

Blaise Cendrars
Poésies complètes

VOLUME 1

DENOËL

BLAISE CENDRARS

TOUT AUTOUR D'AUJOURD'HUI
1

TOUT AUTOUR D'AUJOUR'HUI

Nouvelle édition
des œuvres de Blaise Cendrars
dirigée par Claude Leroy
professeur à l'université Paris X-Nanterre

*Cet ouvrage a été publié avec l'aide de PRO HELVETIA,
Fondation suisse pour la culture.*

*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, Éditions Denoël
© 1961, Miriam Cendrars
9, rue du Cherche-Midi 75006 Paris
ISBN 2 207 25271.X
B 25271.7

BLAISE CENDRARS

POÉSIES COMPLÈTES
avec 41 poèmes inédits

*Textes présentés et annotés
par Claude Leroy*

DENOËL

TOUT AUTOUR D'AUJOURD'HUI

Les œuvres complètes de Blaise Cendrars ont été rassemblées pour la première fois chez Denoël, entre 1960 et 1964. La parution de ces huit volumes sous couverture verte fut un événement. Quarante ans après, cette édition historique mais dépourvue de tout appareil critique ne répond plus aux exigences des lecteurs modernes. Une nouvelle collection prend la relève sous un titre emprunté au poète : « Tout autour d'aujourd'hui » (TADA) ; elle présente des textes révisés, préfacés et annotés, accompagnés des illustrations originales et d'une bibliographie propre à chaque volume. Enrichie d'un certain nombre d'inédits, cette collection constitue la première édition critique des œuvres complètes 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

Préface

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.

Préface

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 Sauter 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-

Préface

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 *LEsprit 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

Préface

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 rapprochent 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,

Préface

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 superflu¹. 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'Orsans* 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 réécrive 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.

Blaise Cendrars

•• Poésies complètes


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 Sausser 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 avec lui 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 une quinzaine de volumes, l'essentiel de l'œuvre 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 selon une formule nouvelle, dans leur chronologie de composition et avec les illustrations des éditions originales (Kisling, Modigliani, Picabia, Tarsila...) jamais reprises jusqu'ici. Elle est enrichie de 41 poèmes inédits.

Textes préfacés et annotés par Claude Leroy

DENOËL

B 25271.7  04.05
ISBN 2.207.25271.X
25 € TTC

