

2. BLAISE CENDRARS

GUACIRA MARCONDES MACHADO

Michel Décaudin a signalé ce qui rapproche Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire et Max Jacob: leur indépendance, leurs traits individuels, caractéristiques, qui les distingue des mouvements d'avant-garde du début du siècle.

La lecture simultanée de leur poésie et de leurs écrits théoriques révèle d'autres points de contact. Mais ici on tiendra à examiner ce qui, pas toujours d'une manière explicite, permet de reconnaître dans leurs œuvres les marques de la théorie baudelairienne qui a inauguré la modernité poétique. Ce-faisant, on pourra constater les suites d'une révolution qui ne sont pas souvent reconnues en tant que telles.

Blaise Cendrars a été nommé un "marginal de toutes les querelles", mais il a fourni par contre "le précieux archétype de l'avant-gardiste", selon les mots de Claude Leroy. Plus particulièrement, selon l'œuvre récente de Marjorie Perloff (1993), il a fourni le modèle d'un certain futurisme.

Très tôt dans sa carrière on le voit mettre en œuvre au sens strict la maxime apollinaire: "On ne peut pas transporter partout avec soi le cadavre de son père" (Apollinaire, 1980, p.55). Blaise Cendrars, pseudonyme de Frédéric Louis Sauser, est en fait pris dans un mouvement perpétuel où il faut tuer le "père", créer ses œuvres, ses livres, pour en être finalement leur enfant. Il dira: "La littérature fait partie de la vie. Ce n'est pas quelque chose 'à part'. Je n'écris pas par métier. Vivre n'est pas un métier. (...) Toute vie n'est qu'un poème, un mouvement" (in *Der Sturm*, 1913). Précepte baudelairien, sans doute, qui veut que la vie soit convertie en poème. "Le monde dans un homme, tel est le poète moderne", dira Max Jacob, très baudelairien malgré lui. Mais pour Cendrars ce précepte a un sens plus étendu, car chez lui, plus encore que chez Nerval, un de ses ancêtres, peu à peu, biographie et bibliographie se mêlent pour lui permettre de se créer en toute liberté. Aussi, arrive-t-il à

l'autre bout de la chaîne il s'écrit et se réécrit, il va de la vie aux œuvres, mais aussi des œuvres aux œuvres.

Pour mener à bout ce propos, Cendrars trace les voies d'une poétique où l'on reconnaît les traits mêmes de la modernité, d'une modernité qui n'est pas très distante de Baudelaire. Le long poème *Pâques à New York* (Poupon, 1969) utilise encore le thème du poète errant solitaire dans la grande ville, en même temps qu'il constate la présence de la misère humaine, soit-elle la sienne: "Un matin, (...)/ Je suivais, roidissant mes nerfs, comme un héros / Et discutant avec mon âme déjà lasse, / Le faubourg secoué par les lourds tombereaux", disait Baudelaire dans le poème "*Les sept vieillards*"; "Je descends à grand pas vers le bas de la ville, / Le dos voûté, le cœur ridé, l'esprit fébrile" dit Cendrars dans le sien poussé par un élan initial où l'on voit les deux poètes enveloppés par l'atmosphère étouffante de la grande ville et de ses quartiers misérables.

Le poème suivant, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (Cendrars, 1987), est un poème de voyage encore dans la tradition de Baudelaire et de Rimbaud. C'est à partir de lui, pourtant, que Cendrars commence à pousser plus loin ses innovations. L'œuvre qui paraît en automne 1913 est appelée aussi «Le premier livre simultané». A l'époque cela s'employait dans le sens où le lecteur devrait saisir en même temps le texte de Cendrars et les illustrations en couleurs de Sonia Delaunay. Mais ce mot de «simultané» a provoqué maintes discussions depuis ce temps-là. Monique Chefdor parle d'un "simultanisme de la perception fondé sur une saisie en direct, organique, des ambivalences du monde moderne" (1976, p.27). Cela veut dire que dans *La Prose* le moi s'identifie à l'espace démultiplié du monde dans un temps aboli par le fractionnement de la mémoire: cette relation réversible entre le monde et la parole conduit à la simultanéité. En d'autres mots quand Cendrars intervient sur la matière du monde il ne fait pas que transcrire une donnée. En réalité, celle-ci est perçue à travers le prisme de la conscience du poète - ce qui est aussi très baudelairien: "Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits", disait ce poète. Le regard de Cendrars saisit la multiplicité du monde, sa sensibilité saisit la diversité des univers intérieur et extérieur et les rapports qui s'établissent entre eux. Par conséquent, cette simultanéité met en relief la grande

fragmentation qui existe dans le poème et qui est due à bien des éléments, dont on pourrait énumérer ici quelques-uns:

1. tout d'abord, on remarque que le titre de l'œuvre est *Prose*, mais l'attente qu'il crée est bientôt déçue parce que le poème est écrit en des vers libres qui reproduisent le rythme du discours;
2. le poète intervient souvent dans le récit du voyage: les images, les comparaisons, la syntaxe (des propositions juxtaposées) y provoquent bien des ruptures:

Or, un vendredi matin, ce fut enfin mon tour / On était en décembre / Et je partis moi aussi pour accompagner le voyageur en bijouterie qui se rendait à Kharbine / (...) / Il m'avait habillé de neuf, et en montant dans le train, j'avais perdu un bouton / -Je m'en souviens, je m'en souviens, j'y ai souvent pensé depuis - / Je couchais sur les coffres et j'étais tout heureux de pouvoir jouer avec le browning nickelé qu'il m'avait aussi donné // J'étais très heureux insouciant / Je croyais jouer aux brigands / Nous avions volé le trésor de Golconde / Et nous allions, grâce au transsibérien, le cacher de l'autre côté du monde...;

3. cette dernière strophe nous fait voir l'autre élément qui provoque des ruptures sémantiques dans le texte: le poème passe successivement du réalisme à l'imaginaire;
4. il cherche encore souvent à tirer des effets des contrastes des mots ou des images: recette baudelairienne aussi qui voulait qu'une nouvelle réalité naisse de ces rencontres inattendues, qui provoquent la surprise - "le jeune squelette", "cadavre hébété", "belle ténébreuse", "nocturnes rayons" sont des créations qui semblent timides après Rimbaud et Lautréamont, et Cendrars ira plus loin, évidemment que celui qui a inauguré le procédé: "bilboquets diaboliques", "les moulins à vent sont les béquilles qu'un mendiant fait tournoyer", "le train avance / le soleil retarde".

Dans les œuvres qui suivront Cendrars innove toujours et apparaît bientôt comme l'inventeur d'une écriture qui devient sans cesse réécriture.

Les Poèmes Élastiques (Cendrars, 1986), en 1919, vont plus loin dans le sens d'abolir les frontières existant entre prose et poésie: ici, tout devient matière poétique, mais présentée dans un langage qui se distend et se fragmente bien plus qu'il ne l'avait fait dans la *Prose du Transsibérien*. L'œuvre répond sans doute aux exigences d'un temps que le poète connaît de l'intérieur. Il dira ailleurs, dans *Aujourd'hui*:

Notre époque, avec ses besoins de précision, de vitesse, d'énergie, de fragmentation de temps, de diffusion dans l'espace, bouleverse non seulement l'aspect du paysage contemporain, mais encore, en exigeant de l'individu de la volonté, de la virtuosité, de la technique, elle bouleverse aussi sa sensibilité, son émotion, sa façon d'être, de penser, d'agir, tout son langage, bref, la vie.

Et le poète crée des poèmes, dit-il à propos des *Poèmes élastiques*, "nés à l'occasion d'une rencontre, d'une amitié, d'un tableau, d'une polémique ou d'une lecture", qui énumèrent et juxtaposent les impressions qui se succèdent dans son cerveau.

Finalement, dans *Documentaires*, œuvre parue en 1924, Cendrars pratique le collage, le montage et même le plagiat, techniques de décomposition de la création et qui ne sont qu'une mise en œuvre, adaptée d'abord à la peinture par les cubistes, de la théorie baudelairienne concernant l'imagination et la création poétique:

C'est l'imagination qui... décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant les règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf.

Il suffit de lire les quelques définitions de collage et de montage pour y voir une adaptation de cette attitude inaugurée par Baudelaire et qui est l'un des piliers de la modernité poétique. Dans son œuvre sur le "moment futuriste" Marjorie Perloff observe que "collage" se réfère plutôt aux relations dans l'espace et est donc employé par rapport aux arts visuels, tandis que «montage» se réfère aux relations dans le temps et

concerne l'art verbal. On y lit encore que le **montage** "objective l'intégration des composants combinatoires divers et, en tant que tel, lui donne l'unité".

Mais *Documentaires* est encore plus que tout cela, puisque c'est un collage et/ou montage du roman feuilleton de Gustave Lerouge *Le mystérieux Docteur Cornélius*. Il s'agit donc d'un plagiat qui ne veut pourtant pas corriger le texte original; il n'est pas non plus un assemblage hétéroclite d'éléments: le découpage et le montage - comme ceux d'un film (d'ailleurs le titre, *Documentaires*, le suggère) - produit en fait un ouvrage neuf.

Henri Béhar observe (1976) que les dix séquences de *Documentaires* ne montrent aucun rapport temporel, mais que leur consécutivité assure une chronologie dans la totalité de l'œuvre. D'une manière générale, Cendrars sélectionne quelques passages du récit de Lerouge, les regroupe et les interpole; ensuite, à l'intérieur des paragraphes et des phrases il fait des suppressions et des changements qui permettent à chaque texte de produire les effets qu'il cherche:

1. il élimine la plupart des déterminatifs, des relatifs, des superlatifs et laisse le mot seul;
2. les énumérations gagnent un rythme binaire ou ternaire;
3. les verbes sont généralement au présent comme il convient aux descriptions - car, un documentaire, à la différence du film narratif, est fondé sur l'enchaînement de syntagmes descriptifs.

Ce qui en résulte, comme bien le note Béhar (1976, p.109), est un langage poétique fondé sur la dénotation, et donc, «aux antipodes de ce qu'on nomme habituellement poésie»: la prose poétique y est lisse, sans style, sans rime, sans image, l'élément lyrique provenant du rythme créé par le fait brut, le vocable isolé.

Or, ces effets sont, en gros, les mêmes qu'on reconnaît dans ses poèmes depuis *La Prose du Transsibérien* et que Cendrars cite dans *L'Homme foudroyé*, "détruire l'image, ne pas suggérer, châtrer le verbe, ne pas faire style, dire des faits, rien que des faits, le plus de choses avec le

moins de mots possible...” (p.182-183). En réalité, la modernité de Cendrars se trouve dans le fait divers quotidien, qu’il peut trouver dans la rue ou dans la presse. D’où l’intérêt pour l’insertion d’éléments publicitaires, et l’emploi d’une langue des journaux, dépouillée, comme l’est d’ailleurs le langage cinématographique au temps du cinéma muet. Dans *Documentaires*, donc, il aboutit à une écriture picturale et grâce à la succession rapide des images, au développement des épisodes, il arrive tout près de l’art cinématographique. Intégration heureuse des arts selon la formule baudelairienne. La lecture de «Jeune fille» illustrera une partie de ces remarques:

Légère robe en crêpe de Chine
La jeune fille
Élégance et richesse
Cheveux d’un blond fauve où brille un rang de perles

Physionomie régulière et calme qui reflète la franchise et la bonté
Ses grands yeux d’un bleu de mer presque vert sont clairs et hardis
Elle a ce teint frais et velouté d’une roseur spéciale qui semble l’apanage
des jeunes filles américaines.

On termine ces quelques observations sur l’œuvre poétique de Cendrars en rappelant qu’il ne cessera plus de pratiquer le montage, même quand il arrêtera d’écrire des poèmes. Cela veut dire que, comme pour Baudelaire, la modernité de Cendrars se situe sur un principe de décomposition, sur la destruction de la réalité. Et si son œuvre se fait sans cesse après à partir du montage successif de ses propres livres c’est pour que l’auteur puisse finalement se donner une naissance. Dans son œuvre poétique, dans toutes les innovations qui caractérisent cet Esprit Nouveau qu’il partage avec d’autres contemporains, on peut reconnaître les suites de la modernité inaugurée par Charles Baudelaire, loin déjà, au XIX siècle.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- APOLLINAIRE, G. - *Les peintres cubistes*. Paris: Hermann, 1980.
- BAUDELAIRE, Ch. - *Les Fleurs du Mal*. Paris: G.-Flammarion, 1964.
- BÉHAR, H. - “Débris, collage et invention poétique”. *Europe*, no 566, p. 102-114, juin 1976.
- CENDRARS, B. - *19 Poèmes élastiques de Blaise Cendrars*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1986.
- CENDRARS, B.; DELAUNAY, S. - *La Prose du Transsibérien*. Lettres Modernes, n° 224, 1987.
- CHEFDOR, M. - “Cendrars et le simultanéisme”. *Europe*, no 566, p.24-29, juin 1976.
- PERLOFF, M. - *O momento futurista*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. S.P.: Edusp, 1993.
- POUPON, M. - *Apollinaire et Cendrars*. Lettres Modernes, n°103, 1969.