

BLAISE CENDRARS

Poésies complètes

DENOËL

Blaise Cendrars

TOUT AUTOUR D'AUJOURD'HUI

1

TOUT AUTOUR D'AUJOURD'HUI
Nouvelle édition
des œuvres complètes de Blaise Cendrars
dirigée par Claude Leroy

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans l'autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie.

Nouvelle édition revue et corrigée
© 1947, 1963, 2001, 2005, 2022, Éditions Denoël
© 1961, Miriam Cendrars / Succession Cendrars

Blaise Cendrars

POÉSIES COMPLÈTES

*Textes présentés et annotés
par Claude Leroy*

DENOËL

TOUT AUTOUR D'AUJOURD'HUI

Nouvelle édition

Les œuvres complètes de Blaise Cendrars ont été réunies pour la première fois chez Denoël entre 1960 et 1964. La parution de ces huit volumes sous une couverture cartonnée verte fut un événement. Quarante ans après, cette édition historique mais dépourvue d'appareil critique ne répondait plus aux exigences des lecteurs modernes. De 2001 à 2006, une nouvelle collection a pris la relève sous un titre emprunté au poète : « Tout autour d'aujourd'hui » (TADA).

Présentant des textes révisés, préfacés et annotés, accompagnés d'inédits, d'une abondante iconographie et d'une bibliographie adaptée à chaque volume, les quinze tomes de la collection TADA ont constitué la première édition critique des œuvres complètes de Blaise Cendrars. Depuis sa parution, elle a joué un rôle déterminant dans la connaissance et la reconnaissance du poète.

En 2022, le développement international des recherches sur Cendrars rend nécessaire une mise à jour de la collection TADA. Les quinze volumes de cette nouvelle édition ont donc été révisés, actualisés et, selon une formule qui a montré son efficacité, chacun comporte sa propre bibliographie détaillée. « Tout autour d'aujourd'hui » reste la seule édition complète des œuvres de Blaise Cendrars.

PRÉFACE

Je suis l'autre : c'est à la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg qu'un jeune apprenti bijoutier suisse a découvert la troublante formule que Gérard de Nerval, peu de temps avant sa mort, a inscrite au bas de son portrait par le graveur Gervais. Dans ce refus de sa propre image Freddy Sauser a-t-il entendu l'injonction qu'il attendait ? L'autre pour lui, l'autre lui-même, ce sera donc le poète. Lorsqu'il se rend à New York, fin 1911, sa décision est déjà prise : il écrira. Par un de ces rites intimes dont il a le goût, il en prend acte devant soi en dessinant son autoportrait au bas duquel il recopie la formule de Nerval¹. Pour se donner congé il le date avec soin du « 5 mai 12 » et il signe « FS », un paraphe qu'il va abandonner définitivement en inventant le nom de l'autre : Blaise Cendrars. Pendant plus de quarante ans, de texte en texte, la formule ressurgira comme une devise, parfois aussi comme un rappel à l'ordre. Ne surtout jamais cesser d'être l'autre, dans sa vie comme dans ses livres.

Rester l'insaisissable a peut-être été l'exigence la plus constante de Cendrars. Un écrivain qui se laisse définir est à ses yeux un écrivain mort. Un homme aussi. Rien ne le grise autant que d'imaginer ses vies parallèles, de rêver à ses métamorphoses ou de glisser sans frein d'une identité à l'autre comme Protée, ce dieu de la mer qui échappait ainsi aux questions des fâcheux. Ou comme Fantômas, son avatar moderne,

1. Miriam Cendrars a reproduit ce dessin dans *Blaise Cendrars*, Balland, rééd. 1993.

Préface

le génie du crime que Cendrars a été le premier poète à célébrer, dès 1914, dans un de ses poèmes élastiques et qui lui a inspiré les aventures d'un autre monstre, Moravagine, pour lesquelles il ne prévoyait d'abord pas moins de 18 volumes. Le rêve de toute-puissance qu'il prête à Dan Yack, le plus proche de ses personnages, est d'abord le sien : *Disparaître. Ce que j'aurais voulu être dans tous les pays du monde*. Henry Miller qu'on n'épate pas facilement en conviendra sans réserves : *Il traverse des métamorphoses, sans livrer son identité*.

Ce désir de disparaître peut surprendre tant il paraît mal accordé avec la forte présence de Cendrars dans ses livres. À force d'occuper le devant de la scène, le personnage a jeté un peu d'ombre sur ses textes, ce qui a pu faire croire que chez lui l'écriture de l'aventure l'emportait, haut la main, sur l'aventure de l'écriture. Images, voyages et reportages composaient chez le bourlingueur une trilogie qui semblait l'écarter des exigences de la modernité poétique. N'écrivait-il pas comme on vide ses valises, à l'escale, sans grand souci de ce qui s'ensuit sur le plan littéraire ? C'était incontestablement un homme de coups – un texte peut être un coup –, mais était-ce bien l'auteur d'une œuvre avec ce que cela suppose à la fois de hantise et de construction, d'expérimentation et de continuité ? Et comment disparaître quand on a tout fait pour ne pas se faire oublier ? L'attitude de Cendrars est aux antipodes de celle d'un Pessoa ou d'un Cioran pour qui la vie d'un écrivain tient tout entière dans ses livres, au grand dépit des amateurs de biographies. Le paradoxe de Cendrars est qu'il échappe à la saisie en se surexposant. C'est ici l'œuvre qui tend à se confondre avec la vie de l'auteur, comme chez Nerval en qui il a lucidement reconnu son double. La première personne du singulier règne dans leurs livres avec une souveraineté parfois envahissante, et elle impose partout le nom de l'auteur que ce soit sous la forme de chroniques du temps, de relations de voyages, de récits d'apprentissage ou de confessions amoureuses. D'où vient pourtant que ces œuvres qui sollicitent sans cesse une lecture biographique s'y

entendent si bien pour la saboter ? Que l'exactitude des faits ne soit pas toujours le fort de Cendrars, on le sait depuis longtemps, mais, plutôt que de l'imputer aussitôt à son goût des beaux mensonges ou à sa mythomanie, c'est son projet d'écriture qu'il faut interroger, et cette façon si singulière et si naturelle à la fois de mêler la fiction au témoignage. L'indécision de cet étrange espace autobiographique a favorisé très tôt l'apparition des légendes. Et quel florilège sous les meilleures plumes ! Pour Apollinaire, il est l'errant des bibliothèques ; pour Cocteau, le pirate du lac Léman ; Dos Passos et Morand rendent hommage, l'un, à l'Homère et, l'autre, au Tolstoï du Transsibérien. Tirant la leçon de tant de métamorphoses, Calaferte s'incline logiquement devant « l'homme Dieu »²...

Au-delà des anecdotes, le besoin de se créer une légende est précoce, constant et délibéré chez Cendrars. Il ne fait qu'un avec le choix d'un pseudonyme et avec le fait d'écrire. *Je suis tous les visages*, annonce déjà le poète du *Panama*, tandis qu'à l'autre bout de l'œuvre, *L'Homme foudroyé* répond en écho : *Je voudrais rester l'Anonyme*. Anonyme non par défaut de noms, mais par excès. Comment baptiser celui qui a choisi de se dérober en se multipliant ? Pour l'histoire littéraire l'affaire paraît entendue : Cendrars est un mauvais sujet – une tête brûlée – qui se laisse mal situer, classer, apparier. Un écrivain aussi irrégulier embarrasse la critique qui hésite devant la place à lui réserver dans ses rubriques, ici, parmi les cubistes littéraires et autres précurseurs du surréalisme (avec Max Jacob, Salmon ou Reverdy), là, en compagnie des poètes voyageurs (près de Segalen, Levet ou Larbaud), ailleurs, au milieu des écrivains de la Grande Guerre (Genevoix, Dorgelès, Barbusse), des romanciers de l'aventure (comme Mac Orlan ou Kessel) ou, plus récemment, des autofictionnaires (Céline, Soupault, Calaferte). À chaque fois, l'image du précurseur ou du franc-tireur tend à l'emporter sur l'œuvre qui n'est considérée que par éclats – quelques poèmes, quelques romans –, mais à peu

1. *Risques* n°9-10, 1954, p. 16.

près jamais décrite dans sa continuité – ou sa discontinuité – ni interrogée dans son projet.

Comment devient-on Protée ? La question, bien entendu, n'admet pas de réponse. Du moins comprend-on mieux aujourd'hui comment le poète s'est formé dans l'Europe d'avant la Grande Guerre, une Europe aux frontières poreuses. Une expérience précoce des voyages a révélé à Freddy Sauser un goût du dépaysement auquel Blaise Cendrars restera fidèle. C'est un Suisse pérégrin, comme dit si bien Nicolas Bouvier en connaisseur. Très jeune, il a séjourné plus de deux années dans la Russie d'avant 1917 et il a traversé l'Europe : l'Italie, l'Allemagne, la Belgique et la France, avant de découvrir New York, d'où il est revenu avec un poème qui va lui faire un nom à Paris, *Les Pâques*. La guerre redistribuera brutalement les cartes de cette éducation européenne mais l'engagement de Cendrars comme volontaire étranger dans l'armée française, en 1914, ne saurait faire oublier les années d'apprentissage d'un jeune poète bilingue qui, lorsqu'il s'installe en France, fonde une revue franco-allemande, *Les Hommes nouveaux*, et publie à ses débuts à Berlin aussi bien qu'à Paris, en dialoguant à la fois avec les cubistes, les expressionnistes et les futuristes. La découverte du Brésil, en 1924, lui fera prendre de nouvelles distances avec l'Europe aux anciens parapets. Tout l'y séduit : le métissage de la population comme la beauté cosmogonique des paysages, le patrimoine du baroque comme le gigantisme des plantations de café. Et plus que tout l'absence de traditions. Alors qu'un article de Marcel Arland engage, à la même époque, un débat sur le Nouveau Mal du siècle, le poète « du monde entier », quant à lui, est le témoin de ce qu'on aimerait appeler un Nouveau Mal du pays qui, à rebours de l'autre, fait de l'ailleurs sa patrie et de la partance la forme de sa nostalgie.

Natif de La Chaux-de-Fonds, Cendrars a pourtant choisi de se faire renaître à Paris, rue Saint-Jacques, pour une naissance à soi-même qui a parfois abusé les biographes (il prendra quand même soin, plus tard, de transformer Paris en port

Préface

de mer). Séduit par *Les Pâques*, Apollinaire lui ouvre les milieux d'avant-garde et Cendrars fréquente, à partir de 1912, ceux qui deviendront « ses » peintres dans l'École de Paris : Chagall, Léger, Roger de la Fresnaye ou Modigliani. L'année suivante, la *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, un livre-tableau avec des couleurs simultanées de Sonia Delaunay, fait de lui le poète de la « Ville de la Tour unique du Grand Gibet et de la Roue ». Avec les Delaunay, il prend alors toute sa part dans la querelle du simultané qui les oppose, pour l'usage de ce mot, aux revendications de l'obscur Barzun. Risque-t-il alors de s'enliser dans les polémiques esthétiques ? Dans *Bourlinguer*, il dira l'avoir craint. La guerre lui donne alors une première occasion de rompre avec une vie d'homme de lettres qui ne le satisfait pas. Le conflit dans lequel il s'engage comme volontaire du côté français lui prendra sa main droite, sa main de poète, le 28 septembre 1915. Il sera désormais le manchot des lettres françaises, ce qui ajoute une nouvelle et cruelle légende à sa collection. Cette blessure est à l'origine dans sa vie comme dans son œuvre d'un tournant dont la portée est restée longtemps énigmatique. Au cours de l'été 1917, cette blessure de mort s'est renversée en blessure de vie. Cendrars a compris alors que la devise qu'il avait empruntée à Nerval appelait pour ainsi dire cette mutilation où elle se vérifierait et que le bouleversement de son corps lui offrait la chance inouïe de renaître. L'autre qu'il attendait, ce sera le poète de la main gauche. Pleinement digne, enfin, des promesses de son pseudonyme.

Cendrars n'aime pas l'appartenance. À l'exemple de Nerval, il a encore appris qu'un homme libre doit d'abord dépouiller le nom reçu. Ni tutelles ni dettes, comme le proclame *Au cœur du monde* : *Je ne suis pas le fils de mon père*. Alors qu'il évoque avec abondance sa saga familiale, il réussit le tour de force de ne jamais livrer son patronyme. Pour lui le pseudonyme n'est pas seulement un nom de plume : c'est un parricide discret et, en dépit de quelques tentations, rien ne parviendra à l'affilier à nouveau, les mouvements littéraires pas plus que les par-

tis politiques. Cendrars confiera un jour, drôlement, à Nino Frank que son pseudonyme est son nom *le plus vrai*. Sous la boutade, il fait voir qu'il l'a voulu, en effet, non pas comme un nouveau nom mais bien comme un nom nouveau qui ne cherche pas à se naturaliser mais affiche, de façon provocante, une intention symbolique. Blaise Cendrars exige d'être traduit en braises et en cendres. Par là même, il convoque l'oiseau phénix de la légende pour en faire l'emblème de son désir d'écrire : renaître de ses œuvres et en renaître indéfiniment.

Dans l'entourage d'Apollinaire, trois mots – trois mots d'ordre – se disputaient les faveurs des jeunes poètes : le nouveau, le moderne et l'avant-garde. Loin d'être interchangeables, ils impliquent une vision et une attitude parfois opposées. Apollinaire s'est fait lui-même le champion du nouveau, en particulier dans *L'Esprit nouveau et les poètes*, une conférence de 1917 qui connaît un grand retentissement et alimente les polémiques. L'avant-garde est un mot qui n'appartient pas au vocabulaire du poète de « La jolie rousse ». À la recherche d'un point d'équilibre entre l'invention et la tradition, entre l'Ordre et l'Aventure, il se défie de l'activisme des futuristes italiens et de Marinetti, leur chef de file. Cendrars, quant à lui, a vite pris ses distances avec une conception du nouveau dont il juge l'œcuménisme bien édulcoré : *Apollinaire / Avance, retarde, s'arrête parfois*, comme un poète de transition qui privilégie la surprise aux dépens de ruptures plus radicales. Cendrars ne prend pas pour autant le parti de l'avant-garde, un mot et une attitude dont l'éloigne une durable incompatibilité d'humeur. Il n'aime pas les *-ismes*, ces mouvements littéraires et artistiques au suffixe arrogant qui placent le travail de groupe au-dessus de l'aventure solitaire qu'est forcément pour lui l'écriture. Avec impatience il rejette *les cancans littéraires* et les écoles, les manifestations et les manifestes. Réfractaire à l'emprise des idéologies, il défend la liberté du créateur contre les programmes et les théories. Il tient l'engagement politique, quel qu'il soit, pour

inconciliable avec l'écriture ou l'art, ce qui l'entraînera dans une longue brouille avec son vieil ami Fernand Léger.

Un refus aussi net du modèle de l'avant-garde l'a éloigné de tout compagnonnage avec les dadaïstes puis les surréalistes dont le rapprochement pourtant bien des affinités d'écriture. C'est à leur comportement de groupe qu'il s'en prend lorsqu'il déclare avoir rompu avec les milieux littéraires parisiens en s'embarquant pour le Brésil. L'ironie du sort voudra qu'il soit accueilli à São Paulo par un groupe de modernistes qui cherchaient à s'émanciper de l'Europe en imitant le modèle de sa poésie. Longtemps après, dans *Trop c'est trop*, il se réjouit encore de leur surprise : *ils n'en avaient encore jamais vu un comme moi qui n'en avais pas l'air...* Et puis la Grande Guerre a tout changé. Ce que le grand mutilé ne supporte plus c'est qu'on puisse encore singer la guerre avec des soldats de mots. Ces poses martiales, ces textes belliqueux, cette passion des polémiques, il a payé de son sang pour savoir qu'elles conduisaient tout droit dans les tranchées. Comment pourrait-on jouer à nouveau avec une métaphore militaire ? Pour lui, l'avant-garde est définitivement d'avant-guerre, dans tous les sens de l'expression.

La modernité, elle, ne cessera jamais de le requérir. Après Baudelaire, il en a fait son mot fétiche. Le temps qu'il préfère n'est pas le futur comme les avant-gardistes mais le présent, et l'actualité dans ce qu'elle a de toujours nouveau, d'imprévu et d'éphémère. Y compris la mode et la publicité. Il songe en 1913 à des « poèmes-affiches » et il en compose un pour les montres Zénith avec Sonia Delaunay. En 1927 il lance comme un manifeste un texte à l'équation provocatrice : « PUBLICITÉ = POÉSIE », qu'il reprendra dans *Aujourd'hui*, un recueil-clef qui est comme son *Peintre de la vie moderne*. Si le monde antique connaissait sept merveilles, il en dénombre autour de lui 700 ou 800 qui meurent et qui naissent chaque jour. Dans toute son œuvre il ne se lasse pas de faire l'inventaire du « profond aujourd'hui » : le train, la tour Eiffel, l'avion, le gramophone, l'automobile, la publicité, la monoculture, le paquebot, la rue,

sans oublier le cinéma... La Seconde Guerre mondiale ayant mis la technique au service de l'horreur, il prend ses distances avec l'exaltation moderniste de ses débuts, mais, en dépit de ses désillusions et de son amertume, il reste fidèle à ce qu'il tient pour les traits fondamentaux de la modernité : la contestation des autorités, le refus des modèles et le rejet des règles, la passion de l'homme moderne voué dans tous les domaines à une errance – une déterritorialisation – toujours plus grande pour sa joie comme pour sa détresse, un exotisme entendu comme reconnaissance de l'autre, un principe d'expérimentation ou d'exploration permanente, bref, la volonté de rester pseudonyme.

Lors de sa rencontre avec Cendrars, au printemps de 1917, Philippe Soupault avait été émerveillé, ébloui par *un vrai poète* dont la conversation lui proposait des perles et des étincelles. C'est de lui qu'il avait appris, et il n'avait jamais pu l'oublier qu'*il fallait vivre la poésie avant de l'écrire – écrire, c'était superflu*¹. Cendrars le redira souvent à sa façon : *Écrire, c'est peut-être abdiquer*. Dans l'évocation de ce coup de foudre de l'amitié, au café de Flore où Apollinaire réunissait ses amis, passe discrètement le fantôme de Rimbaud dont la rupture avec les milieux littéraires et le départ les fascinent tous deux. Mais beaucoup moins le silence qui s'en est suivi, aussi troublant et intimidant qu'il soit pour tous les poètes modernes condamnés à s'affronter d'abord à lui et à le surmonter pour pouvoir écrire. Quelle parole produire qui tienne devant le silence de Rimbaud ? Dans « Sous le Signe de François Villon », Cendrars renverse la perspective et il reproche à Rimbaud de s'être tu. C'est son seul tort : *Il aurait dû revenir, se taire encore ou se remettre à écrire, mais alors tout autre chose*². À quoi bon humilier l'écriture devant le silence ? C'est faire poésie de tout qui importe. Un écrivain qui sait renaître de ses cendres d'écriture n'abdique pas.

1. *Profils perdus*, Mercure de France, 1963, p. 96.

2. « Sous le Signe de François Villon », *La Table Ronde* n° 51, mars 1952, p. 56 (TADA 11, 2004).

Préface

Je suis l'autre est ainsi devenu la devise d'un créateur faisant de l'expérimentation la valeur la plus haute, mais sans souci de formalisme. C'est bien de renaître qu'il s'agit à chaque fois. Lorsqu'un procédé littéraire, aussi heureux soit-il, tourne à la recette, la chose ne l'intéresse plus, confie Cendrars à Michel Manoll, en 1950, au cours de leurs entretiens radiophoniques. Les clichés littéraires qu'il déteste le plus, ce sont les siens puisqu'ils menacent son pouvoir de renouvellement. Aux autres d'exploiter les formules qu'il met au point ! Une de ses attitudes favorites est celle du précurseur plagié ou pillé, mais finalement ravi de se voir ainsi reconnaître. Avec quelle délectation ne laisse-t-il pas entendre sans jamais le dire tout à fait que sans *Les Pâques Apollinaire* n'aurait peut-être pas erré dans *Zone* de la même façon, et que Céline n'aurait pas fait non plus le même *Voyage au bout de la nuit* s'il n'avait pas eu *Moravagine* pour guide...

Résister à l'appel du public lui a été parfois difficile. Avec *Rhum* – pour ne rien dire de *L'Argent*, un roman inachevé –, il a cherché à exploiter le succès imprévu de *L'Or sans* en retrouver la magie. Mais il a interrompu la série de ses *Feuilles de route* après la publication de la première plaquette, *Le Formose*, alors qu'il en prévoyait sept ! Et tant pis pour le lecteur qui regretterait en découvrant *Le Panama* que Cendrars ait quitté la forme du long poème narratif pour se mettre à « dénaturer » des sonnets ou découper des « photographies verbales » dans un roman-feuilleton de Gustave Le Rouge. Contre le nommé, un écrivain pseudonyme ne doit-il pas prendre le parti du nomade ? Et le nomadisme d'un écrivain se mesure au caractère pérégrin de ses textes bien plus qu'à la liste de ses voyages réels ou imaginaires. À cet égard, la qualité de la récolte importe moins que le *besoin inassouissable de dépaysement et de transplantation* que Cendrars s'attribue dans *Une nuit dans la forêt* et qui le pousse, avec des résultats contrastés, à rompre avec soi-même, à se donner congé dans l'espoir, une fois de plus, de se refaire.

Par un mouvement typique, l'impatience des limites le pousse même à multiplier les projets d'un jour ou d'une

Préface

ligne qui resteront fantômes, mais qui, jusque dans l'œuvre publiée, diffèrent la signification, relancent l'interprétation, élargissent l'horizon en faisant prévaloir les droits du flux créateur sur le produit fini, quelle que soit sa réussite. Comment écrire sans inconnu devant soi ? Au bas de ses bibliographies Cendrars reconduit ainsi de livre en livre l'annonce de « 33 volumes » en préparation qui s'ajoutent aux volumes « sur le chantier » ou « sous presses », – des presses parfois bien lentes puisque n'en sortiront jamais, par exemple, *Aleijadinho Histoire d'un sanctuaire brésilien*, *Archives de ma tour d'ivoire* ou *Le Poids de la Planète* qui furent dûment annoncés.

Dans la discontinuité si frappante de ses livres, quelle est la part de la spontanéité ? Contrairement aux apparences, l'improvisation chez lui est préparée de longue date. Est-ce de sa vocation interrompue de bijoutier qu'il a gardé un goût du travail lent et méticuleux ? Toute sa vie, il a constitué avec soin et conservé en secret des dossiers d'œuvres qui jettent sur leur genèse une lumière souvent inattendue. Entre les sollicitations de l'imprévu et les ruminations au long cours, entre la passion du nouveau et l'obstination souterraine, se nouent les plus étranges alliances : *L'Or* a été écrit en six semaines, mais après quinze ans d'incubation. *D'Oultramer à indigo* est un titre qui a voyagé plus de vingt ans de projet en projet avant de sortir des presses en 1940. Et quand *La Main coupée* paraît en 1946, Cendrars se rend compte qu'il l'annonçait depuis 1918. Derrière les ruptures affichées, que d'échos et de reprises ! La spirale règne dans la création de Cendrars et son jeu complexe de retours et d'écartés donne figure à ce mouvement perpétuel de l'écriture qui est seul à même de maintenir en éveil le phénix que trop de même ou trop peu d'autre auraient risqué d'assoupir dans son pseudonyme.

Les livres de Cendrars se suivent et ne se ressemblent pas. Mais, paradoxalement, leur discontinuité semble réglée et

Préface

même soumise à un principe de relève qui découpe l'œuvre en périodes bien distinctes comme autant de changements de front. Après la période des poèmes (1912-1924) est venue celle des romans (1925-1929), puis celle du journalisme dans la grande presse (1931-1940) et enfin celle des Mémoires (1945-1949). Ce ne sont là, sans doute, que des lignes générales mais elles sont fortes. Pour interpréter un parcours aussi réglé dans ses brisures, il faudrait également prendre en compte ce qu'il doit aux conditions générales de l'époque – la vie des revues, de l'édition, de la presse par exemple. À cet égard, le parcours d'un Soupault pourrait être comparé à celui de Cendrars. Mais ce qui appartient en propre au poète de *Feuilles de route*, c'est le plaisir de rompre : *Quand tu aimes il faut partir*.

Poète est celui qui brûle ses vaisseaux. Écrire comme on part, sans esprit de retour, telle est son utopie de créateur. À chaque livre d'inventer sa poétique. À cet égard Cendrars annonce Georges Perec qui ne concevait pas, lui non plus, qu'on récrive le même livre, si ce n'est pour l'éclairer d'une lumière nouvelle. Modernité oblige, un nouveau projet n'est légitime que s'il remet en jeu, à chaque fois, tout ce que l'on sait de l'écriture. La division de l'œuvre en périodes se redouble ainsi, en chacune d'elles, d'un principe de variation. C'est même un grand écart qui oppose, par exemple, le mouvement épique du *Transsibérien* aux déstructurations ludiques des *Sonnets dénaturés*, l'hermétisme des *Poèmes élastiques* aux « cartes postales » des *Feuilles de route*. Est-ce bien le poète des *Pâques*, passionné de liturgie chrétienne, qui met sa plume au service de la publicité ? Allez définir, dans ces conditions, le poète à la Cendrars ! Alors que Gide fait à Jacques Rivière un vif éloge du *Transsibérien* qu'il compare à *Une Saison en enfer* et au *Bateau ivre*, son ami se récrie, en 1919, à l'idée de publier du Cendrars dans la NRF. Ne vient-il pas de dénicher, dans une revue, un poème de lui qui *cherche de l'inédit dans des compositions typographiques plus ou moins bizarres* ? Quand bien même Cendrars serait le

Préface

Stravinski de la poésie nouvelle, ce poète-là lui *coupe les bras et les jambes*¹...

La poésie telle que la conçoit Cendrars commence à la levée des frontières qui séparent le rêve et la vie, la fiction et la réalité, l'écriture d'un seul et l'écriture de tous. Le poète n'est pas un homme de lettres ni un spécialiste. Quand il écrit, ce n'est pas toujours en vers, même libres et sans ponctuation. Plus qu'à la métrique ou à la typographie, c'est à la vision qu'on le reconnaît. Et la vision ne naît pas sans un épanchement des signes, une réversibilité des identités sous le signe du double, des « empiètements inavouables » du temps et de l'espace, un rebrasage des textes du monde sous la forme du collage ou du palimpseste. *Le Rêve et la vie* de Nerval et *Dichtung und Wahrheit* – Poésie et vérité – de Goethe sont deux titres qu'il aurait aimé inventer. Encore faut-il qu'un « foudroiement » cristallise ces interférences pour qu'elles deviennent révélatrices.

Tous les personnages de Cendrars sont ainsi des alchimistes de leur vie. Refusant d'être possédés par ce qu'ils possèdent, toujours prêts à tout risquer, Suter, Dan Yack, Galmot parient sur le nouveau, l'inédit, l'imprévu, sans rien thésauriser. Ils résistent à tout sauf à l'appel de l'inconnu. Ces hommes d'action sont des poètes parce qu'ils créent leur univers et inventent leur vie. Quand ils voyagent c'est au pays de leurs lectures d'enfance et pour mieux lire sur le vif. S'ils bâtissent c'est avec les matériaux de leurs rêves. Devant le monde, ils se tiennent comme des collectionneurs mais, contre les dénombrements clos, ils choisissent l'*inventaire cumulatif du globe*, comme dit si justement Morand à propos de Cendrars. Pour se faire leur biographe, Cendrars dresse avec une jubilation rabelaisienne la liste de leurs métiers ou le répertoire de leurs dérives. En route vers l'Amérique, voici *Johann August Suter, banqueroutier, fuyard, rôdeur, vagabond, voleur, escroc.*

1. Lettre du 28 février 1919, in A. Gide-J. Rivière, *Correspondance 1909-1925*, Gallimard, 1998, p. 531.

Comment s'étonner s'il saute sur le quai la tête haute ? John Paul Jones ne se laisse pas davantage enfermer derrière les grilles des définitions, lui dont on a pu faire *un héros, un lâche, un traître, un patriote, un humanitaire, un libre citoyen du monde, le champion de la Liberté*. Mais la plus belle parade est celle de Galmot, *précepteur, gérant d'immeubles, contre-espion improvisé, reporter, essayiste, feuilletoniste, explorateur, géomètre, chargé de mission, colon, chercheur d'or, seringhero, saigneur de caoutchouc, chasseur de balata, tenancier d'un bazar, maigre employé, industriel, propriétaire d'une ligne de navigation et d'une autre d'aviation, financier, multimillionnaire, député de la Guyane, inventeur de la Loterie nationale, mécène, capitaliste, philanthrope, pensionnaire de la Santé, romancier...* Magnifique disparition en pleine lumière ! Mais qu'on ne se trompe pas au catalogue de ces exploits : c'est l'échec et une blessure inguérissable qui les a tous initiés à la poésie en les précipitant vers le haut.

Que de listes chez Cendrars ! C'est ainsi qu'il prend possession du monde. Il les aime surtout profuses et disparates. Tout tourne vite au catalogue, les pays visités comme les oiseaux, les saints volants comme les femmes, les villes comme les livres, les pierres précieuses comme les mots. Il ne se lasse pas de les passer en revue avec la même gourmandise que Rabelais, Jules Verne ou Whitman, ces impénitents collectionneurs du monde dans la lignée desquels il aime se situer, en dehors de toute école littéraire. Il se porte avec prédilection vers les encyclopédies (Camille Flammarion, Élisée Reclus), les anthologies (la patrologie de l'abbé Migne), les almanachs populaires (de préférence sans orthographe), et il prétend transporter partout avec lui le *Répertoire général du tarif* des douanes qui ne pèse pas moins de 50 kilos. À Michel Manoll dont la crédulité coutumière s'alerte un peu, il réplique que c'est une affaire de langage et que, par exemple, pour écrire *L'Homme foudroyé*, il avait dressé à l'avance une liste de 3 000 mots qu'il a tous utilisés. On n'a pas retrouvé cette liste, mais, réelle ou prétendue, elle préfigure curieusement les contraintes qui seront chères à l'Oulipo – l'Ouvroir de Littérature Potentielle – et à Raymond Queneau,

Préface

son fondateur. Surtout elles suggèrent au lecteur qu'un aventurier peut être *aussi* un grand rhétoricien.

Cendrars place au-dessus de tout les Sommes, les livres-mondes que sont à ses yeux *Le Devisement du monde* de Marco Polo, *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam, *Le Mystérieux Docteur Cornélius* de Gustave Le Rouge ou *Le Latin mystique* de Remy de Gourmont, une compilation d'auteurs latins du Moyen Âge dont la découverte a marqué, a-t-il dit, sa date de naissance intellectuelle. Gourmont est le maître à écrire qu'il s'est choisi à vingt ans et il est resté fidèle à ce polygraphe aux mille plumes – un Fantômas de l'écriture – qui offre le parfait exemple d'un homme-bibliothèque.

Ces lectures savamment désordonnées font voir un mépris de la hiérarchie et un plaisir au déclasser qui rapprochent à nouveau Cendrars de Nerval. Exaltants entre tous sont les dénombremens qui ouvrent sur l'inépuisable, avec un foisonnement dont il a désigné lui-même la « scénographie baroque ». La voracité emporte ces inventaires dès le *Transsibérien* :

J'avais faim

Et tous les jours et toutes les femmes dans les cafés et tous les verres

J'aurais voulu les boire et les casser

Et toutes les vitrines et toutes les rues

Et toutes les maisons et toutes les vies

L'avidité n'est pas moins forte dans *Le Panama* :

J'ai soif

Nom de Dieu

De nom de Dieu

De nom de Dieu

Cette écriture à perdre haleine, d'où tient-elle son emprise sur lui? Arpenter, recenser et surtout nommer changent le monde en un grand corps désirable dont le poète nomen-

Préface

clateur établit le blason. À l'autre bout de l'œuvre, *Le Lotissement du ciel* présentera le versant mystique du même désir : *La vertu de la prière c'est d'énumérer les choses de la création et de les appeler par leur nom dans une effusion*. Acte magique, s'il en est, autant que l'invention du pseudonyme. Baptiser le monde permet, à chaque profération, de renaître avec lui. C'est là, dans tout le spectre du mot, un acte de reconnaissance. En épelant les choses de la création, le poète les appelle à l'existence. Retrouvant la jubilation que lui procurait la lecture des A B C, il revient à ses apprentissages du temps que les lettres et les choses s'échangeaient comme des vases communicants sous son regard émerveillé d'enfant. Par la vertu de l'énumération, le poète remonte ainsi deux fois aux origines. En même temps qu'il renoue avec ses émotions d'enfant, il recommence la création du monde. Évoquer c'est convoquer. Répétant le geste mythique du Grand Nomenclateur, le poète réécrit la Genèse, et, sortant les êtres et les objets hors du chaos primordial, il les arrache à l'indifférencié pour leur donner vie.

Ce matin est le premier jour du monde : ce vers du *Panama* résume une poétique. Cendrars a la passion de la cosmogonie. La passion pour lui n'existe qu'à l'état cosmogonique. Et cette passion – première blessure – le relie à sa mère qui lui a appris à lire dans de beaux livres d'images où il voyait pour la première fois

La baleine

Le gros nuage

Le morse

Le soleil

Le grand morse

L'ours le lion le chimpanzé le serpent à sonnette et la mouche

Sa mère le prenait alors sur ses genoux. Et c'est tout ce qu'il a eu de celle que la neurasthénie, comme on disait alors, retranschait dans le silence. Depuis, il a toujours soif. L'encre d'imprimerie ne remplacera jamais le lait qu'il n'a pas reçu de sa

Préface

mère qui s'animait seulement en confectionnant des herbiers aux noms latins. Avec le goût de la lecture (et celui de l'écriture qui en procède), elle a légué à son fils une pépie inextinguible – un *inassouvissement pharamineux des désirs* dont l'écriture est à la fois le théâtre et le recours. Écrire permet – parfois – de restaurer le lien défait avec la mère. Revenir dans le ventre de sa mère est un fantasme qui hante bien des textes de Cendrars, avec l'ambivalence dont témoignent, ici, le fameux *Merde! je ne veux pas vivre d'Au cœur du monde* et, là, le récit des *Armoires chinoises*¹ qui décrit l'impossible : la renaissance du poète grâce à son amputation. Entre les cendres des herbiers latins et les braises des A B C, le poète oscille de même qu'il passe sans cesse de la fin du monde à la création du monde, qu'il a donnés pour titres, significativement, à deux de ses textes.

La même passion dévorante le conduit à « épuiser » un auteur en lisant non seulement tout ce qu'il a pu écrire mais aussi tout ce qu'on a pu écrire sur lui. Sur le bateau qui l'emporte en Amérique, il dévore tout Goethe, et tout Gourmont à travers le monde, en bon errant des bibliothèques. De même relit-il chaque année, par une sorte de pèlerinage, *L'Idiot* de Dostoïevski. Cendrars lit comme un vampire et, s'il n'aime guère accumuler les livres dans sa bibliothèque, c'est d'abord qu'il n'aime pas posséder mais plus secrètement parce que, très tôt, il a entrepris de se les approprier par une autre voie : celle du collage. « Je suis l'autre », une fois encore, et à un autre tour de la spirale. On n'en finit pas de déceler dans les textes de Cendrars les emprunts les plus divers, souvent ponctuels, parfois à une très grande échelle. Depuis quelques années, la critique consacre une bonne part de son énergie à ces jeux de pistes qui multiplient les surprises.

Ces découvertes ont contribué à réconcilier Cendrars avec une certaine idée de la modernité, qui n'était pas la sienne. Le temps paraît désormais lointain où Breton, avec condescen-

1. Blaise Cendrars, *Les Armoires chinoises*, Fata Morgana, 2001.

Préface

dance, reprochait à Soupault d'aimer *sans grand discernement* tous les voyageurs : Rimbaud, Larbaud, le Cendrars du *Transsibérien*... Dans son *Traité du style* Aragon s'en était pris lui aussi à Soupault – avec Cendrars en filigrane – en l'accusant, je vous demande un peu, de faire de la littérature avec le verbe *partir*. Mais, entretemps, quel renversement des perspectives ! Moins prévenu que les surréalistes, Michaux ne partageait pas leur aversion pour le voyage et, s'il constate bien que la passion du voyage n'aime généralement pas les poèmes, il admet une mémorable exception : Cendrars et ses poèmes avaient *le voyage dans le ventre* et leur *vertu voyageuse*¹ n'a pas cessé d'inciter leurs lecteurs à traverser pays et peuples étrangers. Peut-être avait-il compris avant tout le monde que ce grand voyageur avait sou-vent voyagé dans les textes des autres...

Le jeu du palimpseste a commencé très tôt. L'art de la mosaïque semble ne faire qu'un pour lui avec l'acte d'écrire puisqu'il l'étend à toutes ses pratiques, aux poèmes comme aux romans, aux essais comme aux mémoires. *Les Pâques*, la *Prose*, les *Poèmes élastiques*, *Kodak*, *Feuilles de route*, mais aussi *L'Or*, *Moravagine*, entre autres, ont déjà révélé à d'opiniâtres enquêteurs la place qu'y tient l'écriture de l'autre, parfois très littéralement, et dans tous les domaines. C'est ainsi qu'il a emprunté à Gustave Le Rouge une de ses maximes favorites : *le seul fait d'exister est un véritable bonheur*, et à Apollinaire l'habitude de terminer ses lettres par *Ma main amie*, une formule qu'il semblait pourtant seul à pouvoir inventer... Il est vrai que Cendrars a lu très tôt – avant 1912 – les leçons paradoxales du maître du plagiat moderne, Isidore Ducasse/Lautréamont, dont il a republié *Les Chants de Maldoror* aux Éditions de la Sirène, et il reprendra explicitement à son compte le fameux : *La poésie doit être faite par tous. Non par un.*

Parmi toutes les ruptures qui visent à maintenir dans l'œuvre la place de l'autre, il en est une que Cendrars a mise en scène

1. Henri Michaux, Préface aux *Poètes voyagent*, Stock, 1946.

Préface

avec une gravité singulière. Dans *L'Homme foudroyé*, en 1945, il déclare avoir pris congé de ses amis les poètes en octobre 1917 parce que la poésie en vogue à Paris – le futur surréalisme – lui semblait devenir la base d'un *malentendu spirituel* et d'une *confusion mentale*. Pour marquer cette rupture, il aurait cloué *Au cœur du monde*, un poème qu'il venait de parachever, dans une caisse de bois blanc qu'il aurait ensuite déposée dans une chambre secrète à la campagne. Cette déclaration faite sur un ton de solennité rare chez lui est cependant contredite par les faits. C'est en 1924 – sept ans plus tard – qu'il a publié ses deux derniers recueils, mais peut-être considère-t-il alors, comme il l'a dit à Nino Frank, que *Kodak et Feuilles de route ne comptent pas*. Par ailleurs, si la destinée d'*Au cœur du monde* reste aujourd'hui encore mystérieuse, il est probable que ce poème n'a jamais été achevé et que l'étrange cérémonie du clouage tient de la fiction compensatrice ou, plus précisément, d'une crucifixion symbolique du poète avec son poème. À l'évidence, il s'agit d'une construction rétrospective qui souligne *a contrario* l'énigme persistante de ce « congé » : pourquoi donc Cendrars a-t-il cessé d'écrire des poèmes ? N'était-ce pas plutôt la poésie qui avait pris congé de Cendrars ? Certains le suggèrent : les horreurs de la guerre et sa propre blessure auraient tué le poète en lui. Il ne s'en est jamais expliqué avant ses Mémoires où, tardivement, il présente cet abandon comme une rupture non seulement délibérée mais bénéfique, puisqu'elle a permis sa renaissance à l'écriture. De cette mort au poème, il est ressuscité prosateur, contrairement à l'autre poète amputé, Rimbaud, auquel il reproche, on l'a vu, de n'avoir pas su revenir pour écrire *tout autre chose*. Une confidence à Seghers le confirme par l'ellipse :

*Tu sais, ils ne sont pas malins les journalistes : personne ne m'a encore demandé pourquoi j'ai cessé d'écrire des poèmes. D'ailleurs, ils n'ont rien compris à Rimbaud*¹.

Dans ses entretiens avec Manoll, Cendrars précisera sa pensée : c'est du poème qu'il a pris congé en 1917, et non pas de

1. *Vagabondages* n° 54, janvier-mars 1984, p. 22.

Préface

la poésie. Ce qui revient à faire entendre que, poète, il l'est resté tout au long de son œuvre et dans toutes ses pratiques d'écriture.

Une rupture mal datée, une mise en scène extravagante, un secret de renaissance mal désigné : il est tentant d'associer le « congé » à la blessure dans son extrême ambivalence : signe de mort, source de vie. En bâtissant pendant la Seconde Guerre mondiale son mythe d'homme foudroyé, Cendrars partage son œuvre en deux comme son corps avant elle a été partagé. Et il fait la part du feu en s'identifiant à Orion, le chasseur géant de la légende. Réputé pour sa violence, Orion fut abattu par Artémis qui pourtant l'aimait, et, en signe de rédemption, elle le transforma en constellation. Faire la part du feu – ce feu de braise qui ne cesse de brûler son moignon –, c'est lui jeter pour l'apaiser un morceau de son corps. C'est ainsi que Cendrars expédie sa main morte dans la constellation d'Orion. Et il expédie avec elle en signe d'expiation ce qui a fait la gloire et le malheur de sa main droite : les poèmes qu'elle a signés et l'eustache avec lequel elle nettoyait les tranchées « boches ». Ce que vient dater le choix de l'année 1917 dans le mythe de 1945, c'est que l'offrande a été agréée et que, sous la tutelle de Raymone, nouvelle Artémis, elle a permis la naissance du poète de la main gauche.

Villon, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Cravan, Gourmont... Tous les poètes auxquels s'identifie Cendrars ont été comme lui foudroyés :

Mais quelle que soit la destinée du poète – sa vie est fatalement tragique mais elle renaît de ses cendres ! – la poésie n'est pas maudite. Par définition c'est le contraire. C'est l'art, non pas de bénir, mais de dire bien. Chanter. Oui. La création. La vie⁹.

Claude Leroy

1. « Sous le Signe de François Villon », *op. cit.*, p. 67.

NOTE SUR LES *POÉSIES COMPLÈTES*

C'est en 1944, à la demande de Robert Denoël, que Blaise Cendrars a recueilli ses *Poésies complètes* pour la première fois. Retiré à Aix-en-Provence depuis 1940, il avait demandé à son ami Jacques-Henry Lèvesque resté à Paris de l'aider à réunir les textes pour Denoël et de rédiger une introduction au volume, « Blaise Cendrars ou du monde entier au cœur du monde ». Une nouvelle édition en 1947 n'apporte que peu de retouches avant « la première édition définitive et complète » qui paraît en 1957 chez le même éditeur, sans la préface de Lèvesque mais avec un nouveau titre qui s'en inspire : *Du monde entier au cœur du monde*. Depuis lors, ce volume a fait l'objet de multiples rééditions, parfois fautives. Entre-temps, un certain nombre de poèmes ont été retrouvés et publiés. D'autres, plus nombreux, restaient toujours inédits. Convenait-il, pour les recueillir, d'augmenter le volume de 1957 en conservant sa formule ? Nous avons préféré fonder la présente édition sur des principes nouveaux.

En 1944, Cendrars est un poète qui n'écrit plus de poèmes. Non seulement sa dernière plaquette, *Feuilles de route*, remonte à 1924, mais il a « pris congé » d'une pratique d'écriture qui n'est plus celle du romancier, du journaliste ou du mémorialiste qu'il est devenu. Et comme il s'est également éloigné des peintres avec lesquels il avait composé la plupart de ses plaquettes, il a écarté de ses *Poésies complètes* les illustrations qui accompagnaient les éditions originales. C'est pourtant à celles-ci qu'il nous a paru souhaitable de

Note sur les Poésies complètes

revenir, non seulement parce qu'elles sont aussi rares que précieuses, mais surtout parce qu'elles permettent de saisir sur le vif le geste du créateur et de renouer le dialogue qu'il entretenait avec «ses» peintres¹ : Léger, Kiesling, Zárraga, Modigliani, Picabia, Masereel, Tarsila do Amaral... D'autre part, nous présentons les poèmes dans l'ordre chronologique de leur élaboration. *Au cœur du monde* prend ainsi place entre l'«Hommage à Guillaume Apollinaire» et *Feuilles de route*, et non à la fin du volume où l'avait situé Cendrars pour des raisons symboliques. On trouvera, enfin, en appendice, les poèmes de jeunesse qu'il avait écartés.

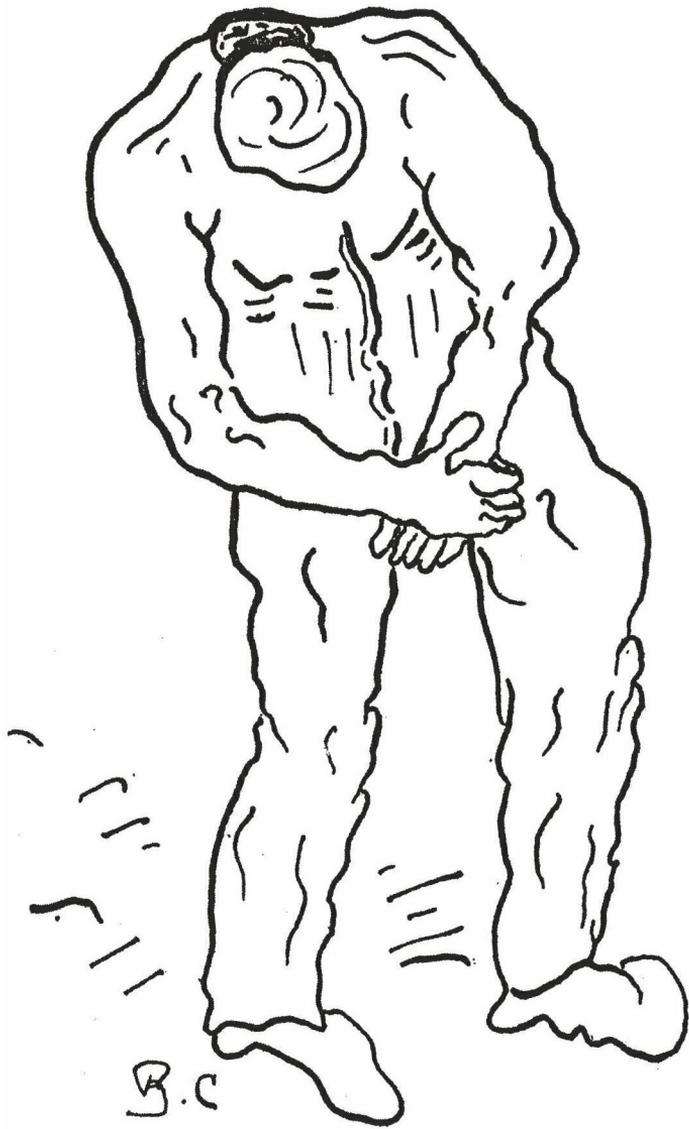
Vingt ans après, alors que la collection «Tout autour d'aujourd'hui» a impulsé un remarquable développement international des travaux sur le poète, une mise à jour s'impose. Revue et actualisée, la nouvelle édition des *Poésies complètes* est accompagnée d'une bibliographie inédite. En présentant pour la première fois l'ensemble des recueils de Cendrars dans leur version originale, l'édition annotée des *Poésies complètes* a fait date et sa formule reste sans équivalent.

C. L.

1. À l'exception toutefois de la *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*, dont le format exceptionnel ne s'accommode pas des contraintes d'un volume.

La plupart des documents qui nous ont permis d'établir cette édition appartiennent au Fonds Blaise Cendrars conservé aux Archives littéraires suisses de Berne. Nous remercions vivement les responsables de ce Fonds pour leur précieuse et constante obligeance.

LES PÂQUES



À Agnès¹

*Flecte ramos, arbor alta, tensa laxa viscera
Et rigor lentescat ille quem dedit nativitas
Ut superni membra Regis miti tendas stipite...*
Fortunat, *Pange lingua*.

*Fléchis tes branches, arbre géant, relâche un peu la
[tension des viscères,
Et que ta rigueur naturelle s'alentisse,
N'écartèle pas si rudement les membres du Roi
[supérieur...*

Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*².

*Dessin par l'auteur
en frontispice de l'édition originale, 1912.*

Seigneur, c'est aujourd'hui le jour de votre Nom³,
J'ai lu dans un vieux livre la geste de votre Passion,

Et votre angoisse et vos efforts et vos bonnes paroles
Qui pleurent dans le livre, doucement monotones.

Un moine d'un vieux temps⁴ me parle de votre mort.
Il traçait votre histoire avec des lettres d'or

Dans un missel, posé sur ses genoux.
Il travaillait pieusement en s'inspirant de Vous.

À l'abri de l'autel, assis dans sa robe blanche,
Il travaillait lentement du lundi au dimanche.

Les heures s'arrêtaient au seuil de son retrait.
Lui, s'oubliait, penché sur votre portrait.

À vêpres, quand les cloches psalmodiaient dans la tour,
Le bon frère ne savait si c'était son amour

Ou si c'était le Vôtre, Seigneur, ou votre Père
Qui battait à grands coups les portes du monastère.

Je suis comme ce bon moine, ce soir, je suis inquiet
Dans la chambre à côté, un être triste et muet

Attend derrière la porte, attend que je l'appelle !
C'est Vous, c'est Dieu, c'est moi, – c'est l'Éternel.

Je ne Vous ai pas connu alors – ni maintenant⁵.
Je n'ai jamais prié quand j'étais un petit enfant.

Ce soir pourtant je pense à Vous avec effroi.
Mon âme est une veuve en deuil au pied de votre Croix.

Mon âme est une veuve en noir, – c'est votre Mère
Sans larme et sans espoir, comme l'a peinte Carrière⁶.

Je connais tous les Christs qui pendent dans les musées ;
Mais Vous marchez, Seigneur, ce soir à mes côtés.

Je descends à grands pas vers le bas de la ville,
Le dos voûté, le cœur ridé, l'esprit fébrile.

Votre flanc grand ouvert est comme un grand soleil
Et vos mains tout autour palpitent d'étincelles.

Les vitres des maisons sont toutes pleines de sang
Et les femmes, derrière, sont comme des fleurs de sang,

D'étranges mauvaises fleurs flétries, des orchidées,
Calices renversés ouverts sous vos trois plaies.

Votre sang recueilli, elles ne l'ont jamais bu.
Elles ont du rouge aux lèvres et des dentelles au cul⁷.

Les fleurs de la Passion sont blanches, comme des cierges.
Ce sont les plus douces fleurs au Jardin de la Bonne Vierge.

C'est à cette heure-ci, c'est vers la neuvième heure,
Que votre Tête, Seigneur, tomba sur votre Cœur.

Je suis assis au bord de l'océan
Et je me remémore un cantique allemand,

Où il dit⁸, avec des mots très doux, très simples, très purs,
La beauté de votre Face dans la torture.

Dans une église, à Siene, dans un caveau,
J'ai vu la même Face, au mur, sous un rideau.

Et dans un ermitage, à Bourrié-Wladislasz⁹,
Elle est bossuée d'or dans une châsse.

De troubles cabochons¹⁰ sont à la place des yeux
Et des paysans baisent à genoux Vos yeux.

Sur le mouchoir de Véronique Elle est empreinte
Et pour cela Sainte Véronique est Votre sainte.

C'est la meilleure relique promenée par les champs,
Elle guérit tous les malades, tous les méchants.

Elle fait encore mille et mille autres miracles,
Mais je n'ai jamais assisté à ce spectacle.

Peut-être que la foi me manque, Seigneur, et la bonté¹¹
Pour voir ce rayonnement de votre Beauté.

Pourtant, Seigneur, j'ai fait un périlleux voyage
Pour contempler dans un béryl l'intaille de votre image.

Faites, Seigneur, que mon visage appuyé dans mes mains¹²
Y laisse tomber le masque d'angoisse qui m'étreint.

Faites, Seigneur, que mes deux mains appuyées sur ma bouche
N'y laissent pas¹³ l'écume d'un désespoir farouche.

Je suis triste et malade; peut-être à cause de Vous,
Peut-être à cause d'un autre. Peut-être à cause de Vous.

Seigneur, la foule des pauvres pour qui vous fîtes le Sacrifice
Est ici, parquée, tassée, comme du bétail, dans les hospices.

D'immenses bateaux noirs viennent des horizons
Et les débarquent, pêle-mêle, sur les pontons.

Il y a des Italiens, des Grecs, des Espagnols,
Des Russes, des Bulgares, des Persans, des Mongols.

Ce sont des bêtes de cirque qui sautent les méridiens.
On leur jette un morceau de viande noire, comme à des chiens.

C'est leur bonheur à eux que cette sale pitance.
Seigneur, ayez pitié des peuples en souffrance.

Seigneur, dans les ghettos grouille la tourbe des Juifs.
Ils viennent de Pologne et sont tous fugitifs.

Je le sais bien, ils ont fait le Procès;
Mais je t'assure, ils ne sont pas du tout mauvais¹⁴.

Ils sont dans des boutiques sous des lampes de cuivre,
Vendent des vieux habits, des armes et des livres.

Rembrandt aimait beaucoup les peindre dans leurs défroques.
Moi, j'ai, ce soir, marchandé un microscope.

Hélas! Seigneur, Vous ne serez plus là, après Pâques!
Seigneur, ayez pitié des Juifs dans les baraques.

Seigneur, les humbles femmes qui vous accompagnèrent à
Golgotha,
Se cachent. Au fond des bouges, sur d'immondes sofas

Elles sont polluées par la misère des hommes.
Des chiens leur ont rongé les os et dans le rhum

Elles trempent¹⁵ leur vice endurci qui s'écaille.
Seigneur, quand une de ces femmes me parle, je défaille.

Je voudrais être Vous pour aimer les prostituées.
Seigneur, ayez pitié des prostituées.

Seigneur, je suis dans le quartier des bons voleurs,
Des vagabonds, des va-nu-pieds, des receleurs.

Je pense aux deux larrons qui étaient avec vous à la Potence,
Je sais que vous daignez sourire à leur malchance.

Seigneur, l'un voudrait une corde avec un nœud au bout,
Mais ça n'est pas gratis, la corde, ça coûte vingt sous.

Il raisonnait comme un philosophe, ce vieux bandit
Je lui ai donné de l'opium pour qu'il aille plus vite en
paradis.

Je pense aussi aux musiciens des rues,
Au violoniste aveugle, au manchot¹⁶ qui tourne l'orgue de
Barbarie,

À la chanteuse au chapeau de paille avec des roses de papier :
Je sais que ce sont eux qui chantent durant l'éternité.

Seigneur, faites-leur l'aumône, autre que de la lueur des
becs de gaz,
Seigneur, faites leur l'aumône de gros sous ici-bas.

Seigneur, quand vous mourûtes, le rideau se fendit,
Ce que l'on vit derrière, personne ne l'a dit.

La rue est dans la nuit comme une déchirure,
Pleine d'or et de sang, de feu et d'épluchures.

Ceux que vous aviez chassés du temple avec votre fouet,
Flagellent les passants d'une poignée de méfaits.

L'Étoile qui disparut alors du tabernacle,
Brûle sur les murs dans la lumière crue des spectacles.

Seigneur, la Banque illuminée est comme un coffre-fort,
Où s'est coagulé le Sang de votre mort.

Les rues se font désertes et deviennent plus noires.
Je chancelle comme un homme ivre sur les trottoirs.

J'ai peur des grands pans d'ombre que les maisons
projettent.
J'ai peur. Quelqu'un me suit. Je n'ose tourner la tête.

Un pas clopin-clopant saute de plus en plus près.
J'ai peur. J'ai le vertige. Et je m'arrête exprès.

Un effroyable drôle m'a jeté un regard
Aigu, puis a passé, mauvais, comme un poignard¹⁷.

Seigneur, rien n'a changé depuis que vous n'êtes plus Roi.
Le Mal s'est fait une béquille de votre Croix.

Je descends les mauvaises marches d'un café
Et me voici, assis, devant un verre de thé.

Je suis chez des Chinois, qui comme avec le dos
Sourient, se penchent et sont polis comme des magots.

La boutique est petite, badigeonnée de rouge
Et de curieux chromos sont encadrés dans du bambou.

Ho-Kousai¹⁸ a peint les cent aspects d'une montagne.
Que serait votre Face peinte par un Chinois?...

Cette dernière idée, Seigneur, m'a d'abord fait sourire¹⁹.
Je vous voyais en raccourci dans votre martyre.

Mais le peintre, pourtant, aurait peint votre tourment
Avec plus de cruauté que nos peintres d'Occident.

Des lames contournées auraient scié vos chairs,
Des pinces et des peignes auraient strié vos nerfs,

On vous aurait passé le col dans un carcan,
On vous aurait arraché les ongles et les dents,

D'immenses dragons noirs se seraient jetés sur Vous,
Et vous auraient soufflé des flammes dans le cou,

On vous aurait arraché la langue et les yeux,
On vous aurait empalé sur un pieu.

Ainsi, Seigneur, vous auriez souffert toute l'infamie,
Car il n'y a pas de plus cruelle posture.

Ensuite, on vous aurait forjeté aux pourceaux
Qui vous auraient rongé le ventre et les boyaux.

Je suis seul à présent, les autres sont sortis,
Je me suis étendu sur un banc contre le mur.

J'aurais voulu entrer, Seigneur, dans une église,
Mais il n'y a pas de cloches, Seigneur, dans cette ville.

Je pense aux cloches tuées : – où sont les cloches anciennes²⁰?
Où sont les litanies et les douces antiennes?

Où sont les longs offices et où les beaux cantiques?
Où sont les liturgies et les musiques?

Où sont tes fiers prélats, Seigneur, où tes nonnains ?
Où l'aube blanche, l'amict des Saintes et des Saints ?

Seigneur, la joie du Paradis se noie dans la poussière,
Les feux mystiques ne rutilent plus dans les verrières.

L'aube tarde à venir, et dans le bouge étroit
Des ombres crucifiées agonisent aux parois.

C'est comme un Golgotha de nuit dans un miroir
Que l'on voit trembloter en rouge sur du noir.

La fumée, sous la lampe, est comme un linge déteint
Qui tourne, entortillé, tout autour de vos reins.

Par au-dessus, la lampe pâle est suspendue,
Comme votre Tête, triste et morte et exsangue.

Des reflets insolites palpitent sur les vitres...
J'ai peur, – et je suis triste, Seigneur, d'être si triste.

« *Dic nobis, Maria, quid vidisti in via ?* »
– La lumière frissonner humble dans le matin.

« *Dic nobis, Maria, quid vidisti in via ?* »
– Des blancheurs éperdues palpiter comme des mains.

« *Dic nobis, Maria, quid vidisti in via ?* »
– L'augure du printemps tressaillir dans mon sein²¹.

Seigneur, l'aube a glissé froide comme un suaire
Et a mis tout à nu les gratte-ciel dans les airs.

Déjà un bruit immense retentit sur la ville.
Déjà les trains bondissent, grondent et défilent.

Les métropolitains roulent et tonnent sous terre
Les ponts sont secoués par les chemins de fer.

La cité tremble. Des cris, du feu et des fumées.
Des sirènes à vapeur rauquent²² comme des huées.

Une foule enfiévrée par les sueurs de l'or
Se bouscule et s'engouffre dans de longs corridors.

Trouble, dans le fouillis empanaché des toits,
Le soleil, c'est votre Face souillée par les crachats.

Seigneur, je rentre fatigué, seul et très morne...
Seigneur, ma chambre est nue comme un tombeau...

Seigneur, je suis tout seul et j'ai la fièvre...
Seigneur, mon lit est froid comme un cercueil...

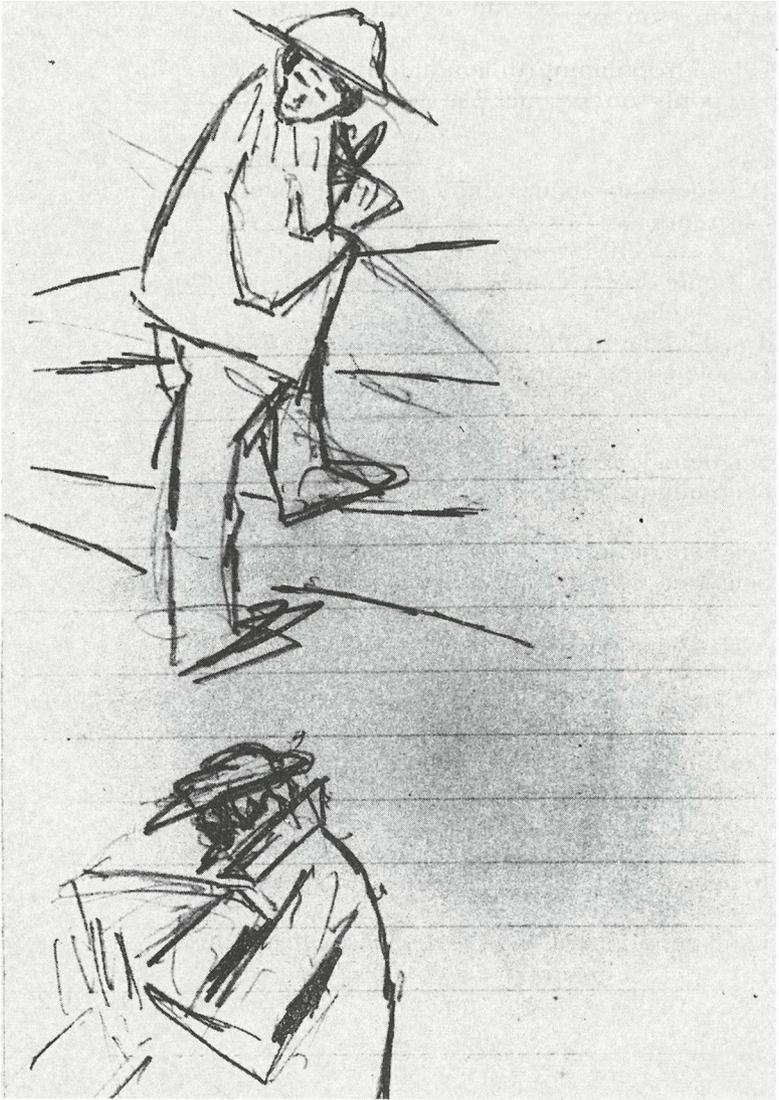
Seigneur, je ferme les yeux et je claque des dents...
Seigneur, je suis trop seul, Seigneur, j'ai froid, Seigneur,
j'appelle...²³

Cent mille toupies tournoient devant mes yeux...
Non, cent mille femmes... non, cent mille violoncelles...²⁴

Je pense, Seigneur, à mes heures malheureuses...
Je pense, Seigneur, à mes heures en allées...

Je ne pense plus à Vous, je ne pense plus à Vous²⁵.

New York, avril 1912²⁶.



Dessins de Blaise Cendrars illustrant le manuscrit du Volturmo.

En marge des Pâques

LE VOLTURNO

Le Volturno¹ n'est pas ce que l'on pourrait croire : un vautour
C'est un simple bateau avec une cargaison

De peaux de veau, d'émigrants, de poutres de fer
De minerais, de volailles et de pauvres diables

Parmi les passagers qui sont dans l'entrepont
Se trouve aussi, au bout du rouf, tout au fond,

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

Donc, le Volturno est un très mauvais bateau
Lent, vieux, rouillé, rabistoqué, rafistolé

Les hommes d'équipage ont l'aspect du bateau
L'un est manchot², l'autre borgne, un autre sourd

Le capitaine est toujours saoul et ses lieutenants
Font la cour aux trois quatre Juives de passage

6 juin 1912

Poésies complètes. *Je suis l'autre*: c'est à la Bibliothèque impériale de Saint-Petersbourg qu'un jeune apprenti bijoutier suisse a découvert la troublante formule que Gérard de Nerval, peu de temps avant sa mort, a inscrite au bas de son portrait par le graveur Gervais. Dans ce refus de sa propre image, Freddy Sauser a-t-il entendu l'injonction qu'il attendait? L'autre pour lui, l'autre lui-même, ce sera donc le poète, mais un poète en mouvement perpétuel et brûlant ses vaisseaux. Pendant plus de quarante ans, il s'en fera une devise de vie et une règle d'écriture. Lorsqu'il se rend à New York, fin 1911, sa décision est déjà prise: il écrira. À son retour en Europe, il emporte son premier poème, *Les Pâques*, et pour le signer il emprunte à l'oiseau phénix le nom de l'autre: Blaise Cendrars.

La collection « Tout autour d'aujourd'hui » présente, en quinze volumes, les œuvres complètes de Blaise Cendrars (1887–1961) dont elle propose la première édition moderne, avec des textes établis d'après des sources sûres (manuscrits et documents), accompagnés de préfaces et suivis d'un dossier critique comprenant des notices d'œuvres, des notes et une bibliographie propre à chaque volume. Le premier volume recueille les *Poésies complètes* de Cendrars dans leur chronologie de composition et avec les illustrations des éditions originales (Kisling, Modigliani, Picabia, Tarsila do Amaral...).

Textes préfacés et annotés par Claude Leroy.



Œuvres complètes, T1 Blaise Cendrars

Cette édition électronique du livre
Œuvres complètes, T1 de Blaise Cendrars
a été réalisée le 25 octobre 2022
par les Éditions Gallimard.

Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782207166871 - Numéro d'édition : 548997).

Code Sodis : U48399 – ISBN : 9782207166901

Numéro d'édition : 549000.