'aventure est là, entre les lignes, car prendre la plume est sans doute la meilleure façon de prendre le large. Dès 1912 avec le poème *Les Pâques* et jusqu'en 1956 avec le roman baroque *Emmène-moi au bout du monde!...*, chaque publication ajoute une pièce au grand puzzle où se dessine la modernité du 20^e siècle. À de premières imprégnations symbolistes ont répondu les rythmes saccadés de la *Prose du Transsibérien*, à la modernité dada s'est associé le primitivisme de l'oralité africaine, aux destins tragiques

de personnages mythifiés a succédé l'introspection individuelle qui ne réduit nullement l'être à un « je » identifiant, bien au contraire. Cendrars n'a eu de cesse de questionner les formes, les genres et les normes : son œuvre se construit dans un tumulte esthétique qui transforme le monde et lui-même pour abattre toutes les frontières, offrant aujourd'hui encore des échos puissants à nos questionnements contemporains.

Toujours très direct, volontiers méprisant à l'égard des groupes et des institutions littéraires, Cendrars a traversé la première moitié du 20^e siècle en laissant derrière lui une œuvre créée par ondes successives ; l'homme est perpétuellement en « partance », tout comme ses écrits, que relie entre eux un réseau serré de connexions internes contribuant à former une boucle, confirmant leur circularité. Toute l'œuvre de Cendrars joue avec le temps et l'espace, dans un processus de dilatation qui la place d'abord sous le signe du départ, de l'éloignement, de l'insaisissable. Mais cet art de la fugue se double d'un mouvement inverse de condensation, s'articulant autour de la lancinante question *Qui suis-je ?*

Plongé dans cet *archipel de l'insomnie*, le lecteur côtoie les multiples identités d'un « je » qui se dit Cendrars, à la fois auteur, narrateur ou encore personnage. L'auteur pseudonyme a placé sa vie dans les textes de « mémoire », mais une vie vécue comme une représentation différée d'elle-même. Ainsi, l'œuvre est le lieu d'une reconstruction de soi, un espace qui conjugue réalité et fiction pour déjouer la matérialité autobiographique.

Dès lors, de qui parler ? Pour suivre cet homme en partance, il importait de saisir la métamorphose qui fut la condition nécessaire à la naissance de l'œuvre. Pour devenir Cendrars, il fallait que Frédéric Sauser, né au 27 rue de la Paix à La Chaux-de-Fonds, le 1^{er} septembre 1887, disparaisse : qu'il fugue.

2

NAÎTRE À LA POÉSIE

– Marie, arrête de jouer, tu la massacres, cette fugue... fais autre chose, laisse ce piano, ce n'est vraiment pas pour toi... Quand je serai grand, je jouerai, et même des sonates...

Freddy agresse sa grande sœur Marie, de cinq ans son aînée, sans que personne ne réagisse. À la rue du Parc, à La Chaux-de-Fonds, Marie-Louise leur mère s'enferme de plus en plus souvent dans sa chambre, ne voulant pas être dérangée. Le frère Georges, qui pourrait jouer les médiateurs entre sa sœur et son petit frère, préfère continuer à tourner distraitemment les pages du nouveau *Messenger boiteux*, l'almanach 1894 qui vient de paraître. Il ne tient pas à provoquer une crise chez son cadet. Quant au père, il n'est pas là, et ne saura rien de cette énième altercation. Marie abandonne le piano à Freddy qui joue nerveusement quelques arpèges.

C'est l'automne 1893 à «La Chaux». En cette période de crise économique, la ville vit au ralenti et le froid annoncé par le fameux almanach ne présage rien de bon pour les mois à venir. Frédéric Sauser, le benjamin de la famille Sauser-Dorner, a 6 ans. Il est né dans une mansarde de la rue de la Paix de cette

même ville des montagnes, située à mille mètres d'altitude, à un moment où ses parents se débattaient pour boucler leurs fins de mois. Ce troisième enfant, après Georges qui a déjà trois ans et Marie cinq, n'est pas vraiment le bienvenu : l'oncle Ernest Sauser n'a d'ailleurs pas félicité son frère Georges comme il le devait, ce 1^{er} septembre 1887.

Georges Sauser en a assez des allusions à ses échecs, à son instabilité financière. Un tiers de son revenu mensuel – à peine cent francs – passe dans le loyer et le stère de bois à acheter lui sera facturé quinze francs. Il ne supporte plus cette précarité et prend sa décision, il va leur prouver à tous, aussi bien à ses frères imprimeurs qu'au grand-père Dorner, qu'il sait prendre des initiatives et réussir ! C'est décidé !

Et tant pis si on ne peut pas déplacer ce fichu piano, on partira sans lui : le soir même, Georges annonce à sa famille qu'ils s'installeront l'année prochaine à Naples pour y vendre de la bière, boisson encore peu connue dans cette métropole méditerranéenne. Un ami chaudefonnieur, issu d'une famille de brasseurs installés dans cette ville depuis 1840, lui a parlé des bénéfices à réaliser. Il n'y a pas de temps à perdre : l'automne prochain, ils seront tous napolitains !

L'annonce tombe comme une chape de plomb sur Marie-Louise, que les nombreux projets farfelus imaginés par son mari ont épuisée. Elle ne se voit pas vivre dans cette cité antique qui compte cinq cent mille habitants à la fin du 19^e siècle, alors que « La Chaux » est un bourg de trente mille âmes, un chiffre important à l'échelle helvétique.

C'est à ses parents que pense immédiatement Marie-Louise, perdue déjà à l'idée de ne plus les voir. Johann et Marie Dorner tiennent l'Hôtel de la Balance, sur la place Neuve, et Marie-Louise leur rend visite tous les jours, bien que les piques de son père à l'égard de Georges lui soient de plus en plus insupportables. Le couple gère l'hôtel et le restaurant depuis des années, et il est aussi bien implanté dans la ville que les Sauser. Les deux familles ont des origines suisses-allemandes, vestiges d'une époque où la Confédération helvétique n'était pas encore un état fédéral, où les gens changeaient de canton pour essayer de survivre. Au 18^e siècle, l'Oberland bernois ne nourrissait pas sa population et les Sauser, vigneron-tâcherons originaires de la commune de Sigriswil, se sont installés comme beaucoup d'autres Bernois dans le Jura, à Bôle. À cette époque, les paysans d'origine neuchâtelaise quittaient la terre au profit de l'horlogerie, en pleine expansion. Mais quand Georges naît, le 23 avril 1851, les hommes de la famille se sont déjà majoritairement reconvertis dans l'imprimerie, à La Chaux-de-Fonds.

La famille Dorner est quant à elle originaire de Küssnacht dans le canton de Zurich. Son déplacement à La Chaux s'inscrit dans le mouvement migratoire qui a touché cette région de Suisse: en 1880, un habitant de la ville sur huit est étranger et plus de trente pour cent de la population parle allemand. La famille Dorner y a fait fortune grâce à l'hôtellerie et Marie-Louise reçoit parfois de ses parents quelques pièces qui arrondissent ses fins de mois.

Constituée de fortes personnalités, lieu de frontière, de migration et d'asile, la cité horlogère forme un axe étonnant autour duquel s'organisent d'improbables rencontres et se concrétisent des projets audacieux. Entièrement reconstruite après le grand incendie de 1794, la ville a pris des allures américaines avec son nouveau plan cadastral absolument géométrique, où toutes les rues se croisent à angle droit. C'est dans cette ville que naît Louis Chevrolet, le 25 décembre 1878. Il deviendra un célèbre pilote de courses automobiles aux États-Unis et y fondera la marque de voitures qui porte toujours son nom. Non loin de la rue de la Paix, le 6 octobre 1887, soit à peine un mois après la naissance de Frédéric Sauser, vient au monde Charles-Édouard Jeanneret plus connu sous le nom de Le Corbusier, l'architecte et urbaniste qui a marqué tout le 20^e siècle. Quelques rares lettres et dédicaces témoignent de la sympathie qu'éprouvent l'un pour l'autre les deux contemporains qui toutefois ne se fréquenteront jamais vraiment.

Dans cette ville austère, les deux familles Sauser et Dorner règnent, fortes de leurs convictions. Protestantesses toutes les deux, elles imposent une rigueur morale et un ordre de vie qu'il est peut-être difficile d'imaginer de nos jours. Qu'il s'agisse des prières récitées, des bonnes actions à accomplir ou des préceptes religieux à suivre, le quotidien de chacun est déterminé et aucun manquement n'est admissible. Les sœurs de Georges Sauser, institutrices à la Chaux-de-Fonds durant plus de trente ans, y ont gardé une réputation terrible. Pourtant cette rigueur qui est une force propre à souder toute famille ne

trouve aucune prise sur le père de Freddy ; elle n'en trouvera pas davantage sur son fils cadet : tous deux dansent dans le salon après l'annonce du départ pour Naples, les yeux perdus dans la contemplation d'un paysage du sud imaginaire, lieu de tous les délices ! Cette complicité de joueurs qui s'établit entre eux, Cendrars ne l'évoquera jamais : la figure du père sera celle de l'homme qui a failli, même si l'écrivain sait fort bien à quel point il lui ressemble. Il préfère toutefois l'ignorer, du moins pour un certain temps.

Le projet fou prend forme et le départ a lieu le 14 juin 1894. Grâce à la Compagnie du Jura-Simplon, la famille embarque directement en gare de La Chaux-de-Fonds, pour Bâle. De là, elle s'installe dans un des wagons modernes de la toute nouvelle ligne du Gothard, inaugurée douze ans auparavant et que le légendaire Orient-Express utilise aussi depuis Strasbourg. En cette fin de siècle, le train n'est plus le monstre fulminant crachant une fumée noire des premières années. La qualité du transport s'est améliorée grâce à des machines à freinage automatique et des compartiments-salons accueillent les voyageurs de première classe qui observent le paysage à une vitesse de 50 km/h, pour les trains les plus rapides. La famille Sauser se lance dans une aventure transalpine qui la conduit à Milan, avant de descendre jusqu'à Gênes.

Si l'on se fie aux déclarations du Phileas Fogg de Jules Verne, toujours très précis dans ses relevés de voyage, ainsi qu'aux très sérieux volumes consacrés à l'héroïque histoire des chemins de fer, il aurait fallu plus de seize heures de voyage continu pour

rejoindre Gênes. Cette ville maritime laissera un souvenir approximatif au futur Blaise Cendrars puisque dans le recueil *Bourlinguer*, paru en 1948, la nouvelle qui porte son nom évoque en fait Naples. La famille monte très probablement à bord d'un des bateaux de la nouvelle *Compagnia di navigazione italiana*, créée en 1881 suite à la fusion des compagnies Rubattino de Gênes et Florio de Palerme. Avec sa flotte de près de cinquante navires, l'entreprise propose de nombreux circuits en Méditerranée et elle prévoit une escale dans tous les ports italiens, dont Naples, bien sûr. C'est d'ailleurs de cette ville et de Gênes que partent les plus grands navires pour Alexandrie et Bombay... Peut-être le récit du séjour en Égypte avec une « nounou » conteuse, qu'on lira quarante ans plus tard dans *Bourlinguer*, trouve-t-il sa source dans ce voyage entrepris par le jeune Freddy à l'âge de sept ans, sur un bateau qui allait jusqu'au bout du monde, jusqu'au bout de l'imaginaire ?

L'arrivée à Naples de la famille est confirmée le 26 septembre 1894 : le voyage fut une aventure en soi et une surprise désagréable attend les voyageurs à leur arrivée : une odeur nauséabonde s'échappe des tonneaux de bière qu'on perce. On imagine sans peine l'expression de Georges Sauser lorsqu'il découvre que la bière importée n'est plus qu'une infecte soupe. Le précieux liquide n'avait pas subi de pasteurisation, méthode rarement pratiquée à l'époque et après un séjour en mer à température ambiante, il était bon à jeter.

Mais pour le cadet, qu'importe ! Naples est un rêve, un monde insoupçonné, gorgé de soleil et de

chaleur, où la vie se déroule dans la rue. En 1894, la ville millénaire est un chantier à ciel ouvert. Suite au retour du choléra en 1885, la cité a ouvert ses artères, tranché dans ses ruelles et commencé le drainage des égouts, dont la plupart étaient encore à l'air libre. Quelques années plus tard, après avoir retourné des centaines de milliers de mètres cubes de terre contaminée, les pouvoirs publics peuvent se féliciter : l'épidémie n'a pas frappé la ville, malgré une nouvelle alerte en été 1893. Le peuple de la ville basse survit dans une misère noire que les commentateurs de l'époque, français, anglais ou suisses, n'hésitent pas à qualifier de « médiévale » : insalubrité totale, manque d'espace, promiscuité révoltante, contagion inéluctable. À ce tableau sinistre s'ajoute la présence de la Camorra, branche locale de la Mafia, qui contrôle déjà une bonne partie de cette ville d'un demi-million d'habitants. Et le jeune Freddy, qui n'avait pas besoin de descendre la pente du Vomero pour arriver près du port, puisque la maison louée par ses parents se trouvait au 24 de la rue Incoronata, soit entre la Via Toledo et la Via Medina, a sans doute régulièrement croisé des femmes défigurées, jeunes et moins jeunes : le rasoir est à l'époque l'arme favorite des camorristes qui s'en servent pour marquer une femme qui a trahi, pour impressionner un suspect, ou encore pour signer l'appartenance à l'organisation. La technique est très précise, la lame traverse la moitié du visage sans toucher aux organes, selon les camorristes. En fonction du type de vengeance retenu, on utilise une lame simple, on la trempe dans l'encre pour laisser une trace plus

visible, ou encore on se sert d'une lame ébréchée pour que la blessure soit à tout jamais irrégulière ou mal cicatrisée. Certains affirment que dans les bas quartiers de la ville on rencontre à chaque pas des femmes défigurées de la sorte. Dès lors, Marthe et Pompon, les deux défigurées de l'œuvre du poète, ne reflètent-elles pas la violence perçue à l'âge de sept ans, près du tombeau de Virgile, non loin de la porte des Enfers ?

À Naples, ville de toutes les démesures, l'enfant se nourrit des bruits et des cris échangés dans une langue incompréhensible. Son entrée à l'École allemande dirigée par le Dr Karl Vogt, ouverte aux expatriés et aux riches étrangers, dresse une frontière entre lui et ce monde insoupçonné qui le fascine. Lors de visites historiques ou à d'autres occasions, l'enfant découvre un univers extravagant : dans l'Église San Domenico Maggiore, quarante-cinq cercueils alignés contiennent les corps momifiés de grands dignitaires aragonais ; les visiteurs peuvent demander à toucher les cadavres aux Dominicains préposés à l'ouverture des sépultures. Troubler la paix des morts ? Comment est-ce possible ? Toute la famille de La Chaux-de-Fonds aurait hurlé à l'offense, au sacrilège.

Tandis que l'enfant buté et colérique qu'est Freddy succombe au charme baroque de cet univers napolitain, sa famille vit une descente aux enfers. La fortune promise s'est transformée en une dette et personne n'a de solution. Georges, qui sait très bien que ses créanciers de La Chaux-de-Fonds tentent de récupérer leur mise en s'adressant directement

au Consul de Suisse à Naples, refuse de repartir. Il ne veut pas être la risée de ses frères, ni des parents de sa femme: il lui est impossible de rentrer à La Chaux-de-Fonds. Jamais il n'y retournera, en tout cas pas après un tel fiasco. Marie-Louise n'en peut plus, mais elle sait très bien que personne ne leur fera de cadeau s'ils rentrent bredouilles. Georges cherche des affaires, Marie-Louise s'enferme dans leur logement. Les enfants tiennent leur rôle et étudient dans le collège privé que leur père finance grâce à un prêt consenti par la solide *Banco di Napoli* contre le dépôt de plusieurs montres suisses. Cet emprunt devrait lui permettre de rebondir, mais là encore, c'est un échec.

De retour en Suisse en 1896, la famille transite par Neuchâtel, chef-lieu du canton à trente minutes de route de La Chaux-de-Fonds, où vivent désormais les parents de Marie-Louise. Son époux s'y morfond quelque temps, et dès que l'occasion de partir se présente à nouveau, ils refont leurs malles, cette fois-ci pour Bâle où Marie-Louise a des proches.

Partis en 1894 au moment où l'Affaire Dreyfus éclatait, les Sauser vivent hors de l'actualité politique. Ni le Premier Congrès mondial du sionisme qui se tient justement à Bâle en 1897 sous la direction de Théodore Hertz, ni le «J'accuse» d'Émile Zola en 1898 ne provoquent la moindre discussion familiale. Installée dans le quartier populaire de la gare, vivant toujours de façon très précaire, la famille déménagera cinq fois en cinq ans, entre 1897 et 1902. Freddy suit les cours de la «Untere Realschule» qui prépare au gymnase. Il y rencontre

Auguste Suter, un garçon de son âge avec lequel il se lie et qu'il retrouvera en 1911 à Paris où celui-ci a obtenu une bourse pour s'y former comme sculpteur. Leur amitié durera toute leur vie et lorsque Suter se remémore ces années bâloises, il évoque un Freddy pour qui tout était prétexte à s'évader, à fuguer ; l'école l'ennuie et il préfère vagabonder dans cette ville aux allures internationales : n'est-elle pas la première ville suisse rattachée aux chemins de fers européens, par la ligne de Strasbourg, en 1844 déjà ? Et quelle n'est pas son excitation lorsque le cirque américain Barnum s'installe dans la cité rhénane !

En 1898-99, Frédéric Sauser présente déjà toutes les caractéristiques linguistiques d'un Européen cosmopolite : il a grandi en parlant français dans une famille bilingue français-allemand, qui pratique plutôt un dialecte alémanique. De plus, il a appris à se débrouiller en italien et a passé deux ans à entendre le napolitain. Arrivé à Bâle, il suit pendant cinq ans un enseignement en allemand et se considère un « ½ Welsche ». En 1902, lorsque la famille revient dans le canton de Neuchâtel, le jeune homme est tout à fait bilingue et ses références culturelles sont aussi bien allemandes que françaises. Pourtant, le choix de la poésie se fera au détriment d'un de ces deux pôles, puisque le jeune homme va progressivement faire disparaître tout ce qui le rattache à l'univers germanique et à sa famille.

Celle-ci se réinstalle donc à Neuchâtel grâce à l'emploi enfin déniché par le père : il devient négociant de cigares en gros. C'est dans cette ville sise au bord du lac que Freddy entre à l'École de commerce,

selon la volonté de son père : avec cette formation, il trouvera un emploi de bureau, une fonction régulière. Mais quoi de plus étranger au jeune garçon qui a gardé le goût du Sud et de la découverte du monde. Non, l'École de commerce se passera de lui ! Ses résultats – lorsqu'il en rapporte ! – sont médiocres : ce sont les heures d'absence qui se comptent le plus facilement dans son carnet scolaire... Alors que Georges, le frère aîné, entame de brillantes études de droit et que Marie, toujours aussi retirée, termine son apprentissage de commerce, le père pique une colère contre ce rejeton fanfaron qui n'en fait qu'à sa tête. C'en est trop ! En ce jour de 1904, le père de famille se rend chez son frère aîné Ernest, qui dirige la moderne imprimerie de La Chaux, et lui demande de le mettre en contact avec leur sœur Bertha, gouvernante depuis déjà quelques années en Russie. Les réseaux de Suisses expatriés fonctionnent et elle dénicher à son neveu une place de commis chez leur compatriote horloger Leuba, à Saint-Pétersbourg.

Le voyage est décidé. Marie-Louise n'a rien pu dire, en admettant qu'elle l'ait tenté. Son cadet part en septembre 1904 et cette première séparation provoque en elle une ultime fracture. Ses aînés sont autonomes, son mari fuit le domicile familial. Elle se laisse prendre aux filets de la maladie et sombre dans une mélancolie que rien ne combattra.

De cette vie dans les montagnes neuchâteloises, presque rien ne transparaîtra en 1932 dans le récit *Vol à voile*, dont le titre initial aurait dû être, selon la demande de l'éditeur lausannois, «Souvenirs de Neuchâtel». Par contre, la fugue initiatique

qui conclut le récit a de quoi laisser songeur, voire envieux : l'aventure est là, au bout du balcon, il suffit d'oser. Le grand saut et les express internationaux vous emmènent là où vous voulez !

La fugue a bel et bien eu lieu, du moins mentalement : Freddy fuit sa famille et s'embarque pour une aventure dont il n'a aucune idée. Il a dit « oui » à son père, lorsque celui-ci, toujours aussi emporté, l'informe de sa décision : le départ de son fils pour la Russie. Mais la fugue fondatrice de *Vol à voile* met en scène cette échappée et lui donne toute son ampleur : prise de risque, brigandage, transgression, disparition. Tous les éléments romanesques permettent à Cendrars, vingt-huit ans après le départ en Russie, de se réinventer. Et « inventer », pour reprendre le mot du professeur de solfège Hess-Ruetschi de Neuchâtel, est le seul moyen de survivre :

En somme, rien n'est inadmissible, sauf peut-être la vie, à moins qu'on ne l'admette pour la réinventer tous les jours!... Propos d'après boire, dira-t-on; oui, peut-être, mais aussi dangereuse boutade d'un esprit enthousiaste, insatiable et insatisfait dont je subis la fascination et sentis le souffle m'enfiévrer, car, comme d'un briquet biscornu peut jaillir une étincelle précaire, mais suffisante pour déclencher un incendie dans un milieu approprié, cette simple boutade d'ivrogne suffit pour ravager mon adolescence et me brûler toute la vie. [5-2003, 470]

Le départ pour Saint-Petersbourg, vécu par le jeune homme comme une première occasion de liberté, peut être considéré comme la clef de voûte de

l'œuvre à venir, ou le premier chaînon de sa propre réinvention, de sa propre métamorphose. Depuis Bâle, ce voyage en train de plus de 2500 kilomètres lui a fait traverser l'Allemagne pour atteindre Berlin puis Varsovie ou alors, option la plus rapide, l'a emmené à Munich avant de remonter directement sur la Pologne. Quoi qu'il en soit, Sauser est seul durant tout le mois de ce périple, il est prêt à disparaître, prêt à changer de monde.

« Seul » vraiment ? Cette idée s'oppose à tout ce que l'auteur narre dans ses textes de mémoires, tel *Bourlinguer* en 1948, ou déjà dans *Vol à voile* en 1932. Mais là se profile l'embuscade que Cendrars, personnage, narrateur et auteur tend à ses biographes : toute sa vie est un théâtre, une fugue et un imaginaire. Ce sont les textes qui l'ont fait exister et qui lui ont permis de s'inventer une vie, comme la boutade d'Hess-Ruetschi le laissait entendre. Cendrars a découvert sa vie en l'écrivant, en la composant au fil des expériences et des associations, tant livresques qu'existentielles.

Ainsi Rogovine, le personnage haut en couleur qui accompagne le jeune homme dans *Vol à voile* se trouvait peut-être bien dans le train de Varsovie, mais là n'est pas l'important : ce personnage, au nom si proche de celui du « Rogojine » de *L'Idiot* de Dostoïevski, a une fonction dans le récit qui le façonne, non dans la vie de Frédéric Sauser. Il est d'ailleurs intéressant d'apprendre, grâce aux dernières recherches menées en Russie, qu'un Grigori Rogovine habitait au 34, rue au Pois, adresse du patron horloger à Saint-Pétersbourg : l'homme a donc bel et bien existé, mais le personnage cendrarsien

s'est constitué d'une multitude d'images, de références, de greffes littéraires ou réelles. Selon le principe de cette mosaïque, tant le passé que la vie de Cendrars écrivain sont à lire comme une mise en fiction, le résultat d'une métamorphose qui a congédié Frédéric Sauser et les siens.

Arrivé à Moscou en octobre 1904, Freddy est accueilli par sa tante Bertha Sauser. Il se rend ensuite à Saint-Pétersbourg où il est engagé dès le 1^{er} janvier 1905 en tant que commis bilingue français-allemand pour le magasin d'horlogerie de leur compatriote Henri Albert Leuba, « Léouba » en russe. Bertha initie son neveu à ce monde septentrional et à cette langue indéchiffrable, véritable frontière à traverser.

Le long voyage accompli le plonge rapidement dans un univers parallèle qui traverse une époque troublée; à la guerre russo-japonaise qui se poursuit à sept mille kilomètres de là s'ajoutent en effet les grèves et manifestations populaires qui aboutissent au fameux «Dimanche rouge» du 9 janvier 1905. La famille Sauser n'avait pas imaginé pareil environnement pour son rejeton, et la tante Bertha, depuis sa résidence campagnarde, ne se doutait pas de la révolution en gestation. Le jeune Suisse est témoin malgré lui des bouleversements de son temps, mais il ne s'y associe pas, ce qui explique sans doute que dans *Moravagine*, « Moscou ressemble à une sainte Napolitaine »!

Le jeune homme profite de ses congés non pour aller manifester avec les prolétaires mais pour s'enfermer à la Bibliothèque impériale où il commande toutes sortes d'ouvrages qu'il dévore en autodidacte.

Il lit, en vrac, selon les fiches de commande conservées, à la fois des volumes d'histoire de l'art consacrés à la peintre italienne des 14^e et 15^e siècles qu'il recopie entièrement sur la page de droite de son cahier, alors que celle de gauche lui sert pour des annotations personnelles et des commentaires, ou encore des florilèges poétiques et philosophiques. C'est en Russie que Frédéric Sauser, qu'il écrit « Coze » selon la prononciation russe, amorce son premier cahier et note des pensées, confie ses états d'âme. Oubliés les chiffres de la comptabilité de Neuchâtel, négligées les missives que Leuba l'oblige à rédiger. Il découvre, il lit, il apprend et se nourrit d'un bien qu'il sait être fait pour lui.

Et c'est dans ce Cahier noir que sont copiées les « lettres à Hélène », cette mystérieuse amoureuse au destin tragique dont la seule trace se découvre dans une lettre à l'ami bâlois Haberbosch. Entre des vers de Lamartine exprimant la douleur de vivre, des pages de Camille Flammarion consacrées à l'*Astronomie populaire*, une référence à Benjamin Constant, la reprise d'un article consacré « au martyr d'un poète : Nicolas Lenau » ou encore la copie de l'alphabet grec, se trouvent les lettres à l'amie rencontrée à Saint-Petersbourg. Elles expriment toutes le malaise du jeune homme et ses incohérences affectives : il ne peut s'imaginer vivre une relation de couple. La figure d'Hélène hante tout l'œuvre de Blaise Cendrars, femme aimée, femme inaccessible ou femme perdue, elle est l'étoile que Gérard de Nerval a poursuivie toute sa vie, elle est la Béatrice de Dante et la Laure de Pétrarque. Muse ou sorcière, elle a sans aucun doute permis la genèse de l'œuvre et fondé

le principe scriptural sur la nécessité d'une expiation: la correspondance du printemps 1907, alors que Freddy est rentré à Neuchâtel, fait comprendre qu'Hélène est morte suite à un terrible accident. Le 11 juin – pour le calendrier grégorien en vigueur en Europe, le 29 mai pour les Russes, selon le calendrier julien utilisé jusqu'en 1918 –, le Cahier noir se termine sur cinq vers qui crient le désespoir de celui qui croit porter la responsabilité de cette mort :

Je crache sur la beauté qui amène le malheur
Je crache sur la raison qui veut être trop belle
Je crache sur le destin qui ne veut rien admettre
Je crache sur les mots qui trompent l'animal
Je crache sur la vie qui n'écoute pas la vie!
[I.S., 1969, 29]

Plus rien ne sera écrit dans le cahier à peine commencé.

– Non, M. Leuba, je ne peux pas rester, je vous remercie pour tout, dites à votre femme que je ne l'oublierai jamais, mais je dois rentrer: ma mère est très malade. Il faut que j'aille la retrouver.

Le voyage dure à nouveau une éternité, et c'est un Freddy transfiguré, mûri, qui débarque en gare de Bâle, où il dira ne plus comprendre «un dialecte qu'il a complètement oublié». À Neuchâtel, son père ne le reconnaît pas et le jeune homme aux cheveux longs l'appelle, heureux de retrouver les siens. Pourtant la joie des retrouvailles est de courte durée, car la famille n'en est plus une: de Saint-Pétersbourg, il envoyait déjà des courriers séparés à sa mère et à son père.

Son frère a 23 ans et sa sœur, qui a fêté la Sainte-Catherine, s'occupe de leur mère à la maison. Leur père Georges ne vit presque plus au Faubourg des Sablons et ce n'est qu'à la mort de Marie-Louise Dorner, le 12 février 1908, que sa double vie est révélée. Partageant depuis quelque temps déjà l'existence d'Alice Jacot-Descombes, de plus de trente ans sa cadette, il officialise sa relation et annonce à ses trois enfants le nom de leur future belle-mère, qui a l'âge de Marie. Cette nouvelle est vécue comme une véritable trahison et les liens avec ce *père indigne* sont coupés. Le fils Georges annonce son mariage avec Agnès Hall, fille du célèbre portraitiste anglo-américain Richard Hall, et part s'installer à Genève dès la fin de l'année 1908, choisissant le patronyme définitif de Sausser-Hall. Marie épouse un dentiste allemand et émigre en Allemagne, où elle va rester toute sa vie. Quant à Freddy, il ne coupe pas le contact immédiatement. Peut-être est-il parti trop longtemps pour subir coup sur coup deux disparitions. Sa mère est morte, Hélène a disparu et maintenant son père trahit. C'en est trop.

En décembre 1910, pour Noël, il se rend chez son père, installé à Malleray dans le Jura bernois avec sa nouvelle famille, puisqu'Alice a mis au monde, un an après leur mariage, un petit Félix. Mais le père refuse d'écouter la demande de soutien de son fils et, selon la missive adressée par Freddy à son ami August Suter, la rupture semble consommée. Père et fils coupent les ponts.

Après la liquidation de l'appartement de Neuchâtel, le jeune homme de vingt-trois ans, à l'imaginaire tourmenté et aux pensées morbides, s'installe seul à

Berne, pour y suivre en auditeur des cours de médecine. Il est surtout présent dans les auditorios des médecins-psychiatres qui enseignent à La Waldau, l'asile bernois dont le nom réapparaîtra à peine transformé dans le roman *Moravagine*, en 1926. Cette période académique n'est pas plus concluante que les précédentes : Freddy s'ennuie, il a besoin de l'expérience pour se sentir vivre. Il quitte rapidement les cours théoriques, mais réussit à établir un contact avec un pensionnaire de la Waldau, qui le croit médecin et se confie à lui : quelques lettres de ce Füssli ont été conservées dans un des dossiers relatifs à la genèse de *Moravagine*. L'interné y décrit sa jeunesse, sa formation, jusqu'à l'acte coupable qui l'a amené à être jugé en juin 1907 : le déterminisme social et familial, les pulsions animales que révèle son récit sont un matériau qui a nourri la figure romanesque de *Moravagine*, l'idiot, le tueur de femmes.

L'étudiant déçu s'inscrit en philosophie et musicologie, mais les résultats restent les mêmes. L'issue viendra d'une rencontre soudaine : Félicie Poznanska, une étudiante polonaise qui suit les cours de pédagogie, le séduit par sa délicatesse, sa finesse et sa sûreté. Et elle est sous le charme de celui qu'elle décrit comme un Gorki, avec ses cheveux longs et son écharpe. Elle va le protéger de lui-même, l'aider à vivre, à survivre. Avant que Freddy ne décide de repartir en Russie, au printemps 1911, Félicie l'accompagne lors de divers vagabondages à Paris et Bruxelles ; dans cette ville, il aurait été « figurant à 0,50 centime puis chef de file à 0,75 centime grâce à son intelligence » selon le livre tenu par le Directeur

du Théâtre de la Monnaie à l'époque, consulté par l'ami belge Paul Vanderborght, alias Paul Chandail, lors de la venue du poète à Bruxelles en 1922.

C'est durant ces années 1910-1911 que Freddy prend la plume pour composer les poèmes « Séquences » en même temps qu'il écrit ses « Cahiers de jeunesse » riches de pensées, réflexions et citations. Les poèmes, publiés en 1913 puis reniés (« des péchés de jeunesse ») doivent leur forme à l'influence de l'écrivain symboliste Remy de Gourmont (1858-1915). Celui-ci devient le maître spirituel du jeune poète qui dévore ses œuvres, en les recopiant dans ses Cahiers. Il s'imprègne de son style, spécialement du roman *Sixtine, roman de la vie cérébrale* (1890) construit sur le principe d'une mise en abyme où le « héros » Hubert d'Entragues écrit un roman, « L'Adorant », qui se révèle être *Sixtine*. Le personnage y abuse de sa vie cérébrale et n'arrive pas à capter le réel, à retenir la femme qu'il aime. Ce constat d'impuissance provoque l'écriture, ultime échappée face à un érotisme redouté. Cette thématique fin de siècle de la femme insaisissable caractérise pleinement la première phase de création chez Cendrars. Le jeune homme s'essaie à l'écriture et reproduit le vers libre du tournant du siècle, utilise les images de femmes dangereuses ou inaccessibles véhiculées par un imaginaire décadent, tout en exploitant un registre de vocabulaire rare ou précieux. Mais c'est le volume *Le Latin mystique ou les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au Moyen Âge*, publié par Gourmont en 1892, qui est au cœur de cette filiation. Gourmont y défend les poètes du bas

Moyen Âge, en rejetant l'orthodoxie latine qui ne donne droit de cité qu'à un Virgile ou à un Cicéron. Il y affirme que « du point de vue de la philologie débarrassée des préjugés littéraires, la langue primordiale est au contraire la langue parlée, laquelle, loin d'être une dégénérescence de la langue écrite, en est au contraire le réservoir et la fontaine de jeunesse ; et s'il est vrai de dire qu'il n'y a pas de langue littéraire là où il n'y a pas de langue de conversation, il suffira de montrer que l'existence du latin comme langue parlée s'est prolongée très tard dans le Moyen Âge, pour montrer aussi la légitimité et l'originalité possibles d'une littérature latine contemporaine de l'ancienne littérature française. » [*op. cit.*, « Préface », 1913, V-VI]. Il réhabilite ainsi tous ceux qui ont trop longtemps été considérés comme marginaux, originaux, ou libertins et cette capacité à s'opposer aux dogmes touche profondément Freddy Sauser, qui fait de cette somme sa nouvelle Bible.

Au mois de juin 1911, alors qu'il n'a que vingt-quatre ans mais semble avoir déjà vécu mille vies, il décrit dans une première lettre à son ami August Suter sa nouvelle existence russe. Il est à nouveau installé chez la famille Leuba, en villégiature estivale à Streilna, petite bourgade du golfe de Finlande, à vingt verstes de Saint-Petersbourg, soit un peu plus de vingt kilomètres. Ce courrier rédigé en allemand, ainsi que les suivants, avaient de quoi effrayer l'ami parisien. Le ton, le rythme et les déclarations témoignent d'un profond malaise, d'un mal qui le ronge sans jamais le lâcher. Tel le héros de Gourmont qui trouve en l'écriture un exutoire au réel, Freddy Sauser y commence

un « roman à la cantonade », *Aléa*, dans lequel il affirme jeter sa vie, ses pensées, ses tumultes. Le roman est un « omnibus » qui « bout, échaude et siffle », placé sous la protection de trois écrivains admirés : le Suisse Carl Spitteler, le Polonais Stanislas Przybysewski et le Français Remy de Gourmont. Le personnage du roman, José, est venu à Saint-Pétersbourg pour *tuer, retuer son passé*, mais une fois sur place il retrouve la famille de sa bien-aimée morte, dans un environnement bourgeois qu'il déteste. Il réalise qu'il s'est trompé et traîne son remords dans la ville, délirant dans l'anonymat de la foule ou s'enfermant pour lire, loin de toute sociabilité haïe. Ses pensées le ramènent aussi en ville de Berne, marquée du sceau de l'hypocrisie bourgeoise, des non-dits et autres décorations de façade qui révèlent le malaise de celui qui tangué au cœur du monde.

Cendrars a conservé ce roman autobiographique tout au long de sa vie, mais il ne l'a jamais édité tel quel. Après l'avoir entrepris en Russie, il l'emporte avec lui en Amérique où il le recopie. Cette première prose est un prototype que le poète en devenir découpera selon les nécessités littéraires. En 1922, l'auteur supprime dans le roman de nombreuses pages trop autobiographiques et fait paraître cette aventure russe en feuilleton dans la revue *Les Feuilles Libres*, à Paris, sous le titre *Moganni Nameh*, nom secret d'inspiration goethéenne signifiant en farsi « le livre du poète ».

Félicie Poznanska, qui a bien compris la détresse morale de son ami, lui offre une solution : émigrer aux États-Unis ! Elle a terminé sa formation

pédagogique et vient de partir pour New York où vit une de ses sœurs. Habile et entreprenante, elle a trouvé une place d'enseignante à l'école Ferrer, qui est à l'époque le centre des activités anarchistes de New York. La journée, l'école propose aux enfants de nouvelles méthodes pédagogiques, et le soir elle se transforme en établissement pour adultes, avec des conférences, des pièces de théâtre ou des débats politiques. Félicie, qu'il appelle Féla, lui envoie la quinzaine de dollars permettant la traversée en troisième classe. Freddy, qui correspond toujours avec son ami Suter, ne sait que faire. Le sculpteur ne croit pas à ce départ : il lui déconseille le voyage, exprimant ce que le jeune homme ne formule pas clairement : pour réussir il doit être seul, le choix de l'écriture impose cet isolement. En automne 1911, Freddy sait qu'il veut écrire, que son choix est fait. Et que la vie avec Félicie ne peut être la solution. Il part pourtant, remettant son avenir entre les mains de celle à qui il avait affirmé un an plus tôt, lorsqu'il testait sa langue en faisant des traductions de l'allemand en français : « Dix ans d'études. Il me faut dix ans. Je trouverai ma langue. Mon style. Une fois que j'aurai commencé. Mais je ne sais rien. Je ne sais pas mon français... » [I. S. 1969, 50].

Ce nouveau départ, espéré comme une renaissance, est surtout une fuite de Russie : la Venise du nord est un marécage où l'âme de Freddy Sauser s'est lourdement embourbée. D'ailleurs, sait-il vraiment ce qu'il veut ? Alors qu'il pourrait rejoindre très directement le port de Libau, l'actuelle Liepāja en Lettonie, il fait un immense détour jusqu'à Varsovie. En fait, il

prend le train le 1^{er} novembre à Saint-Pétersbourg, mais n'embarque à Libau que 20 jours plus tard... obsédé par l'idée de revoir une autre femme, Bella. *Mon Voyage en Amérique*, le cahier de notes tenu tout au long du voyage qui le conduit à New York, laisse deviner ce crochet de plus de mille kilomètres sans rien en dire. Libau est accessible en train par Daugavpils et Riga depuis 1861, et le grand port marchand est directement connecté au reste de l'Empire depuis 1871. Mais les villes citées dans son carnet de notes attestent d'un circuit long de cinq jours, alors qu'il aurait pu être réduit de moitié si le jeune homme n'avait pas choisi de prendre l'ancienne ligne ferroviaire partant de Gatscina («Gatschina» dans son cahier) près de Saint Pétersbourg et menant jusqu'à Varsovie, sans possibilité de retourner vers l'ouest. À Varsovie, où il déclare qu'«un grand pan de [s]a vie n'est que charogne», il se présente chez Bella, cousine de Félicie rencontrée elle aussi à Berne et dont il a été très amoureux. De l'accueil de cette jeune femme a sans doute dépendu son départ pour les États-Unis... Déçu, rageur, il reprend le train, confiant à son cahier qu'il «rôde insatisfait de F... à B..., la tête troublée, incapable d'une pensée juste», avant de copier une lettre d'adieu à Bella datée du 20 novembre 1911.

Le périple qui doit le conduire de Libau à New York se devine dans son carnet de notes resté très longtemps inédit : *Mon Voyage en Amérique*. Pourquoi ce silence, alors que pour tout lecteur de Cendrars, New York est une ville fondatrice, celle qui permit la nuit d'écriture du poème *Les Pâques* après l'écoute de *La Création* de Haydn dans une église presbytérienne ?

La réalité présente sans doute un aspect moins lyrique, mais, même s'il ne lui a jamais consacré de livre, l'auteur a choisi l'Amérique du Nord comme lieu fondateur ; il a lié sa naissance d'écrivain, c'est-à-dire la création de son pseudonyme « Blaise Cendrars » à New York, puisque c'est ainsi qu'il signe ce premier poème publié à Paris en octobre 1912.

L'homme qui raconte son voyage, en décembre 1911, est prêt à tout pour quitter la Russie, afin d'oublier « l'hideuse face humaine ». Il refuse les contacts, convaincu que la solitude et l'égoïsme forgent les grands hommes. Mais il reconnaît aussi qu'il part avec « nonchalance » : l'Amérique, après tout pourquoi pas ? Peu importe la destination, ce qu'il veut c'est écrire, être seul et travailler. Et là réside l'écueil, puisqu'il va retrouver Félicie, qui peut l'héberger pour quelque temps chez sa propre sœur, devenue épouse Wartsky. Le jeune homme n'a pas voulu imaginer ce que signifiait concrètement son arrivée. Dès lors, la traversée de l'Atlantique, avant toute confrontation à la réalité américaine, est l'exutoire de ses tensions. Sa prose met en scène les tempêtes et les orages qui secouent le navire, emportant les esprits et les peurs, en des formules romantiques qui donnent à voir des tableaux symbolistes, tel *Le Char d'Apollon* d'Odilon Redon (1909), associé à l'homme qui se confronte aux éléments déchaînés :

Aspect fantastique. D'énormes collines roulent, s'avancent, marchent, ondoient, avec le balancement gracieux des mammoths ; viennent du plus profond lointain, se suivent, s'approchent

lourdement. Tout à coup, comme une colère allume la flamme des yeux, autour du bateau, elles ouvrent d'immenses gueules, dardent des langues infernales d'écume; cratères, crachent des laves bouillonnantes de furie. Puis elles se précipitent, se brisent en trombe éternuée d'eau, en clapotis ruiselant et *furibond*. [MVA, 2013-II, 812]

En se fondant dans les éléments, Freddy tend à l'immensité qu'il convoite, tel un exalté. Il méprise la foule qui partage le bateau et ne veut surtout pas devoir s'y mêler. Plaçant le voyage au cœur même de l'expérience, il vit une transsubstantiation.

Le 11 décembre 1911, il débarque à Ellis Island, «surnommée l'île aux larmes, dans toutes les langues d'Europe», selon la formule de Georges Perec. L'île qui voit passer jusqu'à dix mille personnes par jour n'a que faire des histoires individuelles qui se jouent sur son dos et le nouvel arrivant, Frédéric Sauter, vit dans son corps la peur du refoulement: son inflammation des yeux n'a pas disparu et il sait que, comme la teigne et la tuberculose, le trachome est une cause de renvoi immédiat. Ses notes, sa correspondance ne cachent pas qu'un diagnostic de ce type aurait signifié un suicide. Mais le service sanitaire le laisse passer: «Welcome in America»! Il s'installe au 845 Jennings Street, chez la sœur de Félicie, où il découvre avec peine la vie américaine qu'il qualifie très rapidement de «pire qu'en Suisse». À l'inverse d'un autre Suisse qu'il rendra célèbre, le fameux Général Suter, il n'a rien du conquérant du Nouveau Monde, prêt à tenter sa chance et à en devenir le maître.

Le jeune homme vit reclus et écrit. Quand l'inspiration ne vient pas, il reprend ses textes russes et les recopie, tel *Aléa*, ou alors il les découpe pour former un autre recueil. À la fin du mois de décembre, il compose sous le titre *Hic, Haec, Hoc*, une galerie de portraits tous plus sinistres les uns que les autres. La plume acide du poète crache sur cette ville hantée par des ratés, des hypocrites et des prostituées. Mais à cela s'ajoute l'intérêt capital de ce recueil de notes, parce qu'il marque une étape fondamentale de la quête identitaire et artistique du jeune homme : *Hic, Haec, Hoc* se termine avec la signature «Blaise Cendrart». Placé sans aucun commentaire, ce paraphe témoigne de la phase de construction pseudonymique, qui n'est plus seulement l'aménagement phonétique pratiqué en Russie, mais bel et bien une création.

Le jeune homme, qui s'approprie aussi à cette époque la devise «Je suis l'autre» placée par Gérard de Nerval au bas d'un de ses portraits, construit son pseudonyme français autour de la représentation, par la braise et la cendre, du cycle de la vie et de la mort. Cette image pose le principe de l'homme destiné à renaître d'un corps, d'une âme détruite selon un mouvement perpétuel. «Cendrart» n'est pas encore «Cendrars» et le premier pseudonyme se comprend en référence à l'art, cet univers tant convoité qui sert de point focal. L'«-art» remplace l'origine familiale et lorsque ce «t» cèdera sa place au «s» de «-ars», finale fautive du verbe *ardere*, brûler, le pseudonyme témoignera du processus vital en cours, détaché de tout référent extérieur.

À New York deux hommes se débattent dans un même corps. Frédéric Sauser subit la vie américaine, bien que Féla lui ait offert deux mois de liberté en lui épargnant une location, jusqu'à la mi-février 1912, période où ils se séparent. Quant aux cahiers de notes de Blaise Cendrart, *Séjour à New York* puis *New York in flashlight*, ils témoignent de son instabilité mentale et de sa précarité financière. Au mois de mai 1912, quelques semaines après le naufrage du Titanic survenu le 15 avril, il écrit à son ami Suter qu'il ressemble à un clochard et que les enfants se moquent de lui :

Rien n'a changé. Ma situation est des plus précaires. Comment je fais pour vivre ? Je ne sais rien. Il y a des agonies qui durent dix ans. La mienne durera tout autant, je l'espère. Je n'ai qu'une pensée, écrire ! Je suis malade. Mon crâne se fend comme une grenade trop mûre, un sang chaud m'obstrue les yeux, tombe sur mes mains. J'écris et mes pensées pâlisent, se tordent comme dans une fournaise. J'ai trop de fièvre. [*Devenir Cendrars*, 2004, 157]

En cette année 1912, la fête de Pâques a eu lieu le 7 avril. Parmi les notes, les écrits et les correspondances conservés, aucune évocation de l'inspiration poétique donnée pour source de l'écriture du poème homonyme n'a été retrouvée. Le poème *Les Pâques* n'a pas été écrit en une nuit à New York, mais il résulte du « dépeçage » de certaines notes américaines, de la reprise de phases d'*Aléa* qui deviennent un distique, et surtout d'une ébauche de poème resté inédit jusqu'en 2003 : *Le Volturmo*.

Le 6 juin, Blaise Cendrart embarque sur *Le Volturmo*, en direction du Havre. Il vit profondément une situation d'échec, tant affective que créative, et partage cette traversée de quinze jours avec tous ceux qui ont échoué, tous ceux pour qui le rêve américain n'est plus qu'un leurre. À son habitude, il tient un carnet de notes et ce précieux carnet brun est la seule trace conservée du retour en Europe. Par ses observations cyniques et ses portraits impitoyables, il en dit long sur l'état d'esprit du scripteur :

Dimanche le 9 – L'entrepont a l'aspect d'un asyle de nuit. Même couchette étroite de cercueil, même misère, même pitance écœurante.

[...] Il pleut, il fait froid, j'ai faim. [...] Je reste étendu sur mon grabat. Je lis *Les Confessions* de Rousseau. Je regarde durant des heures tomber la pluie dans l'eau. Je n'ai aucune pensée, aucun désir. [...] Je suis comme un bloc de bois.

L'humanité qui m'entoure est bien morne. Les têtes sont plus intéressantes que les vies. Les visages sont ridés, tordus, perdus, tourmentés. Mais au fond ce ne sont que de pauvres gens. [*Le Retour*, 2013-II, 869-871]

À l'envers du cahier, Cendrart écrit le poème intitulé *Le Volturmo*. Il reprend sous la forme de distiques certaines images proposées dans le journal, mais surtout, il annonce les petits tableaux qui composeront *Les Pâques*. Ils y figurent encore à l'état d'esquisse, de même que le dessin de l'homme replié sur lui-même qui fera la page de titre du poème publié en automne, à Paris par les Éditions des Hommes Nouveaux :

Le Volturmo

[...]

Le poète, qui avec un crayon au doigt
Noircit le cahier grand ouvert dans sa tête

Soumis à son destin qui l'a conduit là-dedans
Il voudrait profiter du milieu et du temps

Pour essayer une suite de petits tableaux
Sombres, louches, rauques, troubles à la manière de
Rembrandt

[...]

[*Le Retour*, 2013-II, 885]

Les Pâques

[...]

C'est leur bonheur à eux que cette sale pitance
Rembrandt aimait beaucoup les peindre dans leur
défroque
[1-2001, 8]

Ces jeux de miroirs poétiques sont opérants parce que la malle du poète s'est ouverte il y a quelques années, alors que jamais Cendrars n'a sorti les manuscrits américains de leur valise. La genèse du texte se révèle donc sous le jour nouveau d'un travail de reprise, de découpage et d'alliage que la critique qualifiera d'« écriture rhapsodique » à propos des récits autobiographiques publiés dès 1945. Mais cette pratique de « dépeçage génétique » s'avère déjà active à la naissance de l'œuvre et se révèle un principe de création valable pour toutes les productions cendrarsiennes. L'Amérique est un échec pour Frédéric Sauser, mais elle fait naître un premier Blaise Cendrars. Cela valait bien, de la part de

l'homme qui n'a cessé de vouloir gommer ses origines, cette geste fondatrice : un poème composé en un souffle d'inspiration placé sous le double signe de la renaissance – la fête de Pâques – et de la création, avec l'oratorio de Haydn, qui figurait bel et bien au programme de l'église presbytérienne new-yorkaise, le soir du 7 avril 1912.

3

L'ACTION COMME ARME

À peine débarqué au Havre, fin juin 1912, Frédéric Sauser va reprendre souffle à Genève chez son frère Georges, futur professeur de droit international et auteur de la Constitution turque de 1923. Cet arrêt en terre helvétique marque la fin d'un premier cycle de vie, où la détermination l'emporte pourtant sur les échecs. Sauser-Cendrart sait qu'il veut être écrivain et pour cela décide d'aller à Paris, où il est un parfait inconnu : l'avant-garde menée par Guillaume Apollinaire n'a jamais entendu parler de lui.

Il s'installe dans des ateliers d'artistes, d'abord prêtés par le peintre Richard Hall, le beau-père de son frère, puis chez August Suter, l'ami bâlois qui termine sa formation de sculpteur dans la ville lumière. Il reprend aussi contact avec un anarchiste hongrois, Emil Szittyá, rencontré en 1910, avant le second départ pour la Russie, et avec lui côtoie toute une bohème anarchisante à dominante slave et germanique. Il participe à des soirées de conférences en allemand où il affirme les liens de l'anarchie et de la beauté. Ainsi, son entrée dans Paris se fait par la bande, avec les étrangers qui nourrissent de leurs idées et de leurs projets cette ville qui fait rêver le monde entier.

Szittyta, qui peignait aussi, l'a sans doute emmené avec lui à La Ruche, bâtiment récupéré après l'Exposition universelle de 1900, devenu maison d'artistes grâce au sculpteur Alfred Boucher en 1902. Dans cette «rotonde des vins de la Gironde», dont les structures métalliques peintes en rouge illustraient la fonction initiale, Cendrars a rencontré les artistes avec lesquels se sont tissés pour toujours des liens d'amitié intense et houleuse, ainsi que de respect. Chagall est arrivé à Paris à la fin de 1910 et s'installe dès le début de 1911 rue Danzig, dans un atelier de la Ruche. Fernand Léger y vit en 1910 et 1911. À la même époque, Modigliani, sans domicile fixe à Paris, fait partie des habitués du lieu. Tout autant amateur d'«eau-de-vie» que Cendrars, l'artiste italien est un vrai compère dont les frasques nourrissent leurs journées de vagabondage, et dont les traces laissées à la postérité sont les dessins au trait de Modigliani qui a croqué son ami Blaise. Ces années d'avant-guerre sont celles d'une liberté et d'une créativité extraordinaires : les peintres, les sculpteurs, les poètes rivalisent d'expériences révolutionnaires. Picasso, arrivé à Paris en 1904, a livré ses *Demoiselles d'Avignon* en 1907 et depuis lors, tous tentent les formules diverses d'un même dépassement des limites.

De l'autre côté de la Seine, rive droite, le *Bateau-Lavoir* de Montmartre est une autre maison d'artistes occupée depuis 1889. Les créateurs qui y ont posé leur baluchon, parmi lesquels Picasso, Max Jacob ou encore le sculpteur Brancusi, sont tous des «flâneurs des deux rives» et les interactions entre ces deux espaces sont multiples : sans y vivre,

Modigliani, Cocteau et bien d'autres font quasi partie des résidents. Cendrars, quant à lui, navigue entre Montmartre et Montparnasse, tout en ayant sa « chambre » au 4, rue de Savoie, près de Saint-Michel.

Parmi ses souvenirs, Chagall évoque avec bonheur sa première rencontre avec Cendrars en précisant qu'une nuit on frappe à sa porte: « C'est Cendrars accompagné du poète hongrois Szittyta, [...] qui avaient appris qu'à La Ruche un type peignait des vaches et des têtes coupées. Ils voulaient voir ce jeune sauvage. [...] Cendrars avait fait irruption en riant, avec toute sa jeunesse débordante. Comme je parlais mal le français, il me parla en russe. Il donnait l'impression de se fondre: ses yeux, toute sa figure, ses paroles. Il ne regardait pas mes tableaux, il les avala. Et c'est devenu un amour, une amitié de frères. À cette époque, quand montait le cubisme, avec Apollinaire en tête, l'amitié de Cendrars fut pour moi un encouragement. » [Warnod, 1978, 66]

Cette relation privilégiée aux peintres a laissé de nombreuses traces dans l'œuvre de Cendrars, parmi lesquelles « II. Atelier », quatrième des *Poèmes élastiques* rédigés principalement entre 1913 et 1914, et publiés en recueil en 1919. Ceux-ci convoquent et condensent, grâce à leur forme *extensible* très avant-gardiste, le montage, le collage, les juxtapositions et les analogies, en laissant souvent au lecteur le soin d'établir un sens, forcément réversible.

Szittyta, pseudonyme d'Adolf Schenk, fut un ami très proche de Sauser-Cendrars, et c'est à son initiative qu'il traduisit dès 1910 d'allemand en

français *Totenmesse* (1893) du Polonais Stanislas Przybysewski, dédicataire d'*Aléa*, ainsi que *Philosophie Golgotha's* (1911) du Tchèque Franz Blazek. Ces textes, qui touchent de très près à l'imaginaire du roman *Moravagine*, sont à lire comme des témoignages manifestes des intérêts, privilégiés par le Cendrars de l'époque, pour les représentations macabres *du moi* et les principes d'autodestruction menés à leurs limites. Le jeune homme en quête de lui-même partage viscéralement ces révoltes personnelles et l'acte de traduction est tout autant geste d'identification à un imaginaire destructeur que pratique scripturale le rapprochant de ce français qu'il veut s'approprier. D'ailleurs, durant l'été 1911, quand il retourne en Russie pour la seconde fois, il cesse de traduire. Il y prend la plume pour le roman *Aléa, roman à la cantonade* et en rédige une première partie, qu'il recopie à New York puis ramène à Paris en 1912, où il note sur un papier: «*Aléa*: Ma vie commence. La grande parenthèse est ouverte (dernière phrase deuxième partie)».

Ce roman, dont la seconde partie n'a jamais été écrite, s'ouvre sur une dédicace révélatrice des liens qui unissent le personnage du roman, José, et son auteur :

Préface-dédicace

... Ceci est un essai. Son véritable titre devrait être: *Un été de la vie d'un poète*; et son sous-titre: *roman de mise au point*. C'est le commentaire d'un jeune homme tout ému de se connaître, de s'expliquer soi-même... et qui, étonné, sourit, sourit même à la

souffrance que cette connaissance inévitablement lui apporte...

Au fond, c'est une occupation bien vaine que d'observer, dans le froid trouble d'un miroir équivoque, le mécanisme de ce sourire, qui ne sera toujours que la grimace la plus amère collée à la face de Dieu, ce Néant.

Les personnes averties sauront bien reconnaître tout ce que je dois aux trois plus grands esprits de notre époque

à Remy de Gourmont

à Carl Spitteler

à Stanislaw Przybyszewski

auxquels je dédie, très respectueusement, ce livre.

B. C. [*Aléa*, 2017-I, 1101]

Pourtant, Cendrars abandonne *Aléa* et, à la fin de l'été parisien, seul dans la chambre qui jouxte le bureau installé avec Szittyta pour fonder les Éditions des Hommes nouveaux, il donne vie aux «petits tableaux» que *Le Volturmo* esquissait. Et c'est de cet isolement parisien que surgit le poème *Les Pâques*, traversée désespérée de la ville de New York, au début de septembre 1912.

La modernité sinistre de la grande ville et l'éternelle solitude de l'homme sont au cœur du poème. Construit comme une litanie, il s'articule en distiques plus ou moins réguliers rappelant des psaumes qui scandent un chemin de croix, un Golgotha américain ne conduisant à aucune rédemption. L'homme est seul, perdu, et rien ni personne ne peut le sauver. L'appel final à la figure niée en est le point focal : l'humanité est dévastée et le Christ impuissant.

Le poème, en s'ouvrant sur le personnage d'un vieux moine et de son travail d'écriture, crée un effet de miroir avec le travail de Cendrars, associant ainsi ces deux gestes pour exprimer le pouvoir de création, unique mode d'évasion. La déambulation urbaine propose trois mouvements qui se superposent, celui du voyage nocturne dans la ville organisé en un processus cyclique, celui d'un voyage métaphysique qui conduit aux interrogations de l'homme, et celui d'un voyage artistique qui associe des émotions à des visions, à la possibilité d'échapper à la réalité insupportable.

Ce poème n'appartient pas à la mouvance avant-gardiste, cubiste ou futuriste en vogue dans la capitale. Pourtant, le poète marqué par ses lectures symbolistes et ses références vieillies conjugue la modernité urbaine et une forme ancienne qui rattache ce poème lyrique à une sorte de primitivisme très à la mode à l'époque. Avec ses rythmes lents, sa forme et ses images fortement imprégnées de réminiscences médiévales, Cendrars offre à Gourmont un prolongement contemporain de son *Latin mystique*. La modernité du poème ne tient donc pas principalement à sa forme, mais à l'association décalée de la Passion du Christ à la vie dégradée dans la grande ville : l'homme, tel un Christ déchu, ne peut être sauvé. Et ce pessimisme irrévocable est aussi signe d'une modernité qui ne croit pas en la réussite de l'homme.

Dès sa rédaction achevée, Sauser-Cendrars envoie le poème à Guillaume Apollinaire. Sans nouvelles du maître, il lui écrit dans l'urgence, le 17 septembre 1912 :

Monsieur,
L'Hérésiarque m'a séduit. J'ai voulu empocher le volume à l'étalage de la librairie Stock. Je me suis fait arrêter. Me voici en cellule au Dépôt! Veuillez, je vous prie, faire quelque chose pour moi – désintéresser Stock. Je suis l'auteur de « Pâques », Blaise Cendrars, le poème que je vous ai fait parvenir dernièrement. Venez me voir si vous voulez bien. Très respectueusement. Frédéric Sauser. [I.S., 1969, 269]

Apollinaire, lui-même accusé de complicité lors du vol de *La Joconde* au Louvre en septembre 1911, ne se manifeste pourtant qu'en novembre, lors de la publication du poème aux Éditions des Hommes nouveaux. Mais qu'importe, puisqu'à ses yeux « *Pâques* [est] meilleur que tous les poèmes publiés dans le *Mercure* depuis dix ans ». Tel est l'éloge décerné par un poète qui vient de publier *Alcools*, rassemblant ainsi dans ce même *Mercure de France* quinze ans de poésie ! Cette reconnaissance et cette rencontre sont capitales dans la mesure où, dès lors, Cendrars existe pour l'avant-garde et entre dans les cercles des poètes et journalistes qui marquent la vie parisienne.

Ainsi, bien que ce soit l'expérience new-yorkaise qui l'ait rendue possible en effaçant Frédéric Sauser, la naissance à la poésie est placée sous le signe de Paris, ce que le poème « 216 rue Saint-Jacques » affirme symboliquement dans les fragments de *Au cœur du monde* :

Vieille maison de Paris
Où fut écrit
Le Roman de la Rose
[...]

Je ne sais pas qui habite aujourd'hui la chambre où
je suis né
[1-2001, 135]

À Paris en 1913, Cendrars se distancie de ses amis anarchistes allemands et slaves, mais garde des liens forts avec le Suisse August Suter, ainsi qu'avec les peintres de la Ruche, à Montparnasse. À ces amitiés cosmopolites s'ajoutent désormais les proches d'Apollinaire, particulièrement les Delaunay, avec lesquels les affinités sont grandes. Sonia, d'origine russe, se souvient de leur première rencontre chez Guillaume, de sa lecture enthousiasmée des *Pâques* et de sa *réponse plastique* à la beauté du poème, en imaginant la couverture et la reliure des *Pâques* : « Depuis ce jour-là Cendrars est devenu notre meilleur ami ; [...] Sa vie était sa poésie, il la vivait comme Delaunay et moi, notre peinture. » [Delaunay, 1978, 54]

Ainsi, lorsque Cendrars lui apporte les premiers feuillets de la *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, le coup de foudre est immédiat : elle lui propose l'association picturale et ils imaginent le livre-objet que va devenir le poème. La *Prose* s'est voulue *art total* en associant le texte, l'image, le rythme, mais aussi en modifiant les habitudes du lecteur, qui doit la regarder comme un tableau. La *Prose* se lit et se regarde debout : elle mesure deux mètres sur trente-six centimètres de large, pliée dans le sens de la longueur par la moitié, puis en accordéon sur la largeur, à la chinoise, ce qui lui donne l'apparence d'un livre lorsqu'elle est couchée dans son étui

en cuir, dessiné aussi par Sonia Delaunay. Personne ne sait combien d'exemplaires ont été créés, mais Cendrars en annonçait cent cinquante, pour que la somme de leurs hauteurs représente celle de la Tour Eiffel, soit trois cents mètres.

Chaque exemplaire se divise en deux parties égales, celle de droite réservée au poème et celle de gauche à la peinture. Des pochoirs forment une succession de figures abstraites, des cercles s'entremêlent en un enchaînement irrégulier. L'organisation visuelle permet donc de dégager un double mouvement, celui du poème qui « descend » vers sa propre fin, avançant entre les rails de ce fameux Transsibérien « qui retombe toujours sur toutes ses roues », lui faisant traverser la Russie pour arriver à Paris. Cet aboutissement est repris par la peinture de Sonia représentant comme emblèmes de Paris une Roue et la Tour, dont la pointe guide un mouvement ascendant, puis circulaire qui concrétise le mouvement perpétuel, rythme cyclique qui annule toute destination finale : le je lyrique est en voyage et il s'agit d'un éternel recommencement. L'itinéraire parcourt l'espace du monde décrit, celui de la violence en Russie, feu destructeur, et celui de Paris, foyer généreux et positif, en y associant la forme du dépliant. Il peut donc se lire comme la traversée d'un imaginaire en guerre qui se pacifie dans la ville-lumière : le feu ne semble plus y être destructeur mais au contraire « chaleureux », propre à redonner vie, comme s'il fallait traverser la violence pour réussir à vivre. Et c'est sans doute pourquoi la « petite Jehanne de France », pâle enfant innocente et prostituée, s'inquiète de

son éloignement de Paris: ce personnage féminin désigne à la fois Jeanne de Valois, sainte des petites filles mariées et surnommée «petite Jeanne de France» [CC 11/Rausis, 38], dont le calendrier catholique fixe la fête au 4 février, le lendemain de la Saint-Blaise; mais, surtout, elle dédouble la voix du je lyrique pour s'inquiéter de sa capacité à rejoindre Paris, ville du feu régénérateur qui permet de vivre, c'est-à-dire d'écrire. Le poète s'en explique dans un texte homonyme en prose, paru dans la revue berlinoise *Der Sturm*, en novembre 1913:

La littérature fait partie de la vie. [...] je ne suis qu'un mot, un verbe, une profondeur, dans le sens le plus sauvage, le plus mystique, le plus vivant. [...] La *Prose du Transsibérien* est donc bien un poème, puisque c'est l'œuvre d'un libertin. Mettons que c'est son amour, sa passion, son vice, sa grandeur, son vomissement. C'est une partie de lui-même. Son Ève. La côte qu'il s'est arrachée. Une œuvre mortelle, blessée d'amour, enceinte. [1-2001, 35]

«Jehanne de France» peut être lue comme l'expression de la part du féminin dans l'écriture, sa créativité, cette partie pérenne de soi. Elle représente le désir de l'écriture, le besoin des mots, le désir et la nécessité de rejoindre Paris pour y survivre:

Elle n'est qu'une enfant, que je trouvai ainsi
Pâle, immaculée, au fond d'un bordel.

Ce n'est qu'une enfant, blonde, rieuse et triste,
Elle ne sourit pas et ne pleure jamais;

Mais au fond de ses yeux, quand elle nous y laisse
boire,
Tremble un doux lys d'argent, la fleur du poète.

[...]

Car elle est mon amour, et les autres femmes
N'ont que des robes d'or sur de grands corps de
flammes,
Ma pauvre amie est si esseulée,
Elle est toute nue, n'a pas de corps – elle est trop
pauvre.

[1-2001, 23]

Ce grand poème lyrique se compose de quatre cents quarante-cinq vers, odyssée de vers libres qui ne cherche pas une métrique particulière, ne construit pas de jeu de rimes: ce qui importe est le rythme de l'expérience, ce sont les sauts géographiques et les images, les analogies qui déploient un monde où tout est possible, jusque dans l'horreur. Le lecteur est happé par le pouvoir évocateur des images associatives ainsi que par la juxtaposition des mots qui fabriquent une immensité, la découverte d'un nouvel univers. Ainsi, lorsque des années plus tard le journaliste et ami de Cendrars, Pierre Lazareff, lui demande si oui ou non il l'a pris, ce Transsibérien, le poète lui répond goguenard: « Qu'est-ce que ça peut bien te f..., puisque je vous l'ai fait prendre! »

Prose – titre que Cendrars justifie en précisant qu'il l'a « employé dans le sens bas-latin de “prosa”, “dictu”. Poème semblait trop prétentieux, trop fermé. Prose est plus ouvert, populaire » – fixe l'entrée de Cendrars dans la modernité. Inspirée des démarches esthétiques de Robert Delaunay, elle s'affirme « premier

poème simultané» ayant la capacité de créer, par des juxtapositions de couleurs et de typographies, un effet de mouvement donnant naissance à une perspective. Ainsi l'œuvre se lit, mais « bouge » aussi ; elle est elle-même mouvement grâce à l'œil sollicité qui la découvre. Ces effets de contrastes simultanés, dont les artistes revendiquent la paternité, sont contestés à l'époque par l'écrivain Henri Barzun, qui se déclare propriétaire de la notion. Exprimé dès le printemps 1913 dans la revue *Poème et Drame*, son simultanéisme littéraire correspond à une sorte de chœur à plusieurs voix, à un « canon » ; mais pour ceux qui revendiquent une saisie globale du monde grâce à cette technique, il n'est qu'un contrepoint raté. La polémique, à laquelle s'associent par voie de presse plusieurs artistes dont Apollinaire, dure quelques mois avant de sombrer comme bien d'autres choses lors de la déclaration de guerre de l'été 1914.

La violence et l'instabilité qui habitent le « jeune homme frêle et blond » décrit par Sonia Delaunay trouvent un exutoire dans l'écriture. Parallèlement à la genèse de la *Prose*, l'appartenance à la France s'affirme par l'effacement de l'origine suisse alémanique. Ce geste place l'homme sous le double signe de la métamorphose et de la fugue, car Cendrars se fabrique un statut d'« homme nouveau », né de lui-même, qu'il teste dès le 1^{er} septembre 1913, jour de son vingt-sixième anniversaire, en signant pour la première fois une lettre à August Suter de son nom de plume ; jusqu'alors, dans sa correspondance privée, il maintenait la présence de « Sauser ». Il revendiquera cette rupture dans le poème « Hôtel Notre-Dame » en 1917 :

[...]

C'est pourquoi je ne regrette rien
Et j'appelle les démolisseurs
Foutez mon enfance par terre
Ma famille et mes habitudes
Mettez une gare à la place
Ou laissez un terrain vague
Qui dégage mon origine

Je ne suis pas le fils de mon père
Et je n'aime que mon bisaïeul
Je me suis fait un nom nouveau
Visible comme une affiche bleue
Et rouge montée sur un échafaudage
Derrière quoi on édifie
Des nouveautés des lendemains
[1-2001, 129]

Ces *nouveautés* et ces *lendemains*, qui paraîtront en 1919 dans le numéro 6 de la nouvelle revue *Littérature* fondée par Philippe Soupault, André Breton et Aragon, reviennent pourtant de loin. La guerre de 14 a en effet poussé l'artiste et sa violence au « bout de lui-même » et il retrouve la vie civile amputé de la main droite, sa main d'écriture.

Cendrars n'a jamais pris d'engagement politique, a refusé les idéologies et les groupes dans un Paris qui s'organisait en factions, esthétiques ou politiques. En 1913, alors que Félicie est rentrée de New York et qu'ils partagent à nouveau leur vie, ils signent la liste des adhérents à « L'Institut franco-allemand de la réconciliation », au même titre que le poète Max Jacob, le galeriste allemand Herwarth Walden ou encore Jehan Rictus. Sur cette liste figure

aussi l'ami Ricciotto Canudo, écrivain italien installé à Paris depuis 1901, fondateur de la revue *Montjoie!* à laquelle Cendrars collabore, et avec qui il rédige pourtant «L'Appel aux Étrangers» qui paraît le 2 août 1914 dans les journaux *Le Gaulois*, *Le Figaro*, *Le Matin* et le 3 dans *L'Intransigeant*. Cet «appel» s'adresse aux amis de la France reconnaissant leur dette envers elle, voulant lui *offrir leurs bras* : «Point de paroles : donc des actes.»

Surpris de cet afflux massif d'étrangers, le gouvernement français différa leur engagement pour pouvoir gérer au mieux la mobilisation des appelés avant d'enrôler ceux qui n'avaient pu faire valoir des qualités d'aviateur, de mécanicien, de conducteur ou encore d'électricien. Leur volonté de combattre pour la France fut généralement expliquée par la conviction d'une cause commune : le peuple français risquait ce qu'eux-mêmes avaient risqué. Mais le cas de Frédéric Louis Sauser correspond mal à ce scénario officiel. Son origine ne le place pas dans un processus d'identification politique et il n'a jamais défendu un programme partisan. Par ailleurs, et bien que l'événement ait eu des conséquences fortes, l'assassinat du leader du parti socialiste Jean Jaurès, survenu le 31 juillet 1914, ne peut être considéré comme un catalyseur pour justifier l'engagement de Cendrars. La guerre lui offre la possibilité *d'aller jusqu'au bout*, de satisfaire la violence qui l'habite et qui le ronge. Lorsqu'il écrit à son ami Suter, en allemand, il lui explique à quel point ce choix est le bon :

Paris, den 28. August 1914.

Lieber Freund Suter,
Montag fahre ich weg. Nach dem Krieg. Als Soldat.
Aviator [...]. Sonst geht alles gut, besonders die
Stimmung. [*Devenir Cendrars*, 2004, 221]

[Cher ami Suter,
lundi je pars. À la guerre. Comme soldat, aviateur.
Mais tout va bien, en particulier le moral.]

L'ambiguïté de l'homme est ici patente dans la mesure où il s'engage du côté français mais écrit en allemand à son ami, témoignant ainsi de toutes les affinités, amicales et culturelles, qui le lient au monde germanique. Cendrars s'est nourri en langue originale des romantiques allemands, de Goethe dont le *Dichtung und Wahrheit* fut l'un de ses livres de chevet. Cet imaginaire culturel est une souche de son identité, qu'il décide pourtant de jeter au feu :

Dieser Krieg [ist] eine schmerzliche Erlösung
ins freie. Für mich wie ein Handschuh. [*Devenir
Cendrars*, 2004, 224]

« Cette guerre est une délivrance pour accoucher de la liberté. Cela me va comme un gant », affirme-t-il toujours à Suter, alors qu'il n'a pas été intégré dans l'aviation mais au 3^e Régiment de marche du Camp retranché de la ville de Paris. Le 8 septembre, il est versé, en tant que soldat de deuxième classe, au 1^{er} étranger, 3^e Régiment de marche, baptisé 3^e déménageur. En novembre, la troupe est déplacée sur le front de la Somme et l'été suivant, alors qu'il est devenu caporal, son régiment est incorporé

au 1^{er} régiment de marche de la Légion étrangère et déplacé en septembre 1915 sur le front de Champagne.

Le 5 septembre 1915 pourtant, une lettre adressée en français à l'ami bâlois et caviardée par la police militaire témoigne d'un changement de ton, du désenchantement provoqué par sa confrontation au réel :

Buvez, buvez ! j'ai bu d'un seul trait une année de guerre – sans m'en apercevoir. Et n'en suis pas plus saoul qu'avant. [...] je suis plus seul et plus détaché que jamais. Il n'y a plus que des choses comme les aventures du général Suter qui m'intéressent encore – et non pas sa vie, mais les sursauts intimes de sa conscience. J'y pense souvent.

Le 28 septembre, la troupe doit s'emparer du Bois de la Crête reliant la ferme Navarin à la butte de Souain. Les légionnaires avaient commencé l'assaut trois jours plus tôt, avec l'artillerie et les gaz. Là, les gars doivent franchir un réseau de barbelés et monter à l'assaut de la tranchée de la Kultur, où un corps à corps violent a lieu. Le caporal Sauser y est atteint d'une rafale de mitrailleuse qui lui arrache le bras droit.

Les papiers militaires du caporal signalent son origine suisse de La Chaux-de-Fonds, précisent qu'il a les cheveux châtain, les yeux bleus, le front haut, le nez fort et le visage ovale. Qu'il est homme de lettres et que son surnom est Blaise Cendrars. La date d'incorporation, les campagnes menées, les blessures y sont indiquées, comme cette autre phrase qui reste en suspens : « folie d'après la fiche ». Peut-être est-ce

là une empreinte de la chute psychique vécue lors du premier retour de Russie, associée à la mort d'Hélène en 1907 et à la mort de sa mère en 1908 ; un état qui se caractérise par des névralgies ravageuses suivies d'accès de fièvre dévastateurs.

Comme l'a relevé Michèle Touret, la guerre de 14-18 est une « expérience absolument incomparable, [qui] bouleverse comme nulle autre guerre l'ensemble des données de l'existence des Européens. La puissance de mort des armements, le nombre des combattants, l'alternance des offensives, au maigre résultat stratégique mais incroyablement meurtrières, les longs séjours dans les tranchées et leur misère morale et physique, ont transformé, traumatisé durablement les esprits » [6-2002, XIV-XV]. *La Main coupée*, chronique de guerre parue en 1946, fait revivre l'horreur des tranchées, l'inaptitude des chefs et la solidarité des hommes dans la déchéance. Mais jamais le récit n'évoque la mutilation du 28 septembre 1915, bien que la grande main qui fouit le sol, tombée du ciel comme par enchantement en cette belle matinée de juin, « ce lys rouge », bras droit sectionné au-dessus du coude, en soit la métaphore. Dire la guerre est pour Cendrars un contresens. Le conflit qu'il ressent entre la nécessité de la catharsis par l'écriture et son impossibilité matérielle a laissé de nombreuses traces dans les archives. *La Main coupée*, où il affirme s'être engagé parce qu'il « déteste les Boches », est un premier projet qui remonte à 1918, mais qu'il a rapidement abandonné. En 1916, il amorce *La grande offensive. Quelques villages de la Somme. Souvenirs d'un amputé*, qui reste inachevé.

Pourtant, en 1916 paraît le poème *La Guerre au Luxembourg* qui, sous le couvert d'une comptine illustrée par l'ancien poilu Moïse Kisling, passe le filtre de la censure. Dédié à trois camarades morts, le poème joue à la guerre, la met en scène à travers l'affabulation des enfants qui renvoie peut-être de façon amère aux «Enfantines» de Valéry Larbaud dont certaines nouvelles furent publiées avant guerre, mais qui surtout laisse entendre la réalité guerrière à travers un subtil jeu de voix croisées, contrepoint à l'innocence des enfants.

Au contraire d'un Apollinaire qui versifie la guerre ou d'un Léger qui la peint, Cendrars l'éructe en 1918 en publiant *J'ai tué*, qui crache son droit au meurtre légal. L'eustache à la main, il a tué, puisqu'il voulait vivre :

J'ai tué le Boche. J'étais plus vif et plus rapide que lui. Plus direct. J'ai frappé le premier. J'ai le sens de la réalité, moi, poète. J'ai agi, j'ai tué. Comme celui qui veut vivre. [11-2005, 16]

Ce récit construit en phrases courtes qui scandent le rythme du combat et l'agitation de l'homme, avec une force descriptive et une densité factuelle surprenante, ne correspond pas aux récits des anciens combattants de l'époque : la mythologie de guerre ne tolérerait pas cette affirmation du meurtre organisé. Paru le mois de l'Armistice, il est illustré de cinq dessins de Fernand Léger, l'ami retrouvé, et accompagné de l'avertissement : «le plus petit livre sur la guerre (il pèse huit grammes), mais le plus lourd».

Ce poids symbolique peut aussi être lu comme le *choc en retour* qu'est la mutilation, après le meurtre.

Cendrars amputé est conduit à l'évêché Sainte-Croix devenu hôpital militaire, près de Châlons, avant d'être déplacé au lycée Lakanal de Sceaux pour sa convalescence. C'est dans une de ces salles de classe transformées en grand dispensaire que le poète reprend une plume et teste sa main gauche. L'écriture est maladroite, heurtée, déséquilibrée, mais il y arrive: il envoie plusieurs messages à August Suter en s'étonnant de ne pas avoir de ses nouvelles, en l'assurant de sa bonne santé après l'opération et en lui demandant d'intercéder pour qu'un de ses amis emprisonné à Mannheim puisse être libéré... Il veut aussi que son ami cherche pour lui des informations sur le fameux Général Suter, le futur héros de *L'Or*.

Le ton est presque badin, l'humeur semble bonne, le blessé travaille. La mutilation est passée sous silence, le membre est véritablement fantôme. Pourtant, ce retour des tranchées est une période de survie et la lettre datée de Sceaux le 23 novembre 1915 laisse deviner l'ampleur du désastre :

Sie haben recht, zwei Beine u. eine Hand genügt
[...] Schreiben ist noch schwer u. so werde ich in
den nächsten Zeiten nicht arbeiten. Schade, denn
der Wille möchte es. Alles geht gut.

[Vous avez raison, deux jambes et une main suffisent. [...] Écrire est encore difficile et je ne vais donc pas travailler les prochains temps. Dommage, l'envie y est. Tout va bien.]

En 1938, vingt ans après *J'ai tué*, paraît « J'ai saigné » dans le recueil *La Vie dangereuse*, qui revient sur la période tragique de la mutilation. Ce « flashback » d'où a disparu tout héroïsme de guerre est aussi l'anticipation résignée de celle qui se prépare. Le jeune homme amputé, déplacé à l'évêché, est un « pauvre vieux » qui ne peut se résoudre à mourir. Comme dans ses lettres de l'époque, Cendrars ne se met pas en scène mais décrit l'hôpital et ses patients, ses condamnés, ses fous auxquels le lecteur s'identifie par empathie. Pourtant, le texte recompose la réalité en créant des télescopages d'identités : l'infirmière Adrienne serait en réalité une Madame Berger, selon un courrier conservé dans le fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires suisses, renvoyant de ce fait au « petit berger », victime de l'autorité aveugle du général. De même, lorsque le mutilé va aider un malade qui ne parle plus, il convoque la nouvelle « Aurélia » de Nerval, où le narrateur sorti de sa propre crise veut aider un malade pris de torpeur en lui chantant des chansons de village. La référence à Nerval traverse tout le récit et renforce l'association de la démence et de la guerre, dont il faut s'évader. La folie guette, et l'association macabre du moignon avec « le poupon ensanglanté d'une nouvelle accouchée » qui le fait atrocement souffrir laisse deviner l'univers de douleurs traversé en automne 1915.

En 1914, Félicie a accouché de son premier fils, Odilon. Elle était rentrée à Paris au printemps 1913 et les deux anciens complices ont réussi à se retrouver après une année de séparation. Elle a découvert la ville sans l'aimer pour autant, bien que les

rencontres avec Chagall et Soutine à la Ruhe en aient été les moments privilégiés. À l'automne, le couple sans le sou s'est installé à la campagne et après un hiver rigoureux, elle accouche à Paris le 7 avril. Dès la déclaration de guerre et l'engagement de Cendrars, elle se retrouve véritablement sans ressources, à Forges-par-Barbizon, seule avec son enfant, face à des villageois convaincus d'avoir affaire à une espionne. Par chance, Cendrars *en uniforme* revient la voir avant d'être déplacé dans le Nord, ce qui l'absout de toutes les accusations proférées. Mais leur concubinage n'est guère toléré et ils décident de se marier le 16 septembre 1914, à Paris.

Devenue sa femme, c'est elle qui est appelée lorsqu'il est ramené du front amputé. Elle l'accueille aussi à Noël 1915 lorsqu'il a une permission de sortie de Lakanal, où il doit régulièrement se présenter pour ses pansements. Mais l'homme de guerre peine à trouver sa place au sein d'une famille pour laquelle il n'est pas fait. Cendrars ne veut pas de son rôle de père et, lorsque Félicie lui confirme sa seconde grossesse, il préférerait disparaître. Durant ces années de guerre, Félicie dispose de l'appartement des Delaunay partis en Espagne. Cendrars y transite sans s'installer, laissant Félicie à son nouveau rôle de mère. Le 9 avril 1916, elle accouche d'un second petit garçon, Rémy, que Cendrars ne prend pas le temps d'aller inscrire à l'état civil. Il part, il fuit, il écrit, avant de revenir.

Conscient de courir à sa perte dans ce Paris mobilisé et tétanisé où il boit en croyant se reconstituer une âme, le poète décide de partir à la campagne

après avoir découvert le village de La Pierre-près-Méréville, non loin de Paris. La maison qu'il arrive à louer se compose d'un espace où il peut installer Félicie et les enfants, et d'une « grange » où il compte s'enfermer pour écrire. La famille y restera jusqu'à ce que, démobilisé, il obtienne un logement de convalescence à Cannes où il fait emménager les siens avant de revenir près de Paris, et de s'installer seul à Méréville au printemps 1917.

Ce lieu, dont Claude Leroy a su montrer toutes les implications symboliques dans les textes, est au cœur de l'œuvre de Cendrars, dans la mesure où le poète a lui-même commenté, bien plus tard, son séjour dans cette grange, en en faisant le lieu de sa « renaissance » : cet endroit au nom prédestiné de « La Pierre » place l'espace sous le signe de l'alchimie capable de dissoudre les contraires, et « Méréville » a permis une lecture symbolique initiant pour Cendrars un retour au « ventre de la mère », un retour sur soi qui passe par l'acceptation de la gauche de son corps, de sa nouvelle main d'écriture. La gauche a de tout temps eu une connotation négative, aussi bien dans la culture occidentale que dans des traditions plus anciennes qui l'excluent des pratiques sacrées. Cette opposition entre la gauche et la droite est présente dans chaque Évangile et dans celui de Saint Mathieu, le Diable et l'Enfer sont clairement associés à la gauche du corps. Dans l'Apocalypse de Saint Jean, que Cendrars connaissait bien, l'association est doublée d'une autre correspondance qui ajoute à la droite le relais de la mer et à la gauche celui de la terre. La terre nourricière étant aussi la mère de

tous les hommes, la gauche est dès lors la représentation de la féminité, confortant ainsi un système de représentation autoritaire plaçant ce côté sous le signe du diable, de la terre et de la femme. Et c'est bien cette symbolique que l'auteur de *J'ai saigné*, en 1938, utilise pour se comparer mutilé à une nouvelle accouchée avec son poupon ensanglanté. La mise en scène révèle le refus de ce « déséquilibre corporel » qui l'éloigne de son avenir, sa droite, en le plongeant au cœur de lui-même, dans une expérience de réintégration qu'il n'a pas commanditée.

En une très dure confrontation à lui-même, le poète prend la plume au cours de l'été 1917, dans cette grange de Méréville, et apprend à signer de sa « main amie ». Soutenu financièrement par le couturier et mécène Jacques Doucet, rencontré au cours de l'été 1916 à Paris, il entreprend la rédaction d'un « voyage dans l'hinterland du ciel » dont le titre provisoire est *Aux antipodes de l'unité* et dont chaque chapitre lui sera payé au mois. Cette expérience métaphysique du voyage se déroule selon l'ancien calendrier à partir du mois de mars et ramène les protagonistes, qui avaient quitté la Terre pour les confins de l'Univers, en février suivant, en un mouvement de compression qui pousse le capitaine du vaisseau à déclarer : « Il faut que nous rentrions au port d'attache. Je crois que j'ai encore la force de revenir chez les hommes. Je me sers d'un petit vaporisateur. La poudre de projection transmue l'engin en matière solaire pure. Maintenant rien ne peut arrêter notre course ; nous retournons à notre origine. » [7-2003, 314-15] Après avoir terminé la rédaction de

ce voyage interstellaire au début de 1918, Cendrars demanda à Doucet l'autorisation d'une publication, qui ne se concrétisa qu'en 1926. À cette date, le récit initiatique est devenu *L'Eubage*, qui, selon les précisions données par Cendrars à Michel Manoll lors de leurs entretiens radiophoniques en 1952, est un nom trouvé dans son *Petit Larousse*, désignant un prêtre gaulois qui étudie les sciences naturelles, l'astronomie et la divination.

Durant cette même année 1917 paraît chez François Berouard, «À La Belle Édition», le manifeste lyrique *Profond Aujourd'hui*, illustré des dessins du peintre mexicain Angel Zarraga. Cette plaquette, de nos jours rare et précieuse, se place sous le signe pascalien des *deux infinis*: «Je ne sais plus si je regarde un ciel étoilé à l'œil nu ou une goutte d'eau au microscope» et interroge l'identité de l'homme au sein d'un univers mu par un rythme frénétique, ne permettant plus de se reconnaître: «Où est l'homme? [...] Tout est artificiel et bien réel. Les yeux. La main. [...]» [11-2005, 5-6]

Ce texte bref, rédigé au début de l'année à Cannes, s'avère avoir appartenu à un premier projet de Moravagine, «l'idiote» tueur de femmes dont les aventures trouveront leur forme définitive en 1926. En 1917, ce personnage destructeur habite déjà l'imaginaire de Cendrars, qui échafaude diverses façons de l'en faire sortir, en publiant par exemple des textes signés par Moravagine lui-même. *Profond aujourd'hui* devait faire partie des œuvres de Moravagine, mais sa publication en automne sonne le glas de cette fusion. Selon la lecture critique

proposée par Claude Leroy, cette réappropriation du texte témoigne de la « merveille » de Méréville, soit la renaissance de l'écrivain à la gauche de son corps. Cette interprétation est confortée par la reprise du texte *Le Mystère de l'Ange Notre-Dame*, attribué à Moravagine et publié en avril 1917, qui se métamorphose en *La Fin du Monde filmée par l'Ange Notre-Dame*, scénario dont le septième chapitre s'appelle « À rebours ». En effet, à l'Apocalypse du *Mystère* se superpose un aléa révélateur de cette *Fin du Monde* : alors que la bobine du film tourne et que la fin du monde se matérialise, « dans sa cabine, Albin, préposé au maniement de la lanterne, met le feu à l'appareil. Un plomb saute. Un ressort se casse. Et le film se déroule vertigineusement à rebours » [7-2003, 277]. La vie reprend et se reconstitue, en seulement quatre séquences !

Ce retour parmi les vivants se manifeste ainsi de diverses manières dans la vie du poète, parce qu'il recommence à écrire, parce qu'il devient directeur de collections aux Éditions de la Sirène, parce qu'il conforte ses intérêts pour le cinéma, rencontre Abel Gance et Jean Epstein, avec qui les collaborations seront fructueuses, et aussi parce qu'il rencontre la seconde femme de sa vie, Raymone Duchâteau, comédienne, qui devient sa muse. Tous ces éléments placent l'année 1917 sous le signe du renouveau, mais n'ont été interprétés de la sorte par le poète que bien plus tard.

Le manuscrit qui deviendra le « Pro Domo de Moravagine » en 1952 est en grande partie un texte rédigé durant l'été 1917 et retravaillé. Ce premier

récit, intitulé *Exécution de la Fin du Monde*, ne dit pas comme le Pro Domo : « *La Fin du Monde* a été écrite en une seule nuit et ne comporte qu'une seule rature ! Ma plus belle nuit d'écriture. Ma plus belle nuit d'amour. La Pierre, 1^{er} septembre 1917 » mais plus sobrement : « *La Fin du Monde* (III^e partie) a été écrite en une nuit. Courcelle, 1^{er} septembre 1917 ». Rétrospectivement, Cendrars construit une nuit d'illumination qui place à nouveau la création sous le signe d'une inspiration supérieure, comme l'aurait été la nuit new-yorkaise des *Pâques*. Cette réinterprétation de soi prend d'ailleurs une forme particulièrement achevée dans le récit initialement nommé « Le Sans-Nom » publié sous le titre « Partir » dans *La Revue de Paris* en 1952, alors qu'il a été rédigé autour de 1935 :

[...] ... quand poussé, certaine nuit, – c'était à Méréville, le 1^{er} septembre 1917, le jour de mon anniversaire, j'avais trente ans, je vivais dans une grange abandonnée dont j'avais démantibulé la porte pour m'en faire une table à écrire, j'étais plutôt morose, hargneux et plus misanthrope que jamais, – quand poussé, certaine nuit, je me mis à écrire comme un inspiré, de la main gauche – j'étais installé à ma table faite d'un battant de porte renversé sur deux vieilles caisses, j'avais le cul sur une botte de foin, [...] – je me mis à écrire comme un inspiré, de la main gauche, d'une traite, et sans rature, sans avoir à chercher les mots – 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., [...]. [5-2002, 394]

Et cette nuit de création est aussi évoquée en 1945 dans *L'Homme foudroyé*, où le narrateur, auteur et personnage précise qu'[il en a] « déjà évoqué le souvenir émerveillé dans un récit, resté jusqu'à ce jour inédit, tellement [il] y tien[t] : *Le Sans-Nom* » [5-2002, 232]. En fait, dès le début des années 30, Cendrars s'essaie à l'« autonarration » et amorce une relecture de sa vie qui trouvera sa formule dans *L'Homme foudroyé* et les autres récits de « mémoire ». Sa plume et sa vie y apparaissent comme des métamorphoses, grâce à des nuits de foudroiement qui réactivent le passé et permettent le renouveau.

Mais en 1917, année cruciale d'une fabrication identitaire rétrospective, Cendrars n'en a pas encore imaginé le processus.

4

QUELLES AVANT-GARDES, APRÈS LA GUERRE ?

En 1918, la guerre se termine sur des chiffres terrifiants : plus de vingt millions de morts et autant de blessés. À cette hécatombe s'ajoute la pandémie de grippe « espagnole » qui fait en une année plus de quarante millions de victimes. À Paris, les survivants, dont des milliers de grands blessés, gazés, trépanés et mutilés, tentent de retrouver la vie civile, avec les exilés qui réintègrent la ville.

La fin de guerre n'apaise pas les consciences, au contraire. Plus que jamais ressurgit l'idée d'une imposture, d'une illusion ayant bercé les engagements. Les espoirs, les idées d'un renouvellement apporté par la guerre se sont effondrés. Les artistes se sont confrontés à l'action et chacun cherche à repenser, redéfinir son rôle au cœur de la société. Cette instabilité, qui pour certains entraîne un véritable dégoût du monde, prend forme dans divers mouvements et revues qui affichent toujours des positionnements idéologiques, quand bien même il s'agit de les détruire. Tant à gauche avec Henri Barbusse et la revue *Clarté* qu'à l'extrême droite avec Henri Massis et son manifeste du « Parti de l'Intelligence », de nombreux intellectuels sont convaincus que l'artiste doit s'associer aux questions de société.

Chacun le fait à sa façon : Barbusse, par exemple, dénonce la guerre dès 1916 dans son roman *Le Feu – Journal d'une escouade*. Parallèlement, Robert de Traz fonde en 1920 *La Revue de Genève*, où il se bat pour défendre un idéal européen. Il est soutenu par Guy de Pourtalès, avec la participation de Denis de Rougemont, Hermann Hesse, Stefan Zweig, ou encore Virginia Woolf qui affirment la nécessité de maintenir et de renforcer les liens entre les écrivains de diverses nations.

De son côté, et dès la reprise de sa publication en 1918, la revue *Les Marges*, fondée en 1903 et à laquelle participèrent tant Apollinaire que Cendrars, reste un bastion de l'autonomie de l'art. Mais c'est le mouvement Dada, constitué à Zurich en 1916 par l'écrivain d'origine roumaine Tristan Tzara, qui en est l'illustration la plus significative : Dada récuse tout, spécialement la guerre, car il se veut pure subjectivité. La subversion systématique est à l'ordre du jour et la contestation du beau, du bien et du sens prévaut sur toute autre quête. Dada s'affirme idiot !

Dès lors, qu'est-ce donc que l'avant-garde, après la guerre ? Quelle est la modernité de cette époque névrosée qui a déjà vu naître tant de *-ismes*, dont le fameux *Manifeste du Futurisme* de Marinetti, en 1909 ? Le « nouveau » d'après-guerre est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du système : il se veut capable de penser hors du cadre de la doxa traditionnelle mais veut reconduire l'art dans la vie, le vivre au quotidien. Il faut donc récuser le connu et le reconnu pour expérimenter autrement, tous les jours. La démarche est ouverte, inachevée, insolite,

et signale un projet qui est encore à réaliser. Rien n'y est définitif ; le fragmentaire la caractérise, et l'acceptation de la ruine déjà à l'œuvre en est sans doute l'empreinte la plus forte.

Alors que Dada, bientôt suivi par les Surréalistes, reprend le retournement de l'ordre dans le prolongement de ce qui se faisait avant 14, Cendrars considère que la guerre est en soi une rupture fondamentale : l'engagement et la mutilation ont bouleversé la vie, sa vie, et il supporte mal ceux qui profèrent des discours sans les avoir expérimentés. Avec la guerre, il est allé « jusqu'au bout » de la violence, en a ressenti dans sa chair la vanité : les soldats et les mots ne sont pas faits du même plomb. Pour celui qui cherche à exister par le texte, qui s'est institué premier de son nom en faisant disparaître son origine, un choix s'impose : il n'endossera pas son rôle d'ancien combattant et abandonne la prothèse offerte par les Affaires militaires. Cocteau, son ami dès 1916, a su comprendre et rendre perceptible cette situation dans un poème d'*Embarcadères* (1917) qu'il lui dédie :

Pauvre Blaise nos petits russes
Diraient Blaise Sans-bras c'est mieux !
Le difficile ce n'est pas
De revenir avec un bras de moins de la guerre
Mais avec beaucoup de bras en plus
Comme un dieu qui féconde aux haras du mystère
Et tu en as un soleil de bras !

Cendrars a pris ses distances d'avec ces groupes qui communiquent à coup de manifestes, le genre préféré de l'époque. Son nom a pourtant été associé au

seul et unique numéro de la revue dada de Zurich, *Cabaret Voltaire*, du 23 mai 1916, qui publia sous la direction d'Hugo Ball les poèmes lus lors d'une soirée-cabaret. Et, dès le mois de mars 1919, il est publié dans le premier numéro de la nouvelle revue *Littérature* fondée, on l'a vu, par Philippe Soupault, Louis Aragon et André Breton. Soupault, qui admirait le poète et se souvient de lui dans ses *Profils perdus*, lui avait demandé un poème lors de l'une de leurs rencontres au Café de Flore. Le *boxeur au visage écrasé et à la manche vide retenue par une épingle*, selon le portrait à charge d'Henry Miller, lui confie « Sur la robe elle a un corps », daté de 1914. Ainsi donc, à cette revue au titre ironique qui fonde la nouvelle avant-garde surréaliste, Cendrars confie un poème d'avant-guerre : la guérilla est lancée et laisse deviner tous les malentendus et la méfiance qui dès lors n'ont cessé de caractériser les relations de Cendrars avec les Surréalistes. Breton, dans ses *Entretiens* publiés en 1952, déclare que « les collaborations d'éléments, sinon hostiles à l'état d'esprit du moins à l'abri de la contamination – Valéry, Gide, Max Jacob, Cendrars, Morand – se sont arrêtées dès février 1920 ». Quant à Cendrars, interviewé par Michel Manoll la même année 52, il n'hésite pas à dire qu'il n'a « jamais beaucoup fréquenté ces gens-là. [...] Nous étions tout de même plus affranchis aux *Soirées de Paris*. On secouait le cocotier et nous étions quelques poètes à nous moquer de tout, de tous et de chacun. Le respect des officiels ne nous étouffait pas et personne ne se prenait au sérieux comme ils le font tous aujourd'hui. On savait rire » [15-2006, 37].

En reprenant à leur façon le mot forgé par Apollinaire en 1917, les « Surréalistes » menés par André Breton revendiquent l'appel à l'inconscient dans le processus créatif, laissent jouer le hasard et la subjectivité pour écrire, en considérant l'automatisme comme une libération totale de l'esprit. Quant au « surréel » de Cendrars, il faut le comprendre comme un prolongement du simultanésisme d'avant-guerre : la création doit saisir la vie dans son intensité, sa complexité, sa profondeur, autant dans ses manifestations objectives que subjectives. Nourri de l'expérience, Cendrars a toujours affirmé qu'il fallait *vivre la poésie avant de l'écrire – écrire, c'était superflu*, et Soupault est le premier à s'en souvenir. Dès lors, le poète a pu se sentir floué lorsqu'à son tour Breton a revendiqué la *pratique* de la poésie. Les affinités et les intentions des artistes semblent fort proches, mais les personnalités en présence ne se supportaient guère : antipathie, mépris et malentendus restent les maîtres mots d'une relation sans lendemain.

Cendrars refuse les revendications collectives, toute idée de système et, lorsqu'en août 1919 *Littérature* demande « Pourquoi écrivez-vous ? », le poète se contente de répondre par un laconique « parce que ». Pour ces *nouveaux modernes*, Cendrars est un ancêtre : il publiait avant-guerre, il a trente-deux ans en 1919, alors qu'Aragon, Breton, Soupault, Éluard ou encore Tzara ont juste vingt ans. Le numéro 18 de *Littérature*, en mars 1921, va jusqu'au bout de cette différence en proposant le « déclassement » des noms célèbres. Alors que le maréchal Foch et Anatole France obtiennent chacun un -18 (-25 étant l'exécration

suprême), Ducasse obtient 14,27, soit un peu plus qu'Aragon, mais fait moins bien que Soupault et Breton qui culminent à plus de 16, comme Charlot. Au milieu de ces colonnes de chiffres, Cendrars se voit attribuer un 0,27, soit mieux que Stravinski, affublé d'un -0,00, l'indifférence absolue...

Pourtant, Cendrars n'a pas attendu d'être cloué au pilori pour « vivre sa poésie » et pour décider qu'il n'avait que faire de *ces fils à papa*, selon ses propres mots. En 1917, alors que le personnage Moravagine a refait surface et que le poète tente de le maîtriser entre les lignes du roman à venir, il décrit sa façon de travailler dans *L'Exécution de la fin du monde*, le futur « Pro Domo » de *Moravagine*. Pour lui, les étapes de l'écriture reposent sur un état de pensée, un état de style et un état de mot. Et bien que l'écrivain ait souvent pris la plume pour préciser qu'il n'avait pas de méthode de travail, il convient de lire ces phases comme celles d'un véritable processus de création où s'affirme la « construction » du texte et l'intentionnalité de son auteur :

- 1° un état de pensée : je vise l'horizon, je trace un angle déterminé, je fouille, je happe les pensées au vol et les engage toutes vivantes, pêle-mêle, vite et beaucoup : sténographie.
- 2° un état de style : sonorité et images, je trie mes pensées, je les caresse, je les lave, je les pomponne, je les dresse, elles courent harnachées dans la phrase : calligraphie.
- 3° un état de mot : correction et souci du détail neuf, le terme juste comme un coup de fouet qui fait se cabrer la pensée de surprise : typographie.

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

Je prévois ainsi de ne pas finir avant un an.

C'est d'ailleurs ma moyenne : *Trans.* 1 an ; *Panama* 1 an.

Et encore me faut-il toujours de la chaleur et du soleil.

[7-2003, 233-234]

De fait, la gestation de l'écriture n'a, sous cet angle, pas grand lien avec la disponibilité au rêve et l'automatisme prônés par les Surréalistes. Et cette année 1917 est restée pour Cendrars celle où il quitte « Paris et les poètes » : il s'éloigne bel et bien des cercles et mouvances qui tous détiennent leur vérité poétique, mais la poésie, il la « cloue dans une caisse » et va la cacher dans un grenier à la campagne... Elle est chose trop précieuse pour être livrée en pâture à des phalanges, comme il le précise à Michel Manoll :

– Je vous l'ai déjà dit. En 1917, j'ai quitté Paris sans esprit de retour, après avoir cloué dans une caisse le manuscrit d'*Au cœur du Monde*. Comme une femme qui veut avoir un enfant, qui l'a, qui quitte l'homme en emportant son trésor pour le dorloter, lui faire risette et le voir grandir dans la solitude et se fortifie en se vouant à lui avec une admiration aveugle et une infinie tendresse (le fait est rare, mais j'en ai connu qui ont fait ça et qui sont heureuses), j'étais heureux. J'aimais, l'amour est exclusif. [15-2006, 33]

Cette relation amoureuse aux mots se prolonge dans son engagement en tant que directeur littéraire des « Éditions de La Sirène », fondées par le banquier

et industriel Paul Laffitte. Cendrars marque de son empreinte chacun des livres publiés, par ses goûts, ses choix d'auteurs ou encore les élaborations techniques, typographiques et visuelles. L'écrivain, avec Cocteau qui fait partie de l'équipe éditoriale, y publie en 1918 son propre *Panama ou les aventures de mes sept oncles*. Ce poème, dont les premières traces remontent à 1914, se présente sous une couverture dessinée par Raoul Dufy, plié en deux dans le sens de la hauteur, comme un horaire des chemins de fer américains, et les séquences sont scandées par des pauses typographiques qu'occupent des plans de chemin de fer : les mots circulent entre les voies, en quête d'un monde habité par des fantômes, ceux des oncles fugueurs, à jamais disparus.

Celui-ci est suivi de *La Fin du Monde filmée par l'Ange Notre-Dame*, accompagné de compositions en couleurs de Fernand Léger. Cocteau y publie aussi ses propres textes, dont *Le Coq et l'Arlequin* illustré par Picasso, mais leurs activités sont très nombreuses. Dans toutes sortes de collections, ils éditent Baudelaire, Villon, Lautréamont préfacé par Remy de Gourmont, Gérard de Nerval, Raymond Radiguet ou encore *La Légende dorée* de Jacques de Voragine. Ces ouvrages, devenus raretés de bibliophiles, fondent la réputation de La Sirène, très rapidement reconnue comme un lieu de renouveau éditorial essentiel.

Issu d'une famille d'imprimeurs, Sauser-Cendrars a le savoir-faire qui permet toutes sortes de tentatives, et il crée aussi une collection musicale qui publie les partitions des contemporains, spécialement autour *du bon Satie et du grand Stravinsky* : à

l'inverse des Surréalistes, Cendrars goûte la musique et fait partie des proches d'Erik Satie dont le ballet *Parade*, imaginé avec Cocteau et Picasso pour les *Ballets russes* de Diaghilev, avait récemment fait scandale au Châtelet. Autour de lui se regroupent aussi les musiciens du futur Groupe des Six – Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre –, dont Cendrars semble même avoir favorisé la notoriété. Quant à Igor Stravinski, il partage à l'époque avec Cendrars et Picasso la même mécène, Eugenia Errazuris, riche Chilienne amie de l'avant-garde qui les invite régulièrement chez elle à Biarritz. Stravinski vient de présenter à Lausanne, sur un texte de Charles-Ferdinand Ramuz, *L'Histoire du soldat*, conte russe déplacé entre « Denges et Denezzy » dans le canton de Vaud. Au lendemain de la première, la presse lausannoise de 1918 ne sait que penser, confrontée à une œuvre qui, par son livret et surtout sa composition musicale, surprend et déconstruit les règles. Le principe de rupture, caractéristique de la modernité, est ici à l'œuvre et Cendrars a sans doute reconnu la force de cette « ballade musicale en deux parties » lorsqu'il pense à Stravinski, déjà admiré pour *L'Oiseau de Feu* (1910) et *Le Sacre du printemps* (1913). Alors que Ramuz est retourné vivre en Suisse dès 1914, le compositeur est à Paris en 18 et tente de placer *L'Histoire du soldat* auprès de Diaghilev, qui refuse cette production née hors de son giron. Ramuz, quant à lui, l'éditera dès 1920 dans *Les Cahiers romands*, avant qu'elle soit reprise dans le monde entier, et à Paris tout de même en 1924.

Bien que l'édition connaisse une expansion marquée après ces années de guerre, Cendrars quitte la Sirène en 1919 pour s'atteler à d'autres projets. Pourtant, rattrapé par les contingences, n'ayant pas de quoi vivre, il rejoint rapidement René Hilsum, créateur de la maison d'édition «Au Sans Pareil» qui publie les Surréalistes. C'est ainsi qu'après lui avoir proposé *Dix-neuf poèmes élastiques*, Cendrars les voit publiés dans la collection de *Littérature* «Au Sans Pareil» en 1919. Hilsum publie aussi en 1924 le recueil *Feuilles de Route* qui se conclut avec la reprise – forcément caustique! – du fameux questionnaire de *Littérature*, devenu poème :

POURQUOI J'ÉCRIS ?

Parce que...

[1-2001, 252]

Son goût de la liberté a poussé Cendrars à quitter l'édition pour faire du cinéma, art nouveau par excellence qu'il célèbre dans *L'ABC du cinéma*, publié à l'époque en fragments dans des revues :

Renouveau! Renouveau! Éternelle Révolution. Les derniers aboutissements des sciences précises, la guerre mondiale, la conception de la relativité, les convulsions politiques, tout fait prévoir que nous nous acheminons vers une nouvelle synthèse de l'esprit humain, vers une nouvelle humanité et qu'une race d'hommes nouveaux va paraître. Leur langage sera le cinéma. Regardez! Les artificiers du Silence sont prêts. L'image est aux sources primitives de l'émotion. [3-2001, 144]

Le cinéma est une invention majeure, fantastique, qui donne à voir le «surréal», puisqu'il peut capter la réalité dans son entier, offrir des représentations simultanées insoupçonnées du monde et de l'humain. Cendrars veut expérimenter son enthousiasme lyrique en participant à l'action : il se fait engager par Abel Gance, «Premier réalisateur de France» qui prépare à Nice le film *J'accuse*, et il est reconnaissable parmi les morts-vivants de la scène finale qui se redressent, menaçants. Après cette expérience, il devient assistant du réalisateur sur le tournage du film *La Roue*, en 1919. C'est là aussi que le rejoint le futur cinéaste Jean Epstein qui admire son œuvre poétique et lui dédie *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*. Ce texte, paru en 1921 à La Sirène, associe littérature et cinéma, lieux magiques du rythme et de la perception immédiate de l'être.

Bien que Cendrars ait fait ses premières armes en filmant les coulisses du tournage, Abel Gance n'a jamais été convaincu par les tentatives du poète qui, selon le réalisateur, n'avait aucune conscience de la réalité cinématographique. Il semble bien que le métier solitaire de l'écrivain n'ait guère convenu à la pratique d'équipe qu'exige le cinéma, avec ses inévitables contraintes matérielles et financières. Cendrars part pourtant pour Rome, engagé par les studios «Rinascimento» – peut-être par l'entremise de Cocteau qui s'y est déjà rendu avec, entre autres, Stravinski, Ansermet, Diaghilev et Picasso en 1917 – pour travailler à la réalisation d'un film intitulé *La Vénus noire* qui obtient son visa de censure en janvier

1923 et dont la seule critique d'époque retrouvée ne relève que les incohérences, l'interprétation médiocre et la banalité du traitement. Cendrars préférera dire que les bobines ont été détruites. Cette expérience cinématographique sonne le glas d'un idéal d'art nouveau qui dès lors sera soit observé de loin, soit imaginé dans les textes : son cinéma est avant tout une esthétique littéraire.

Durant ces années d'après-guerre, l'activité de Cendrars est débordante. Souvent à Paris, régulièrement à Cannes et Nice, il règle à distance les problèmes d'édition en envoyant de nombreuses missives à Cocteau, lui demandant de s'occuper d'une affiche, de rappeler tel auteur, mais en lui témoignant aussi son amitié, ses déceptions. Et depuis Rome, le 23 août 1921, il écrit à son *cher Jean* :

Je t'ai fait adresser mes nègres. Réclame-les à Laffitte, puisque la Sirène ne t'a encore rien envoyé. C'est un bouquin plein de coquilles graves comme toujours quand on n'est pas à Paris. Je te plains d'être au Piquet sous la pluie. [*Encrier de Cendrars*, 1989, 138]

Les « nègres » en question sont l'*Anthologie nègre* sortie de presse au début de l'été, premier véritable livre de Cendrars qui jusqu'alors avait publié des plaquettes de poésie et des textes brefs. Dégouté comme tant d'autres du monde européen après la guerre, il s'était tourné vers cet ailleurs majeur que représente l'Afrique, déjà appelée à l'aide par les peintres de l'avant-garde qui en avaient découvert la statuaire au début du siècle. L'Afrique représente

pour lui une énergie brute, une force de régénération qui s'impose face à l'Europe qu'il méprise et à l'Amérique qu'il juge trop mercantile. Sa découverte du monde africain et surtout ses « poèmes nègres » de 1916 – *Continent noir* et *Les grands Fétiches* – sont la première étape d'une appropriation qui a perduré jusqu'en 1930, date à laquelle paraît *Comment les Blancs sont d'anciens Noirs*, son dernier recueil nègre.

Le goût des artistes parisiens pour l'art « nègre » s'est pourtant construit sur une interprétation erronée de ce qu'ils découvraient. Alors qu'en 1909 déjà, Apollinaire espérait que les musées cesseraient de classer les objets africains ou océaniens selon leur fonction ou leur curiosité pour les traiter comme des œuvres d'art, tous percevaient ces statues et masques comme des œuvres libres de toute référence. Ils opéraient de la sorte une réduction significative, puisque les artistes occidentaux n'avaient aucune idée des systèmes mythologiques ou de représentation auxquels ces sculptures appartenaient. De même, forts de cette interprétation, ils ont utilisé cet art pour rejeter les valeurs occidentales et, bien que des discussions persistent encore aujourd'hui quant à l'origine de son inspiration, c'est Picasso qui a matérialisé une nouvelle perception du réel et opéré une rupture décisive dans l'expérimentation plastique avec ses *Demoiselles d'Avignon*.

En 1920, après la guerre, l'art « nègre » connaît en Europe un second souffle qui le confirme dans son rôle d'altérité, pour une société qui a touché au tréfonds d'une humanité déchue. Lorsqu'elle paraît en 1921, l'*Anthologie nègre* est un événement littéraire :

c'est la première fois que de tels récits sont regroupés pour former une somme artistique et non pas ethnologique. Le poète a choisi de les considérer comme des œuvres d'art dont il fallait restituer la force vive. N'étant jamais allé en Afrique, il a puisé dans divers recueils d'africanistes de l'époque, assemblant les récits selon des centres d'intérêt très personnels, privilégiant ceux dont le caractère est magique, fantastique, mythique, et refusant la traditionnelle organisation culturelle liée à des groupes linguistiques. Cette anthologie s'offre comme un nouveau monde à explorer et le lecteur se retrouve face à l'inconnu qu'il doit apprivoiser sans mode d'emploi: les contes sont à lire pour eux-mêmes, pour leur contenu, leur morale, leurs rythmes et leur magie. Cependant, à rebours de la compilation annoncée, le volume a une structure et une organisation qui renvoient à une genèse: en même temps que le recueil donne à lire un imaginaire étranger, le poète construit ce monde en le faisant naître et se développer au fur et à mesure de la lecture. C'est une mise au monde, une création inaugurale.

Les légendes y sont classées en vingt-et-une catégories dont la première est les «Légendes cosmogoniques» et la dernière les «Contes modernes». Afin de conforter l'idée que l'*Anthologie nègre* est un livre-monde, il semble pertinent de relever qu'après l'origine de l'univers, les chapitres II à IX font tous référence au fétichisme et au totémisme, et bâtissent un univers magique où les esprits, les forces surnaturelles peuvent être lus comme la nébuleuse des commencements de la vie, tels que l'imagination peut les

construire. Le poète propose une nouvelle histoire de l'homme à laquelle le lecteur européen peut adhérer, reconnaissant dans le processus un paradigme familier, une logique de l'inconnu propre au temps mythique. Et c'est d'ailleurs une de ces légendes que Cendrars reprendra en 1923 pour son livret du « Ballet nègre – *La Création du monde* » monté avec Darius Milhaud et Fernand Léger pour les Ballets suédois dirigés par Rolf de Maré. Ce monde des forces obscures laisse ensuite place aux « Légendes historiques » qui évoquent l'histoire d'un peuple et de son héros ou encore des récits qui témoignent d'une « évolution », d'une transformation positive qui atteste aussi le détachement du monde merveilleux des origines. Au surgissement de l'histoire répond la stabilité du volume qui a atteint son cœur : en même temps que la société des hommes s'affirme, le texte se bâtit, progresse, affiche son statut de livre. Les huit chapitres qui suivent (XIII-XX) ont tous le titre de contes, de fables, et même de poésies. Après l'établissement des codes de société, il est possible de lire toute cette séquence en tant que mise en œuvre de la littérature, de son invention. En considérant que l'Histoire se caractérise par l'invention de l'écriture et donc la possibilité de construire des récits à effet différé, nous découvrons avec les « contes du merveilleux » une tradition d'édification qui rejoint celle des « contes moraux » à valeur didactique, comme les « fables » ; avec les « contes anecdotiques, romanesques et d'aventures » surgit une première matrice romanesque, et les « contes d'amour » se rattachent à une expressivité lyrique. Quant aux contes « à

combles, charades, proverbes», ils touchent à une littérature plus populaire qui les associe à l'avant-dernier chapitre, intitulé «Poésie et chansons – Danse» en rappelant sans doute que toute littérature est avant tout rythme, mouvement, oralité spontanée qui ensuite subit le stylet, les manipulations de l'écrivain. Le poète conclut son *Anthologie* avec un chapitre intitulé «Contes modernes», aboutissement temporel de cette genèse. Retrouvant le temps du vécu, celui de l'expérience immédiate, le conteur propose des histoires situées et datées qui les rattachent à une réalité, alors que les références des autres contes avaient été élaguées. La modernité de ces récits tient au fait que Cendrars les propose tels qu'ils sont donnés par les missionnaires ou colons qui ont été ses sources; les autres sont souvent assortis de ce même type d'explications mais Cendrars y a volontairement effacé le monde concret, et les placer en conclusion relève d'un choix qui confirme l'idée d'une genèse du monde qui est aussi celle du livre, passant d'un temps mythique à une inscription dans le temps historique.

Lors de la sortie de presse, Cendrars est en Italie et ne s'occupe plus de ce volume qui, malgré l'intérêt des artistes et des ethnologues, se vend mal. Pourtant, Paul Morand, dans *La Nouvelle Revue française* du 1^{er} octobre 1921, estime que ce recueil doit figurer désormais dans les bibliothèques: «Scientifiquement dressé, muni d'une rigoureuse documentation, il eût fait honneur à un savant. Nous sommes heureux de le devoir à un poète», et l'africaniste de renom Arthur van Gennep lui consacre un bref compte rendu dans

le *Mercur*e de France du 1^{er} juillet 1922. Tout en contestant l'emploi de certains termes utilisés pour les titres de chapitres, il prend soin d'ajouter qu'il « ne veu[t] pas faire à Blaise Cendrars [...] des querelles de spécialistes, parce que l'idée de publier une compilation comme celle-ci est très utile à l'expansion, dans le grand public, de sympathies plus actives pour l'ethnographie et le folklore des peuples noirs ». Cendrars a lu ce compte rendu du *Mercur*e et a aussi pris connaissance de la suite de cette rubrique « Folklore » où van Gennep présente un ouvrage sur *L'Éternuement et le bâillement dans la magie, l'ethnographie et le folklore médical* (P. Saintyves, 1921). Ce titre se trouve recopié partiellement – *L'Éternuement et le bâillement* – parmi les références bibliographiques que Cendrars a ajoutées de sa main dans son volume personnel de *l'Anthologie nègre*, au même titre que *Batouala, véritable roman nègre* de René Maran, qui a obtenu le prix Goncourt cette même année 1921. Fasciné par les listes et les inventaires, Cendrars a visiblement imaginé une extension à la bibliographie du volume, pourtant déjà pléthorique.

En correspondance avec son ami Jean Cocteau durant l'été 1917, alors qu'il se trouve à la campagne, Cendrars lui écrit le 1^{er} septembre, jour de son anniversaire, pour lui annoncer qu'il a « mis le point final à *La Fin du monde*. Il ne [lui] reste plus qu'à le reprendre, développer certains morceaux, les figoler. Bref, recommencer ». Cette apocalypse, qui l'obsède depuis des années et qui devait être une production du sieur Moravagine, ne paraîtra jamais

telle qu'il l'imagine à ce moment-là. Le texte reste en suspens et il faudra encore des années pour que le récit du grand fauve devienne *Moravagine*. Toujours à court d'argent, Cendrars en publie des extraits dans des revues prisées : dans le numéro 9 de *Littérature* en 1919, dans le numéro 1 d'*Action* en 1920 et dans *Les Écrits Nouveaux* en 1921. À cette époque, le roman est mené par un « je » qui désigne Moravagine, et cette forme personnelle bloque toute mise à distance du double qui contamine Cendrars depuis des années. Celui-ci sort pourtant de l'impasse en inventant le narrateur Raymond-la-Science, médecin psychiatre au pseudonyme choisi parmi ceux de la Bande à Bonnot, anarchistes qui sévissaient avant-guerre à Paris et dont Dada s'est aussi inspiré. Raymond est à l'origine de la libération de l'idiot et du périple international mené par le duo au rythme des révolutions, attentats et meurtres vécus comme les étapes de leur liberté, extravagances qui peuvent sans doute se lire en parallèle aux revendications surréalistes de la « Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous » parue dans *Révolution surréaliste* du 15 avril 1925, alors que Cendrars boucle son roman :

La répression des réactions antisociales est aussi chimérique qu'inacceptable en son principe. Tous les actes individuels sont antisociaux. Les fous sont les victimes individuelles par excellence de la dictature sociale ; au nom de cette individualité qui est le propre de l'homme, nous réclamons qu'on libère les forçats de la sensibilité, puisqu'aussi bien il n'est pas au pouvoir des lois d'enfermer tous les hommes qui pensent et agissent. [BC 6 / Berranger, 2006, 95]

L'invention de Raymond, en 1924, conclut plus de dix ans de lutte avec un personnage et un texte foncièrement nihilistes et anarchistes, qui surprend au moment de sa publication en 1926. C'est en tout cas l'avis de Gaston de Pawlowski publié le 20 juin 1926 dans *Les Annales politiques et littéraires*, recueil hebdomadaire dirigé par Pierre Brisson, futur directeur du *Figaro* :

Moravagine, c'est l'histoire d'un idiot, qui, suivant un usage immuable des romans, est plus intelligent que tout le monde, car, à force de se replier en dedans, il possède une vie intérieure particulièrement intense. *Moravagine*, c'est l'anarchiste intégral, l'anarchiste littéraire tel que nous l'admirions aux environs de 1894. C'est assez vous dire que ce type, que M. Blaise Cendrars a cru, sans nul doute, très moderne, nous paraît, en somme, un peu vieillot et que ses paradoxes artistiques ou littéraires nous reportent tout bonnement aux temps lointains d'Oscar Wilde et de Joris-Karl Huysmans, sans oublier un legs de grossièreté que lui fit, sans nul doute, le père Ubu. [BC 6 / Touret, 2006, 256]

De même, Valéry Larbaud, dans *Les Feuilles libres* de mai-juin 1926, considère que ce livre « appartient visiblement à la grande lignée des romans d'aventures du XIX^e siècle » [*Ibid.*, 246]. Tandis qu'Henri Barbusse, dans *L'Humanité* du 26 mai 1926, lui consacre un long compte rendu désabusé intitulé « Le Monde moderne à travers un fou » :

Sans doute, un pareil livre nous secoue bien autrement que les productions contemporaines [...].

De ces aventures de maniaques jouisseurs et de dilettantes crapuleux, de ces boucheries vues à travers les prismes scientifiques, nous ne retenons que l'aperçu qu'il nous donne sur la dépravation purulente d'une société et l'arbitraire monstrueux des riches. Et, tel que, ce livre mal ordonné et pas mal faisandé, n'a guère à voir avec la littérature humaine qui s'élèvera coûte que coûte sur les ruines de la société et de l'idéologie présentes, encore qu'il y tienne déjà par quelques racines. [*Ibid.*, 251]

Ces avis tranchés, qui font référence tant à un passé révolu qu'à un futur meilleur, laissent en tout cas penser que les Surréalistes, en 1925, n'ont rien inventé : les symptômes de leur révolte s'étaient déjà tous manifestés avant-guerre et sans doute n'avaient-ils pas lu le roman *Les Libérés* de Ricciotto Canudo, publié en 1911 et dédié à Cendrars en mars 1918, qui questionne à travers une galerie de personnages décalés le rapport au réel, à la société et à l'autorité, au sein d'un asile de fous dont le directeur libère les patients quand ceux-ci ont *réussi à se contraindre* pour pouvoir adhérer à une norme sociale, et donc à n'être plus des *libérés*.

Moravagine est la synthèse hybride et protéiforme d'une époque qui ne l'était pas moins. Sa structure, ses personnages aux identités réversibles et sa langue foisonnante font de ce roman paru trop tard la géniale stèle d'un temps nécrosé. Mais cette force brute, primitive, sans doute conduite à maturation grâce à un nouvel ailleurs irréductible, l'Afrique, a aussi déclenché des enthousiasmes fervents, comme celui de Robert Guiette, alors jeune

étudiant belge, qui deviendra professeur à l'Université de Gand, et surtout poète, ami et correspondant régulier de Cendrars :

Ce roman a tous les caractères des œuvres de Cendrars : la plénitude, le mouvement, la couleur, le sens de la vie moderne, les échos de la profondeur, l'intense poésie. Ce ton à la fois brutal et d'une justesse de nuance inconcevable. Cette désinvolture qui ferait croire à de l'indifférence et cette précision amoureuse. Cette dureté de la phrase sans mots inutiles et cette élégance foncière qui évite les vains ornements et pousse toute sa recherche vers l'effacement. [*Ibid.*, 273]

L'effacement, sans doute un maître mot. En 1917, Cendrars affirme qu'il a quitté Paris et les poètes, mais son activité créatrice ne cesse pas. Au contraire, elle semble inépuisable. Il œuvre comme un forcené et sa présence ne passe pas inaperçue. Le poète écrit, publie et obtient un début de célébrité publique avec le recueil *Du Monde entier* qui paraît en 1919 à *La Nouvelle Revue Française*. Il contient ses trois grands poèmes : « Les Pâques », qui devient « Les Pâques à New York », la « Prose du Transsibérien », qui est nouvellement dédiée aux musiciens, et « Le Panama ou les aventures de mes sept oncles », récemment paru à La Sirène.

En fait, les seuls qui ne le voient pas sont sa femme et ses enfants. Félicie a accouché en 1919 d'une petite fille, Miriam, troisième enfant après Odilon et Rémy nés pendant la guerre. Blaise et Féla ne vivent plus ensemble et il lui envoie quelques

mandats quand il le peut. Lors du séjour à Cannes, pour sa convalescence de guerre, il y avait déplacé la famille. Puis, lorsqu'il est engagé par Abel Gance à Nice en 1918, Félicie s'y installe mais, n'ayant pas un sou pour vivre, elle part pour Londres où l'accueille une de ses sœurs. Et c'est là-bas qu'elle accouche de Miriam. Au début de 1920, Félicie écrit à Cendrars en évoquant son retour en France, mais il reste évasif et insiste sur le fait qu'il n'a pas de quoi la faire vivre, alors qu'installée à la campagne en Angleterre, elle peut bénéficier de la générosité de Mme Errazuris. Elle décide pourtant de rentrer et leurs retrouvailles ne sont pas sereines. Le printemps 1920 marque une rupture définitive, selon la lettre publiée par Miriam Cendrars dans l'essai consacré à son père *Blaise Cendrars, la Vie, le Verbe, l'Écriture* :

26 mai 1920

Ma Chère Amie,

Voilà ce que je tenais à te dire après t'avoir vue et après tes réticences : pour l'argent : je fais ce que je peux pour vous. [...] Il faut t'arranger avec ce que tu as et patienter et avoir confiance en moi.

[...] Pour les enfants : je désire ne plus les voir que de loin en loin. J'avais pensé les prendre chez moi. Cela est impossible pour le moment. Je l'ai constaté à Nice. Ils me gênent dans mon travail qui est excessivement dur. D'ailleurs j'ai une mauvaise influence sur eux.

Pour toi : je refais ma vie, refais la tienne. Tu as de la matière. Ne compte pas sur des reprises sentimentales. Soyons amis, tout court. Attendons que tu puisses me voir sans trouble ni rancune. Comme

moi. Je sais que je suis un monstre, de pureté, mais un monstre. Ne m'en veuille pas pour ce que tu ne peux pas encore comprendre. Je suis une discipline comme au couvent.

Et maintenant pardonne-moi de te dire tout cela et mille autre choses aussi crûment. Je suis pressé, et il me semble que tu avais besoin d'être fixée.

Ci-joint 100 frs. Je t'en enverrai encore 50 sur le mois. Je rentre la semaine prochaine à Nice et t'enverrai ton mois. Baisers à tous Blaise. [2006, 425-426]

Lors de son départ pour Rome qu'il imagine de longue durée, Cendrars demande à Félicie de s'installer en Italie, pour faire des économies sur la pension à envoyer : pas de change et un coût de la vie moins élevé. Elle obéit et s'installe avec les enfants à San Remo. En fait, c'est elle qui y restera le plus longtemps, car elle devient professeur de langues et donne de nombreux cours particuliers, d'italien, d'anglais, de français et de russe. Sans doute sa façon à elle de « refaire sa vie ».

Cendrars, lui, a décidé de partager sa vie avec Raymone Duchâteau, la jeune comédienne de 21 ans que lui a présentée Ricciotto Canudo en septembre 1917, à Paris. Elle a l'allure d'une enfant, sa naïveté et un humour détonnant. De leur première rencontre, elle garde l'essentiel : « Qu'il était maigre ! Il faisait pitié. À la fin du dîner, il me prit la main de sa seule main, comme ça tout simplement. Je ne l'ai pas retirée et j'ai compris que je ne pourrai jamais la retirer » [CC 3, 21]. Il est sous le charme. Débute alors une relation étrange, mystique, qui va

durer quarante ans. Raymone n'a jamais désiré une relation charnelle avec Cendrars, selon ses propres dires, et s'est reconnue dans le rôle de la muse, de la sœur. Le poète l'aide à chercher du travail, l'emmène avec lui en Italie sur le tournage de *La Vénus noire* et facilite ses engagements dans diverses troupes, avec les Pitoëff, Jacques Copeau ou encore Charles Dullin. L'insaisissable Raymone laisse vagabonder son grand frère, mais elle lui offre aussi un refuge, la maison du Tremblay-sur-Mauldre, à l'ouest de Paris, qu'elle a achetée avec son frère avant guerre et qui devient le refuge de Blaise, l'endroit où il peut écrire, au calme, dès le retour douloureux d'Italie.

Au début des années 20, Cendrars, pourtant si prolifique, est en situation d'échec: cinéma sans film, reprises de textes et poèmes d'avant-guerre, collages « nègres » qui ne se vendent pas. Où est l'homme nouveau? ... en tout cas *pas à Paris dans ce petit monde pourri...* Il cherche l'effacement, la disparition, la fugue, et c'est l'homme d'affaires et mécène brésilien Paul Prado qui lui en donne l'occasion en l'invitant chez lui, au Brésil, en 1924.

5

DEVENIR ROMANCIER

Suisse d'origine, devenu Français en 1916 après sa mutilation, Cendrars choisit le Brésil comme patrie d'adoption dès 1924. Ce pays immense a toutes ses faveurs et, là-bas, il se sent si bien. D'ailleurs, cette terre couleur de braise, *brasil*, a colonisé toute son œuvre. Dès son premier voyage, l'écrivain va adopter un ton nouveau, comme en témoignent de multiples récits, poèmes et chroniques. Sa passion se traduit par trois voyages de longue durée : février-août 1924, puis janvier-juin 1926 (alors que paraît *Moravagine*), et enfin de septembre 1927 à janvier 1928.

Les artistes brésiliens viennent régulièrement à Paris depuis la fin de la guerre, et surtout depuis le début de l'année 1922, période durant laquelle s'est tenue la « *Semana de Arte Moderna* » à São Paulo qui fut l'occasion, pour les jeunes créateurs, de dénoncer le passéisme et l'anachronisme des productions littéraires approuvées par les institutions. Ils voulaient renouveler la culture et la littérature, entre autres en s'éloignant du portugais classique pour faire entendre la voix de leur langue populaire brésilienne. Ces *modernistes* puisaient aux sources du primitivisme noir et indien et voulaient forger une nouvelle identité, fondée sur la reconnaissance de

leur propre origine sud-américaine, et non pas définie par une autorité européenne.

Ces artistes font partie de la grande société pauliste, dont l'expansion est liée à la culture du café et aux riches exploitations agricoles du début de siècle. Paris est leur pied-à-terre européen et c'est chez le libraire Chadenat du quai des Grands-Augustins que Cendrars rencontre Paul Prado, en octobre 1923. Prado est à la fois un grand homme d'affaires qui gère ses plantations de café et l'un des premiers mécènes qui ont soutenu les activités culturelles des *modernistes*, lors de la Semaine d'art moderne de São Paulo en particulier. Très proche du peintre Tarsila do Amaral et du poète Oswald de Andrade qui lui ont présenté Cendrars chez Chadenat, il a répondu favorablement à leur demande d'inviter le poète au Brésil.

Tarsila et Oswald s'étaient présentés chez Cendrars le 28 mai 1923 et leur amitié se développe à Paris au rythme des rencontres d'artistes et de repas fameux. Les initiatives d'Oswaldo, qui admirait le poète depuis l'avant-guerre, s'accordent avec l'inspiration cendrarsienne dans la mesure où le Brésilien cherche un langage qui libère les poètes des conventions stylistique et leur autorise des néologismes et des hardiesses grammaticales. Il ne faut pas rechercher cette modernité hors du Brésil mais la faire naître dans le pays en intégrant le primitivisme des créateurs spontanés. Ces projets, qui prendront forme dans le manifeste *Pau Brazil* en 1924, s'inscrivent dans la démarche de Cendrars (tel le *Ballet nègre* présenté en octobre 1923). Pour Oswald, il est impératif de présenter Cendrars à ses amis paulistes.

Âgé de trente-quatre ans, Oswaldo est un personnage excentrique, impulsif, totalement imprévisible, resté célèbre autant pour ses revendications esthétiques que pour sa Cadillac verte, ses « nombreuses fugues, ses treize arrestations et ses huit mariages » [Wenzel White, 1972, 160] selon les portraits dada que l'époque a brossés de lui. Le 12 janvier 1924, Cendrars a trente-sept ans et, heureux, embarque au Havre sur le *Formose*, en compagnie de Paul Prado et de sa femme Marinette. Il vit dans sa cabine de première classe où il a déposé sa Remington, avec l'intention de finir *Moravagine* déjà promis à Grasset. Sa machine lui servira surtout à taper les instantanés poétiques de la traversée, les fameuses *Feuilles de route* publiées avec des dessins de Tarsila en 1924. Proches du haïku japonais très en vogue à l'époque, les poèmes de *Feuilles de route* restituent, en la revisitant, la réalité du voyage : visions, sentiments, rencontres, étapes, escales et désirs sont saisis sur le vif.

« **Bleus** »

La mer est comme un ciel bleu bleu bleu
 Par au-dessus le ciel est comme le lac Léman
 Bleu-tendre
 [1-2001, 204]

Cette chronique en apesanteur devient celle du nouveau monde dès que Cendrars fait escale à Rio où un groupe de modernistes l'accueille chaleureusement, avant qu'il ne poursuive jusqu'à Santos. Il y passe une journée, comme il l'avait fait à Dakar, après Le Havre. Au port de São Paulo, Santos, il retrouve ses *bons amis*, formule qu'il reprendra souvent pour ses

dédicaces. Hélas, le Brésil, qui vit sous la loi martiale depuis 1922, a établi des règles d'immigration très strictes applicables aussi aux voyageurs de passage, selon le *Guide des émigrants* de la compagnie de navigation: «Sont interdits de débarquement dans tous les ports les fous, les idiots, les vagabonds et les criminels; ainsi que les personnes atteintes d'alopécie ou de maladie des yeux (conjonctivite et trachome); les phtisiques et les personnes d'aspect maladif; enfin toute personne présentant un défaut physique comme les manchots, les bossus, etc.» (Guyon, 2007, 55). Ainsi, après l'accueil chaleureux de Rio, Cendrars se trouve aux prises avec les douaniers qui s'opposent à son entrée sur le territoire. Grâce à l'intervention expresse de Paul Prado les choses en restent là. Cendrars vit l'événement comme le retour de la peur du refoulement à Ellis Island en 1911, mais aussi comme une insulte; l'incident est relaté maladroitement par Mário de Andrade dans la *Rivista do Brasil* du mois de mars [Wenzel White, 1972, 41]:

Voici l'homme que São Paulo recevra pendant quelques mois. À son arrivée il s'est produit un incident grandiose. Les autorités de Santos voulaient interdire son débarquement parce qu'il est mutilé. Tout s'est arrangé. Heureusement pour nous qui aurons pendant quelques mois le poète parmi nous. Mais l'acte de police me remplit d'un orgueil sincère. Que feront entre nous les mutilés? Le Brésil n'a pas besoin de souvenirs lamentables mais de certitudes joyeuses. Dans une descente de bateau, la police ne pouvait pas prévoir les richesses spirituelles que Cendrars nous apportait.

Une fois installé à l'Hôtel Suico, il se rend chaque jour chez Paul Prado où il est reçu en prince, consultant à loisir la grande bibliothèque de l'érudit. Officiellement mandaté par *L'Illustration française* pour suivre le Carnaval de Rio, il s'y rend au début mars avec ses amis Tarsila et Oswaldo. Afin aussi de lui procurer quelques revenus, les *bons amis* organisent trois conférences dans des lieux prestigieux, sous le patronage de Prado. Cendrars propose une « Causerie sur les poètes modernes – Lautréamont, Rimbaud, Aragon, Apollinaire, Max Jacob, Jean Cocteau, Arthur Cravan, Picabia, Soupault » au Conservatoire de musique le 21 février 1924 et le 29 mai « Sur la Littérature des Nègres » à la Villa Kyrial, qui avait accueilli peu de temps auparavant le fameux africaniste Léo Frobenius. Le 12 juin, il présente « La Peinture contemporaine » au Conservatoire d'Art dramatique, en commentant des œuvres exposées de Léger, Gleizes, Delaunay et Tarsila ; selon un journaliste présent, cette conférence n'attira à son grand regret qu'une soixantaine de personnes, dans une ville de près d'un million d'habitants.

L'ironie du sort fait de Cendrars le porte-voix d'une avant-garde qu'il vient de quitter et à qui il ne voulait plus être lié à Paris. Mais, dans ce Brésil si neuf, si grand, il se sent libre et participe à ce renouveau moderniste qui implique un véritable détachement des influences étrangères. Cendrars s'en imprègne lors de plusieurs déplacements qu'il effectue à Pâques dans les territoires des Minas Gerais, régions aurifères mais aussi lieux spirituels. Cendrars y est émerveillé par les processions,

les rites et les décors baroques. Il découvre là-bas l'œuvre d'Aleijadinho, sculpteur du 18^e siècle qui le fascine et auquel il consacrera des pages magnifiques, vingt ans plus tard, dans *L'Homme foudroyé*, alors qu'il avait prévu d'écrire *Aleijadinho, histoire d'un sanctuaire brésilien*, texte resté inachevé.

En annonçant à Félicie son prochain départ pour le Brésil, Cendrars envisage aussi un projet de film et la possibilité d'acheter des terres pour assurer l'avenir des enfants, en tout cas d'Odilon. Ces projets s'évanouissent avec la Révolution du Général Isidoro, déclenchée au début juillet 1924 et qui durera six mois. La crise économique et les tensions politiques ont incité certains militaires à se battre contre les troupes restées fidèles au gouvernement et la révolution oblige Cendrars à vivre chez Prado jusqu'à son départ pour la fazenda San Marthino, où il essaie de reprendre la plume.

À Paris, René Hilsum s'impatiente. Après lui avoir promis *Moravagine*, qu'entre-temps il a vendu à l'éditeur Grasset avec d'autres projets, Cendrars le fait attendre pour *Dan Yack, Journal d'une brute* dont l'idée a mûri bien avant le départ au Brésil. En ces années de vaches maigres, l'art du fugueur consiste à faire des promesses, certaines tenues, d'autres jamais mais qui lui permettent de toucher des avances. À Hilsum, il envoie rapidement *Feuilles de route - I. Le Formose*, et à l'ami Louis Brun, directeur littéraire chez Grasset, il promet *Moravagine* qui ne paraîtra pourtant que deux ans plus tard.

Alors que ses plans, tant financiers que cinématographiques, sont devenus irréalisables, Cendrars

réembarque le 19 août à Santos en direction d'Amsterdam, sur un paquebot de luxe de la Royal Holland Lloyd, le *Gelria*. Ce voyage lui inspire d'autres poèmes pour *Feuilles de route*, mais la publication complète du triptyque «Formose – Sao-Paulo – Gelria» ne se réalisera qu'en 1944 dans le volume des *Poésies complètes* :

« **Coquilles** »

Les fautes d'orthographe et les coquilles font mon
bonheur

Il y a des jours où j'en fais exprès

C'est tricher

J'aime beaucoup les fautes de prononciation les
hésitations de langue et l'accent de tous les terroirs

[1-2001, 242]

Arrivé à la gare Saint-Lazare en septembre, après la clôture des Jeux olympiques d'été à Paris, Cendrars est accueilli par Raymone avec qui il s'installe rapidement dans la maison de campagne du Tremblay. Mais «Tarsival», soit Tarsila et Oswald, sont à nouveau en France en octobre et après avoir rencontré Gance dans le Sud, ils souhaitent retrouver leur ami Blaise à Paris. Cendrars refuse de se déplacer, il leur explique qu'il a trop à faire et leur propose de venir pour Noël, chez lui à la campagne.

Au Tremblay se cristallise une idée née au Brésil: oubliant *Moravagine*, il s'est laissé envahir par le Général Suter, ce Suisse ruiné par la découverte de l'or, en 1848, en Californie. C'est en tout cas ce qu'il écrit à Paul Prado, le 13 février 1925 [*L'Or de Blaise Cendrars*, 1991, 154] :

Mon cher Paul,

[...] De mon côté, je travaille et c'est pourquoi j'ai été si long à vous écrire cette fois-ci. J'ai terminé pour Grasset l'histoire du Général Johann August Suter, premier milliardaire américain, ruiné en 1848 par la découverte de mines d'or sur ses terres. [...] Il y a plus de quinze ans que j'avais envie d'écrire cette histoire et je ne l'aurais pas encore écrite aujourd'hui sans mon séjour chez vous, ma visite à San Marthino et nos longues conversations. [...] Je me suis donc mis et remis au travail d'écriture, ce que je n'aime pas beaucoup, mais qui toutefois a ce mérite de vous empêcher de penser à quoi que ce soit. Ainsi je n'ai pas le cafard. Je suis en train de terminer un autre roman, *Moravagine* [...] puis j'en terminerai un troisième pour le Sans-Pareil, *Le Plan de l'Aiguille*, roman du phonographe. Ouf, ouf, ouf. Sorti de là j'ai envie de disparaître au fin fond de l'Afrique.

Suter, personnage central du roman, est extrait de l'Histoire afin d'accéder à la légende, ce qui explique les réactions vindicatives de nombreux Américains qui n'ont pas reconnu « leur Sutter » lors de la parution du roman (le patronyme *Sutter* est l'orthographe américaine, choisie par le Général, du nom d'origine. Cendrars, quant à lui, redonne à son héros son patronyme helvétique, *Suter*). Le pionnier d'origine helvétique est effectivement une figure contestée de l'histoire californienne et la remise en question de son rôle fondateur a été largement diffusée par l'historien H. H. Bancroft, auteur d'une monumentale histoire de la Californie. Cependant, Cendrars revendique la *merveilleuse* histoire du Général, comme il

l'écrit à ses éditeurs Harpers et Brothers en 1927. Son récit lui-même le précise dès la fin du chapitre 4 : « C'est ici que commence la merveilleuse histoire du Général Johann August Suter ».

À l'époque où Cendrars rédige son roman, le Général Suter n'est pas un personnage connu. Une biographie américaine écrite par Thomas Schoonover a paru en 1907 et Sutter a lui-même publié quelques articles dans des journaux californiens. Comme cela a été démontré par Jean-Carlo Flückiger [1977, 61-69], Cendrars a largement utilisé pour la composition de son roman la brochure de Martin Birmann, avoué et précepteur des enfants de Suter, publiée en 1868 sous le titre *General Joh. Aug. Suter*, à Bâle. À partir de ce texte allemand, il a reconstruit en le dramatisant le parcours du fuyard. Avec Cendrars, le départ de Suter devient une expédition, un pari risqué et surtout un plan : Suter veut se faire sa place, il veut gagner et il est prêt à tout puisqu'« [il] faut oser et réussir. On peut s'en emparer. Il est prêt » [2-2001, 27]. Cet engagement et cette détermination ne correspondent guère au portrait qu'en fait Birmann et le choix des monologues intérieurs dans le roman, qui permettent de saisir la subjectivité de l'aventurier, accentue encore le contraste entre l'original et le personnage de fiction. Les phrases courtes, disposées tels des vers libres sur la page, accélèrent le rythme de la poursuite frénétique de l'or qui conduira Suter jusqu'en Californie, sans esprit de retour. Au contraire, Birmann montre à quel point Suter est resté un homme fiable, puisque les siens ont reçu de ses nouvelles pendant quatorze

ans. Prenant le contre-pied de cette figure héroïque, Cendrars affirme dans le roman que Suter n'a plus donné signe de vie pendant quatorze ans.

Dans *L'Or*, les apprentissages et les aventures galvanisent Suter jusqu'à son installation en «Nuova Helvetia» et à la découverte par le charpentier Marshall de la première pépite d'or en janvier 1848. Après, la chute est terrible. D'un point de vue historique, elle ne correspond pas à la vie du Général qui, bien que dépouillé, reste un vieillard digne et respecté de tous qui meurt d'une crise cardiaque dans son hôtel à Washington. La majorité des chapitres qui suivent la découverte de l'or sont d'ailleurs absents du récit de Birmann. Celui-ci a publié sa brochure en 1868, époque où Suter vivait encore en Californie et, lors de la réédition de 1907, un appendice évoque brièvement les années à Lititz et l'ouverture de sa succession. La chute du héros, la légende épique ainsi constituée est bel et bien une volonté du romancier Cendrars.

L'auteur s'est souvent récrié contre tous ceux qui faisaient de ses figures romanesques ses propres doubles, bien qu'il ait joué de ces traces identitaires, de ces parallèles existentiels. Dans *L'Or*, le personnage central peut être facilement associé au baroudeur aventurier qu'est Cendrars. Pourtant il faudrait, à notre avis, le lire autrement. La chute de Suter s'amorce en 1848, quand le Général a quarante-cinq ans (il est né le 15 février 1803). C'est l'âge auquel le père de Cendrars a fait faillite à Naples. Cet élément fait apparaître une multitude de similitudes entre Suter, le héros «merveilleux» de Cendrars, et le père

Sausser dont le procès se lit en filigrane tout au long des pages racontant la déchéance de Suter : l'heure des comptes a sonné. Georges Sausser est un homme qui a failli, trompé et abandonné. Cette figure tutélaire dont le fils a fait disparaître toute trace dans ses archives personnelles a été immortalisée dans ce roman qui précède de deux ans la mort effective du géniteur, en 1927. Cependant, le Général n'est pas un personnage que le lecteur va haïr ou détester. Le roman fait de lui un être un peu naïf, mal armé pour prévoir les coups du sort et y faire face. Ce portrait en forme de stèle réhabilite en quelque sorte un être dont la faiblesse ne peut laisser indifférent, puisque le héros de Cendrars est victime de ses propres failles.

La transposition de la figure paternelle au Général Suter se remarque à plusieurs indices : ils partagent les mêmes *origines familiales* (tous deux sont issus de familles d'imprimeurs), mariés avec enfants, ils disparaissent ou prennent la fuite, leurs aînés sont juristes et surtout ils souffrent d'un manque de reconnaissance. Georges Sausser n'a jamais obtenu ni succès ni richesse ; le roman lui offre cette « merveille » en prenant appui sur une figure historique, qu'il réduit ensuite violemment au sort connu par Sausser et les siens. Dans le roman, mais non dans la brochure de Birmann, Suter ruiné « s'engage à quitter le territoire des États-Unis, à rentrer en Suisse, où il s'établira dans le canton de Vaud, "ne pouvant, dit-il après avoir été l'homme le plus riche du monde, rentrer en pauvre dans son canton et tomber à la charge de la commune de ses pères" » [2-2001, 137]. Ce parallélisme – les Sausser iront à Neuchâtel puis à Bâle plutôt

que de revenir à La Chaux-de-Fonds – laisse deviner le portrait de Georges Sauser sous celui de Suter, personnalité qui n'a dès lors plus grande importance en soi, mais qui permet la dislocation de la figure paternelle. Ainsi, *L'Or* se construit à partir d'un personnage historique, le Général Johann August Suter, pour mieux s'en détacher et laisser courir la veine du poète. Le personnage historique qui attire le regard n'est en fait qu'un leurre, un appât qui dissimule, par un effet de miroir, la figure du père si absolument occulté.

En 1924, c'est au Brésil que Cendrars corrige les épreuves de *Kodak*, recueil de poèmes qui forme aussi un palimpseste, puisqu'il s'agit d'un montage-collage à partir de l'ouvrage de Gaston Lerouge, *Le mystérieux Docteur Cornelius*, comme l'a montré Francis Lacassin en 1976 déjà. C'est d'ailleurs sur une page initialement consacrée à *Kodak* que le titre du manuscrit de *L'Or* est rédigé. Les dates de rédaction de *Kodak* disparaissent aussi et la page devient : « Suter », titre souligné, avec l'indication au-dessous « traité avec Grasset le 8 janvier 1925 » puis « Le Tremblay sur Mauldre, 22 novembre 1924 ». Le papier conserve donc l'empreinte d'œuvres qui se croisent, la poésie disparaissant dès que surgit l'ébauche du premier roman.

Écrit au retour du Brésil, en six semaines, ce roman est rondement mené. L'écrivain sait très bien où il va lorsqu'il se met à sa machine à écrire et le tapuscrit correspond de très près à la version publiée. Après avoir été porté si longtemps, ce roman trouve le ton juste. Cendrars raconte le mode de l'action avec un présent d'immédiateté qui associe pleinement le lecteur aux péripéties de Suter. De plus, les chapitres

très brefs, laconiques, épurés, scandés, confirment un style nouveau imposé par l'œuvre, selon un processus de dépouillement qui touche au tragique : les phrases qui se succèdent comme des vers libres et la verticalité des pages de chapitres attestent du passage de la poésie à la prose et de la perméabilité des frontières entre ces deux genres dans l'œuvre de Cendrars.

Cette pièce unique au cœur de l'œuvre est à l'image du monde que son père a rêvé, sans jamais l'atteindre. Mais pour le fils, c'est par l'écriture, projet de vie qui a sans doute participé à la rupture entre les deux hommes, que l'affaire devient un succès : là où le père a échoué, le fils a réussi. D'ailleurs, Cendrars écrit ce roman en 1924, alors que son père a soixante-treize ans, l'âge qu'avait le Général Suter à sa mort le 17 juin 1880.

Dans ses correspondances, le poète Cendrars s'est dit habité par le personnage dès 1910-1911, date que l'on retrouve au terme du volume. Cette époque d'avant-guerre est celle où il a retrouvé à Paris August Suter, le sculpteur bâlois, et qu'il s'est convaincu de son lien à la famille du Général, malgré les dénégations d'August. Celui-ci a d'ailleurs fourni la brochure de Birmann à Cendrars, sa première source. Mais l'écrivain connaissait déjà ce personnage fantasque, pour l'avoir découvert dans un *Almanach boiteux* conservé par sa grand-mère à La Chaux-de-Fonds, comme il l'a affirmé tardivement : le *Basler hinkende Bote*, *Almanach* de la région bâloise où les Dorner avaient encore de la famille, consacre en effet trois pages d'hommage au « découvreur des mines d'or en Californie » dans son édition de 1881,

sous forme d'un portrait posthume de l'aventurier récemment décédé.

Achévé d'imprimer au début avril 1925, alors que le film *La Ruée vers l'Or* de Chaplin sortira en salle à peine deux mois plus tard, le roman est très rapidement un succès, tant critique que populaire. Diffusé à grande échelle par Grasset, repris en collection « à un franc » par Henry Poulaille, le roman échappe aux clivages idéologiques, chacun reconnaissant la force et la portée du récit, son caractère épique, tragique, fulgurant. L'écrivain américain John Dos Passos, admirateur de Cendrars dont il a traduit *Le Panama* en anglais, publie en 1927 dans *Orient-Express* des formules qui frappent juste et fort, après avoir égrainé la prose française du moment :

Dans *L'Or*, il concentre dans une sorte de fusée volante toute l'absurdité tragique et turbulente de la ruée de 1849. C'est si vite fait qu'on lit une deuxième fois, de crainte d'avoir manqué quelque chose. [*L'Or de Blaise Cendrars*, 1991, 190]

Ce roman rend Cendrars célèbre. Il n'est plus seulement l'homme des avant-gardes et des démarches expérimentales, il devient un écrivain reconnu et il gagne de l'argent. Le livre est rapidement traduit en plus de vingt-cinq langues et le cinéma s'intéresse à ce récit proche du scénario. Cendrars avait bien sûr pensé au cinéma et sa correspondance avec Louis Brun, pour Grasset, atteste de la nécessité d'obtenir rapidement des contrats. Dès 1926, il écrit une intrigue féminine pour agrémenter le film, qu'il imagine imminent. Mais c'est en 1930 que

S. M. Eisenstein, G. V. Alexandrov et I. Motagu font la proposition de scénario «Sutter's Gold», qui restera cependant dans les tiroirs. En 1936, James Cruze, metteur en scène et acteur d'Hollywood à l'époque du muet, réalise le film «Sutter's Gold», dont le kitsch et la grandiloquence n'ont plus grand-chose à voir avec le roman de Cendrars. À la même époque, Luis Trenker, cinéaste allemand protégé par le régime nazi, réalise «Kaiser von Kalifornien» directement inspiré du roman, mais sans aucune autorisation. Le plagiat est grotesque, d'autant plus que le film reproduit l'erreur géographique commise par Cendrars dans la première édition, à savoir : la remontée de la vallée du Sacramento par Suter et ses hommes sur des bateaux... En ce milieu des années 30, le procès que Cendrars voulut tenter n'aboutit évidemment pas et lui-même se retrouva ensuite sur la première «liste Otto», celle des indésirables du régime.

Le succès de *L'Or* offre à Cendrars un nouveau statut qui facilite ses relations avec ses éditeurs. Après être retourné au Tremblay, il est invité à Biarritz chez Mme Errazuris où il met le point final à *Moravagine*. Cela lui permet de toucher un nouvel avoir... et ainsi de planifier son prochain départ au Brésil, ce lieu où il fait bon vivre, puisque son bras ne l'y fait pas souffrir, loin du froid.

Il embarque à Cherbourg le 7 janvier 1926 et le 25 il est reçu à Rio par Paul Prado et sa femme. Durant ce séjour, il se documente sur le pays, essaie des traductions du portugais, envisage *John Paul Jones ou l'Ambition*, récit d'un des héros de l'Indépendance américaine, écrit des pages du futur *Dan Yack*. Il

rencontre aussi à São Paulo le futuriste F. T. Marinetti, mais leur contact n'aura pas de suites épistolaires ou littéraires. Dès le déclin des chaleurs australes qui annonce l'hiver brésilien, Cendrars réembarque le 6 juin, cette fois-ci avec Prado et sa femme, pour une traversée en 1^{re} classe qui le ramène à Cherbourg.

En mars 1927, alors que son père vient de mourir à l'hospice de la Neuveville près de Neuchâtel, sans qu'aucun de ses enfants ne soit présent, Cendrars s'installe dans la région de Marseille, au lieu dit La Redonne, à Ensues, petit port où il veut être « plus seul qu'au fin fond du Brésil ». Il a publié dès son retour du Brésil *Éloge de la vie dangereuse*, les confidences d'un assassin portées par une prose poétique préfigurant la fascination de Cendrars pour un autre criminel du Brésil, Febronio, dont l'histoire paraîtra dans le recueil *La Vie dangereuse*, en 1938. Il a aussi fait paraître *L'Eubage*, inédit depuis 1917, et il doit donner *Dan Yack* à René Hilsum, mais constate dans un courrier à Paul Prado :

Drôle de turbin que celui d'écrire; on n'est jamais content, parce qu'on arrive jamais à dire ce que l'on voudrait et que l'on ne met jamais ce que l'on veut dans un livre. On se contente de tourner autour et c'est ça qui mécontente et qui fatigue [...] [Eulalio/Calil, 2001, 316]

C'est dans cet espace retranché qu'il tente de rédiger les deux volumes *Le Plan de l'Aiguille* et *Les Confessions de Dan Yack*, qui paraissent en 1929. La mention « Achevé d'imprimer » figurant à la fin du premier volume laisse songeur : « commencé d'imprimer le

15 avril 1927 et achevé le 28 février 1929 », alors que le second porte l'unique date du 15 septembre 1929 !

Entre ces deux dates Cendrars effectue un troisième long séjour au Brésil, toujours chez ses *bons amis*, qui l'accueillent de septembre 1927 à janvier 1928. Il a fêté ses quarante ans à bord du Lipari et arrive à Rio avec une multitude de projets. Il veut faire des affaires, de l'import-export, acheter des terres, fonder une firme cinématographique. Pour cela, il obtient des fonds de Paul Prado, ce qui lui permet d'installer à son retour à Paris un petit bureau, « Cendraraym », qui ne lui rapportera pas un sou. En 1928, l'enthousiasme de celui *qui a le sens des affaires* se répercute sur un petit recueil au ton enjoué qui paraît aux éditions du Portique, dans une collection pour enfants. Hilsun a récemment publié une seconde édition d'*Anthologie nègre* et la veine africaine rencontre encore quelques succès : cette fois-ci le griot Cendrars exploite ses dossiers de contes pour construire de nouvelles histoires, inventer des personnages, greffer des épisodes ou des séquences en leur donnant un sens nouveau. Ses *Petits contes nègres pour les enfants des Blancs* plaisent beaucoup, la critique le compare à un Kipling qui inviterait à un nouveau voyage.

Depuis le Brésil, il a envoyé à Hilsun les premiers chapitres du *Plan de l'Aiguille*, pour le faire patienter. Il a aussi composé *Une nuit dans la forêt*, présenté comme « un premier fragment d'autobiographie », qui paraît en 1929, à Lausanne, aux « Éditions du Verseau » récemment fondées par Max Roth et Carl Sauter, imprimeurs qui sont rapidement reconnus pour leur veine avant-gardiste, associant toujours

un écrivain et un peintre pour imaginer des formats originaux. Le texte est proposé au peintre et illustrateur vaudois Charles Clément installé à Marseille, où il est en train de réaliser des vitraux pour la Cathédrale de Lausanne suite au concours dont il est le lauréat. Les deux hommes échangent quelques missives, mais Cendrars ne voit pas les eaux-fortes de Clément avant la publication et le frontispice aux allures d'affiche de cinéma n'a guère séduit l'écrivain.

Le récit d'*Une nuit dans la forêt*, qui s'ouvre sur la scène de remise du manuscrit de *Dan Yack* à Hilsum, ne conduit pas au fond de la forêt amazonienne. Par contre, sous le couvert d'une tonalité frondeuse, le récit dévoile un rapport à soi rongé par une terrible volonté de disparition. L'expérience cinématographique, très présente dans le récit, est donnée tout à la fois comme une mise à nu de l'âme et du pouvoir de l'amour, si proche de la haine, ce qui expliquerait le visage défiguré de Pompon, sortie d'un imaginaire cendrarsien où l'amour charnel est mis à mal.

La dernière année de la décennie marque une rupture : *Dan Yack* paraît, mais les désirs de fugue et de renouveau sont coupés dans leur élan. La crise économique américaine, qui deviendra mondiale, touche de plein fouet les projets brésiliens de Cendrars qui ne peut plus envisager de repartir. Et la présentation du *Plan de l'Aiguille*, rédigé au Tremblay, laisse étonnamment deviner, avant la crise, la tension de ces années :

La modernité a tout remis en question.

Notre époque, avec ses besoins de précision, de vitesse, d'énergie, de fragmentation du temps, de

diffusion dans l'espace, bouleverse non seulement l'aspect du paysage contemporain, mais encore, en exigeant de l'individu de la volonté, de la technique, elle bouleverse aussi sa sensibilité, son émotion, sa façon d'être, de penser, d'agir, tout son langage, bref, la vie. [4-2002, 292]

Ce roman aux multiples lectures possibles exprime deux pulsions contradictoires ; celle de l'ouverture au monde extérieur et celle du repli sur soi, de la quête de sa propre identité. Le premier volume se construit d'ailleurs autour d'une voix impersonnelle, tandis que le second est écrit à la première personne du singulier, le « je » désignant Dan Yack. À la fois autour du monde et au cœur de lui-même, dédoublé grâce aux voix du phonographe, Dan Yack tente de se connaître, alors que dès les premières lignes de cet extraordinaire roman, il est expulsé du monde, d'un ventre chaud, du club mondain où il vient de faire scandale. Dan Yack veut croire au hasard, mais il ne le laisse pas se manifester. Il veut croire à l'amour, alors qu'il survit à la mort de sa « petite fille », la femme aimée intouchable. Il tente de multiples vies, pour renaître à chaque fois différent. Et lorsque Cendrars imagine son roman en 1926, sur une note manuscrite, toute son attention se focalise sur le personnage qui en cristallise les diverses modalités narratives :

Il n'y qu'un seul personnage : DAN YACK
 Ne pas perdre de vue qu'il est toujours seul
 TOUT SE PASSE DANS SA TÊTE ce qui explique les
 déformations de la vision et le décousu du récit.

Dan Yack est un extravagant, un personnage qui coupe les ponts, fuit son origine et pense renaître de ses cendres après l'hivernage au Pôle Sud avec trois compagnons. Cette expérience initiatique, sa capacité à devenir un capitaine d'industrie dans le Pacifique Sud (sur le modèle des hommes de sa famille, dont il ne peut se détacher), puis le traumatisme subi durant la guerre de 14, et enfin la rencontre avec Mireille, forment un parcours symbolique très proche de celui de l'auteur, mais très proche aussi de toutes les figures romanesques de l'œuvre cendrarsien : hors-la-loi, extravagants, tueurs, idiots, tous sont des personnages hors normes qui rejettent la société et les codes. Le monde de Cendrars prend corps dans l'enthousiasme et la démesure, et les risques de disparition font partie intégrante du scénario. Charles-Albert Cingria, qui reçoit les volumes dès leur parution, ne s'y trompe pas :

Je ne puis résister à dire tout haut mon enthousiasme pour les pages du début. Elles ont une pulsation poétique comme qui dirait de la fièvre : comme quand on tient les pattes d'un doux chien de très haute race qui va mourir. [Delvaille, 2007, 27]

Charles-Albert le cosmopolite avait rencontré Cendrars à Montparnasse, probablement dès 1916, et il lui rend visite à Méréville en 1917, selon la correspondance adressée à son frère. En 1917, Cendrars lui a dédié *Profond aujourd'hui* d'un « À Cingria, l'Hôte inconnu », alors que Cingria fait de même en 1929 avec *La Civilisation de Saint-Gall*, récit où il commente avec admiration *Le Panama* paru en 1918 :

Il m'apparaît que Cendrars est surtout un séquentiaire. Rien n'est plus cela que *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*. Ce qui fait le soutien (les neumes, l'air tout seul, motif et raison des mots), c'est un dessin qui est un rythme. C'est le tracé arraché à un horaire de ligne qui va du Pacifique à l'Atlantique, en longeant le canal par Walla-Walla, Oden, Cheyenne, Jelesbourg, Omaha, Dixon, Chicago. Entre chaque couplet, il y a ce dessin et ce bruit des rails. Alors vraiment on comprend : Notker revit, s'amplifie. [Delville, 2007, 45]

Cendrars et Cingria, Suisses de l'ailleurs, aux cultures ramifiées, musicales et anciennes, se côtoient et se respectent. Le second, plus jeune, admire profondément Cendrars auquel il consacre régulièrement des lignes dans ses articles et à qui il a sans doute servi de relais auprès des Éditions du Verseau. Pour sa part, Cendrars n'évoque « ce type si sympathique » que dans ses correspondances. Ils se brouilleront définitivement au milieu des années 40, suite aux propos peu amènes de Cendrars dans *L'Homme foudroyé*.

Lors d'interviews, Raymone s'est reconnue dans la petite Mireille, cette femme-enfant qui veut faire du cinéma et que Dan Yack dévoile à elle-même en lui faisant endosser des rôles de travestis, ce qu'elle ne peut supporter. En cette fin des années 20, la muse du poète est intouchable et insaisissable : amie attentionnée et sensible, mais jamais désirante. Cendrars souffre de cette relation biaisée et supporte mal son rôle de favori de l'actrice, qu'il va voir au théâtre, comme tout le monde.

Par contre, il ne s'inquiète guère de la situation de Félicie et des enfants, toujours installés à San Remo, bien que Féla songe à revenir en France. C'est une époque où elle insiste pour que Blaise voie ses enfants, qu'il leur parle, qu'il les aide à trouver un chemin. Les réponses à ses lettres restent très floues et toutes les occasions de visites sont reportées. Lorsqu'elle décide de rentrer en France, à Nice, Odilon a 15 ans, Rémy 13 et Miriam 10. La petite dernière n'a jamais rencontré son père et quand il se manifeste, c'est pour inviter les deux adolescents sans elle, dont il ne saurait que faire.

Les « enfants sont une erreur » décrète le Général Suter, et Cendrars rejoint sur ce point la généalogie fictive de la *merveilleuse histoire* proposée dans *L'Or*.

6

ÉCRIRE CE N'EST PAS UN MÉTIER...

En habitué de *Chez Francis*, place de l'Alma, Cendrars s'assied en attrapant *Paris-Soir* qui vient d'être racheté par Jean Prouvost. Le patron a déjà posé sur la table le verre de vin blanc de l'écrivain au borsalino et tous deux se penchent sur la Une aux titres apocalyptiques, « Le krack de Wall Street a traversé l'Atlantique », « À quand le prochain jeudi noir ? », et aux photos impressionnantes : la foule se presse dans les rues pour accéder aux banques et certains, ruinés, se jettent des ponts.

– Quelle misère... Tout le monde disait que les actions monteraient encore, quel bluff!... Moi, j'ai déjà retiré toutes mes billes, ils ne m'auront pas et que ces requins de la finance ne débarquent pas par ici, vous verrez alors comment je les recevrai !

Cendrars ne réagit pas aux propos du patron, mais reste fasciné par la page qu'il a devant lui. La nouvelle presse crée l'événement grâce à l'*habillage* typographique et iconographique, les photographies attirent le regard du lecteur. L'effondrement du monde financier et ses répercussions politiques touchent peu l'écrivain, lui qui n'a jamais voulu s'associer à un groupe ni avoir le statut d'un écrivain engagé, malgré les tentatives de certains journaux.

En 1926 déjà, il écrivait à l'ami et écrivain prolétarien Henry Poulaille qu'il allait « retirer » son article sur Charlot « parce qu'il n'[a] aucune raison de faire des concessions aux fascistes » et la même année, il l'interpelle encore pour qu'il intervienne auprès de *L'Humanité*, car il n'y connaît personne, et veut toucher son dû après la publication en épisodes de *L'Or* dans le journal.

La gauche ou la droite ne sont pour lui guère différentes. Ce détachement idéologique s'observe aussi dans sa correspondance de trente-cinq ans avec l'ami Jacques-Henri Lèvesque, écrivain, critique et éditeur, qui fonde la revue *Orbes* en 1928 et auquel Cendrars a confié « Pompon », extrait d'*Une nuit dans la forêt* :

Biarritz, 27/1/33

[...]

Officiels de droite ou de gauche, c'est le même jus. Tout ça intrigue autour de l'Académie ou milite autour du Collège des Vieux Bolchevistes. Passe-passe des « jeunes », camouflage des « vieux », on obtient ainsi une belle moyenne de mocheté. Je suis sûr de faire un joli baroufle à Paris et à Moscou aujourd'hui en soumettant [...] ma thèse de *L'Indifférence en matière de nationalité*. Vous parlez d'un raffut et d'une rigolade, [...] Toutefois, c'est peut-être grâce à cette connerie universelle que « l'on peut » trouver la vie belle tous les matins et que l'on peut en jouir, sans trop être dupe, comme on ne l'est pas trop non plus des femmes. [*Et maintenant veillez au grain!*, 2017, 78]

Dans ce monde de dupes, l'indifférent tente de rester entier, mais le défi est de taille dans la mesure où l'argent reste le nerf de la guerre. Durant l'entre-deux-guerres, Cendrars est un écrivain reconnu et très sollicité par la presse. Il a déjà publié des essais consacrés aux peintres de la modernité, dans la revue *La Rose rouge* en 1919, et aussi bien dans *SIC*, *Littérature*, la *Revue européenne*, *L'Esprit nouveau*, *Bifur*, *Les Feuilles libres* et d'autres encore qui tiennent à avoir son nom à leur sommaire. Il donne le plus souvent des prépublications, mais lorsque Poulaille lui demande pour *Paris-Soir*, peu de temps après la sortie de *L'Or*, « 120 lignes sur n'importe quoi », il se récrie en expliquant qu'il ne comprend pas comment on peut écrire 120 lignes comme ça, qu'il n'a jamais été journaliste ! Il lui faut un sujet, et de là, il verra ce qu'il peut faire, parce « qu'à [lui], chaque mot [lui] coûte un mal fou ».

Celui qui affirmait en 1913 « la littérature fait partie de la vie. Ce n'est pas quelque chose à part. Je n'écris pas par métier » a dû mettre un peu d'eau dans son vin et accepter d'écrire pour gagner sa vie. Ainsi, lorsque Lucien Vogel, qui a fondé en 1928 le magazine illustré *Vu*, lui commande un reportage sur Jean Galmot, il accepte. Vogel crée en France une formule neuve avec le *reportage illustré d'informations mondiales* et associe à cette ligne novatrice de grands photographes (Kertesz, Capa) et des écrivains reconnus (Soupault, Colette). Ce style plaît à Cendrars qui y voit la forme d'expression dont il a rêvé avec le cinéma : la simultanéité de l'image et du texte, le montage, la vitesse du récit qui doit coller

sans préjugés à l'actualité. Image et texte se complètent à ses yeux comme la poésie et la publicité. Pour Cendrars, le reportage est un acte. C'est sous ce signe qu'il place *Rhum*, roman publié chez Grasset en décembre 1930 :

Je dédie cette vie aventureuse de Jean Galmot aux jeunes gens d'aujourd'hui fatigués de la littérature pour leur prouver qu'un roman peut aussi être un acte.

Engagé, il se met directement en quête d'informations sur le personnage « hors normes » qu'est Jean Galmot. Celui-ci, d'origine modeste, devint un millionnaire grâce au rhum en Guyane, avant d'être défait par la chute des cours après guerre, et surtout par des intrigues parlementaires qui causèrent sa mort en août 1928. Cette disparition, considérée à Cayenne comme un assassinat par empoisonnement, provoqua à son tour des émeutes. Le procès de Nantes en 1931 dut juger non les éventuels meurtriers du député, mais les Guyanais qui s'étaient rebellés au moment de sa disparition, provoquant des morts et des destructions lors des manifestations de Cayenne. Cendrars est séduit par ce personnage étrange qui fut aussi romancier et qu'il présente comme « député de la Guyane, après avoir été chercheur d'or, trappeur, trusteeur de rhum et de bois de rose, journaliste aussi » [2-2001, 163].

Le 3 janvier 1930, il envoie au Brésil une carte de vœux à « Moncherpaul », Paul Prado, en lui signalant qu'il s'est installé à l'Hôtel de Londres, à Monpazier

en Dordogne, où il mène l'enquête sur la vie de Galmot. C'est dans cet hôtel que peu de temps après arrive John Dos Passos, en voyage de noces, venu prolonger les discussions et rencontres parisiennes avec celui qu'il avait nommé l'Homère du Transsibérien et dont il est en train de traduire les poésies.

À peine arrivé, Cendrars l'emmène sur les routes du Périgord avec son Alfa Roméo qu'il conduit de son unique main en passant les vitesses avec son moignon, expérience que Dos Passos n'a jamais oubliée! Descendu de ce bolide à la carrosserie peinte par Braque, l'Américain va poursuivre la découverte de nouvelles sensations avec les repas gargantuesques préparés par la patronne de l'Hôtel. Il fait bon vivre et les discussions se prolongent tard dans la nuit autour du « grand reportage » ou encore des nouvelles technologies: le cinéma est parlant depuis 1927, année où Lindbergh a traversé l'Atlantique en trente-trois heures trente de vol et, depuis peu, la téléphonie sans fil enchante les usagers. La crise internationale ne semble pas faire partie de leurs préoccupations premières, bien qu'elle commence à toucher le monde de l'édition.

Durant cette année 1930, René Hilsum accepte de lancer au Sans-Pareil la collection « Les Têtes brûlées » qui propose, dans des traductions de Cendrars, des récits d'aventuriers ou de gangsters. Paraissent *Feu Lieutenant Bringolf* puis *Al Capone le Balafre*, mais le succès n'est pas au rendez-vous. Hilsum ne peut plus se permettre de laisser courir des projets déficitaires et, bien que de nombreux titres aient été annoncés, la série est suspendue dès 1931.

Les articles de Cendrars consacrés à Galmot paraissent dans *Vu* entre le 8 octobre et le 17 décembre 1930, suivis d'un dernier chapitre, dans le numéro du 25 mars 1931, consacré au procès en assises de Nantes, qui s'est terminé le 21 mars, après 12 jours de débats.

Cendrars propose simultanément *Rhum, l'aventure de Jean Galmot*, disponible en librairie dès janvier 31. Le roman, qui rappelle *L'Or* à bien des égards, reprend la matière des reportages tout en la retravaillant. Ce récit très factuel intègre diverses correspondances, des témoignages, des documents judiciaires, des extraits de romans de Galmot, mais aussi des autocitations de Cendrars, tels les vers du *Panama* placés au début du chapitre « Les affaires ne sont pas les affaires ». Né d'une demande particulière pour un public cible, et non d'une nécessité intérieure, ce texte se situe entre la fiction et le journalisme.

Février 1931 : « Moral du mois mauvais. Toujours beaucoup trop tourmenté. Attention, ne pas faire de peine à Raymone ». Mai : « Bon mois de santé ». Août : « Travail et soucis » : ces formules elliptiques concluent chaque mois l'agenda Adyar que Cendrars tient en 1931, notant assez précisément ses activités quotidiennes, ses dépenses, les sommes reçues, les remboursements effectués. Il vit essentiellement des dons d'Eugénia Errazuris et de Paul Prado, ses mécènes ; il touche de l'argent pour des rééditions ou encore des avances pour des projets, par exemple la reprise de *L'Or* aux États-Unis, négociée par son agent américain Bradley. Malgré sa santé vacillante et sa difficulté à « se retaper », Cendrars confie à

Grasset un volume qui a valeur de synthèse esthétique: *Aujourd'hui*. Il y regroupe des textes fondamentaux rédigés entre 1917 et 1929, qui rendent palpable son aventure au sein de la modernité, celle qu'il a constituée, condensée en dix chapitres: *Profond aujourd'hui, J'ai tué, Éloge de la Vie dangereuse, L'ABC du cinéma, Principe de l'Utilité, Le Roman français, Peintres, Poètes, Publicité = Poésie, Actualités*. Chacun d'eux permet de saisir sa démarche esthétique sous un angle différent et en montre la diversité et la densité, toujours d'actualité.

Parallèlement à ce volume qui constitue un vrai manifeste, Cendrars a accepté la demande de Sven Stelling-Michaud d'écrire ses «souvenirs de jeunesse, à Neuchâtel». L'éditeur dirige chez Payot à Lausanne une collection novatrice bien que peu diffusée, *Les Cahiers romands*; on y trouve C. F. Ramuz, Denis de Rougemont, C.-A. Cingria, Léon Savary ou encore Gonzague de Reynold, entre 1928 et 1932. Averti que le titre «Neuchâtel» est déjà réservé par un autre auteur de la collection, Cendrars en profite pour en proposer un autre qui l'éloigne de toute référence cadastrale, *Vol à voiles*, dont le «s» final disparaîtra lors des rééditions. Le titre peut se lire comme une invitation au voyage, renforcée par la citation du journal de Roland Garros placée en exergue, qui associe la réalité et le monde des rêves, à la façon de Nerval. Cet *épanchement* conduit à «voir les choses comme dans un miroir, en énigme» selon Saint Paul, second exergue qui répond aux «voiles» du détournement, à la nécessité de lire entre les lignes. Mais ce «vol» dans le temps et l'espace évoque aussi,

par homophonie, le brigandage, l'aventure, entre Neuchâtel et la Chine.

À ce titre en forme de jeu de pistes, Cendrars ajoute encore une particularité qui disparaîtra, elle aussi lors des rééditions : il nomme son récit « Prochronie », néologisme qu'il forge à partir du mot « prochronisme » que le dictionnaire *Larousse* de 1915 définit comme une « erreur de chronologie qui consiste à placer un fait plus tôt qu'à l'époque où il est arrivé ». Ainsi, Cendrars s'offre des libertés par rapport à la chronologie biographique et il amorce ce « vol à voiles » qui désigne avant tout l'activité du planeur s'élevant selon les courant ascensionnels, prémisse des ouvrages de mémoires des années 40.

Après *Une nuit dans la forêt*, Cendrars reprend la veine des souvenirs mais il brouille les pistes autour du « je » qui ouvre le récit. Difficile de repérer les indices autobiographiques dans les expressions utilisées, qui participent à la mise à distance de l'origine : Cendrars va-t-il raconter Sauser ? De plus, les « souvenirs de Neuchâtel » n'évoquent guère la ville, qui constitue le point focal autour duquel s'organise « l'ailleurs », pôle d'attraction du bourlingueur. C'est sa légende que nous racontent deux voix : celle d'un personnage d'environ quinze ans et celle du narrateur qui se souvient.

Le récit se construit en trois temps : la Chine de Rogovine, le portrait du père à Neuchâtel et la fuite, qui – du strict point de vue chronologique – est antérieure à la première partie. En fait la conclusion du récit en est l'ouverture temporelle, et entre ces deux mouvements les souvenirs de l'enfance

en Suisse sont neutralisés, immobilisés. La Chine désigne métaphoriquement la Russie et surtout l'inconnu, ce monde qui oblige à tout repenser, puisque comme le dit Rogovine : « tu ne sais rien ». Il va falloir apprendre vite d'autres règles, d'autres pratiques, d'autres savoirs.

Mais pour accéder à ce nouvel apprentissage, il a fallu rompre, fuir cet univers helvétique concentré autour de la figure du père aux allures gargantuesques. Tout ce qu'il entreprend ou formule semble hyperbolique, jusqu'à son poids de cent cinquante kilos. L'homme qui sait faire illusion se caractérise par son « magnifique désordre » et sa sentimentalité brouillonne. L'homme de Neuchâtel a un fils qui lui ressemble et qui, près de trente ans après les événements narrés, semble s'en amuser : « Comme on le voit, j'avais de qui tenir » ! [9-2003, 446]. Le narrateur adulte fonde hors de toute vérité d'état civil une sorte de portrait chinois du père, personnage hors normes lui aussi, insaisissable et déconcertant qui semble exister pour justifier le culot du fils, puisque ni l'un ni l'autre ne ressemble à aucun des autres membres de la famille.

La fuite a lieu après l'entretien avec le père qui se conclut sur un constat lapidaire : « Partir, je suis de trop » [9-2003, 450]. Cendrars n'a aucune envie de raconter Neuchâtel. La *prochronie*, en transformant le temps, permet d'en sortir et ainsi de créer sa propre mythologie. Cette manière de reconstruire son propre passé prend progressivement chez l'écrivain le relais des « Vie romancées » ou autres « Têtes brûlées » qui ont marqué ses créations romanesques.

Avec Galmot et la masse documentaire accumulée, Cendrars a sans doute perçu ses limites, mais il a surtout compris que pour lui l'essentiel n'est pas la relation des faits, propos du journalisme, mais bien la « littérature ». Ainsi, peu importe l'événement, l'essentiel en est son utilisation, la création qui en résultera. Cette prise de conscience ne l'empêche pas de signer encore quelques grands reportages, mais une nouvelle orientation se précisera dès 1938, avec le premier volume des *Histoires vraies*.

Sa liberté dans l'action et dans l'amitié, qui fonctionne au « coup de gueule », a offert à Cendrars l'occasion de faire le premier reportage radio à bord du paquebot de luxe *Normandie*, dont la traversée inaugurale Le Havre – New York est prévue du 29 mai au 12 juin 1935. C'est Pierre Lazareff, alors jeune journaliste fraîchement nommé à la direction des informations à *Paris-Soir*, qui le lui propose. Cendrars sera accompagné de l'Académicien Claude Farrère et d'un jeune garçon de quinze ans dont le nom a été tiré au sort. Colette fait de même pour *Le Journal*, avec de nombreux autres reporters qui ont le statut de grandes plumes pour des journaux français et étrangers. L'événement médiatique est à la mesure de ce navire dont les proportions, les machines, le « radar » censé faire oublier le naufrage du *Titanic* en 1912, les cuisines monumentales, la piscine et enfin la capacité en passagers, « 3248 âmes », appellent tous les superlatifs.

Cendrars est ravi de ce voyage même si la date de retour en est déjà fixée ! Il choisit d'explorer le ventre de cette bête mécanique et d'observer ceux qui la nourrissent et la veillent :

Paris-Soir, 31 mai

[...] Demain je vous dirai qui sont ces hommes dont plusieurs ont non seulement assisté depuis le début à la construction du *Normandie*, mais ont collaboré d'une façon intime avec les ingénieurs et sont même les auteurs des perfectionnements les plus audacieux, comme solutions apportées à des problèmes techniques qui se posaient pour la première fois. Je vous dirai aussi quelles sont leurs responsabilités, leurs inquiétudes et leur espoir, leur fierté, leur dur travail.

En remontant vers sept heures du matin, je me perds dans des couloirs qui me font traverser les cuisines et la boulangerie où règne une douce odeur de chocolat et de croissants chauds.

La route est libre, tout va bien à bord. [13-2006, 152]

Le reportage s'organise autour de ce fil conducteur et les lecteurs de *Paris-Soir* suivent avec attention les publications du 30 mai au 5 juin, jour de l'arrivée triomphale à New York, après quatre jours, trois heures et deux minutes de traversée. Puis paraissent les articles sur le retour entre les 7 et 13 juin, dont l'audience est déçue par quatre radiodiffusions.

Le succès de l'aventure, devenue une illustration du « génie français » en cette période de profonde crise économique, encourage Pierre Lazareff à renouveler la démarche en proposant à Cendrars un reportage sur Hollywood, « La Mecque du cinéma » où vient d'être tourné *Sutter's Gold* inspiré de son roman. La grande crise, la dépression et le New Deal encore d'actualité n'ont en rien diminué le pouvoir d'attraction de la côte ouest américaine. Joseph

Kessel, Michel Leiris, Georges Bataille, entre autres, prennent la plume pour commenter l'éternelle fascination qu'exerce Los Angeles sur les Européens. Cendrars ne s'occupe guère du film réalisé par James Cruze mais il reste éberlué, en entrant sur un plateau, de reconnaître une scène du *Plan de l'Aiguille* où son Prométhée s'est transformé en « une adorable brunette » [3-2001, 97] ! L'étrange reporter se promène entre les studios « sans rencontrer personne » dans ce monde de l'illusion qui détruit les corps et les âmes. La description s'apparente, comme cela a déjà été relevé de nombreuses fois, à une descente aux enfers qui laisse peu de place à l'inspiration :

C'est que la discipline est très stricte sur les plateaux de Hollywood et que la règle est inflexible : on ne vous demande pas d'avoir du génie, mais d'obéir et de faire vite. [3-2001, 73]

Après un voyage aller qui l'a fait transiter par New York puis par le Panama avant d'arriver sur la côte ouest le 22 janvier 1936, il embarque le 17 février. Il sera resté moins d'un mois sur place, ce qui révèle son insatisfaction : il n'a pas attendu la sortie de *Sutter's Gold* pour tirer sa révérence. Ses articles paraissent dans *Paris-Soir* entre le 31 mai et le 13 juin 1936 et donneront la matière de *Hollywood la Mecque du cinéma*, chez Grasset cette même année.

L'Amérique, comme l'or, est un leurre. Avec son ami américain l'écrivain Henry Miller, installé à Paris en 1934, il cultive la provocation, le détachement de l'apparence des choses. Miller lui ayant

envoyé *Tropic of Cancer*, Cendrars, impressionné, lui a consacré un article dans *Orbes* en 1935 pour affirmer «un écrivain américain nous est né», sa façon sans doute de reconnaître une autre face de cette Amérique qu'il a tant détestée.

Cette même année, Cendrars a accepté une réédition de *Rhum*, qu'une préface place dans le contexte du moment. Année noire de cette décennie de nationalismes exacerbés, marquée par la rencontre du nouveau Chancelier Hitler et du Duce Mussolini à Venise, 1934 est aussi celle de manifestations entre les ligues paramilitaires et les mouvements de gauche qui ensanglantent la France en février. Dans cette conjoncture, l'«affaire Stavisky», du nom d'un escroc d'origine juive auteur d'un scandale financier qui touche des parlementaires et dont la mort suspecte provoque toutes sortes de spéculations, fait l'effet d'un détonateur. La droite veut utiliser l'affaire pour faire vaciller le gouvernement radical-socialiste dirigé par Daladier. Et l'histoire de Galmot vient en amplifier l'écho : dans sa nouvelle préface, Cendrars laisse entendre que Galmot a lui aussi été victime de Stavisky. Son texte alimente donc le dossier de l'accusation qui se monte non plus seulement contre l'escroc, mais surtout contre le gouvernement. La réédition de *Rhum* est assurée par les Éditions de France, dirigées par Horace de Carbuccia qui publie aussi la revue d'extrême droite *Gringoire*. Les liens entre Cendrars et cette clique nationaliste se sont noués par l'intermédiaire de l'ami de longue date Albert t'Serstevens, souvent en Espagne au début des années 30. L'écrivain belge devient le correspondant

de *Paris-Soir* en Espagne durant la Guerre civile, avant d'y retourner en 38 pour *Gringoire*, toujours du côté de Franco. De plus, comme l'a relevé Claude Leroy, Cendrars connaît bien le peintre André Villeboeuf, qui lui a présenté Claude Popelin, « grand bourgeois et journaliste », Croix-de-Feu dès les émeutes de février 34. Cendrars est d'ailleurs mandaté par *Gringoire*, en 1936, pour aller enquêter sur les trafics d'armes éventuels à la frontière pyrénéenne, alors que le gouvernement du Front populaire – au pouvoir depuis le mois de mai – s'est engagé, sous la pression de la droite, à une politique de non-intervention malgré la demande des Républicains espagnols.

La correspondance entretenue avec Jacques-Henri Lévêque permet de situer deux déplacements de Cendrars en Espagne, l'un le 13 septembre où il annonce qu'il retourne « en Espagne. Santé bonne. Et c'est tout ». Et à la fin du mois de septembre, il lui écrit « Moi, je vais voir tantôt l'attaque de Bilbao » et il est de retour à Paris le 7 octobre. Ces déplacements ne provoquent aucun commentaire dans ses lettres et les reportages effectués ne seront pas publiés par *Gringoire*, parce qu'ils ne servent pas sa cause. Cendrars s'est promené dans les gares frontières, en cherchant des wagons chargés d'armes qu'il ne voit pas, il a pris le temps de trinquer avec les employés mais il n'a pas rempli sa *mission*. De fait, il ne s'en est jamais donné aucune. Alors qu'il était proche des milieux anarchistes avant 14, Cendrars navigue durant ces années 30 entre diverses personnalités qui affichent des idéologies de droite. Il méprise le Front populaire et ne croit pas à l'amélioration

du *sort du travailleur*, ce qui le fâche avec son ami Fernand Léger, alors membre du Parti communiste.

Cendrars n'a pas fait place à la politique dans son œuvre, mais le journalisme l'a rapproché des milieux qui faisaient et défaisaient le monde politique. Associé par opportunisme à une publication qui finance ses déplacements, il lui fournit un reportage qui *déçoit* et qui signe la fin de cette collaboration [M. Cendrars, 2006, 581]. De plus, alors que H. de Carbuccia l'avait « pressenti pour une collection de pamphlets intitulée *La France aux Français* » [Touret, 1998, 351] qui a fait long feu, ses quelques lignes de notes personnelles associant Front populaire, désordre et pouvoir des Juifs n'ont jamais été intégrées à aucun de ses textes. Des stéréotypes de la même veine apparaissent couramment dans la presse droitière de ces années 30, mais Cendrars ne signe aucun article thématissant ces avanies et, surtout, il n'en fait pas de la littérature. Cette dissociation entre création et convictions politiques est d'ailleurs manifeste dans la correspondance fidèle avec l'écrivain prolétarien H. Poulaille auquel Cendrars, qui reçoit *Le Pain quotidien* en 1931 et *Pain du Soldat* en 1937, répond toujours avec amitié, franchise et aussi admiration lorsqu'il lui écrit « tu sais combien j'admire *ta* langue ».

Le 1^{er} septembre 1937, Cendrars a cinquante ans, mais il est bien seul. Raymone, dorénavant comédienne de la troupe de Louis Jouvet, a décidé de rompre. Elle est partie en tournée en Angleterre. De Félicie, il ne veut plus entendre parler et il a lancé une procédure de divorce qui aboutit l'année

suiivante, la privant de tous ses droits. Quant à ses fils, ils sont adultes : Odilon a fait son service militaire et Rémy, qui avait des projets de vie au Brésil, se retrouve pilote de l'armée de l'air après avoir obtenu une bourse. Les quelques rencontres ou moments vécus en compagnie de leur père ne les ont pas rapprochés ; Miriam, qui a bientôt dix-huit ans, décide, elle, que les choses se passeront autrement. Elle prend l'initiative de venir voir Cendrars à Paris et leur première rencontre, racontée dans l'essai qu'elle a consacré à son père, met la jeune fille à rude épreuve : il la vouvoie et démonte ses projets professionnels, avant de revenir à de meilleurs sentiments.

Durant ces années, l'image de l'écrivain est celle de l'homme au borsalino, cigarette au bec, celle du grand reporter qui écrit vite ce qu'il voit et surprend. Bien des lecteurs ne savent pas qu'il est aussi un poète. Cendrars est piégé par son allure de baroudeur et il peine à retrouver le chemin de la littérature. Il le veut pourtant et se remet dans la peau du griot qu'il a été au début des années 20, collant, fragmentant, élaguant et développant des récits pour leur donner une nouvelle vie et un sens neuf. Ainsi, il ouvre la voie des « histoires vraies » qui se dérouleront sur trois ans, en trois volumes : *Histoires vraies* dès janvier 1938, *La Vie dangereuse* dès l'été 1938 et *D'Oulremer à indigo*, sorti de presse au printemps 1940, juste avant la débâcle.

Tous publiés par Grasset, ces volumes sont constitués en majeure partie d'articles parus dès 1935 dans *Paris-Soir*, qu'il amplifie en leur ajoutant des chapitres ou qu'il transforme en intégrant des dialogues ou des descriptions qui les distinguent ainsi

de l'article de presse. Cendrars brode, nourrit le réel et constitue sa « vraie réalité ». Et lorsque Grasset lui demande d'écrire la présentation du premier volume, il rechigne à la tâche et prie son ami Jacques-Henri Lévésque de s'en charger en lui précisant :

Paris, 23 décembre 1937

[...] On me pose la question pourquoi histoires vraies? – En répondant il faut mettre l'accent sur la vérité vraie de ces histoires, qui sont vraies, non seulement parce qu'elles sont en partie vécues, mais parce qu'elles sont arrivées comme ça et que c'est ainsi que je les avais enregistrées bien avant de les écrire – et avec une autre mémoire que la seule mémoire du cerveau. [*Et maintenant veillez au grain!*, 2017, 113]

Cendrars reviendra sur cette façon d'appréhender le réel, en particulier après les mirifiques nuits d'écriture qui ont donné naissance aux récits de mémoire des années 40 :

[...] Et puis le langage est aussi une aventure, et ce n'est pas mensonge que d'écrire, le verbe c'est ce que nous pourrons jamais connaître du réel. Seulement, je me moque de l'objectivité. Il s'agit de prendre parti. Ce qu'on appelle la vie actuelle, c'est aussi une vie de l'esprit. La vérité est imaginaire. Il ne faut pas décalquer ni se confesser. J'ai toujours pris soin d'engager ma vie pour recueillir la matière de mes livres. Après on peut prendre du champ, n'est-ce pas? [*Rencontres avec Blaise Cendrars*, 2007, 144 : *Arts*, 12. 09. 52]

Prendre du champ, prendre le large, Cendrars y arrive d'une autre façon en 1938 grâce à la rencontre avec l'extravagante Élisabeth Prévost, jeune aventurière célibataire qui revient d'un périple en solitaire de onze mois en Afrique où, au volant de sa Ford, elle a suivi les pistes d'Alger au Mozambique et participé à de grandes chasses, en tant que fusil confirmé. À son retour, des amis éberlués de ses aventures l'emènent chez Cendrars, convaincus qu'il sera séduit ! Il reste effectivement pantois. La femme au physique androgyne est belle et ce qu'elle raconte dépasse l'entendement. Ils conviennent d'un rendez-vous, car il compte faire paraître ses aventures et pour cela elle doit écrire, raconter. Elle ne s'y prête pas volontiers, mais leur amitié se renforce et lorsqu'elle l'invite à la rejoindre dans les Ardennes, où elle dirige une écurie de course, il débarque le lendemain. Il prend ses quartiers avec bonheur dans cette forêt du Nord où la neige va souvent l'obliger à vivre au rythme des chevaux. À la veille de son anniversaire, il écrit à son ami Lévesque, qui connaît son secret des Ardennes, une lettre témoignant d'un calme proche du vertige :

Mercredi (31/8/38)

[...] C'était d'une sombre grandeur. Ce ciel m'a fait penser à la grande toile de fond que Léger avait brossée pour mon ballet nègre, mais à quelle échelle tragique ! [...] Après-demain c'est mon anniversaire. J'ai 51 ans. Si j'ai le malheur de faire un retour sur moi-même je me brise en deux. Si je regarde l'avenir je me cabre. Et si je vis la minute présente je sens que je coule à fond... [Et maintenant veillez au grain !, 2017, 129]

En Europe, le bruit des bottes recommence à cerner l'horizon. Hitler a annexé l'Autriche, obtenu le territoire des Sudètes et s'apprête à *liquider* la Tchéquie. Rien n'arrête le Führer qui *se sait puissant*. Le nord de la France se crispe, Cendrars propose des reportages sur les mobilisations, bien qu'il n'ait d'autre souci que son nouveau projet de film « L'Éperon d'or ». Il travaille comme un acharné à son scénario, croit à sa bonne fortune et il y associe Élisabeth, Babette, Bee and Bee :

Dimanche matin (26 février 39)

[...] Comme un intoxiqué j'étais dans un autre monde. C'est pourquoi je me cramponne tant à vous quand je vous vois. *Vous êtes le seul être au monde à qui je tiens encore.*

[...] Que dit votre horoscope? Voici comment débute mon mois de mars: « Excellente période, aussi bien pour tout ce qui touche le domaine sentimental que pour ce qui a trait à la vie financière et matérielle. Un très bel aspect de mars vous donnera la vigueur et l'énergie nécessaire pour mener à bien les tâches les plus difficiles. Les entreprises nouvelles, les changements, les modifications seront favorisés d'un succès rapide... » Puisse mon astrologue dire vrai! [*Madame Mon Copain*, 1997, 87]

À chacun ses étoiles... le film ne fut pas financé et le projet est abandonné. Ce revers décuple son désir de fuite et il imagine avec Babette un tour du monde en voilier, mais le projet sombre corps et bien avec la déclaration de guerre de septembre 1939.

Celle-ci fixe un retour au point zéro, cristallisation de toutes les haines, de toutes les peurs.

Cendrars est prêt à retourner se battre contre *les Boches*, mais l'armée française ne veut plus de lui : un mutilé de cinquante-deux ans est inapte. Qu'à cela ne tienne, il devient correspondant de guerre pour l'armée anglaise, en France. Il écrit pour des quotidiens régionaux de nombreux articles publiés jusqu'en avril 1940, qui forment *Chez l'armée anglaise* édité chez Corrêa en juin de la même année, avant d'être passé au pilon par les troupes allemandes. Fin mai, la débâcle. La succession des catastrophes jette des millions de civils sur les routes : la France est envahie, l'Italie déclare la guerre aux Alliés et le gouvernement français prend la fuite. Le maréchal Pétain devenu chef du gouvernement de Vichy demande l'armistice à l'Allemagne, qui est signé le 22 juin. Après la dissolution de l'équipe des *War Correspondents*, Cendrars quitte Paris pour la zone libre : dégoûté, dépité, il s'isole à Aix-en-Provence pour de longues années de silence.

JE SUIS L'AUTRE, L'ANONYME

Ma chère Raymone,
Me voilà installé à Aix, après l'accueil chaleureux de ton cousin Jean à Marseille. J'y vis de presque rien, bois et charbon étant comptés. Je reste chez moi et sors juste pour aller manger. Que t'écrire ? Je suis indigné et ai le cœur meurtri.

Cette missive aurait pu être envoyée par Cendrars à la fin de l'été 1940, alors qu'il est installé au 12 rue Clémenceau dans l'appartement que loue la mère de Raymone. Le poète a retrouvé sa muse et lui envoie régulièrement des cartes-lettres à Paris, jusqu'au départ de la comédienne en 1941 pour une tournée en Amérique du Sud avec la troupe de Louis Jouvet.

Après avoir été hébergé à Marseille chez le docteur Fiolle, cousin par alliance de Raymone, Cendrars loue une maison sur la Colline des Pauvres, selon son ami l'écrivain Édouard Peisson, puis il s'installe dans la ville et partage le quotidien de l'ami aixois, car chaque semaine l'un et l'autre se rendent visite. Peisson se rappelle aussi que le mutilé écoutait toutes les nuits la radio, captant avec son poste TSF les programmes de Radio-Londres que le gouvernement de Vichy et les Allemands n'arrivaient pas à brouiller. Il y suit l'apocalypse qui touche toute l'Europe, mais

qui est totalement absente de sa correspondance régulière avec Jacques-Henry Lèvesque et Raymone, restés à Paris. Cendrars s'est retiré du monde et il ne commente pas Pearl Harbour le 7 décembre 1941, pas plus qu'il n'évoque l'invasion de la zone libre en novembre 1942, après le débarquement des troupes alliées en Afrique du Nord. En juillet 43, ce n'est pas à propos des Alliés en Sicile qu'il écrit à Lèvesque, mais parce qu'il a découvert son nom sur la «liste Otto»! Il est à nouveau considéré comme un indésirable par le régime nazi à cause de son volume *Chez l'Armée anglaise* paru en 1940. Enroulé dans sa couverture en poil de chameau, ultime vestige de sa tenue de correspondant de guerre anglais, il écoute les messages personnels diffusés sans cesse par Radio-Londres, tous ces messages truqués qui ressemblent tant à des poèmes dada. La guerre le ramène à la poésie, puisque les mots sont des actes et que tout le reste ne compte plus :

Les girafes ne portent pas de faux-col...
Tante Amélie fait du vélo en short...
Le Grand Blond s'appelle Bill...
Le chasseur est affamé...

Durant ces années de guerre, Cendrars fait la connaissance à Aix du peintre et résistant Gabriel Laurin, devenu manchot du bras droit suite à un accident mécanique, mais il s'isole et fréquente très peu de monde. Il préfère le silence de la Bibliothèque Méjanes et ses séjours au couvent dominicain de Saint-Maximin-la-Sainte-Baume où le Révérend Père

R. L. Bruckberger le conduit régulièrement pour ses lectures en vue de *La Carissima*, projet de livre dédié à Marie-Madeleine qui ne verra jamais le jour, mais dont *L'Homme foudroyé*, placé sous le signe de Lazare, est le rejeton.

Les amis d'Aix, il les voit au bar *Les Deux-Garçons*, d'où il part de temps en temps en charrette jusqu'à Marseille retrouver son ami le docteur Fiole, quelques fois accompagné du Père Bruckberger; ce résistant, comme Laurin, fait prisonnier en Allemagne puis évadé, appartient à cette catégorie d'êtres hors normes qui le touchent. Leur amitié sera indéfectible et c'est le Père Bruckberger qui baptisera la fille de Miriam, quelques années plus tard.

D'Aix, il répond aux courriers d'anciennes connaissances, tel Jean Ballard, directeur des *Cahiers du Sud*, ami et proche collaborateur du poète André Gaillard, décédé dix ans plus tôt, que Cendrars rencontrait régulièrement lorsqu'il vivait à La Redonne et auquel il avait confié des textes pour sa revue. En automne 1941, malgré ses soucis financiers, les problèmes de rationnement et les prix prohibitifs du marché noir, Cendrars décline son offre d'une conférence sur Rimbaud en précisant qu'« il serait temps de lui fiche la paix car à quelles sauces l'a-t-on arrangé ce pauvre vieux, lui qui avait tout brûlé et nous avait dit merde à tous, avant de partir pour son grand voyage... Et dire que cette leçon n'a servi à rien ! » Le poète vit en reclus, *voile même les miroirs* et veut devenir l'anonyme, comme il le dit explicitement lors de la rédaction de la troisième rhapsodie gitane :

([...] Rimbaud s'est tu. Socrate, cet homme de lettres, n'a jamais écrit. Ni Jésus, le poète du sur-réel. Je voudrai rester l'Anonyme). [5-2002, 276]

Pourtant, dès 1943 Cendrars est en contact avec Maximilien Vox, directeur littéraire des éditions Denoël, qui prend l'initiative, avec Jacques-Henry Lévesque, de publier ses *Poésies complètes*. Ravi de ce projet qui se matérialise en 1944, Cendrars savoure ce renouveau, car de nombreux lecteurs découvrent un aspect inconnu de l'œuvre, voilé par la figure du romancier et bourlingueur des années 20 et celle du journaliste des années 30. En faisant paraître le volume de poésies, Vox prépare la réception de *L'Homme foudroyé*.

Trente ans après l'autoportrait dessiné à New York en 1912, signé du fameux *Je suis l'autre* nervalien, Sauser devenu Cendrars maintient dans *L'Homme foudroyé* cette réponse à la question fondatrice : « Qui suis-je ? ». La cinquantaine passée en ce début des années 40, Cendrars n'est plus un jeune homme qui cherche son identité d'artiste et son pseudonyme, mais bien un auteur se posant en personnage de son grand œuvre.

Quand paraît *L'Homme foudroyé* en 1945, Cendrars détient la formule qui lui permet de réécrire sa vie et il le sait : l'auteur du « premier fragment d'auto-biographie », d'une « prochronie » et d'« histoires vraies » n'a plus à jongler entre la fiction et un réel qui le désespère. L'écriture est désormais son lieu de vie, le cœur d'un univers où la mémoire *autre que celle du cerveau* construit, par sursauts, un temps et

un espace sans limites. Cette construction en forme de spirale permet d'associer ce qui a été senti, perçu, vécu aussi par d'autres, pour le redistribuer dans une perspective nouvelle et réinventée. Il faut donc lire l'œuvre en gardant à l'esprit les liens qu'elle tisse avec les premiers récits de vie de Cendrars, *Vol à voile* et *Une nuit dans la forêt* :

Aujourd'hui (1944) que nous écrivons dans une atmosphère de fin du monde [...] le moment serait mal choisi de faire étalage de grands sentiments ; l'heure est venue d'être vrai ; [...] D'ailleurs, les personnages dont je parle sont si lointains et si morts dans le temps qu'aujourd'hui, selon la forte parole de Saint Paul : « je vois les choses comme dans un miroir ». C'est dire qu'elles sont dépouillées de tout sentiment d'amour ou de haine. Je ne suis poursuivi par aucun fantôme. C'est tout juste si les cendres que je remue contiennent des cristallisations donnant l'image (réduite ou synthétique) des êtres vivants et impurs qu'elles ont constitué [sic] avant l'intervention de la flamme. Si la vie a un sens cette image (de l'au-delà ?) a peut être une signification. C'est ce que je voudrais savoir. Et c'est pourquoi j'écris... [5-2002, 203]

Le narrateur, auteur et personnage du « Vieux Port » peut donc construire cette image en sachant qu'elle est partie prenante de lui-même :

Comme Saint Jérôme un écrivain doit travailler dans sa cellule. Tourner le dos. On a une page blanche à noircir. Écrire est une vue de l'esprit.

C'est un travail ingrat qui mène à la solitude. On apprend cela à ses dépens et aujourd'hui je le remarque. Aujourd'hui je n'ai que faire d'un paysage, j'en ai trop vu ! *Le monde est ma représentation*. L'humanité vit dans la fiction. C'est pourquoi un conquérant veut toujours transformer le visage du monde à son image. Aujourd'hui je voile même les miroirs. Tout le restant est littérature. On n'écrit que « soi ». C'est peut-être immoral. Je vis penché sur moi-même. *Je suis l'Autre*. [5-2002, 89-90]

En convoquant Schopenhauer, Cendrars place ses propos sous le signe de la projection des désirs, volonté ne satisfaisant que des besoins passagers sans jamais apporter la complétude. Pourtant l'écrivain relativise le pessimisme inhérent aux propos du philosophe allemand dans la mesure où il a détaché la formule de son contexte, comme pour laisser entendre qu'il est possible de vivre dans le monde que l'on se crée. Cendrars confirme ainsi les propos attribués au professeur d'orgue Hess-Ruetschi au terme de *Vol à voile* : « ... rien n'est inadmissible, sauf peut-être la vie, à moins qu'on ne l'admette pour la réinventer tous les jours... ! » [9-2003, 470]

L'Homme foudroyé, tout comme les trois autres volumes qui constituent ces « mémoires qui ne sont pas des mémoires » pour reprendre la formule de l'interview accordée à Michel Manoll en 1952, soit *La Main coupée* (1946), *Bourlinguer* (1948) et *Le Lotissement du ciel* (1949), sont à lire comme un renouvellement de l'espace autobiographique. Cendrars propose dans *L'Homme foudroyé* un contrat de lecture, comme en témoigne sa lettre-dédicace à l'écrivain Édouard

Peisson, offrant ainsi une piste à l'origine des souvenirs. Mais, dans les limites du pacte, il construit un monde hétérogène, fragmenté et surtout anti-chronologique qui perturbe complètement la référence à l'autobiographie. Ce décalage, qui a tant surpris à l'époque, a sans doute conduit la critique contemporaine à placer Cendrars en tête des précurseurs de l'autofiction. Ce concept très controversé a donné lieu, depuis la fin des années 1970, à des définitions multiples qui semblent se stabiliser en tant que *fictionnalisation de soi*, à situer à mi-chemin de l'autobiographie et du roman autobiographique contemporain, selon Philippe Gasparini [2008].

En 1945, lorsque *L'Homme foudroyé* paraît avec le sous-titre « roman » imposé par l'éditeur, l'ire de Cendrars éclate et il vitupère dans un courrier adressé à Lévesque : « Si encore ils l'avaient mis au pluriel ! Mais ce pluriel aussi les aurait épouvantés ». Spontanément, et à une époque où le mot n'existe pas encore, Cendrars refuse la stratégie d'ambiguïté propre à l'autofiction, bien que les libertés prises avec le pacte de vérité l'associent au renouvellement du genre autobiographique pour en faire une nouvelle catégorie, « l'autonarration ».

Cette « autonarration » permet un récit rétrospectif au sein duquel « Cendrars » est à la fois narrateur, auteur et personnage, tout en jouant du temps et de l'espace. Enroulé en spirale sur lui-même, ce temps s'exprime par une écriture fragmentaire et syncopee qui donne son nom aux « Rhapsodies gitanes » de *L'Homme foudroyé* et qui conclut ce retour sur soi avec la « Rhapsodie de la nuit », dernière partie

du *Lotissement du ciel*, paru en 1949. Tout autant rythme musical que pratique poétique, la rhapsodie assemble des fils, coud des lignes et des mots pour créer un monde neuf, sans cesse renouvelé. Cette poétique procède par reprises, coupures et ajouts qui fondent les métamorphoses d'un « je » en cours de fabrication. Elle reconstruit une mémoire qui n'a rien à voir avec une cohérence rétrospective, mais qui s'appuie sur des sensations pour transformer le vécu.

Ce besoin de renouveau, Cendrars l'a pressenti à la fin des années 30 déjà, lorsqu'il refuse à son ami de longue date l'éditeur Paul Laffitte le projet d'écrire une vie de François Villon. *On n'écrit que soi* : les vies romancées ne sont qu'un pis-aller. Sa lettre à son premier éditeur intitulée *Sous le signe de François Villon*, reflète clairement son besoin de mettre en scène celui qu'il est déjà, l'*Autre* :

[...] car qui te dit que ce *Je* que François Villon emploie tout au long du *Testament* est un *Je* biographique et non pas le *Je* idéal, lyrique, en somme impersonnel de Villon, le poète [...] [11-2005, 170]

La Tétralogie des mémoires est un lieu d'aboutissement de la quête de soi dans l'écriture. S'y formule un « je » identifiant, et surtout un « consentement à soi » qui exclut l'éventualité d'un bilan exclusivement négatif, car l'écriture à caractère autobiographique s'avère, selon Philippe Lejeune, « fondamentalement réparatrice » [1998, 79]. Ces récits ne sont donc pas des miroirs autobiographiques, mais ils forment une « autonarration » transgressive, poursuivant le

processus de disparition civile au profit d'une cristallisation narrative.

Dans *L'Homme foudroyé*, indépendamment des « Notes au Lecteur inconnu » où il précise *qu'il ne dit que ce qu'il veut bien dire*, Cendrars évoque une certaine nuit de 1943 où, comme frappé par la foudre, il décide de tout reprendre à zéro. La double évocation par Peisson de « l'occupant forniquant chez lui avec une poule » et celle du silence de la nuit, du paysage atemporel, provoque la résurgence d'autres souvenirs, d'autres nuits inspiratrices d'une écriture nouvelle :

Et alors, j'ai pris feu dans ma solitude car écrire c'est se consumer...

L'écriture est un incendie qui embrase un grand remue-ménage d'idées et qui fait flamboyer des associations d'images avant de les réduire en braises crépitantes et en cendres retombantes. Mais si la flamme déclenche l'alerte, la spontanéité du feu reste mystérieuse. Car écrire c'est brûler vif, mais c'est aussi renaître de ses cendres. [5-2002, 8-9]

Ainsi, le foudroiement permet à l'auteur de donner à relire toute la vie de Cendrars-Sauser sous l'angle de la création et des associations d'images. Frédéric Sauser n'existe plus en tant que tel et les généalogies poétiques suppléent l'origine familiale, les Sauser et les Dorner étant allègrement remplacés par Villon, Nerval, Dante, Euler, Paracelse et tant d'autres !

La nuit de 1943 fait surgir les nuits de la Première Guerre, ouvre le temps et l'espace des souvenirs qui fixent dès lors la vérité cendrarsienne :

Le comput de ma vie d'homme commence en octobre 1917, [...] une date marquant le début de mon aventure d'homme, auteur des *Histoires vraies* et amant du secret des choses. [5-2002, 173-174]

Se plaçant sous le signe de la liturgie catholique et du calcul de la fête de Pâques, l'homme foudroyé fixe sa résurrection à 1917, année marquée au sceau du corps, de l'esprit et du cœur. Cendrars auteur et personnage donne à son lecteur inconnu les tenants et les aboutissants de la relecture de son passé. L'année de la rencontre de Raymone devient la date symbolique du passage à la gauche du corps, grâce à une reprise de plume qui a valeur de renaissance : la date du 1^{er} septembre 1917, alors qu'il écrit *La Fin du Monde* à Méréville, est celle de sa « plus belle nuit d'écriture », et place en écho 1917 et 1943. Le retour du foudroiement est la clef de voûte d'une œuvre qui offre à Cendrars la possibilité de continuer à vivre, par transsubstantiation : l'écrivain devient le livre.

Enthousiasmé par le retour de Cendrars à l'écriture, Maximilien Vox s'engage personnellement pour *L'Homme foudroyé*, dont il rédige la bande d'annonce :

Cendrars a reçu l'étincelle créatrice, le feu prométhéen. S'il déconcerte, c'est qu'il refuse de se répéter. La chose faite, il ne la refera pas. Il ne remettra jamais ses pieds dans ses vieilles empreintes. Ô figure de Proue !

La réception de l'œuvre en confirme le succès, bien qu'une part de la critique reste perplexe devant le type de récit proposé et que d'autres n'hésitent pas

à parler de «chroniques choisies [...] à la manière provençale»! Ce décalage témoigne sans doute de la modernité de la prose cendrarsienne, qui dérouté et échappe aux étiquettes toutes prêtes. Lui-même, toujours en correspondance avec Jacques-Henry Lévésque, avait d'ailleurs précisé le 6 août 1945 :

Cela tient à la composition en contre-point de ce livre et au rôle qu'y joue «le temps» – chaque histoire ou chaque fragment d'histoire peut faire une nouvelle «détachée» – et ce n'est que dans le livre qu'elles font un «tout». J'ai tellement battu les cartes que dans la version finale du bouquin tout pourrait encore y être interverti sur une ultime épreuve sans que rien ne soit changé. C'est que je suis maître du temps. Et c'est pourquoi mon bouquin n'est pas linéaire mais se situe dans la profondeur. [*Et maintenant veillez au grain!*, 2017, 405]

Le livre est en effet constitué de séquences aux finalités différentes, car l'éditeur Jean Vigneau avait demandé à Cendrars des textes en lien avec Marseille et les gitans, pour une édition de luxe avec gravures. Tout en travaillant à sa commande, le poète laisse courir sa plume et il imagine un nouveau volume, *L'Homme foudroyé*, qu'il propose dès mars 1944 à Denoël. Souvent Cendrars se pique au jeu d'un projet, d'un titre et, partant de ce minimum, il construit une fresque qui déborde absolument l'esquisse initiale. Cela ne manque pas de compliquer ses relations avec les éditeurs, irrités de ses libertés, comme cela s'observe très souvent dans ses correspondances.

La profondeur évoquée dans la lettre du 6 août tient à la fragmentation du temps et de l'espace, à laquelle le poète associe sa vision du voyage, exprimée par la citation de Descartes dans l'exergue « s'éprouver soi-même dans la fortune ». Cette profondeur se révèle aussi dans sa dimension structurelle puisque le récit met en scène, par le biais de souvenirs choisis, le douloureux chemin qui mène à l'écriture. Qu'il s'agisse de survivre entre les lignes, de se survivre en récitant un vers de Rilke pour lutter contre la peur, ou encore d'affirmer le repli indispensable à l'écriture, le processus de création est une épreuve que la figure de Lazare, tant celle du ressuscité que celle du pauvre ladre, personnifie tout au long du volume.

Durant le mois de juillet 1945, alors que *L'Homme foudroyé* n'a toujours pas paru, Cendrars se rend à Marseille pour faire soigner ses yeux, de plus en plus faibles. Le diagnostic est général : « intoxication, alcool, tabac, surmenage, manque d'hygiène, irritation, à part cela mes yeux sont sains ! » écrit-il à Jacques-Henry Lévesque, en se remettant sans tarder à sa machine à écrire. Il est plongé depuis des mois dans la rédaction de *La Main coupée*, chronique de guerre que Maximilien Vox, toujours très actif, présente ainsi en 1946 : « deuxième étape de l'aventure intérieure, qui, sous la plume d'un autre eût été un livre de mort ».

Pourtant, la mort a surgi de façon abrupte dans sa vie de reclus : son fils cadet Rémy l'a averti le 13 octobre 1943 du décès de Félicie, à l'hôpital de Montpellier. Détaché, indifférent, Cendrars ne réagit pas à cette disparition. La Faucheuse, par contre, l'attrape par surprise le 27 novembre 1945, lorsqu'il

reçoit un télégramme envoyé par la femme de Rémy lui annonçant la mort accidentelle de son fils cadet, lors d'un exercice de vol au Maroc. Peisson venu le voir ce matin-là se souvient :

Sur une petite table, en entrant à gauche, j'aperçois tout de suite les flammes roses d'une poignée d'œillets. « Ça va bien aujourd'hui. Tu as des fleurs. » « Ça va mal. Il y a des fleurs parce que Rémy est mort ». [Peysson, 2000, 14]

Le silence ne sera rompu que par cette confidence quelques jours plus tard :

On voulait faire transporter le corps de Rémy en France. Je m'y oppose. Il est enterré dans le cimetière d'un village marocain avec des camarades. Ne crois-tu pas [demande-t-il à Peysson] qu'il est préférable de ne pas troubler ces petits aviateurs qui dans le sable, serrés dans leur parachute comme des larves de cigales dans leur chrysalide, attendent le jour de la Résurrection ? [Peysson, 2000, 15]

Pendant les années de guerre, Cendrars a vécu de très peu, brûlant son bois et son mazout pour assurer un minimum de chaleur dans son appartement humide. Les portraits réalisés par le jeune photographe Robert Doisneau, envoyé à Aix par Vox en 1945, l'ont immortalisé dans sa cuisine, enveloppé dans sa couverture, fumant une gitane au-dessus de la machine à écrire, parce que *La Main Coupée* n'attend pas, réactivant le feu destructeur de la première guerre inscrite dans sa chair. Il continue d'envoyer des cartes-lettres pour avoir des nouvelles et donner

des siennes ; « j'écris, écrivez-moi » selon la formule qui a caractérisé ses échanges avec Lévesque, auquel il signale l'avancement de ses projets en février 1945 :

La Main coupée va bon train. Je suis mon programme d'assez près. Aucun problème de style. Aucun lyrisme. Toute mon attention est portée sur la composition du récit. Je voudrais arriver à faire plus vrai que vrai. Je suis assez content jusqu'à présent. Mes bonshommes sont dépouillés de toute gloriole ou vantardise, ce qui n'est pas toujours commode vu le genre de récit et son sujet : la Guerre. [*Et maintenant veillez au grain !*, 2017, 358]

Fin avril 1946, une autre lettre envoyée à Raymone, qui interprète « La Folle de Chaillot » à Paris, annonce « j'ai fini mon 1^{er} volume. Je le mets demain à la poste ». Les lettres échangées durant cette année rendent compte d'une intense activité de rédaction, de luttes continues avec les éditeurs, à peine entrecoupées par une visite. Ce rythme de forçat rend possible la grande construction mémorielle, le retour du passé et la vie créée entre les lignes. Cendrars vit une période de solitude extrême, à l'inverse de la décennie précédente, mais sa production est débordante. Il ne rencontre presque plus personne, vit enfermé dans l'appartement d'Aix et écrit, écrit, écrit. Le processus de systole-diastole attribué à Dan Yack, l'année 46 justement, figure ces « deux pôles de l'existence ; [...] contraction, dilatation : la respiration de l'univers, le principe de la vie » [4-2002, 293] que le mode de création de Cendrars génère aussi. À la démultiplication existentielle succède

une dilatation scripturale, qui n'est possible qu'avec la disparition de soi : *Je voudrais rester l'Anonyme...*

Dans *La Main coupée*, Cendrars veut rendre hommage aux poilus qui sont morts sans laisser de trace, et lui-même se place parmi ceux-ci, sans détailler ce qui lui est arrivé : « Un mois plus tard, fin septembre, Ségouâna était tué lors de l'attaque de la ferme de Navarin où, moi-même, je perdis mon bras » [6-2002, 39]. Devenu l'anonyme parmi les anonymes, il relate les succès et les revers de l'escouade, revisite son propre passé, intègre au groupe des figures littéraires, tel le Chevalier de Przybyszewski qui « ne connaissait pas les livres de son oncle » [*Ibid.*, 181], Stanislas Przybyszewski, dont Freddy Sauser traduisit en 1910 le récit *Totenmesse* [*Messe des Morts*] au contenu si intimement lié aux théories médicales du personnage Raymond la Science, le médecin psychiatre de Moravagine.

La Main coupée règle ses comptes avec la guerre, crime organisé, exutoire à toute violence et lieu du choc en retour, autrement dit : la main arrachée. Bien que Cendrars ait écrit à Lévesque que son récit serait une analyse de la douleur physique « demandée par les toubibs, après ce que je leur racontais de ma main », sa mutilation n'a jamais fait l'objet d'un témoignage. Dans cette chronique au titre prédictif, elle surgit deux fois sans pouvoir être ni identifiée ni retrouvée. Elle est d'abord l'inacceptable, c'est-à-dire ce qui rend fou :

Nous avions bondi et regardions avec stupeur,
à trois pas de Faval, planté dans l'herbe comme
une grande fleur épanouie, un lys rouge, un bras

humain tout ruisselant de sang, un bras droit sectionné au-dessus du coude et dont la main encore vivante fouissait le sol des doigts comme pour y prendre racine et dont la tige sanglante se balançait doucement avant de tenir son équilibre.

[...] D'où venait cette main coupée? [...] Tombée du ciel? [...] Le ciel était tendre. Le soleil, doux. L'herbe printanière, pleine d'abeilles et de papillons. Il ne s'était rien passé. [...] Jamais nous n'eûmes la clef de l'énigme. On téléphona dans tout le secteur et jusque dans les ambulances, il n'y avait pas eu d'amputé. Rien à signaler. *Mystère.* [*Ibid.*, 270-271]

Plus perturbateur que le calme idyllique de cette journée de l'automne 1915 à Tilloloy, le membre fouisseur, dont personne ne veut, semble capable de se régénérer. Et quand le narrateur se replace au cœur de la Champagne pouilleuse, cette fois-ci en 39-40, Cendrars personnage suppose qu'il va voir la cimetière « où doit être enterrée ma main, si jamais ma main droite a été ensevelie et non pas jetée aux ordures dans un charnier avec d'autres restes ou dépouilles et abattis » [*Ibid.*, 278]. Surgie de nulle part ou enterrée, cette main n'est à personne et désigne un univers de violence que Cendrars auteur a retranché de lui-même quand il rédige. En allant jusqu'au bout de lui-même, en s'engageant, il a tenté de s'affranchir de tout, mais « le métier d'homme de guerre est une chose abominable et pleine de cicatrices, comme la poésie » [*Ibid.*, 102].

Ces formules, posées sur le papier en 1945, reprennent en partie un manuscrit de dix pages amorcé en 1918, portant aussi le titre « La Main

coupée», qui resta à l'état d'ébauche : comment dire l'indicible ? Mais elles sont aussi l'inscription dans l'Histoire d'un événement qui, en 1917, avait l'allure d'un conte macabre. Durant son été passé près de Méréville, Cendrars rédige deux chapitres d'un texte fantasmatique resté inachevé et longtemps inédit, *Les Armoires chinoises*, où la mutilation peut déjà se lire comme une libération : dans ces armoires truquées où le poète est enfermé, un mécanisme actionne une lame qui « coup[e] les mains du poète enthousiasmé » [AC, 2017-I, 1174], formule qui remplace sur le manuscrit « le bras droit ». Ainsi, selon l'analyse de ce récit par Claude Leroy, l'amputation peut être interprétée comme *sa chance d'homme et sa chance de poète*, en transformant son châtiment en élection. Il aura cependant fallu du temps et le retour de guerre pour que cette renaissance prenne forme, afin qu'il n'ait pas à choisir entre « l'écriture ou la vie », comme l'a aussi expérimenté l'écrivain Jorge Semprun.

La Main coupée paraît à la fin de l'année 46, sans vraiment modifier le rythme de vie de Cendrars : la presse réagit peu et lentement, ne sachant que faire de ce récit qui ravive le souvenir de la Première Guerre. Bien que sollicité, il ne se rend pas à Paris et se réjouit au contraire de pouvoir accueillir à Aix Raymone et sa mère Mamanternelle, qui viennent s'installer pour deux mois au 12 rue Clémenceau. Le quotidien semble plus serein, plus facile, apaisé. Raymone a remisé sa carrière, après avoir interprété durant plus d'une année la « Folle de Saint-Sulpice » dans *La Folle de Chaillot* de Giraudoux créée spécialement pour et par Marguerite Moreno.

Cendrars est sollicité par divers projets de rééditions d'œuvres pour lesquels Jacques-Henry Lèvesque reste son principal relais. En 1946, alors que *Dan Yack* paraît en un volume, l'éditeur René Kieffer, qui avait réédité *Les Pâques à New York* en 1926, soumet à Cendrars une série de gravures du peintre Valdo Barbey représentant des ports, avec l'idée qu'il rédige une brève histoire pour chacune d'elles. Pourquoi pas ? On verra... Entre-temps, il a déniché l'histoire de Saint Joseph de Cupertino, qui lévite à reculons ; il en fait une nouvelle pour la revue *Le Cheval de Troie*, en juillet 1947 : « Un nouveau patron pour l'aviation », qu'il remodelera pour *Le Lotissement du ciel* en 1949, ultime surgeon de *La Carissima*.

En été 1947, alors que Kieffer s'impatiente, Cendrars veut reconsidérer le projet, le volume, le tout ! C'en est assez, ce ne sera pas rentable : l'éditeur laisse tomber, tant pis ! Il n'y aura donc pas de livre illustré mais, à nouveau, les gravures ont essaimé dans l'esprit de Cendrars et la plume court autour de ces images qui deviennent le prétexte à un nouveau grand voyage dans le passé. « Je ne souffle mot », formule qui ouvre et clôt *Bourlinguer*, condense cet appel du large en une pensée qui tangué autour de onze ports, dont le dernier, « Paris-Port de Mer », fait du lieu de naissance poétique proposé dans le poème « Rue Saint-Jacques », en 1918, l'aboutissement, trente ans plus tard, de cette navigation sensitive :

Un des grands charmes de voyager ce n'est pas tant de se déplacer dans l'espace que de se dépayser dans le temps. [9-2003, 402]

Les ports font surgir des étapes de vie, des voyages, des amis, mais surtout font s'entrechoquer les éclats de la mémoire grâce à une veine fulgurante, une énergie poétique qui déborde sans cesse le point final de la phrase. Cendrars, par reprises, énumérations, associations et commentaires, s'offre une seconde vie dans le texte. A contrario du livre « faussé » de Nicolao Manuci, dont la *Storia do Mogor* fut *massacrée, tripatouillée et remaniée* par un père jésuite sans scrupules, le poète si proche de ce vieil aventurier et médecin fournit dans *Bourlinguer* la « vie mode d'emploi » de son propre récit :

Aujourd'hui j'ai soixante ans, et cette gymnastique et cette jonglerie auxquelles je me livrais pour séduire le mousse, je les exécute maintenant devant ma machine à écrire pour me maintenir en forme, et l'esprit allègre, depuis les années que je ne sors plus, que je ne bouge plus, que je ne voyage plus, que je ne vois plus personne, glissant ma vie entre deux feuilles de papier blanc sous le chariot de ma machine à écrire et que je tape, je tape, au recto et au verso, et que je relis comme un somnambule, intercalant dans la vision directe celle, réfléchie, qui ne peut se déchiffrer qu'à l'envers comme dans un miroir, maître de ma vie, dominant le temps, ayant réussi 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, laisser-aller [...] En d'autres termes donc, j'écris ma vie sur ma machine à écrire [...] et je dis que j'en ai encore pour dix ans à orchestrer les trois, quatre grands livres

(des romans) qu'il me reste à écrire en dehors de mes souvenirs personnels. [9-2003, 193]

À Paris, le succès du volume est immédiat et la nouvelle directrice des éditions Denoël, Mme Jean Voilier, écrit à Blaise pour lui dire que le volume marche bien, précisant qu'« il se vend, alors que rien ne se vend en ce moment ». À Lausanne, le Bulletin de La Guilde du Livre ne tarit pas d'éloges pour le *célèbre écrivain suisse* qui publie *le troisième mouvement du roman-concerto commencé cinq ans plus tôt*. La récupération helvétique du célèbre écrivain français a-t-elle commencé ? Sans doute, mais elle sera effective après le décès de Cendrars seulement, puisque celui-ci ne s'est jamais considéré comme Suisse. En 1929, l'écrivain Édmond Gilliard, directeur littéraire des Éditions du Verseau à Lausanne, avait d'ailleurs précisé, dans le cadre de sa collaboration avec Cendrars, qu'il voulait *créer des liens entre la Suisse française et l'activité littéraire de la France*.

Au début de l'année 1948, Cendrars déménage avec Raymone : ils s'installent à Villefranche-sur-Mer, toujours dans les Alpes-Maritimes, dans une grande propriété nommée Saint-Segond où Robert Doisneau, à nouveau en visite pour la prochaine sortie de *Bourlinguer*, fixe sur la pellicule Cendrars au milieu d'agaves gigantesques qui le dominent comme une jungle méditerranéenne. Le photographe de banlieue et le poète s'entendent très bien et Doisneau lui soumet des clichés : Blaise cette fois-ci s'exclame et imagine leur volume commun : *La Banlieue de Paris*, qui se matérialisera en octobre 1949 simultanément

à Lausanne chez Albert Mermoud pour la Guilde du Livre qu'il a fondée en 1936, et à Paris chez l'éditeur Pierre Seghers. Ce volume associe textes et photos pour présenter l'autre visage de Paris :

La réalité suffit. Il ne faut pas en « rajouter ». Toutefois il ne faut pas oublier que malgré le dégradé de la mise au point et la puissance des objectifs, l'œil photographique ne pénètre pas partout et qu'une certaine zone d'ombre justement lui est interdite. C'est pourquoi mon texte est plus noir que les photos qu'il est censé éclairer... [12-2005, 372]

Durant cette chaude journée de l'été de 1948, Doisneau complice s'amuse de voir Cendrars distrait de leur projet : installé sur la terrasse à Saint-Segond, il tente de dresser un chiot qu'il a nommé Wagon-lit et qui visiblement n'écoute rien, cherchant à attraper tout ce qui bouge, sur ou sous la table où sont disposées les photos. Pour éviter qu'elles ne finissent lacérées, Cendrars lance un bâton à son épagneul breton, sachant bien que la petite boule de poils mettra du temps à suivre l'exemple de sa fidèle et paisible Volga. Il revient goguenard vers son ami, lui aussi amusé, et ils imaginent ensemble la forme de leur bouquin. Pour autant, le poète ne s'y met pas tout de suite. Son grand œuvre n'est pas terminé et sa machine à écrire, dans laquelle reste un feuillet inachevé, l'obsède. *Le Lotissement du ciel* continue le voyage, « mais sur les voies du monde intérieur, c'était urgent ».

Ouvrage sans doute le plus mystique, il est dédié à « La Folle de Saint-Sulpice », Raymone, et place en exergue une phrase du poète Milosz qui affranchit

le récit de toute sujétion au réel: « Il n'y a que les oiseaux, les enfants et les saints qui soient intéressants ». Les oiseaux, messagers de l'au-delà, volent d'une partie à l'autre du volume et tissent les liens entre les saints et les enfants – les mêmes – qui cheminent entre les lignes. Aux sept-couleurs embarqués avec les ouistitis lors d'un retour du Brésil répond dans la dernière partie du volume le vol des colibris qui ouvre « La Tour Eiffel sidérale, rhapsodie de la nuit », extraordinaire prose vagabonde. Ce flux de mots circule sur la N 10, la route nationale conduisant sur plus de dix mille kilomètres au Brésil, en passant par la bibliothèque du père à Neuchâtel, la Russie, Méréville, Paris, la guerre, avant d'arriver au Morro Azul. C'est là que le Dr Padroso accueille Cendrars en lui confiant son secret, sa passion pour Sarah Bernhardt, qu'il a transfigurée en une constellation, « La Tour Eiffel sidérale ».

Mais avant d'accéder à ce monde de somnambule qui est aussi une relecture du monde, le regard parcourt un chemin de croix dont les trois stations le conduisent du vol arrière de Saint Joseph de Cupertino aux vies de saints copiées dans un ouvrage d'Olivier Leroy, pour aboutir au « Ravissement d'amour », soit la lévitation commune de Saint Jean de la Croix et Sainte Thérèse d'Avila. Étrange cheminement qui laisse la critique bouche bée, mitigée. Ce « livre qui fait taire la critique », comme l'a relevé Cendrars amusé, est au contraire pour J.-H. Lévesque, dorénavant auteur d'un volume consacré à son ami, celui qui *déborde et ruisselle de POÉSIE*. Un avis que partage aussi Paul Guth pour la chronique des livres du magazine *Femme chic* :

Cendrars, retiré en ermite dans le Midi, ressemble de plus en plus à un vieux nègre, surtout au vieux musicien de jazz, Sydney Bichet [sic]. Il continue sa magnifique rhapsodie, son autobiographie surchauffée et nonchalante. Mais cette fois-ci, ce n'est presque pas de lui qu'il parle. D'ailleurs cela n'a pas d'importance. On n'a envie que de l'entendre frapper sa grosse caisse ou souffler dans son saxophone, à perte de souffle et de langue, pour nouer dans l'air comme Sidney Bichet [sic], des guirlandes d'ivresse de vivre et un chant extasié de curiosité et de ferveur.

Dans *Le Lotissement du ciel*, la communion mystique est placée au cœur du récit, où elle se trouve en quelque sorte figée. Et c'est le Brésil qui ouvre et conclut ce dernier volume de la Tétralogie en offrant à nouveau une réflexion sur l'écriture :

[...] car pianoter sur le clavier d'une machine à écrire n'est pas sanctifier la vie, tout au contraire. Écrire... descendre comme un mineur au fond de la mine avec une lampe grillagée au front, lumignon dont la clarté douteuse fausse tout, dont la flamme est un danger permanent d'explosion, dont la lueur papillonnante dans les poussières de charbon rouge use les yeux au point que lorsque l'on remonte le mineur de la nuit au jour, la grande lumière du dehors lui fait mal [...] mais il ne dira jamais rien de l'empreinte d'une main de femme ou d'un pied d'homme fossile dans les couches de charbon [...] et l'ouvrier, le manœuvre reste plus stupide de cette révélation inattendue que ne l'est un commotionné, rescapé d'un coup de grisou, et y pense et y repense le dimanche en fumant silencieusement sa pipe entre les tournesols de son jardinet... [12-2005, 266-267]

L'écriture est une expérience indicible, tout comme le corps à corps mystique des saints en extase. La difficulté d'accéder à cet état de transe, ou plus simplement la douleur provoquée par cet état, se laisse deviner dans la conclusion de la « Rhapsodie de la nuit », lorsque le narrateur Cendrars prend des nouvelles de son ami Padroso du Morro Azul :

Imaginez qu'il a quitté la fazenda pour aller vivre dans la capitale! Vous ne savez pas? Imaginez qu'il s'est marié! [...] Mais que voulez-vous, après la défaite de la France en juin 40 et l'armistice de Pétain, le Dr Padroso avait perdu confiance et ne croyait plus à rien... [...] Je me félicitai de cette fin prosaïque marquant pour mon ami la fin d'une longue hypnose, d'un envoûtement, sa libération, mais je ne pouvais m'empêcher de la considérer et de la ressentir comme une abdication – humiliante pour la Poésie. C'est la vie... [12-2005, 339-340]

En octobre 1949, Blaise Cendrars épouse Raymone Duchâteau. Il se rend dans sa commune d'origine, Sigriswil, située dans l'Oberland bernois. Interviewé pour l'occasion, Cendrars, né à La Chaux-de-Fonds, s'étonne de se découvrir une appartenance dans une contrée dont il dit ne connaître ni l'histoire ni la langue... Abdication pour la poésie? Nul ne répondra. Mais le couple quitte Saint-Segond et les mémoires s'interrompent. Paris, ses rendez-vous, ses visiteurs indésirables et ses pièges éditoriaux vont dès lors absorber l'énergie du poète.

12 août 1951 Aujourd'hui personne. C'est à signaler !

Rentrés à Paris en mars 1950, Blaise et Raymone logent dans différents hôtels avant de s'installer le 6 juillet au 23 rue Jean-Dolent, dans le XIV^e arrondissement. La boutade inscrite par Cendrars dans son Cahier-Journal des années 1949-1952 résume bien cette période vécue dans l'urgence, avec toutes sortes d'invitations, de repas entre amis, de visites annoncées ou imprévues. Le Cahier-Journal relate au jour le jour le tourbillon quotidien et il est difficile d'imaginer que le poète ait pu trouver le temps pour écrire... Le 1^{er} septembre 1950, pour son anniversaire, le libraire Kündig de Genève, dédicataire de « Paris-Port-de-Mer » dans *Bourlinguer* et négociateur de la vente du manuscrit de *L'Or*, est présent parmi quelques proches. Mais le 3 février 51, pour la Saint-Blaise, ils sont cinquante dans l'appartement ! Les Rièra, les Castaings, les Braque, les Gilson, Suzanne Giraudoux, Paul Andreota, Paul Rouveret, Nino Frank, les Lothe, les Guth, Guy Tosi, les Seghers, Henry Poulaille, le vieil ami Suter et tant d'autres font partie de ce cercle élargi des fidèles dont les noms reviennent très régulièrement

sous sa plume de mémorialiste. Les invitations se succèdent aussi, comme par exemple chez Marie Dormoy où Cendrars se retrouve en compagnie de Paul Léautaud et Michel Simon, ou chez Jean Oberlé avec Henry Miller. Certains rendez-vous trouvent d'ailleurs d'étonnantes prolongations hors des pages du cahier : le 29 septembre 1951, il rencontre Greta Garbo de passage à Paris puis, impressionné, car il souligne son nom dans l'agenda, il publie dans la revue *Opéra* du 3-9 octobre 1951 « Si j'étais Greta Garbo », texte repris dans *Trop c'est trop*, en 1957.

4 janvier 1951 Essayage chez le tailleur. Toute la rue est en effervescence.

À plus de soixante ans, Cendrars est un écrivain connu, reconnu et aussi très populaire. Il est aimé de la foule des Parisiens qui se réjouit de le saluer et ses lecteurs se pressent aux séances de dédicace, ce qui le laisse pantois, étonné de voir « des tas de gens » ! Sa popularité décuple durant la décennie, car il s'associe très directement au monde de la radio-diffusion qui lui offre un immense public anonyme. Suite à l'expérience du *Normandie* en 1936, dont les auditeurs ont suivi en direct quatre soirs durant ses reportages, Cendrars accepte un nouveau projet d'adaptation radiophonique de *L'Or*, après celle réalisée par Jacques-Henry Lèvesque en 1938.

Paul Gilson, grand reporter devenu directeur des programmes artistiques de la Radiodiffusion française en 1946, privilégie la relation aux écrivains et à leurs textes, dans le prolongement de son émission

Banc d'Essai créée en 1938 à laquelle avaient entre autres participé Desnos, Cocteau et Supervielle. Pour *L'Or*, en 1950, il demande à Cendrars d'être Suter, mais sans doute peu convaincu par sa propre voix aux tonalités nasillardes que l'ami journaliste et écrivain Carlo Rim décrivait « rugueuse, essoufflée de gros fumeur, toujours crépitante d'enthousiasme » [*Le Grenier d'Arlequin*, 1981, 122], il refuse et laisse sa place à l'acteur Jean Servais, qu'il a toujours admiré. Il travaille à ce scénario avec Nino Frank, homme de radio et ami de longue date, et les premiers épisodes sont diffusés dès le 16 décembre 1950. Cette même année Cendrars participe à l'émission d'André Gillois « Qui êtes-vous ? », conçue sur le principe de l'entretien et qui rencontre un vif succès auprès des auditeurs entre fin 1949 et début 1952. André Gillois interviewe ses invités avec un médecin, le Dr Martin (il s'agit d'un pseudonyme), ainsi qu'avec Maurice Clavel, philosophe et romancier, et Emmanuel Berl, journaliste, historien et essayiste. Ce trio ouvre les feux avec le « Questionnaire de Marcel Proust », avant de prendre les libertés qui s'imposent suite aux réponses du poète :

- Pour quelle faute avez-vous le plus d'indulgence ?
- Pour quelle faute j'ai le plus d'indulgence ? Le mensonge.
- Quels sont les héros de roman que vous préférez ?
- Les héros de roman ? Perceval le Gallois, Robinson, Don Quichotte.
- Quel est votre personnage historique favori ?
- Charles Quint.
- Vos héroïnes dans la vie réelle ?

- Les comédiennes.
- Vos héroïnes dans la fiction ?
- Les stars de Hollywood.

[15-2006, 201-202]

Le jeu constant entre fiction et réalité, ce glissement matérialisé par son identité pseudonyme devenue seule réalité dans les textes où il s'est construit une « autobiographie idéale », se prolonge avec les entretiens que le journaliste et écrivain Michel Manoll lui propose. Ceux-ci sont réalisés par Albert Riéra en avril 1950 et diffusés sous le titre *En Bourlinguant avec Blaise Cendrars* entre le 15 octobre et le 30 novembre suivants [INA, 4 CD, 2006]. Cendrars, après lecture de la transcription et de très nombreuses corrections, les publie en 1952 dans la série des « Entretiens de la Radiodiffusion française » sous le titre *Blaise Cendrars vous parle...*, assurant ainsi la diffusion de sa propre légende, constituée par les mots qui racontent sa vie, ses expériences et ceux qui appartiennent à son œuvre :

Ne me remerciez pas, Manoll, c'est vous qui avez eu l'idée de ces entretiens à la radio. Quant à ceux qui prendront l'écoute, je ne sais pas s'ils en tireront grand profit. Je vous le répète, écrire c'est peut-être abdiquer; mais parler... et parler de soi! ... et au public! ... à quoi bon? Il est vrai qu'il y a *ma* voix, et que seule la voix porte à la radio, quoi qu'on en dise. Je ne connais pas *ma* voix. [...] Je trouve cela très émouvant, mais ça me déroute... C'est idiot... [15-2006, 21]

Après avoir vécu la nuit au rythme des informations transmises par son poste TSF, à Aix, Cendrars se laisse séduire par cet « art de l'oreille où presque tout reste à réinventer » [*Rencontres avec Blaise Cendrars*, 2007, 204]. Pour cela, il passe du côté du micro et de l'adaptation, avec un *naturel* qui tranche sur l'éloquence et le langage soutenu qu'on entend alors dans les émissions radio.

Il se met au travail avec Nino Frank pour la réalisation de « Noël aux quatre coins du monde », émission diffusée le 25 décembre 1951, où il évoque des souvenirs personnels sur le mode de la discussion avec Raymone. En 1953, il accepte une mise en onde du *Plan de L'Aiguille*, qu'il scénarise avec Colette Godard, dans une réalisation d'Alain Trutat, Jean Servais dans le rôle de Dan Yack et Raymone dans celui de Mireille. Séduit et encouragé, il écrit avec Nino Frank des dramatiques directement pensées pour la mise en onde : « Serajevo » (1955), « Gilles de Rais » (1955) et « Le Divin Arétin » (1957) qui seront regroupées en un volume en 1959 sous le titre *Films sans images*.

Cendrars ne se lasse pas du travail de réalisation et se montre particulièrement attentif au montage des bruits, des voix et des fonds sonores qui créent les ambiances de ses « films radiophoniques ». Il commente les scénarios et se prend au jeu des *tours de répertoire*, avec *fondus enchaînés*, *filtrage*, *réverbération* de voix ou encore *étalement* d'ambiance [Héron, 2007, 103], vocabulaire technique qui fait revivre l'univers du cinéma. Souvent critique, il reconnaît cependant que la radio « n'en est encore qu'à ses débuts » et qu'avec elle :

Il faut que tout soit dit, rien de commun avec le livre qui participe largement de l'attention et du décor visuel. Tenez: l'histoire des paroles gelées dans Rabelais, c'était de la radio avant la lettre; ce qui est important, nouveau, c'est la vie des mots, et l'élément humain de la voix: tous les essais qui ont été tentés jusqu'à présent en sont restés au stade du jeu. [Rencontres avec Blaise Cendrars, 2007, 204-205].

À 65 ans, Cendrars vit à un rythme «mirobolant», pour reprendre un mot qu'il affectionne, et continue de noter dans ses agendas les visites quotidiennes ainsi que ses revenus, tirés principalement à cette époque des émissions radio et de quelques articles. En mai 55, en conjoncture de forte inflation, il compte pour l'année 700 000 anciens francs de rentrées (le salaire annuel moyen de l'ouvrier est alors de 380 000 anciens francs, soit de nos jours environ 7400 Euros, ce qui permet à peine d'échapper à la misère). Ces revenus, obtenus grâce à la réalisation de *Utopialand*, *5^e Arrondissement*, *Mort Subite*, *Gilles de Rais*, *Les Confessions*, *La grande Copine* et *Entretien avec Léger*, lui inspirent ce commentaire désabusé: «Ce qui fait un tas, mais sans joie à cause des journaux qui coupent et des paiements qui se font au compte-goutte et par réclamation. C'est tout.»

Sans avoir jamais voulu déclarer forfait, il notait cependant au début juillet 1952:

9 juillet Repos. Fatigue immense.

10 juillet Repos. La maison est fermée pour tous.

À partir d'aujourd'hui je défends mon travail. Il est grand temps.

À la fin du mois d'août, il inscrit rapidement ses activités du début d'année, oubliant « Le Sans-Nom », inédit confié à *La Revue de Paris* le 5 avril et qui paraîtra sous le titre « Partir » dans le numéro d'octobre. Oubli de taille dans la mesure où ce précieux récit semble être, dans *L'Homme foudroyé*, LA création résultant de sa nuit de renaissance à Méréville, après la traversée d'une « Suisse en miniature » aux allures fantasmagoriques, d'où il s'extrait prêt à passer « à la gauche de son corps ». Peut-être associe-t-il encore ce texte au recueil intitulé *Sous le signe de François Villon*, qui devait contenir « trois prochronies » : *Vol à voile*, *Le Sans-nom* et *Une nuit dans la forêt*. En 1952 pourtant, ce qu'il a remis à la revue *La Table ronde* n'en est que la préface, la lettre à son éditeur Paul Laffitte :

Le 30 J'ai mis au point du 1^{er} janvier au 31 août :
Inédits : Blaise Cendrars vous parle... – Sous le signe de François Villon – La Rumeur du Monde – Le Poids du monde – Des hommes sont venus.
Réimpressions : Dan Yack, avec la préface – Moravagine, avec la postface.
En train : Les Petits contes nègres, pour Pâques. Et si Dieu le veut, je termine le roman pour la Noël.

La première trace de ce projet figure dans l'agenda sous la date du 1^{er} octobre 1950 : « le roman, extrême urgence ». Ce roman-roman, comme l'appelle Cendrars, a sans cesse été interrompu et remis sur le métier, en raison des invitations et rencontres mondaines, des multiples activités de radio, des travaux de publication et de réimpressions. Mais dès l'automne 1952, il le *reprend sérieusement*, en précisant

«chaque jour le roman». Ce n'est pourtant que le 14 septembre 1955 qu'il note : «Terminé le roman à 17h. J'ai tenu jusqu'au bout».

Emmène-moi au bout du monde!... paraît en janvier 1956 et prend tout le monde de court : comment, après la mystique du *Lotissement du ciel*, le même auteur peut-il proposer une œuvre aussi triviale, à l'outrance carnavalesque, farce morbide qui ne laisse aucun espoir de renaissance ? Georges Piroué, pourtant admirateur de l'écrivain, n'hésite pas à écrire dans *La Table ronde* de juin 56 que la langue du roman est celle «du poids des détritiques qui tombent au fond du dévaloir». De fait, *Emmène-moi au bout du monde!*... a divisé la critique et les lecteurs jusqu'à aujourd'hui.

Le public reçoit le roman comme celui de La Moreno, du nom de la grande actrice qui avait joué en 1945 le rôle de la «Folle de Chaillot» dans la pièce homonyme de Jean Giraudoux décédé l'année précédente ; chacun y reconnaît les personnalités de la troupe de Louis Jouvet, lui-même identifié à l'acérbe Félix Juin. Ainsi Maurice Strauss est Marcel Schwob, Coco le décorateur Christian Bérard, et même Jean-Jean «Vérole», le légionnaire est le jumeau de l'amant de Marguerite Moreno, un légionnaire qui fut son filleul de guerre et qui s'appelait aussi Jean. Une telle parade de personnages rendait illusoire l'avertissement de l'auteur :

(N.B. Le présent ouvrage est un roman à clef. J'espère que personne n'aura l'inélégance d'y appliquer les clefs, les clefs du Mensonge, ni n'aura la

pauvreté de s'y reconnaître en regardant le voisin par le trou de la serrure. [...])

Alors quelle est la clef? Ce préambule décourage les identifications, tout en les suggérant. Mais ce ne sont peut-être pas celles que l'on croit! Les personnages ne sont donc pas des doubles des comédiens et le meurtre d'Émile, qui devait conduire l'intrigue, n'est pas résolu, puisque personne n'est reconnu coupable et que seule une *petite mitaine noire, une main gauche, de fillette ou d'enfant de chœur* est retrouvée...

Avec ce roman, Cendrars retourne tout son œuvre comme un gant et donne à lire son envers, en inversant le processus de renaissance fixé à 1917, comme si tout cela n'avait rimé à rien. Le texte prend forme grâce au personnage de Thérèse, cette égérie décatie qui a des trous de mémoire. Elle compose son rôle en utilisant sa propre déchéance et donne le change grâce à sa robe [14-2006, 23-26], cet habit qui la maintient debout, comme les mots qui attestent d'une présence, pour offrir une composition étourdissante :

Et tout à coup, on était emballé et l'on admirait sans aucune restriction mentale l'audace de cette femme qui avait eu recours, probablement sans l'avoir fait exprès, à la terreur religieuse, à la mythologie crétoise, au culte de Minos pour se diviniser, impavide dans un rôle gai, une énigme, un monstre. [14-2006, 26]

Thérèse, pour interpréter le rôle de sa vie – *Madame L'Arsouille* – à près de quatre-vingts ans, prend des

risques afin d'affirmer sa grandeur, son défi au temps et aux hommes. Alors que les répétitions s'enchaînent et que le metteur en scène, Félix Juin, s'impatiente en laissant entendre qu'il pourrait lui trouver une remplaçante plus jeune, elle ose :

Elle était entrée en scène comme une somnambule. Elle en fit d'abord le tour deux ou trois fois [...], puis, en aveugle ou comme une vieille entremetteuse se rendant au sabbat en entraînant sa jeune servante, elle se mit à errer à travers le plateau, prise d'une espèce de tremblement épileptique qui allait s'accroissant comme elle s'approchait de la rampe où elle s'immobilisa soudain, et d'une dernière secousse fit tomber la robe qui se détacha d'elle, et Thérèse apparut toute nue. [...] elle se plaça en pleine lumière dans le rond d'un projecteur qui venait de s'allumer, elle s'exposa à tous les regards sans dire un mot.

C'était cruel et infiniment tragique. [...]

Thérèse [...] se mit à réciter d'une voix dolente et sans faire un geste, mais poussée par un suprême sentiment de vengeance raffinée, les aveux et les plaintes de la vieille rombière de François Villon [...]. [14-2006, 61-62]

En tournant en spirale sur la scène du théâtre, Thérèse renverse la situation et devient l'idole dont personne ne peut désormais se passer, puisqu'elle a osé *aller jusqu'au bout*. Mais son geste exprime aussi le détachement, puisqu'en abandonnant sa dernière parure, sa robe, elle casse le jeu de l'apparence. C'est ce double jeu que Cendrars avait pris soin d'annoncer

au début de son article sur les créations des couturiers publié dans *Le Jardin des Modes*, en 1952, où il y présentait Thérèse :

Je viens de créer une robe !

C'est pour habiller le principal personnage de mon prochain roman *Emmène-moi au bout du monde...* Ce personnage est une femme. Elle apparaît dès la première page, mais elle est nue. Bien sûr, je me devais de l'habiller. Comme mon héroïne est une comédienne, dès le chapitre deux elle porte une robe, une robe de théâtre, et comme cette femme est un être fantasque et compliqué, j'ai inventé pour elle une robe de scène extravagante, bouffe, belle, à l'épate, tragique, endeuillée, ridicule, parlante, bref, je pensais faire exprimer par cette robe toute la vie secrète de mon héroïne et ainsi gagner du temps car mon éditeur s'impatiente et aussi m'éviter d'écrire cent pages de considérations psychologiques. Une robe, cela dit tout, c'est plus intime qu'un portrait et moins brutal qu'une affiche. [14-2006, 253]

Pourtant, Thérèse dévoile sa vérité dans sa nudité, avec brutalité. *Emmène-moi au bout du monde!*... esquinte les fausses apparences, les illusions et les conventions. En le qualifiant de roman à clef, Cendrars rejette tous les codes et les genres, il conteste les identifications et dénonce la vie. Comme dans une danse macabre, tous les personnages sont entraînés vers la mort, peu en importe la raison : le meurtre d'Émile n'intéresse personne et aucun coupable ne sera reconnu. Quant à la grande Thérèse, baptisée Thérèse Espinosa par le critique suisse-allemand

Kramer, elle meurt étouffée des suites d'une *simple piqûre de guêpe*, alors qu'elle cueillait des cerises...

Ce renversement carnavalesque se joue aussi sur divers plans dans le récit, en une série de références à l'œuvre de l'auteur. On peut lire de nombreuses séquences comme étant le reflet terni de l'œuvre, une sorte de tissu retourné, *fendu*, *faufilé*, *ourlé* et *cousu*, ce qui provoque d'abord «le rire, l'émotion, l'admiration, la magie, le sublime ne venant qu'après» [14-2006, 27]. Le texte pose en outre une question lancinante à propos du meurtre au cœur de l'intrigue policière: «Un homme? Une femme?» [14-2006, 90]. Cette indifférenciation sexuelle persiste tout au long de l'intrigue, alors même que le meilleur «indic» de la police n'a «ni une voix d'homme, ni une voix de femme. C'est plutôt celle d'un ado en pleine mue» [14-2006, 124].

L'adolescent est l'image la plus transparente du mytique androgyne, cet être tout à la fois homme et femme, ne subissant pas les affres de la recherche de l'«autre», puisqu'il incarnait la plénitude avant que la colère de Zeus ne le coupe en deux. Et cet être idéal personnifié, pour Cendrars, le pouvoir de l'écriture: créer avec les mots donne vie à la part du féminin en soi et participe à la cicatrisation de la blessure, tant métaphorique que physique. Écrire signifie donc se réunifier, reprendre vie dans le texte, comme l'attestent les volumes des mémoires:

Je ne compte pour rien. Mes livres non plus. Mais on ne dira jamais assez la part du féminin dans l'écriture. [*Bourlinguer*, 9-2003, 345]

Mais que devient cette part du féminin dans le roman ? Thérèse, à vingt ans, ressemblait à une « adolescente androgyne » [14-2006, 248], mais décatie, *la vieille* est renversée sous la charge de son légionnaire. Il la chevauche en l'appelant Vérole, l'un des sobriquets qu'elle lui attribue justement, ne sachant pas qu'enfant de l'Assistance, il porte le prénom « Jean-Jean. C'est un enfant trouvé. C'est un enfant perdu. Aussi l'appelait-on au Bataillon : Jean de France » [*Ibid.*, 192]. Ce personnage est le double déchu de la petite Jeanne de France qui, dans la *Prose du Transsibérien*, s'inquiétait tant de revoir Paris, ville du feu régénérateur de la poésie.

La présentation d'*Emmène-moi au bout du monde...* précise « qu'après cinq ans de silence, Blaise Cendrars publie un roman où, pour la première fois dans son œuvre, le personnage central est une femme, et le bout du monde : Paris ». Mais s'agit-il d'un homme ? d'une femme ? le mystère reste entier et Paris se réduit à la « bouffée de fumée bleue » [*Ibid.*, 246] s'échappant du Père-Lachaise après l'incinération de Thérèse, revers absolu du feu vivifiant représenté par la ville-lumière au terme du parcours du Transsibérien. Avec ce roman coup de poing, Cendrars est à nouveau « en partance » : le poète procède à une liquidation violente de la relecture de soi, par la violence des mots, jetant tout aux orties avant de recommencer.

Installé avec sa Remington face au mur de la Santé, il donne à lire son œuvre en miroir, en braquant sur elle les projecteurs de cinéma qui mettent à nu celles et ceux qui prétendent y jouer un rôle. Le

théâtre en est la mise en scène et cette construction s'observe dès l'exergue du roman où est symbolisé graphiquement ce mur de la prison séparant deux mondes incompatibles ; dans *Emmène-moi au bout du monde!*..., le mur est décrit sur le mode de la trivialité, alors qu'en 1911, dans *Mon Voyage en Amérique*, Cendrars évoquait sur un tout autre ton ce même mur dont son imaginaire symboliste avait été saisi :

À Paris, durant quelques mois, je longuais tous les jours les murs de la prison de la Santé et ceux des conventualités y voisinantes. Et journallement je me remémorais, la page de Huysmans, où il fait de cette rue un tableau de primitif. À gauche, dans les couvents, les bonnes sœurs qui prient, lys pâles de pardon ; à droite, dans les cellules, les forcenés du mal, aux fers. [MVA, 2013-II, 815]

La période est sombre, marquée par la disparition de son grand ami Fernand Léger le 17 août 1955. Louis Jouvet est décédé en 1951, Colette est morte en 1954 et Honegger, qui en 1920 avait mis en musique *Les Pâques à New York* pour un quatuor à cordes et un contralto, meurt le 27 novembre 1955. Quelques jours plus tard c'est le décès de l'écrivain et grand orientaliste français Franz Toussaint que Cendrars note dans son carnet : il avait édité à La Sirène en 1919 sa traduction du *Cantique des cantiques* et il a probablement aussi été son assistant de mise en scène en 1923, lorsque Toussaint faisait du cinéma. Une génération disparaît. L'écrivain, lucide et détaché, relève le 1^{er} septembre 1955 « Mon anniversaire. J'ai 68 ans ».

Au début octobre 1955, Cendrars est invité en Suisse pour une quinzaine de promotion et s'installe au Château d'Ouchy, selon son habitude depuis la publication de *La Banlieue de Paris* et les séances de dédicace à la Guilde du Livre, en 1949. Il y vit serein, notant à son retour :

Bonne quinzaine. Gens gentils. Une bonne édition de *L'Or* à La Guilde du Livre. Près de 1000 signatures entre Lausanne et Genève. Très bonne émission de *L'Or* à Radio-Lausanne avec Ledoux, épatant. Tous frais payés.

À contre-courant de la scène culturelle parisienne, il ne participe pas aux débats idéologiques de l'époque, ni aux démarches expérimentales des « nouveaux romanciers » dont les Éditions de Minuit seront bientôt le point de ralliement. En juin 1956, alors que Sartre, Robbe-Grillet et Sarraute occupent le devant de la scène littéraire, il revient à Lausanne pour la promotion de son roman, mais il est gêné par d'horribles crises de rhumatisme. Entre les rendez-vous, les repas au Signal de Sauvabelin avec le chansonnier Jean Vilar-Gilles ou les éditeurs Roth et Sauter, il prend du repos à Ouchy avant de rentrer à Paris le 6 juillet. Mais les douleurs et lourdeurs dans les jambes s'accroissent et c'est d'une main tremblante qu'il note le samedi 21 : « cette nuit hémiplégie ».

Les agendas conservés témoignent de ses douleurs et de sa santé défaillante. L'écriture est irrégulière, comme si, une fois encore, il fallait tout reprendre à zéro, réapprendre à écrire, avec cette main gauche qui le fait aussi souffrir depuis quelques mois :

Il n'y a plus de nécessité, rien ne se maintient, n'est durable, sinon cette douleur ancienne dans mon bras coupé et cette douleur nouvelle dans mon bras gauche intact et qui est proprement effarante d'acuité et de nouveauté. Trop c'est trop. [M. Cendrars, 2003, 683]

Après la première attaque, il se bat pour retrouver un peu d'autonomie, mais l'écriture reste un défi, comme il le confie à l'ami de toujours, Jacques-Henry Lévesque, installé à New York :

Je ne lui répons pas, c'est trop douloureux. Je ne puis même pas écrire à mes amis! [*Et maintenant veillez au grain!*, 2017, 677]

En janvier 1958, il se sent mieux, mais une nouvelle attaque le terrasse durant l'été, le laissant paralysé et aphasique. Ses visiteurs repartent défaits, ne pouvant croire à cette ironie du sort proprement baudelairienne, qui rend captifs le corps et l'esprit de celui qui fit voyager et rêver tant de lecteurs. Raymone, attentive et fidèle, le veille sans cesse et organise avec une amie un déménagement rue José-Maria-de-Hérédia afin qu'il puisse sortir avec sa chaise depuis le rez-de-chaussée du nouvel appartement. Plus tard, installée à l'avenue de Jurigoz à Lausanne où elle a vécu jusqu'à sa mort en 1986, elle confie à l'ami éditeur Albert Mermoud :

Il m'a aimée quarante-trois ans. Je lui ai rendu son amour le jour où il est tombé paralysé. Je l'ai soigné alors avec amour et s'il avait vécu vingt ans de plus

je serai restée la même à son égard.
[CC 3, 1988, 45]

C'est dans le nouvel appartement du VII^e arrondissement que Blaise Cendrars s'éteint le 21 janvier 1961 à 73 ans, entouré de Raymone et de Miriam sa fille. L'annonce de son décès s'est répandue comme une traînée de poudre dans Paris et la foule des anonymes va se presser sous ses fenêtres durant plusieurs jours. Tous viennent rendre hommage au poète, à l'*eubage* parti pour son ultime voyage *dans l'hinterland du ciel* et qu'ils saluent en reconnaissant la puissance de son œuvre, dont les lignes de vie et de mots passent *du monde entier au cœur du monde*. Parti en laissant un continent littéraire à explorer, à démêler, à admirer et à savourer, le poète savait que ses lecteurs prolongeraient ses textes, poursuivraient le mouvement de questionnement ouvert par son imaginaire. Sa préface à une édition des *Fleurs du Mal* de Baudelaire, rédigée à Aix le 1^{er} janvier 1946, prend dès lors un caractère prophétique :

« NON, CRÉ NOM, NON!... » [...]

À qui, mais à qui donc s'adressait cette ultime protestation du grand poète, le maître de la poésie moderne, sinon à lui-même et à son œuvre qu'il laissait inachevée car durant sa longue agonie qui avait duré plus d'un an, l'auteur des *Fleurs du mal*, le parfait magicien ès lettres françaises [...], dans la consternation, l'épouvante, les sursauts de conscience, les illuminations et les foudroiements de la mort qui gagne, s'avouait dans les minutes de la plus grande lucidité qu'il n'avait pas écrit le

seul livre qu'il avait à faire, qu'il avait porté toute sa vie, avec lequel il avait lutté jusqu'à la fin, et dans son malheur, lui, qui s'était savamment appliqué à cultiver sa sensibilité devant le miroir, chavirait les yeux au plafond et l'aphasique, l'esprit hagard et les sens en déroute, protestait : « *Non, cré nom, non!*... » C'est le cri de l'homme.

... Ce n'est pas ça que j'ai voulu faire. Voyez, je me suis dépouillé, voyez mon cœur, *mon cœur mis à nu*... [15-2006, 246-247]

Peu de temps après sa disparition, une multitude de publications rendent hommage au poète. Parmi celles-ci, la *Gazette de Lausanne* lui consacre deux pages les 28 et 29 janvier 1961, avec des textes de Maurice Chappaz, Nino Frank, Philippe Soupault, Le Corbusier et Paul Gilson. *Le Figaro littéraire* propose un numéro spécial dès février 1961 et le *Mercur de France* publie, en mai 1962, un volume qui refuse le *ton commémoratif* et ne tient pas de *pieux discours sur une tombe qui se referme*.

Quoi de plus juste ? La vie de Cendrars n'a cessé de passionner et s'il est parti, c'est sans prendre congé. Alors que les rédacteurs du *Mercur de France* précisent qu'ils renoncent à raconter une *vie d'exception*, parce que *l'état actuel des connaissances comporte trop d'inconnues et trop de zones incertaines*, il est désormais possible de saisir la métamorphose qui fait naître Blaise Cendrars et de suivre le parcours d'un créateur qui a interrogé le monde autant que lui-même, sans concession. Cette puissance de renouvellement, la fougue de son inspiration et le rythme de sa phrase placent l'écrivain franc-tireur au cœur de la modernité littéraire du 20^e siècle.

Sa liberté personnelle provoque dès le milieu des années 60 un chassé-croisé d'appartenances, car la presse romande et les manuels d'histoire littéraire intègrent progressivement Cendrars au paysage helvétique. Bien qu'Alfred Berchtold l'ait associé en 1963, dans *La Suisse romande au cap du 20^e siècle. Portrait littéraire et moral*, à la « quatrième Suisse », désignant par là les Helvètes que l'on définirait aujourd'hui comme des « exilés », c'est surtout à partir de 1987 que Cendrars a trouvé une place de choix dans la littérature de Suisse romande : en cette année du centenaire de sa naissance, plusieurs manifestations ont été organisées grâce à la création du Centre d'Études Blaise Cendrars, chargé de mettre en valeur le fonds d'archives acquis en 1975 par la Bibliothèque nationale suisse, dont la mission est de collecter tout ce qui est créé, produit ou édité par des Suisses. Cet étonnant retour aux sources a aussi provoqué un changement d'étiquettes dans les librairies, la mention « littérature française » étant remplacée par celle de « littérature romande », alors que l'écrivain n'a eu de cesse de refuser les appartenances. Il l'avait affirmé en 1949 lors d'une interview de Radio-Lausanne, après son voyage de noces à Sigriswil :

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

demandais : mon pauvre petit vieux, qu'est-ce que tu fous là ? D'où viens-tu ? Pourquoi es-tu dans ce pays-ci et pas dans un autre ? Exactement comme si je venais de naître. [CC 1, 1986, 10-11]

Le ton badin de ce propos faussement naïf laisse deviner l'indifférence de Cendrars à ce genre d'assignation. Il avait ri avec Louis Brun, au milieu des années 30, lorsque ses détracteurs à l'obtention de la Légion d'honneur mettaient en cause sa nationalité française, mais avait aussi rigolé en lisant « écrivain suisse » dans l'article du Valaisan René Caloz publié dans *L'Illustré*, qu'il soulignait en ajoutant un point d'exclamation dans son agenda de 1952. La presse a donc utilisé le lieu d'origine du poète pour justifier sa récupération et son inscription parmi les auteurs romands ; par la suite, elle a construit un système particulier d'équivalences identitaires qu'un syllogisme pourrait résumer : Cendrars est un passeur, un exilé, un écrivain polyglotte. La Suisse contemporaine est un lieu de passage, un lieu de refuge pour les exilés et se caractérise par son multilinguisme, donc Cendrars est suisse !

Sans attendre les prises de position de sa postérité, Cendrars a préféré une autre contrée, faites de lignes, de blancs, de mots et de silence. Sa seule attache était la langue française, à l'intérieur de laquelle il s'est constitué un territoire dont lui seul connaissait les contours. En le considérant comme un écrivain franco-phonie qui a choisi de créer en français et d'approprié la langue à sa voix, nous pouvons sans doute dépasser les frontières pour replacer l'œuvre au cœur de nos questionnements et de nos passions de lecteurs.

Cette fascination pour l'œuvre de Cendrars a d'ailleurs généré une *merveille* qui n'aurait pas déplu à l'artiste en quête de légende: en 1949, dans « La Tour Eiffel sidérale » du *Lotissement du ciel*, l'écrivain se souvient de son premier manuscrit *La Légende de Novgorode*, dont il dit n'avoir conservé aucun exemplaire et qui semble perdu à tout jamais: « *La Légende de Novgorode*, prose traduite en russe par R. R., 14 exemplaires tirés à l'encre blanche sur papier noir, in-f° de 144 pages sous portefeuille. Typographe Sozonoff, Moscou, 1909 » [12-2005, 279] ne se trouvait effectivement dans aucune bibliothèque et il fut généralement admis que Cendrars avait conçu ce récit fondateur dans « la chambre noire de son imagination ».

Pourtant, une plaquette retrouvée à Sofia en 1995 a, depuis, fait couler beaucoup d'encre: présentée comme l'original de cette *merveille*, signée Freddy Sausey selon une transcription russe du patronyme Sauser, avec une page de titre de papier noir et une typographie blanche en cyrillique, cette *Légende de Novgorode* datée de 1907 surgissait de nulle part, offrant un magnifique point fondateur à l'œuvre.

Proposant une « Jeanne » que la *Prose du Transsibérien* n'inventera qu'en 1913 et une rythmique qui ne correspond à rien de ce que le jeune homme rédigeait à l'époque, le poème aurait pu être une *illumination*, mais s'est révélé être un faux [Feuille de Routes 47, 2009, 71-83].

Achetée à prix d'or par un collectionneur, la *Légende* a rejoint l'œuvre, pour une postérité qui réserve peut-être encore d'autres surprises très cendrarsiennes.

Je suis en route
J'ai toujours été en route
Je suis en route avec la petite Jehanne de France
Le train fait un saut périlleux et retombe sur toutes
ses roues
Le train retombe sur ses roues
Le train retombe toujours sur toutes ses roues
[1-2001, 24]

BIBLIOGRAPHIE

De multiples ressources sont disponibles sur le site: www.constellation-cendrars.ch

Œuvres de Blaise Cendrars

Les *Œuvres autobiographiques complètes* de Blaise Cendrars dans la Bibliothèque de la Pléiade chez Gallimard, 2013.

Deux volumes publiés sous la direction de Claude Leroy, avec la collaboration de Jean-Carlo Flückiger, Christine Le Quellec Cottier et Michèle Touret.

Tome I: préface, chronologie, note sur la présente édition; *Sous le signe de François Villon* («Lettre dédicatoire à mon premier éditeur», «Prochronie 1901: Vol à voile», «Prochronie 1911: Le Sans-Nom», «Prochronie 1921: Une nuit dans la forêt»), *L'Homme foudroyé*, *La Main coupée*, «Autour des œuvres autobiographiques de Blaise Cendrars»: textes et documents; notices et notes.

Tome II: chronologie, avertissement; *Bourlinguer*, *Le Lotissement du ciel*, *J'ai vu mourir Fernand Léger*, *Écrits de jeunesse* («Moganni Nameh», «Mon voyage en Amérique», «Hic, haec, hoc», «Séjour à New-York», «New-York in Flashlight», «Le Retour»), *Entretiens et propos rapportés*, «Autour des œuvres autobiographiques de Blaise Cendrars»: textes et documents; notices et notes, bibliographie.

Les *Œuvres romanesques* précédées de *Poésies complètes* de Blaise Cendrars dans la Bibliothèque de la Pléiade chez Gallimard, 2017.

Deux volumes publiés sous la direction de Claude Leroy, avec la collaboration de Marie-Paule Berranger, Myriam Boucharenc, Jean-Carlo Flückiger et Christine Le Quellec Cottier.

Tome I : Poésies complètes : *Du monde entier au cœur du monde* – Autres poèmes. Œuvres romanesques (1917-1929) : *Profond aujourd'hui* – *J'ai tué* – *La Fin du monde filmé par l'ange N.-D.* – *L'Or* – *Moravagine* – *Éloge de la vie dangereuse* – *L'ABC du cinéma* – *L'Eubage* – *Dan Yack* – Textes épars 1910-1917. Autour des œuvres de Blaise Cendrars : Textes et documents.

Tome II : Œuvres romanesques (1930-1957) : *La Vie secrète de Jean Galmot [Rhum]* – *Histoires vraies* – *La Vie dangereuse* – *D'Oultrémer à Indigo* – *Emmène-moi au bout du monde!...* – *Trop c'est trop*. Textes épars 1927-1959. Autour des œuvres de Blaise Cendrars : textes et documents.

Œuvres complètes chez Denoël, collection « Tout autour d'aujourd'hui » (TADA), C. Leroy dir., Paris, 2001-2006 :

1. *Poésies complètes*, 2001.
2. *L'Or*; *Rhum*; *L'Argent*; 2001.
3. *Hollywood. La Mecque du cinéma*; *L'ABC du cinéma*; *Une nuit dans la forêt*, 2001.
4. *Dan Yack (Le Plan de l'Aiguille, Les Confessions de Dan Yack)*, 2002.
5. *L'Homme foudroyé*; *Le Sans-Nom*, 2002.
6. *La Main coupée*; « *La Main coupée* » (1917); *La Femme et le soldat*, 2002.
7. *Moravagine*; *La Fin du Monde filmée par l'Ange N.-D.*; *Le Mystère de l'Ange Notre-Dame*; *L'Eubage*, 2003.
8. *Histoires vraies*; *La Vie dangereuse*; *D'Oultrémer à Indigo*, 2003.
9. *Bourlinguer*; *Vol à voile*, 2003.
10. *Anthologie nègre*; *Petits contes nègres pour les enfants des Blancs*; *Comment les Blancs sont d'anciens Noirs*; *La Création du monde*; « *Conférence sur la littérature nègre* », 2005.
11. *Aujourd'hui*; *Jéroboam et la Sirène*; *Sous le signe de François Villon*; *Préface à Forêt vierge*; *Paris par Balzac*; *Le Brésil et Trop c'est trop*, 2005.
12. *Le Lotissement du ciel*; *La Banlieue de Paris*; *Instantanés de Paris*, 2005.
13. *Panorama de la pègre*; *À bord du Normandie*; *Chez l'armée anglaise et autres reportages*, 2006.

14. *Emmène-moi au bout du monde!...*; *Films sans images*; *Danse macabre de l'amour*, 2006.
 15. *Blaise Cendrars vous parle...* Propos recueillis par Michel Manoll; *Qui êtes-vous?*; Réponses au «Questionnaire Marcel Proust»; *Pour une bibliothèque idéale*; Préface aux *Fleurs du Mal*; *Le Paysage dans l'œuvre de Léger*; *J'ai vu mourir Fernand Léger*; *Georges Bauquier*; *Peintres du dimanche*, 2006.
- Œuvres complètes*, Paris, Denoël, 8 volumes, 1960-1965; T. 5 : *L'Homme foudroyé*; *La Main coupée*; Préface d'Henry Miller, 1960 (1980).
- Inédits secrets*, Miriam Cendrars (éd.), Paris, Club français du livre, 1969.

Reuves et collections cendrarsiennes

- Constellation Cendrars*, revue de l'AIBC et du CEBC, Paris, Garnier, dès 2017.
- Continent Cendrars* [CC], Revue du Centre d'Études Blaise Cendrars, Berne, Slatkine-Champion, jusqu'en 2013. Numéros disponibles sur le site : www.constellation-cendrars.ch
- Feuille de routes* [FDR], bulletin de l'Association internationale Blaise Cendrars, Paris, jusqu'en 2016.
- Blaise Cendrars* [BC], Paris, Cahiers des Lettres modernes – Minard.
- Cahiers Blaise Cendrars* [CBC], Genève-Paris, Slatkine-Champion.

Correspondances

- Collection « Cendrars en toutes lettres » (dir. Ch. Le Quellec Cottier), Genève, éd. Zoé :
- Blaise Cendrars – Jacques-Henry Lèvesque. 1922-1959. « Et maintenant veillez au grain! »*, Nouvelle édition, complétée et enrichie; Marie-Paule Berranger (éd.), 2017.
- Blaise Cendrars – Raymone Duchâteau. Correspondance 1937-1954. « Sans ta carte je pourrais me croire sur un autre planète »*, Myriam Boucharenc (éd.), 2015.
- Blaise Cendrars – Henry Poulaille. Correspondance 1925-1957, « Je travaille et commence à en avoir marre »*, Marie-Thérèse Lathion et Ch. Le Quellec Cottier (éds.), 2014.

- Blaise Cendrars – Robert Guiette. Lettres 1920-1959. « Ne m'appellez plus maître », Michèle Touret (éd.), 2013.*
- Blaise Cendrars – Henry Miller. Correspondance 1934-1959. « Je travaille à pic pour descendre en profondeur », J. Bochner (éd.) avec la collaboration de Ch. Le Quellec Cottier, 2013.*
- Lettres à Sven Stelling-Michaud, Hughes Richard éd. in Écriture n° 11, Lausanne, juin 1975, pp. 167-194.*
- Blaise Cendrars et Jean Cocteau, P. Caizergues éd. in L'Encrier de Cendrars, Neuchâtel, La Baconnière, CBC 3, 1989, pp. 109-143.*
- « J'écris. Écrivez-moi. » Correspondance avec Jacques-Henry Lèvesque 1924-1959, M. Chefdor éd., Paris, Denoël, 1991.
- Blaise Cendrars : Trois lettres de Mme Jean Voilier in BC 3 : Bourlinguer à Méréville, J.-C. Flückiger éd., 1991, pp. 197-202.*
- Blaise Cendrars : « Chère Raymone... » in BC 4 : Cendrars, la Provence et la séduction du Sud, M. Cendrars éd., 1996, pp. 175-191.*
- Madame mon copain / Élisabeth Prévost et Blaise Cendrars : une amitié rarissime, M. Chefdor éd., Nantes, Joca Seria, 1997.*
- Blaise Cendrars : deux lettres, trois cartes à Louis Brun, L. Campa éd., in CC 13 : Variations cendrarsiennes, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 2008, pp. 45-69.*

Entretiens

- Sous le signe du départ. Entretiens avec Blaise Cendrars, Ch. Le Quellec Cottier et S. Pidoux éd., RTS-Zoé-CEBC, 2013.*
- Rencontres avec Blaise Cendrars. Entretiens et interviews 1925-1959, C. Leroy éd., Paris, Non Lieu, 2007.*
- En bourlinguant avec Blaise Cendrars – Entretiens avec Michel Manoll, INA, 4CD, 2006.*
- « La Conquête de Sigriswil » in CC 1, Neuchâtel, La Baconnière, 1986, pp. 10-11.

Iconographie

- Doisneau rencontre Cendrars, Paris, Buchet-Chastel, 2006.*
- Cendrars, portraits, A.-M. Conas et C. Leroy éd., Rennes, PUR, 2010.*

Choix d'ouvrages et articles consacrés à Cendrars

- BOCHNER, Jay, « Cendrars downtown » in *BC 2: Cendrars et l'Amérique*, M. Chefdor éd., 1989, pp. 27-69.
- BERRANGER, Marie-Paule, *Du monde entier au cœur du monde*, Paris, Gallimard, Foliothèque n° 150, 2007.
- , « Moravagine ou l'épopée de l'idiotie contemporaine » in *BC 6: Sous le signe de Moravagine*, J.-C. Flückiger et C. Leroy éd., 2006, pp. 89-112.
- BOILLAT, Gabriel, *À l'Origine, Cendrars*, Les Ponts-de-Martel, H. Richard, 1985.
- BOUCHARENC, Myriam et LE QUELLEC COTTIER, Christine (dir.), *Aujourd'hui Cendrars*, Paris, Champion, Cahiers Blaise Cendrars, 12, 2012.
- CENDRARS, Miriam, *Blaise Cendrars, la Vie, le Verbe, l'Écriture*, Paris, Denoël, 2006 (1984 et 1993).
- DELVAILLE, Bernard, *Vies parallèles de Blaise Cendrars et Charles-Albert Cingria*, Paris, Les portraits de la bibliothèque, 2007.
- EULALIO, Alexandre, *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, nouvelle édition augmentée par Carlos A. Calil, São Paulo, EDUSP, 2001.
- FLÜCKIGER, Jean-Carlo, *Cendrars et le cinéma*, Paris, Nouvelles éditions J.-M. Place, collection « Le cinéma des poètes », 2017.
- FLÜCKIGER, Jean-Carlo, *Au Cœur du texte*, Neuchâtel, La Baconnière, 1977.
- GUIETTE, Robert, *Monsieur Cendrars n'est jamais là*, Clamecy, Éd. du Limon, 1994.
- GUYON, Robert, *Échos du bastingage – Les bateaux de Blaise Cendrars*, Rennes, Apogée, 2002.
- HÉRON, Pierre-Marie, « Blaise Cendrars: bruits et voix du monde » in *Bourlinguer en écriture*, N. Laporte et E. Viana-Martin éd., Vallongues, *Méthode!* n° 12, 2007, pp. 97-108.
- JUGAN, Thierry (dir.), *Blaise Cendrars et la Grande Guerre*, Catalogue de l'exposition, Châlon-en-Champagne, Champagne-Ardenne, 2008.
- KHLOPINA, Oxana, « La Légende de Novgorode : analyse d'une falsification » in *FDR* 47, 2009, pp. 71-83.

- MICHAUD, Marius, *Catalogue du fonds Blaise Cendrars*, Neuchâtel, La Baconnière, CBC 1, 1989. Disponible en ligne: https://ead.nb.admin.ch/html/cendrars_pdf-mich.html
- LE QUELLEC COTTIER, Christine, *Devenir Cendrars – Les années d'apprentissage*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, CBC 8, 2004.
- , «Nouvelles de la famille Sauser» in *CC 13: Variations cendrarsiennes*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 2008, pp. 78-96.
- , *Blaise Cendrars. Un uomo in partenza*, préface de Matteo M. Pedroni et traduction en italien par Gabriella Soldini d'*Un homme en partance* (PPUL, 2010), Lugano, Armando Dadò editore, 2015.
- LEROY, Claude, *Dans l'atelier de Cendrars*, Paris: Champion, coll. «Cahiers Blaise Cendrars», 11, 2011.
- , *L'Or de Blaise Cendrars*, Paris, Gallimard, Foliothèque n° 11, 1991.
- , *La Main de Cendrars*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996.
- Mercure de France*, Paris, n° 1185, mai 1962.
- MERMOUD, Albert, «Raymone, lumineux kaléidoscope» in *CC 3: Rencontres avec Raymone*, Neuchâtel, La Baconnière, 1988, p. 45.
- PEISSON, Édouard, *Blaise Cendrars sous les pins de Provence*, Paris, René Baudouin, 2000.
- RAUSIS, Daniel, «Le Tombeau d'Hélène, promenade hagiographique» in *CC 11: Blaise Cendrars – «Je suis l'Autre»*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 2004, pp. 35-43.
- TOURET, Michèle, *Blaise Cendrars – Le Désir du roman (1920-1930)*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, CBC 6, 1999.
- , «Dossier de presse de *Moravagine* (1926)» in *BC 6: Sous le signe de Moravagine*, J.-C. Flückiger et C. Leroy (éd.), 2006, pp. 241-273.
- T'SERSTEVENS, Albert, *L'Homme que fut Blaise Cendrars*, Paris, Arléa, 2004 (1978).

Ouvrages généraux*Œuvres citées*

- COCTEAU, Jean, *Poésies complètes* [« Embarcadères »], Paris, Gallimard, coll. de la Pléiade, 1999.
- DELAUNAY, Sonia, *Nous irons jusqu'au soleil*, Paris, R. Laffont, 1978.
- GOURMOND, Remy de, *Le Latin mystique*, Paris, Crès, 1913 (1892).
- , *Sixtine, roman de la vie cérébrale*, Paris, 10/18, 1982 (1890).
- PEREC, Georges, *Ellis Island*, Paris, P.O.L., 1995.
- SOUPAULT, Philippe, *Profils perdus*, Mercure de France, 1963, pp. 91-99.
- RIM, Carlo, *Le Grenier d'Arlequin – Journal 1916-1940*, Paris, Denoël, 1981.

Références

- BERCHTOLD, Alfred, *La Suisse romande au cap du XX^e siècle. Portrait littéraire et moral*, Lausanne, Payot, 1963.
- COP, Raoul, *Histoire de La Chaux-de-Fonds*, Chaux-de-Fonds, Conseil communal, 1982.
- GASPARINI, Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.
- LEJEUNE, Philippe, *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998.
- PELLET, Marcellin, *Naples contemporaine*, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1894.
- TONNET-LACROIX, Eliane, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991.
- TOURET, Michèle (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, T. 1: 1898-1940; T. 2: Après 1940, Rennes, PUR, 2000 et 2008.
- WARNOD, Jeanine, *La Ruche et Montparnasse*, Genève-Paris, Weber, 1978.
- WENZEL White, Erdmute, *Les années vingt au Brésil: le modernisme et l'avant-garde internationale*, Paris, Éditions hispaniques, 1972.

L'AUTEURE

Christine Le Quellec Cottier est professeure titulaire à l'Université de Lausanne où elle enseigne les littératures francophones et coordonne le Pôle pour les études africaines (<https://www.unil.ch/fra/pole-etudes-africaines>). Elle est directrice du Centre d'Études Blaise Cendrars (www.constellation-cendrars.ch) qui participe, en collaboration avec les Archives littéraires suisses, au rayonnement de l'œuvre du poète d'origine suisse. Elle dirige aux éditions Zoé la collection de correspondances « Cendrars en toutes lettres » et elle a participé à l'édition des *Œuvres autobiographiques complètes* et *Œuvres romanesques* précédées de *Poésies complètes*, dans la collection de la Pléiade chez Gallimard (2013 et 2017). Elle est Chevalier de l'Ordre des Palmes académiques.

SES LIVRES

Le Terroriste noir de Tierno Monénembo, Gollion, Infolio, coll. Le Cippe, 2019.

Blaise Cendrars et Sonia Delaunay. La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France (avec N. Granero, éd.), Fondation Jan Michalski, Montricher, livre d'exposition, 2017.

Voir et lire l'Afrique contemporaine. Repenser les identités et les appartenances culturelles (avec I. Wyss, éd.), *Études de Lettres UNIL*, 3-4, 305, 2017.

Aujourd'hui Cendrars (avec M. Boucharenc, éd.), Paris, Champion, 2012.

Anthologie nègre suivie de *Petits contes nègres pour les enfants des Blancs, Comment les Blancs sont d'anciens Noirs, Contes retrouvés, La Création du monde, Conférence sur la littérature des Nègres* (présentation et annotation des textes), Paris, Denoël, coll. TADA, 10, 2005.

Devenir Cendrars. Les années d'apprentissage, Paris, Champion, 2004.

Blaise Cendrars

Un homme en partance

Christine Le Quellec Cottier

Une figure incontournable et presque mythique de la modernité poétique revit en cette biographie aujourd'hui rééditée où les faits sont distingués de la légende. Les archives Blaise Cendrars, les témoignages et les recherches les plus récentes permettent à Christine Le Quellec Cottier de narrer un parcours à la fois fascinant et fiable. Et nous voici saisis par le rythme qui caractérise l'œuvre autant que l'homme. L'esprit de rupture et le besoin de renouveau dépassent les images de bourlingue, ils expliquent pourquoi ce classique contemporain continue de séduire les jeunes générations.

ISBN 978-2-88915-334-3



9 782889 153343 >

Presses polytechniques et universitaires romandes