

Le retour de Cendrars

Blaise Cendrars, *Du monde entier au coeur du monde. Poésies complètes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2006

Vincent Lambert

Number 11, Winter 2006–2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2449ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (print)

1920-8812 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lambert, V. (2006). Review of [Le retour de Cendrars / Blaise Cendrars, *Du monde entier au coeur du monde. Poésies complètes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2006]. *Contre-jour*, (11), 139–146.

Le retour de Cendrars

Blaise Cendrars, *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2006.

S'il fallait à tout prix, pour l'actualité des Lettres, livrer de temps à autre ce type d'hommage venu de n'importe où, je dirais ici que Cendrars fut pour l'étudiant au secondaire que j'étais (je me souviens de ces semaines-là, lisant *Du monde entier* puis *Moravagine* dans l'autobus jaune) ce que semble avoir été Paul Éluard pour un certain nombre d'amis et d'écrivains qui m'entourent aujourd'hui. Tomas Tranströmer me le rappelait encore dernièrement, dans un poème autobiographique, après avoir évoqué cette marche au long du « mur antipoétique » — « *Die Mauer* », écrit-il sans plus — qui encercle nos vies adultes et nous voue pour longtemps aux mêmes paysages, aux mêmes trajets :

*Éluard effleura un bouton
le mur s'ouvrit
et le jardin apparut.*

Et Cendrars, ce fut, dans l'autobus qui nous transportait soir et matin sur les routes défoncées des campagnes, la jubilation de l'univers — une jubilation telle que le vertige encyclopédique que sous-tend presque la lecture de Borges allait quelques années plus tard m'apparaître plus fade, d'une fadeur qui n'est aucunement dépréciative et qui s'apparente à ce que dit Laozi (qui fut paraît-il archiviste et astrologue) du Tao, qu'il est fade et sans saveur lorsqu'il passe par notre bouche.

Mais voilà, Borges était sans doute déjà détrôné dans mon esprit par les carrefours et les ciels surpeuplés dont Cendrars faisait l'inventaire. Ses poèmes-dénombrements : d'abord comiques puis de plus en plus insensés à mesure qu'ils se prolongeaient sur la page, jusqu'à laisser croire que la logique de leur accomplissement était de ne jamais s'interrompre, cela pour mieux dire cette « Intercommunication du monde » que Cendrars avait lue, comme beaucoup de ses contemporains, et comme Borges d'ailleurs, dans les versets de Walt Whitman : « Le chemin de fer du Pacifique, le canal de Suez, les tunnels du Mont-Cenis, du Saint-Gothard et de Hoosac, le pont de Brooklyn, cette terre toute bridée de rails de fer, de lignes de bateaux à vapeur qui parcourent toutes les mers... » Je suppose, supposons, oui, que j'étais devant Cendrars comme lui devant Whitman ou Lautréamont, dont il réédita *Les chants de Maldoror*, à voir s'élaborer une écriture qui jusque-là ne pouvait simplement exister et qui sortait peu à peu de l'impossible, tant par sa grammaire (nonchalante et souveraine) que par ce Grand Tout dont elle paraissait elle-même faire la découverte comme je lisais.

Je repasse aujourd'hui par les poèmes de Cendrars, et j'en profite pour lire l'œuvre en entier. Aucune écriture ne m'aura autant donné l'impression d'être à chaque instant de son développement la conséquence d'une découverte. On a commenté et commenté le mystère de cette nuit du 1^{er} septembre 1917, année où il quitta « sans esprit de retour Paris et la Poésie ». Cendrars, faut-il le dire, avait perdu au front, deux ans plus tôt, son avant-bras droit, celui du crayon, et était entré dans une errance qui différerait en tous points des voyages qui l'avaient mené à écrire *Les pâques à New York*, la *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* et *Le panama ou les aventures de mes sept oncles*, ses premiers poèmes. Une errance dénuée de grands voyages cette fois-ci, entre Cannes et cette Méréville où il habita une grange (énigmatique dans l'histoire) qui fut son port d'attache pendant l'année 1917. Entre-temps, il avait été clochard à Paris puis s'était joint à un groupe de gitans, en Eure-et-Loir. Il faut savoir que le récit de cette errance ne fut raconté que des années plus tard ; sur le coup, Cendrars n'en dit rien. Il a d'ailleurs pratiquement cessé d'écrire. Et c'est dans cette léthargie,

au moment où l'écriture est confrontée au sur-place, qu'elle bifurque ailleurs. Les quelques textes qui ont émergé de cette période sont les premiers écrits de la main gauche et sont atypiques dans toute l'œuvre. J'aime les considérer chacun à leur manière comme des manifestes. Trois *Sonnets dénaturés* faits de slogans publicitaires réaménagés, où Cendrars atteint dans l'expérimentation (que certains diraient sans expérience) un paroxysme qui semble cacher un doute quant à la possibilité même d'une poésie figurative. C'est du moins l'hypothèse que nous suggèrent les poèmes qui viendront quelques années plus tard, ces *Documentaires*, ou *Kodak*, des écrits de réapprentissage, en partie constitués de coupures de descriptions empruntées aux romans d'aventures de Gustave Le Rouge. *L'eubage*, qu'il décrira comme « l'itinéraire d'un voyage dans l'hinterland du ciel », est un récit cosmographique imité de Cyrano de Bergerac et de Rétif de la Bretonne (les pages de l'édition originale sont la réplique d'un ancien traité d'astrophysique), où le voyageur dit apercevoir, derrière la Voie Lactée, cette « Éponge des Ténèbres » sur laquelle Cendrars reviendra dans *Le lotissement du ciel* : « J'ai vu cette éponge, de mes yeux vu. C'est une énigme. » C'est au cours de ces années qu'il entreprend aussi *La fin du monde*, ce « grand roman martien » d'où seront tirés un synopsis écrit pendant la nuit du 1^{er} septembre, *La fin du Monde, filmée par l'Ange N.-D.*, certains passages de *Moravagine* (qui ne paraîtra qu'en 1926) et un manifeste en bonne et due forme, *Profond aujourd'hui*, dont certaines phrases (des slogans dirait Cendrars, qu'il reprendra d'ailleurs jusqu'à la fin) expliquent tout : « Les cosmogonies revivent dans les marques de fabrique. » Ou plus loin : « Le silence est tel qu'on entend se bander le ressort de l'univers. Un déclic. Soudain tout a grandi d'un cran. C'est aujourd'hui. »

Cendrars avait un autre point en commun avec Borges. Je pense à ces visites aux Grandes Bibliothèques racontées dans *Bourlinguer* ou encore à cette « petite bibliothèque portative faite de quelques milliers de pages arrachées dans les ouvrages les plus divers ». Il était fasciné par l'occultation scientifique des théories du mouvement perpétuel, auquel il consacra, en appendice à *L'eubage*, une dizaine de pages dénuées de toute ambition littéraire, ou par le mystère des extases du Frère Joseph de Cupertino, ce « nouveau patron de l'aviation », que des illustrations

montrent en lévitation sous les voûtes de Saint-Pierre à Rome, et détenteur d'un record de distance, le 10 juillet 1657 : trente mètres de distance à deux mètres cinquante du sol. Il vouait à saint Jean de la Croix et aux Pères de l'Église une admiration sans borne, tout comme à ces contes et ces chansons nègres qu'il répertoriait, ou aux vingt tomes (celui de l'Afrique en particulier) de la *Géographie universelle* d'Élisée Reclus qu'il avait lus dans la bibliothèque familiale. Voilà peut-être pourquoi, d'ailleurs, au cours des années sédentaires, pendant huit ans donc, Cendrars conçoit une écriture photographique qui doit presque tout aux romans (considérés alors comme des romans populaires) de Gustave Le Rouge ou se livre à l'imitation d'anciens récits cosmographiques : le livre est toujours là. *Ce monde entier* est mêlé en profondeur, confronté au savoir des livres. C'est après avoir évoqué, lue dans un « vieux bouquin oublié au tournant d'une route », cette histoire d'un pèlerin fait prisonnier par un groupe de nomades qui, tous les soirs, vers 350, dans le désert de Pharan

allumaient des lampes à pétrole ou kérosène accrochées par grappes à un mât immense, muni de nombreux bras ou vergues, le globe rotatoire de ces lampes qui brûlaient toute la nuit disposées par groupes selon l'ordre de grandeur des constellations et la fluctuation des saisons et la fixation de l'heure, imitant les mouvements des astres et leur gravitation, leur inclinaison, l'intensité diverse de leurs feux et leurs diverses colorations

— c'est après avoir évoqué cette leçon de mécanique astrale que Cendrars, pour la première fois je crois, au front où « les vivants ne tiennent pas en place parmi les morts », s'absorbe dans la contemplation du ciel. Il écrit : « Partout où l'IMAGE se manifeste, l'homme ne dort pas la nuit. »

Remarquons-le au passage, et voilà sans doute un autre sens à donner au titre qu'il choisit pour ses poésies complètes en 1944 : non seulement Cendrars, après la Grande Guerre, avait-il vu l'univers dans la nuit de Méréville, il avait aussi observé un point d'ombre, décrit au départ comme une Éponge mais qui portera différents noms par la suite. J'ai parlé des livres, d'un monde hanté par le savoir des livres. C'est pour vérifier l'existence d'un trou noir appelé « sac à charbon », dont il aurait entendu parler chez Villiers de l'Isle-Adam, qu'il se décide enfin, en 1924, à reprendre le voyage. Il racontera, dans *Le lotissement du ciel* :

Le « sac à charbon » ne figure sur aucune carte. J'ai interrogé des tas de gens au Brésil. Les gens de l'intérieur le situaient exactement et me le désignaient le bras, l'index tendus, me faisaient suivre son sillage, ses plis, ses remous sombres, interprétaient sa noirceur comme les diseuses de bonne aventure interprètent les taches d'encre, me parlaient de leurs superstitions paysannes en faisant de nombreux signes de croix.

Il écrira aussi : « plus on le contemple, ce trou, plus il se creuse dans la profondeur et plus il vous entraîne dans son fond, son tréfonds insondable ».

C'est au cours de ce voyage au Brésil que Cendrars reprend goût à la poésie et commence l'écriture des *Feuilles de route*, lesquelles devaient au départ s'échelonner sur sept livres et dont il n'écrivit que les deux premiers : *Le Formose*, du nom du bateau où il s'était embarqué, et *Sao Paulo*. Il est évident que la poésie tient chez Cendrars le rôle du journal de voyage ; il ne semble écrire de poèmes que lorsqu'il sort de chez lui. Je m'étonne pourtant (et c'est là peut-être où devait me mener cette seconde lecture de Cendrars) qu'il ne fasse aucune mention, dans ses poèmes brésiliens, de cela même — l'IMAGE qui garde éveillé, le « sac à charbon » — qui l'avait poussé à reprendre la route. Il y a comme une incohérence dans cette œuvre, entre ces années d'après-guerre marquées par la découverte de l'univers et, alors qu'il touche au but pour ainsi dire, les poèmes écrits au Brésil, qui paraissent aussi loin que possible de toute euphorie cosmologique et de tout encyclopédisme.

Je crois qu'il se trame dans cette contradiction quelque chose d'important pour la poésie. Voici, pour s'en rendre compte, l'ouverture du premier poème des *Feuilles de route* :

*Voici des années que je n'ai plus pris le train
J'ai fait des randonnées en auto
En avion
Un voyage en mer et j'en refais un autre plus long*

*Ce soir me voici tout à coup dans ce bruit de chemin de fer qui m'était si
familier autrefois
Et il me semble que je le comprends mieux qu'alors*

Et nous voici revenus sur Terre, en voyage. Il est possible qu'il y ait un Cendrars de la Terre et un autre du Ciel, et que le retour à la poésie amorcé au début des années 1920 soit le retour à une Terre que Cendrars aurait désertée pendant trop longtemps et qu'il regardait de nouveau, qu'il devait réapprendre à voir. Il me semble être aujourd'hui devant ce poème comme son narrateur dans le bruit retrouvé de la locomotive, je le comprends mieux qu'autrefois — quand son évidence avait dû me laisser froid, ou peut-être ne l'avais-je carrément pas lu tant je suis resté longtemps captif de cette voix totalisante et syncopée des premiers poèmes :

Stringberg a démontré que la terre n'est pas ronde
Déjà Gavarni avait aboli la géométrie
Pampas
Disque
Les iroquoisies du vent
Saupiquets
L'hélice des gemmes
Maggi
Byrrh
Daily Chronicle
La vague est une carrière où l'orage en sculpteur abat des blocs de taille
Quadridges d'écume qui prennent le mors aux dents
Éternellement
Depuis le commencement du monde
Je siffle
Un frissoulis de bris

Nous étions déjà sur Terre, mais autrement, je dirais d'une manière qui donne à lire le poème comme une sorte de table des matières, avec ces vers qui n'ont de lien entre eux que lorsqu'on les imagine extraits d'une même situation, comme les fils emmêlés d'une conjoncture improbable qui pourrait être simplement Cendrars dans le monde, assis, écrivant. Je pouvais me contenter de ces dénombrements parce qu'ils étaient le signe d'une écriture débordée de toutes parts, qui donnait d'autant plus à deviner la présence du monde environnant que celui-ci semblait extérieur au poème : il le contenait, s'offrait en lui par bribes dont chacune avait son origine dans un lieu qu'on ne pouvait retracer, ou dans une histoire qui ne serait jamais racontée.

Que dire de cet intérieur aveugle où s'élaborent dans l'exultation les premiers poèmes, vis-à-vis du détachement, de la lenteur des *Feuilles de route* ? Le poème de 1924 laisse bien entendre que Cendrars est déjà passé par là, que l'œuvre qui commence est en quelque sorte la réécriture d'une aventure qui a déjà eu lieu, qui se joue maintenant dans l'après-coup du foudrolement. Les traces laissées par la longue nuit de Méréville sur les poèmes brésiliens se trouvent peut-être justement dans cette écriture si peu soumise aux dérèglements de la révélation, par laquelle le temps semble retrouvé :

*Le soleil se lève à six heures moins le quart
Le vent a beaucoup fraîchi
Le matin le pont m'appartient jusqu'à 9 heures
Je regarde les matelots qui épongent le spardeck
Les hautes vagues
Un vapeur brésilien que nous rattrapons
Un seul et unique oiseau blanc et noir
Quand apparaissent les premières femmes que le vent secoue et les
fillettes qu'il trousse en découvrant leur petit derrière en chair de poule
je redescends dans ma cabine
Et me remets au travail*

J'ignore en fait si ce qui vient d'être dit est important ou non pour la poésie. Peut-être au fond ai-je voulu montrer que le Cendrars des *Feuilles de route* gardait implicitement en mémoire ce pressentiment des tréfonds de l'univers qui, auparavant, l'avait fait renoncer à la poésie. Je suppose maintenant que oui, et autrement que je ne l'imaginais. Ce vaste univers est là, dans l'implicite, non comme ces « ombres dans le noir » ou ces « bêtes animiques » qu'il avait vu défiler dans la nuit permanente de la Grande Guerre et que j'aurais cru voir à mon tour jouer sur la toile de fond des poèmes brésiliens, alors qu'il n'en est rien, mais autrement, dis-je bien. Si ces découvertes agissent sur l'écriture des *Feuilles de route*, ce serait d'une manière détournée, comme les marins sous le ciel, en lui redonnant un certain sens du repère dans le fouillis des phénomènes. Il faudrait alors imaginer ce paradoxe d'un point de repère qui serait comme l'anamorphose au centre des *Ambassadeurs* de Holbein, ce « sac à charbon », cette « Éponge des Ténèbres » que Cendrars avait décrit dans *L'eubage* comme étant « aux

Antipodes de l'Unité », autrement dit un point (bien situable là-haut) qui serait l'extrémité visible d'une béance inconcevable donnant stabilité au reste de l'univers... Ou alors suis-je en train de sacraliser d'une autre façon le parcours de cette écriture, en refusant que ses orientations au fil des années soient soumises à des lois qui n'impliqueraient pas forcément une évolution cohérente... comment savoir ?

Dans le poème suivant, le soleil entre à profusion dans la cabine et Cendrars est assis devant une machine à écrire. Et s'il n'avait fallu encore une fois que mesurer le chemin parcouru pour en arriver jusque-là ?

Vincent Lambert