

Jean-Louis Cloët

**Blaise Cendrars ou le
cinématypographe**

Blaise Cendrars ou le cinématypographe

Jean-Louis Cloët

Du plagiat considéré comme un des Beaux-Arts

On écrit dans tous les livres scolaires — que de niaiseries dans les livres scolaires qui ne font le plus souvent que répéter à l’infini, en ricochet, les erreurs de Messieurs les Universitaires !... — on lit donc dans les livres scolaires que c’est Apollinaire qui a inventé la suppression de la ponctuation dans « Zone » en 1913. En vérité, « Zone » d’Apollinaire est un mauvais plagiat de « La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France » de son secrétaire ponctuel : Blaise Cendrars, tout de braise et de cendres.

BLAISE CENDRARS OU LE CINÉMATYPOGRAPHE

(à propos de *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* de Frédéric Louis Sauser dit Blaise Cendrars, de « Zone » de Guillaume Apollinaire, de l’année 1913 et du renouveau du Lyrisme en France [1].)

PRÉLUDE AUX HOSTILITÉS

Si l’on observe tout entier l’Œuvre poétique d’Apollinaire avec un recul salutaire, on serait tenté de dire qu’il obéit à un seul mouvement qui va du lyrisme — disons romantico-parnasso-symboliste et chlorotico-chichiteux — des « poèmes à Linda » repris dans *Il y a* [2] à l’image matérialisée dans la forme du corps du texte caractérisant l’un de ses derniers recueils *Calligrammes* [3], dont le premier projet de titre — le titre initial — avait déjà un regret, révélait une émulation du moins, puisqu’il devait être au départ nous rappelle Michel Butor : *Et moi aussi je suis peintre*.

Dans sa préface à la réédition en 1966, à la n.r.f./ Gallimard [4], de ces « poèmes [dits] de la paix et de la guerre », Michel Butor rappelle en outre une lettre du bon Guillaume à l’ami — mais critique aussi ! — André Billy ; cette lettre-remerciement, sorte de renvoi d’ascenseur en somme à une note de lecture que Billy avait faite, permettait à Apollinaire de bâtir sa propre réclame sur le dernier titre à venir :

[Les] *Calligrammes* [...] sont une idéalisation de la poésie vers-libriste et une précision typographique à l’époque où la typographie termine brillamment sa carrière, à l’aurore des moyens nouveaux de reproduction que sont le cinéma et le phonographe [5].

— S’agit-il là d’un manifeste ?

La typographie finissait-elle véritablement sa carrière..., alors que lui même entendait bien réussir la sienne à tout prix ? — On va voir ce qu’il en est, comme on verra aussi du reste qui, d’elle ou de lui, vivra et verra, si Nous [6] osons, si Nous osions (vilain-z’Oziô) d’aventure attaquer le Maître, déguisés en bandit corse — mais après tout, avant tout, et, pour l’agrément du lecteur, ne suis-je, ne sommes-Nous pas là (avant tout, après tout) un peu pour cela ?

D’UN PLAGIAT

Alors même que « Kostro », s’interrogeant encore sur la typographie, rêvait de courtiser les moyens de la neuve modernité avec un « esprit nouveau » et cherchait à faire image en ressuscitant un médium somme toute fort peu moderne : le calligramme [7], alors même que « Kostro » interrogeait — en novateur, le pensait-il — la « typo », très classiquement par le fait, par le biais d’un médium qui, pour le moins, relevait déjà du passé, Cendrars, dès 1913, dans *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* [8] (qu’il dédiait « aux musiciens », préfigurant ainsi : et *La Roue* d’Abel

Gance [long métrage de 1920], et le très fameux *Pacific 231* d'Honegger qui allait en découler en 23), Cendrars, lui, était, outre dans l'image par sa typographie, son format et l'illustration simultanée de l'amie Sonia Delaunay, déjà dans le cinéma. Comparer « Zone » à *La Prose*, c'est voir combien Apollinaire doit à Cendrars : il se trouve qu'hélas encore aujourd'hui, presque dans tous les ouvrages dits « de critique » et bien évidemment scolaires, les commentaires ou notices d'histoire littéraire attribuent à Guillaume une place de fait usurpée, faussant résolument l'histoire de la modernité.

— Colette Seghers, l'épouse du célèbre éditeur Pierre Seghers (le génial créateur de la prestigieuse collection *Poètes d'Aujourd'hui* [9]), raconte dans un livre de souvenirs attachant intitulé *Pierre Seghers, un homme couvert de noms* [10] que Pierre [11] pût un jour consulter les épreuves d'*Alcools* chez Tristan Tzara, rue de Lille : elles corroboraient au premier coup d'œil, de façon indubitable, les soupçons sinon les griefs contre « Wilhelm » que Cendrars lui avait un jour confiés dans une conversation. On y voit en effet clairement qu'Apollinaire a supprimé après coup la ponctuation dans le texte de « Zone » et qu'il a placé ce dernier en tête du recueil comme s'il s'agissait d'un manifeste esthétique sinon tout simplement de la Modernité. — « Curieuse, cette décision, non ? » concluait Tzara plus dadaïste que jamais. Ainsi, selon « l'éditeur des poètes », comme du reste aussi d'après ce que laisse entendre, comprendre implicitement, Miriam Cendrars dans la très belle et très juste biographie qu'elle a consacrée à son père [12], il y aurait supercherie. Les témoignages concordent tous sur un point significatif : Guillaume, qui les avait entendues lire par Blaise lui-même au cours d'une soirée organisée par les Delaunay-Terck dans leur atelier de la rue des Grands Augustins en octobre ou novembre 1912, avait été bouleversé par la modernité des *Pâques à New-York* [13], lesquelles, on le sait, annoncent « *La Prose ...* » ; un peu après cet épisode, à son cadet de sept ans Apollinaire confiait que :

Les Pâques à New-York est meilleur que tous les poèmes publiés dans le *Mercure de France* depuis dix ans... [14]

Bon. Il faut admettre que c'est Guillaume qui avait présenté, lors de leur toute première rencontre officielle, le jeune Cendrars aux Delaunay, l'un de ses mercredis au Flore... — Mais enfin ! cela n'autorise pas tout pour autant. Le jour de la lecture, Apollinaire était présent « de fait » dirais-je, car il était alors hébergé par le couple : la jeune peintre Marie Laurencin venant de rompre avec lui, lassée de ses coups de ceinture ; craignant pour son avenir, jeune mariée depuis deux ans, la généreuse Sonia avait proposé cette solution de soutien au poète décomprimé pour le garder à la France (« aux ânes, ... aux autres... »). Peu de temps après, Popol trouvera un logement au 202, boulevard Saint Germain. Bref, voilà l'histoire. Apollinaire employant Cendrars comme copiste à la fois de certains écrits pavant les enfers de la B.N. comme de certaines légendes aussi ou romans de chevalerie (richesses de la Mazarine) « pour le compte de Pierre-Paul Plan, qui le faisait pour le compte de Payot, l'éditeur [15] », Guillaume employant et fréquentant régulièrement le jeune clochard de génie qu'était Cendrars à l'époque, lui ayant même promis de fonder — oui ! — avec lui une revue intitulée : *Zones*, dont le premier numéro était prévu pour le 1er Mai 1913, il n'est pas pensable que Blaise, très extraverti, si peu méfiant, ne lui ait pas fait part de son grand projet en cours avec leur amie commune Sonia Terck (épouse Delaunay) : celui du « Premier Livre Simultané », *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* ; au reste, dès Avril 1913, le jeune poète et son amie russe font paraître un prospectus annonciateur, mais l'argent manque [16]. Le mot, l'expression de « contrastes simultanés » est — chacun le sait mais rappelons-le au passage — empruntée par Robert Delaunay au chimiste français Henri Chevreul (1786-1889), grand admirateur de la Tour Eiffel par ailleurs, qui fut l'auteur en 1839 du traité : *De la loi du contraste simultané des couleurs* [17] où il décrit le phénomène vibratoire selon lequel deux couleurs mises côte à côte s'exaltent l'une l'autre. De la première série de ses *Fenêtres*, qui témoignent de ses premières expériences sur la réfraction du spectre lumineux, peintes lors de

l'été 1912 dans la vallée de Chevreuse, sous la double influence de Chevreul et de Seurat, Robert Delaunay écrit qu'il défendait :

L'idée d'une peinture qui ne tiendrait techniquement que par la couleur, des contrastes de couleur, mais se développant dans le temps et se percevant simultanément d'un seul coup.

C'est Apollinaire, qui, pour tenter de cerner (ou de capter à son profit) la peinture de Robert et donc de Sonia parlera d'« Orphisme », pour dire que cette peinture poétique — tentative originale — fait en quelque sorte la synthèse entre le fauvisme, le cubisme et le futurisme.

(Mais poursuivons « L'Affaire Blaireau »..., mon cher Alphonse [18] :) — Fin Avril, au « *Mercur de France* », paraît le recueil qu'Apollinaire envisageait d'intituler : *Eau de vie*, sous le titre d'*Alcools* que lui avait — respectueux, mais enthousiaste et généreux — suggéré Cendrars [19]. Cendrars, de retour de Chartres où, à l'instigation de son ami Delaunay ex-mécano d'aéro, il était allé s'exalter à la vue des avions, vient de se casser le tibia à la sortie du parc de Saint-Cloud en tombant d'une torpédo *De Dion* après une tentative de vol... plané ! C'est donc sur un lit de *L'Hôtel du Palais*, tout proche du parc, qu'immobilisé pour vingt huit jours et recevant quasi tous les jours la visite de son ami Robert Delaunay qui vient lui tenir compagnie et l'initier à la peinture (il faut dire que par la fenêtre, il y a un sujet connu des deux compères : la Tour Eiffel [20]), c'est sur un lit de convalescent donc que Blaise, n'ayant toujours pas rassemblé les fonds pour publier *La Prose*, ouvre son premier exemplaire d'*Alcools*. Il découvre alors surtout (— Oh ! le salaud !) en tête du recueil un texte inédit, comme c'est surprenant intitulé : « Zone » (—L'enfant de p... !). En réalité, il n'est pas tout à fait inédit dans sa forme du moins pour Blaise : il ressemble trop à *La Prose... La Prose du Transsibérien*, et, de façon trop incontestable pour l'heure, pour lors, aux « *Pâques* » — aux *Pâques à New-York* — qu'il avait adressées à Guillaume sans l'avoir rencontré encore dès Juillet 1912 (en septembre Apollinaire n'ayant toujours pas répondu), *Pâques à New-York* qu'il lui avait lues en personne ensuite chez les Delaunay en octobre ou novembre 1912 en provoquant l'émoi qu'on sait. Alors, plus que jamais sans doute tout entier de braises et de cendres, Blaise, Blaise écrit à Guillaume :

Je vous ai une fois envoyé « *Pâques* ». Vous, vous auriez dû me dédier « Zone ». Nous avions fait de beaux projets et nous voulions travailler ensemble. Puis [...] *Les Alcools* ont paru... [21]

Significativement, peut-être, le brouillon de cette lettre à Guillaume est griffonné en travers de la couverture d'un exemplaire de la revue *Die Aktion* du 13 septembre 1913 [22] ; on y trouve aussi la toute première version d'un poème « Crépitements [23] » repris en 1919 dans *Dix-neuf poèmes élastiques* où se trouve encore une partie qu'il supprimera : il y faisait allusion à G. A. Si vous le permettez — et même si vous ne le permettez pas — je lis et relis avec vous, comme à dessein dans ce poème, cette profession de foi de Blaise qui semble destinée à Guillaume :

Il n'y a pas de futurisme

Il n'y a que de la spiritualité [.]

Au moment de la publication d'*Alcools*, en effet, comme s'il cherchait à se protéger de Blaise qu'il vient de rouler, G. A. se ralliera bruyamment au mouvement futuriste italien [24] de Marinetti, mouvement né en 1904 à Rome, parvenu à Paris en 1909, et qui régnera en Europe jusqu'en 14, jusqu'à la guerre. Gino Severini, correspondant de Marinetti à Paris, est un ennemi personnel de Blaise ; Apollinaire le sait. Pour seule preuve de l'antagonisme (preuve frivole, il est vrai, mais comme le disait si justement le Philophe Alain, parfois : — « La frivolité est chose plus sérieuse qu'on ne croit ») : quand, par exemple, Cravan, Cendrars et les Delaunay allaient *guincher* en 13 au *Bal Bullier* (dont Sonia fit cette année-là une toile qui allait rester), quand *Pieds Nickelés* « simultanéristes », quatre, comme les *Trois mousquetaires* de Dumas, ils déboulaient au *Bal Bullier* portant les tissus aux « couleurs simultanées » tout juste inventés par Sonia, Blaise note qu'il n'y

avait rien de mieux que

Cette bigarrure d'arlequins orphiques pour faire scandale, mais aussi pour faire la pige aux futuristes de Marinetti, dont le délégué permanent à Paris Gino Severini télégraphiait chaque soir à Milan le détail de [leur] toilette, et ces nouvelles s'irradiaient jusqu'à influencer à Saint-Petersbourg le rayonnisme de Larionoff et de Gontcharova, le couple décorateur et costumier attaché à la troupe de Diaghilev, et cela se savait et s'imitait jusque chez les futuristes de Moscou, la célèbre chemise jaune de Maïakowski étant le dernier écho à la mode de nos folles nuitées de Paris... [25]

On s'en souvient : après le scandale des Fauves en 1905, le premier scandale cubiste (R. Delaunay, Gleizes, F. Léger, Metzinger) en avril 1911 au XXVIIe *Salon des Indépendants*, l'année de l'« *Hommage à Henri Rousseau* » fraîchement décédé, avait miraculeusement fourni à Apollinaire, l'occasion de se faire le chantre d'une nouvelle génération, de s'en proclamer chef de file, comme Cocteau qui, plus tard, créera en musique le « *Groupe des six* » quasiment dans le même esprit. Blaise n'en voulait pas à Guillaume de cet opportunisme critique [26] — non — puisqu'en 1913, il acceptera comme commande faite à l'« Agence de traduction » de sa revue *Les Hommes Nouveaux* (laquelle vient de mourir au troisième numéro), comme traduction ultime donc — pour le célébrissime *Der Sturm* d'Hervath Walden — celle de l'ouvrage de Guillaume sur *Les Peintres cubistes, Méditations esthétiques*, qu'il avait publiées peu avant, en France, chez Eugène Figuière. Était-il dupe pour autant de la dictature cubiste ? — Écoutons Chagall en témoigner, sachant que la première rencontre entre les deux hommes date d'automne 1912 (le 1er septembre, Blaise vient d'avoir vingt-cinq ans) et qu'elle se déroule à *La Ruche* où Marc Chagall vit dans le plus complet dénuement mais surtout le plus grand mépris de la part de tous les cubistes « montants » :

A cette époque [dit Chagall, bien des années après, et, avec gratitude], quand montait le cubisme, avec Apollinaire en tête, l'amitié de Cendrars fut pour moi un encouragement [27].

Guillaume et Blaise, eux, lors de leur « amitié », lorsqu'ils marchaient souvent tous les deux dans Paris, où se rencontraient au café (voire même — qui sait ? — chez Guillaume au 202, boulevard Saint-Germain, à l'époque du projet de la revue « Zone »), Guillaume écoutait souvent Blaise, afin (souvent et sans le dire) de reprendre la matière de son propos pour les articles qu'il rédigeait dans la rubrique qu'il avait intitulée « la Vie anecdotique » au très chic *Mercure de France* [28]. En cette année 1913, où, difficilement, *La Prose* cherchait à paraître, Blaise, qui n'était pas dupe de l'attitude opportuniste en diable de Guillaume, se moqua un jour de lui en lui racontant les fausses funérailles de Walt Whitman qui s'étaient déroulées vingt ans plutôt et qu'il tenait, disait-il, d'un témoin entendu lors de son séjour aux U.S.. Guillaume aveuglément en fit tout un article et le publia le 1er avril 1913 (sic !). 1er avril, sans doute, mais les critiques fusèrent : le vénérable *Mercure* croula sous les protestations. — Est-ce par un juste retour de bâton ensuite, fort peu de temps après, que le complice et pontife André Billy, comparse de Guillaume, "descendra" méchamment *La Prose du Transsibérien* avant même qu'elle ne paraisse, à la seule vue du bulletin de souscription et du *Prospectus* de 24 x 7 cm porteur déjà des « couleurs simultanées » de Sonia, Billy qui exécutera ses basses œuvres pas même sous son vrai nom de Billy (« The Kid » ?) mais sous le pseudonyme franchouillard de « Jean de l'Escritoire » dans *Paris-Midi.*, tout cela parce que lui Billy et Guillaume voyaient "midi à quatorze heure" depuis le canular Withman, mais surtout depuis que Cendrars avait débarqué à Paris. Revenons nous-mêmes au début du présent article et au mépris professé par Maître Guillaume pour la typographie, mépris que contredit à elle seule de façon presque éclatante sa recherche ultérieure des *Calligrammes* (on peut le penser tout du moins). Ce mépris de la typographie n'est rien moins à mon sens qu'un moyen de "descendre" Blaise, d'ostensiblement dévaloriser son projet à la fois aux yeux des « gens de Lettres » détenant alors le pouvoir éditorial à Paris mais surtout aux yeux du public. Blaise, comme on le sait (ne l'ai-je pas répété jusqu'à paraître insidieux), n'ayant pas obtenu de réponse du grand Guillaume lorsque débarquant à Paris, totalement inconnu, il envoie le manuscrit des *Pâques* à *New York* dans l'espoir d'une publication au

Mercur de France, c'est sur la presse clandestine d'un camarade anarchiste de la rue Botzaris aux Buttes-Chaumont [29], et en tant que première plaquette hors-série de la « collection Triumvir » de la revue intitulée *Les Hommes Nouveaux*, que sont composées « *Les Pâques* » ; or, Blaise, lui, s'enorgueillit de la typo, il écrit (et il n'a pas manqué d'en faire part au bon Guillaume) :

Au point de vue typographique la collection *Triumvir* présente un caractère de luxe et de modernité extrême qui n'exclura pas les souvenirs d'une tradition qui a valu à la France une renommée universelle. Une grande variété présidera au choix des papiers, des formats et des caractères d'impression [30].

Au moment de l'expo Delaunay à Berlin, il écrit encore, toujours à propos de la typographie, qui, décidément, l'obsède, et dont il fait son médium :

Je ne pensai plus à Moravagine, absorbé que j'étais d'abord par la rédaction et la composition du Transsibérien, puis par son exécution typographique, dite Le Premier Livre Simultané, fabrication qui dura un an, chez Crété, à Corbeil [31].

Voilà qui, à mon sens, à lui seul explique — à défaut de le justifier — le mépris affiché, passager et paradoxal de Guillaume, soudain, pour la typographie... — Que dire de plus ? Les amitiés sont bien fragiles, à Paris, dans les Arts — cette jungle moins hospitalière que celle du Douanier Rousseau —, dans ces milieux trop initiés que Cendrars évitait. — Cendrars pardonnera-t-il jamais ? Chacun connaît la fin du poème « Hamac » daté de 1913 et tiré du recueil des *Dix-neuf poèmes élastiques*, qui constitue, peut-être, une réponse à la question désormais à jamais posée :

Apollinaire

1900-1911

Durant douze ans seul poète de France

[Mais, peut-être, faudrait-il rappeler ici le début, tout début du texte :]

Onoto-visage

Cadran compliqué de la Gare Saint-Lazare

Apollinaire

Avance, retarde, s'arrête parfois.

Européen

Voyageur occidental

Pourquoi ne m'accompagnes-tu pas en Amérique ?

J'ai pleuré au débarcadère

New-York... [32].

— Cendrars plagié ? — Les faits sont là !... La preuve matérielle du vol, du délit de grivèlerie poétique (bref du plagiat), les héritiers de Tzara en sont peut-être encore en possession, ou, hélas, un autre amateur, riche bibliophile esthète, modiste ou banquier, amateur de curiosités et de placements sûrs,... à moins que l'État — le banquier central — ne l'ait acheté ou se le soit plutôt fait « offrir », selon sa royale habitude, par le biais des droits de succession.

« Zone » est donc apocryphe vis-à-vis de *La Prose* — encore une histoire, « Parisienne ! » — et, c'est bien Cendrars et non Apollinaire, comme on continue à le prétendre dans la plupart des manuels, qui est l'inventeur de la poésie moderne : entendons de celle qui fait repartir la machine de la poésie lyrique en France, absolument « vaporisée [33] » depuis le « Coup de dé [34] » de Mallarmé.

Certains critiques (tic ! tic !)(Oh ! Seulement les inconséquents, mais ils sont les plus nombreux [35])

— tenant sans doute la frivolité pour un des Beaux-Arts à défaut de crime [36] (pourtant, certes ! certes, c'en est un !) —, diront : « Fait sans importance !... A quoi bon cette précision poujadiste !... »

— On voit bien par là que rien ne leur coûte lorsqu'il s'agit du sang d'autrui et qu'ils ne sont pas du combat. Seront-ils jamais du combat, quoiqu'ils en tirent bénéfiques..., eux seuls — eux seuls, souvent — ? Laissons-les bavasser et retenons ceci (puisse-t-il bien leur en déplaire !) : Cendrars, avant

Apollinaire ! Et, avant tous ! (Ouf ! C'est dit.)

APOLLINAIRE, UN CLASSIQUE DU « MONDE ANCIEN »

Colette Seghers, dans son livre souvenir, a ainsi eu le grand mérite, après les confidences de Cendrars et de son époux, d'oser dévoiler ce détournement scandaleux ; mais, allons plus loin dans le déboulonnage et *strip-tease* du bon « Kostro », plus par honnêteté du reste que par simple esprit de justice. Il suffit de comparer les deux personnalités et les deux textes à leur image pour se persuader que le grand novateur est Cendrars et non l'auteur de *L'Hérésiarque*, hérésiarque lui-même en diable, lequel terme signifie : « chef de secte [37] », comme chacun sait — ce titre n'est-il pas en soi fort révélateur déjà de la volonté de carrière d'Apollinaire, à vingt deux ans [38] ? Car Apollinaire est un carriériste !... un carriériste, qui, voyant s'ouvrir pour l'un de ses premiers textes *La Revue Blanche* des très bourgeois Nathanson, poursuit sa route en 1909 par un détour abouti, prolongé, au *Mercure de France*, où il publie la malgré tout très parnassienne, très banvillienne et romantique même jusque dans ses relents, « chanson » : *Chanson du Mal-aimé*... — chef-d'œuvre, certes, certes mais [...] ! — En 1910, il espère le Goncourt, et, pour ce qui est de « l'Esprit Nouveau », on peut dire qu'il fut « le suiveur » de peintres, dont certains de ses amis peintres (peintres aussi, précisément) lui avaient annoncé la modernité : ne nous fions donc pas à sa seule intuition de beaucoup hyperbolisée après coup et participant de son mythe — ô tellement commode pour tout un pan des héritiers revendiqués, le revendiquant à hauts cris : poètes autant que critiques patentés ! — C'est si pratique un mort, qui meurt jeune encore et au bon moment, pour en faire un martyr et un chef de file posthume postiche ; on fait dire ce qu'on veut aux morts : — N'est-ce pas, Breton... : toi qui sut traire *a posteriori* et d'une main chaude *Les Mamelles de Tirésias* [39] au ciel, bien confortablement calé sur *Un mouchoir de nuage* [40] confisqué par toi, dès 24, aux dadaïstes phagocytés ? Quant aux peintres dont Apollinaire fut le plus proche (prenons Rousseau et Picasso) : Rousseau prétendait faire un art destiné aux musées et considérait qu'il n'y avait alors que deux peintres en France, lui « dans le genre moderne », et, Picasso, Picasso « dans le genre égyptien [41] ». Picasso comme Rousseau, ne sont-ils pas de fait des classiques cachés... masqués ? — Picasso n'avouera-t-il pas cet aspect de son univers dans la période dite « classique » précisément, laquelle suit, on le sait, sa période cubiste, quelques mois après la mort de Guillaume Apollinaire, au moment même de la mort de « Modi », Modigliani : le bon Amédéo, le Florentin et Vénitien dans l'âme tout aussi « moderne » que lui, peut-être, et dont il s'était tant moqué cependant, tant moqué ostensiblement. *Les Demoiselles d'Avignon* sont-ils le manifeste de la modernité qu'on a fait croire ? *Demoiselles et bordel d'Avignon* ou pas [42], qu'est-ce que Picasso doit réellement à Delaunay, à Braque comme à Juan Gris ? Une certaine critique à des fins purement politiques n'a-t-elle pas hyperbolisé l'Œuvre de Picasso, éclipsant celle de ses pairs et de ses cadets ? — Mais cela, n'est-ce pas, c'est un autre sujet. Revenons à « Zone », oui, restons plutôt dans la « Zone » : cet autre grand pot de « merdre [43] » brûlot, qu'est l'Œuvre de Picassiette, ce sera pour une autre fois [44].

— « Zone » relève d'un lyrisme élégiaque et romantique non débridé, son registre reste courant voire le plus souvent soutenu, même si quelques mots de la modernité y sont ostensiblement enchâssés ; point de mots étrangers comme chez Cendrars, aveux d'un cosmopolitisme lyrique, qui, chez Blaise, remplace le sentiment amoureux ; si Apollinaire en a assez « de ce monde ancien », de « l'Antiquité grecque et romaine » : le proclamer dans « Zone » pour lui n'est pas un exorcisme, puisque tel une mouche vibrionnante, il y reste, pathétiquement, englué [45]. Côté sémantique rythmique : — rien, sinon cet air de comptine qu'il avoue du reste dans des entretiens, confiant qu'il composait ce texte, sans repentir, à l'aide de deux ou trois petites rengaines qu'il s'inventait : juste un bourdonnement exalté.

Côté sémantisme typographique, hormis la suppression de la ponctuation, rien que de plat. Dans la dimension « simultanéiste » du texte enfin, on se perd un peu : Apollinaire — trop complexe pour

être direct, donc fort — jouant avec celui de l'espace comme Cendrars, mais aussi avec celui du temps, de façon chronologique, en introduisant un *flash-back* — Oh ! pas *alla ebraica* comme l'horloge du XVIIIe de l'ancien Hôtel de la Ville juive, à Prague, rue Maislova [46], qu'il cite dans « Zone » : non, mais de façon bêtement chronologique, sur toute la durée d'une vie, dans le simultanément de l'instant où il l'écrit. C'est sans doute pour cette raison que « Zone » est moins long que *La Prose* : impossible de tenir longtemps le texte sans infléchissement avec une telle complication — Comment dire [...] ? — compendieuse et promptuaire, sommaire...

Dès lors, puisqu'on parle d'espace enfin, la géographie Apollinaire d'Apollinaire l'Apollinien qui rêvait de Dionysiaque, se borne à « l'Europe aux anciens parapets [47] » dont parlait Rimbaud : une Europe qui, en soi, au contraire de celle de Cendrars qui (elle) dépassera l'Oural, n'a rien d'orientale, parce que confinée, trop proche. Enfin, (et pour finir enfin, Ah ! enfin ! sur ce point.« Oh ! là ! là [48] ! ») ces nouveautés, dont on nous a depuis des dizaines d'années rebattu les oreilles dans les manuels et dans les préfaces des rééditions successives (à croire que dans leur écrasante majorité la plupart des camarades critiques et des camarades professeurs ne commentent et ne lisent jamais les textes [49], mais seulement refondent à leur sauce sans cesse le premier commentaire fait par l'un deux et ceux qui suivent... [50]) ces nouveautés, disais-je, comme par exemple l'éloge de la publicité et de la littérature populaire, il les doit à Rimbaud, le Rimbaud d'*Une saison en enfer*, inventeur de l'art brut dans « Alchimie du Verbe » :

J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires [51][...]

et, nous pourrions même dire aussi, bien avant la *Saison*, à l'introduction d'une « publicité » déjà si l'on veut, d'une enseigne du moins, dans « Au Cabaret vert [52] », où, par la mise en italique, Rimbaud nous signifie clairement qu'il lit l'enseigne avec nous, introduisant ainsi ce morceau de réalité, ce fragment d'« art brut », dans son texte. Je ne parle pas de la publicité « Astra » dans les toiles de Delaunay, copain de Blaise, dont les premières *Tours Eiffel* datent de 1911, ni même, l'année 1912, de l'introduction d'un cannage de chaise dans une composition cubiste de Picasso [53] : chacun connaît ces faits majeurs dans l'histoire de la modernité picturale, même si, une fois encore, Delaunay, à son tour, comme Blaise, est injustement sous-estimé [54] par le gros du troupeau de ces autres auteurs de profils et de manuels scolaires pompeusement baptisés : « Livres d'Art ».

— La vraie modernité de « Zone », et, cela, il me semble mais peut-être à tort [55], aucun critique ne l'a souligné : c'est cet extraordinaire hommage désespéré, désabusé, au Catholicisme, comme si, au contraire d'un Malraux fantasmagorique parlant du XXIe siècle [56], Apollinaire, « voyant » — au sens rimbaldien, lui aussi, oui, quand même un peu, disons-le — disait : — « Le XXe siècle sera antireligieux ou ne sera pas » ; or, même cela — et, surtout cela, peut-être ! — Cendrars ne le dit-il pas avant lui, dans « *Les Pâques* » ?... Guillaume à cet égard encore ne le plagie-t-il pas dans « Zone » ? Pauvres critiques d'avant-hier, des années de fonte et de fer à boudet, celles du structuralisme (ce mécano de l'intellectualisme) : tous athées et idéologues, parce qu'il était de bon ton de l'être jusqu'au milieu des années 80, et, qui, tous, ont occulté cet aspect essentiel du texte, développé tout au long comme une passion, campé comme une *pieta* polonaise de Christ assis et aux outrages [57].

Bon. J'ai l'air de faire ici le procès d'Apollinaire en très méchant Z'osiô. C'est faux. Je fais le procès de l'auteur de « Zone », parce qu'il est un usurpateur, mais j'ai donné bien des années de ma vie à l'auteur de « Marizibill » et des *Rhénanes* [58], à l'auteur des *Calligrammes* [59] et de certains *Poèmes à Lou* [60], quoiqu'ils relèvent le plus souvent de « l'ancien jeu des vers [61] » et de la « vieilleries poétiques [62] ». Pour moi (et l'on ne me fera pas revenir de ce sentiment de si tôt), Apollinaire, tout entier, vient du symbolisme. Le symbolisme, à défaut de pouvoir encore se représenter un objet, se tourne vers la représentation des concepts : pour exemple le concept

« femme » chez Puvis ou chez Moreau. Lou, la fameuse Lou, à la vulve de jument rose (Pardon ! à la vulve rose de jument [63]) et « qui serre comme un casse-noisettes [64] » (— ne vous étonnez plus des bruits suspects, la nuit, aux abords de prés), aux pauvres petites fesses rougies par la vilaine habitude et le vilain goût de « la schlague » du bon Guillaume, oui, Louise de Coligny-Châtillon même — au nom de station de métro protestante elle-même fantasmatique — avec ses seins obus [65] et son « derrière [de] rose [66] », telle que Guillaume la décrit, n'est-elle pas un concept rêvé encore par « Kostro », « en allant chercher des obus », « les testicules pleins, le cerveau tout empli d'images/neuves [67] », perdu dans la boue des tranchées du XIXe siècle qui meurt comme Sardanapale couché moelleusement sur le lit d'apparat des dernières monarchie d'Europe, en sacrifiant ses enfants mâles ? Ce Lou-là n'entoure-t-il pas les yeux, ne cache-t-il pas encore le visage du symbolisme : un symbolisme qui irait quand même jusqu'à la vision du corps de l'amante de façon unanimiste, sinon par les couleurs, ici, guère « simultanées » ? Car qui précède Apollinaire, l'Apollinaire de « Zone », et, de qui peut-il être fils ? — La réponse est l'Unanimisme, né du symbolisme belge et de Verhaeren qui, le premier, tint compte de la modernité mais pour en exprimer l'angoisse qui en naissait. L'Unanimisme apparaît un peu avant le Futurisme français comme un renouveau du lyrisme après le déclin poétique amorcé dès après Baudelaire, l'héritage impossible de Hugo et du Romantisme. Mais les unanimistes sont de jeunes universitaires bourgeois, donc trop frileux pour être des poètes qui comptent ; ils donneront des romanciers : romanciers académisables. Cependant, il s'agit d'être juste et de rendre à chacun sa place au Panthéon : si l'Unanimisme n'a duré qu'un temps de 1906 à 1907, Jules Romains aura fait passer la littérature de l'angoisse de la modernité propre à Verhaeren (grand halluciné), à l'exaltation de la modernité. — Grâce lui en soient rendues ! Apollinaire le suit... comme il suit en « toutou », « Lou Toutou [68] » — Whoûââ ! Whoûââ !!

S'il fut influencé par les Unanimistes — vite remplacés par les Futuristes italiens puis russes, et, les Expressionnistes allemands plus présentables politiquement (du moins alors [69]), — il fut davantage proche et marqué par des poètes du passé déjà, par les Décadents comme Pierre Louys [70] : leur tentative désespérée de retrouver l'essence par les sens sous couvert d'antiquité le tentait, moins l'antiquité. Dieu merci pour lui, il retourne aussi à Villon.

Depuis Rimbaud, après Baudelaire, le poète se devait d'être un aventurier ; c'est bien là où Rimbaud avait laissé la poésie : la poésie se devait d'être désormais une façon d'être — une façon d'être au monde — et il fallait que la littérature fût l'écume de la vie et non l'inverse. En 1913, comme déjà en 1871 : il s'agissait de raccommoier la littérature et la vie, de les marier : il s'agissait de réconcilier l'écrivain avec l'homme enfin, afin qu'ils ne forment plus qu'un, afin, dis-je, que le divorce entre l'un et l'autre ne soit plus le seul espace d'écriture, ce *no man's land* à la fois désolé, schizophrénique et terrifiant, où seule, elle pouvait naître mais (hélas !) écriture seule, la poésie. Le « tu » et le « je » de « Zone », ce jeu du « je » et du « tu », relève bien de ce divorce et l'avoue. Il durera pour Apollinaire, jusqu'à *Calligrammes*, jusqu'à ce qu'il comprenne que la guerre n'était pas « jolie [71] », jusqu'à ce que la réalité pleuve sur lui, fasse éclater son moi en l'étendant au monde en faisant matériellement éclater sa tête traversée d'un éclat d'obus, c'est-à-dire la pénétre d'un pur fragment de réalité brute comme un tableau de Picasso..., pour l'étoiler de réel (Boum !). Pour l'Apollinaire d'avant *Calligrammes* donc, le poète n'est que « l'Enchanteur pourrissant » ...sur pied, parce qu'il prend racine, se réfugiant dans la surréalité des contes fantastiques et de fées. A Apollinaire, il faudra, il aura fallu l'état de choc pour passer à l'état de fait. Le fait de chanter une certaine modernité dans « Zone » — j'y reviens encore pour bien insister — il le tient de fait de l'Unanimisme : ce lyrisme du Modernisme, du Futurisme italien aussi [72], et, il ne l'a pas inventé.

BLAISE CENDRARS OU « L'HOMME NOUVEAU »

Mais, parlons à présent de *La Prose* et de son auteur tout de « braise » et de « cendres » : Blaise ! — Blaise était le contraire d'un carriériste ; c'était un poète pur, le poète que rêvait Rimbaud : pas un écrivain, pas un homme de lettres, non, mais un photographe, un cinéaste, un preneur d'instantanés

spirituels, illuminés et rayonnants, évitant tous les clichés. Cinéaste et photographe : oui, voilà comment on pourrait qualifier ce rimbaldien authentique « aux semelles de vents » comme lui, comme lui fuguant à seize ans, ne se lassant pas de courir le monde ensuite : sans doute un de ses plus purs héritiers, peut-être bien le seul qui serait à authentifier. Photographe et cinéaste, il fut l'auteur de *Kodak* (1924) : une sorte de court-métrage poétique découpé et monté à partir des romans populistes de son ami Gustave Lerouge [73] ; *Kodak*, qui dut être rebaptisé, suite à une plainte de la firme américaine — doit-on dire : par conséquent protectionniste — outragée (sic) de voir ainsi sa marque servir de titre à un Français Franco-Suisse et porta dès lors le titre, presque plus significatif, parce que non plus seulement photographique mais bien cinématographique cette fois, de *Documentaires*.

La forme même de *La Prose*, ce livre-objet conçu comme un manifeste de la modernité, cette étroite bande de papier de deux mètres de long et de trente-six centimètres de large dont l'édition complète devait atteindre mise bout à bout la hauteur de la Tour Eiffel [74] — symbole alors encore récent malgré tout du modernisme triomphant [75] —, peut faire penser à deux choses : à une carte géographique et routière pliée, à un morceau de pellicule cinématographique une fois la carte soigneusement dépliée [76]. Le poème en tant qu'objet est donc la métaphore concrète d'une bande de pellicule dont les « images simultanées » du poète sont comme projetées sur l'écran de notre cinéma intime, intuitif, imaginaire, par la lumière [77] des pochoirs sous-imposés des « couleurs simultanées » de Sonia Delaunay lesquels représentent — on le sait — le plus souvent, le prisme décomposé de la lumière [78], qui obsédait depuis l'été 1912 son mari Robert [79], quand, à la Madeleine, dans la vallée de Chevreuse, sous la double influence de Chevreul et de Seurat, il avait effectué ses premières études sur la réfrangibilité du spectre lumineux en perçant son volet à l'aide d'un vilebrequin comme le raconte si joliment Cendrars [80], ce prisme qui l'obsédera, elle aussi, en tant que peintre, toute sa vie.

Mais si le poème en tant qu'objet en soi est comme une pellicule de cinéma, concurrencer le cinéma est peut-être bien l'objet du poème :

Nous étions peut-être seuls, à Paris, Robert Delaunay et moi [dit Cendrars] à parler de machines et d'art et à avoir vaguement conscience de la grande transformation du monde moderne [81].

— La première manifestation, le premier manifeste plutôt du goût de l'ami Blaise pour le cinéma, la première véritable profession de foi de Cendrars pour le cinéma est à dater du printemps 1912, juste après la composition des *Pâques à New York* datées, elles, du 6-7 (jour de Pâques) et 8 avril 1912 (il vient alors d'inventer son pseudo : — « Je me suis fait un nom nouveau »). Il s'agit de la préface au texte *New York in flashlight*, il est encore alors au U.S. [82] et s'embarquera pour un retour en Europe le 21 mai 1912, à bord du *Volturno* :

New York in flashlight.

Préface.

J'ai été en traitement chez un cinématographe.

Depuis lors je me suis procuré un appareil. Je l'emploie souvent. Surtout le soir, quand j'ai vainement peiné sur un poème et que les rimes ne viennent pas. L'appareil crépite. Le film ronronne. Les images pleuvent. Le cerveau se gonfle à la pluie. Les nerfs se détendent. Le cœur s'apaise. Les scènes défilent, me cinglent, comme les flagelles glacés des douches. La vulgarité de la vie quotidienne me régénère. Je ne poursuis plus de chimères. Je ne rêve pas. Pas de métaphysique. Pas d'abstraction. Les mâchoires se décrochent. Je ris, en équilibre dans un fauteuil. Pour cinq sous ! C'est en mon hygiène d'homme-de-lettres trop aigri. Le cinématographe est mon hydrothérapie.

J'aime aussi beaucoup les métropolitains et les chemins de fer suspendus. Surtout ceux de New York, car ils sont mal bâtis et il y arrive beaucoup d'accidents. Les express fusent. Les roues tournent. Les ressorts grincent. Un rythme aheurté, impair, m'emporte. Je bois de la vitesse, cette

absinthe de tout le corps. Quand je suis ivre, le train s'arrête. Et mes excès ne vont pas plus loin. Je me suis aussi acheté un gramophone. C'est par épargne. J'y enregistre sur les disques sympathiques le parler des gens qui dialoguent dans la rue [83]. Je n'ai plus aucun frais d'imagination. Mes romans sont dictés par une machine parlante qui, parfois, hausse la voix et hurle l'en-tête redondante d'un journal. Elle me fait de la réclame. J'ai beaucoup de lecteurs. J'ai su combiner les merveilles du monde moderne. J'ai inventé un appareil qui, actionné par les roues des express, déroule ses films transparents, débrouille ainsi, devant les passagers ennuyés, l'écheveau des dernières nouvelles télégraphiques qu'un gramophone grasseye. Pas une minute de perdue. « Time is money. » Je cherche à l'adapter aux besoins du commerce. A la place des insipides tableaux-réclames [84] qui font le beau au parois des wagons, les vues gesticulantes d'un grand magasin forceraient l'attention, tandis que le gramophone, avec la voix du patron, énoncerait les arrivages et les prix. On saisirait sur le vif le dialogue épique de la concurrence. Quand mon appareil sera mis au point et dûment patenté, je ferai fortune. Après les Balzac, les Villiers [85], c'est là mon dernier rêve romantique. Millionnaire, je me ferai citoyen américain. Je suis pratique.

Ce livre est le produit des expériences de mise au point, au fond de mon laboratoire ; c'est le premier fonctionnement de la machine. Il sert de prospectus à N.Y., cet entrepôt. Si sa vision est par trop spéciale, sa caractéristique est d'autant plus déterminée. Plus de routine.

La machine fait tout [86].

[à peine rentré à Paris, Blaise écrit aux revues pour se proposer comme chroniqueur ou dans les journaux comme reporter et il écrit à son ex-mécène et parent : Suter :] Je suis prêt à envoyer des impressions, des films, des aperçus cinématographiques de la vie d'une grande ville américaine [87].

— Le cinéma, quoi de plus simultanériste [88] puisque tout film repose dans sa forme même sur le principe de montages de séquences hétérogènes ! Ainsi en est-il dans *La Prose* qui fonctionne comme un grand film : ...film, dont la rythmique assure la bande-son avant même l'arrivée du cinéma parlant... [89] Songez donc ! Ce n'est pas un hasard, non, si Cendrars a été acteur chez son copain Abel Gance, dans le *J'accuse* de 1918 comme figurant, et, en 1921, dans la célèbre *Roue* [90] avec un rôle plus important ; ce n'est pas un hasard non plus si le recueil précédant *La Prose* s'appelle *Séquences* ; ce n'est pas un hasard que ces textes ou articles datés de 1919 qu'il intitule : *L'A.B.C du Cinéma, Un Art nouveau : le Cinéma*. Dès 1921, Cendrars s'essaye à l'écriture de scénaris et commence une « carrière » de critique cinématographique ; je dis dès 1921, mais Miriam Cendrars révèle dans la biographie qu'elle a réalisée sur son père que celui-ci, sitôt après avoir écrit *La Prose*, dès 1914, allait proposer, par l'intermédiaire de son ami Canudo, des scénaris « inspirés par la vie agreste » à la célèbre firme « Pathé » [91] : soit à peine quelques mois après la publication de *La Prose*, comme une conséquence peut-être.

Revenons donc au plus près de l'année de la conception de *La Prose*... Le recueil la précédant, je l'ai dit, s'intitule *Séquences* [92] ; le recueil qui suit, ce sont les célèbres *Dix-neuf poèmes élastiques* datés de 1914, dont le nom même fait penser au support photographique d'alors ; parmi ces textes : *Fantomas*, qui triomphait sur les écrans, mais surtout le texte : « la Tête » dont les trois premiers vers évoquent peut-être le bruit caractéristique des projecteurs de l'époque :

La guillotine est le chef-d'œuvre de l'art plastique

Son dé clic

Crée le mouvement perpétuel... [93]

— Et cet autre texte, comme en écho : « Titres » :

[...] Premier poème sans métaphores

Sans images

Nouvelles

L'esprit nouveau

Les accidents des féeries
Quatre-cents fenêtres ouvertes
L'hélice des gemmes des foires... [94],

lui, pourrait bien faire penser à un film. A l'époque de sa rencontre avec Gance, Cendrars écrira — « Une race d'hommes nouveaux [95] va paraître. Leur langage sera le Cinéma. » C'est ce qu'on appelle une profession de foi [96].

Dans *La Prose*, le montage simultanériste de Cendrars est celui d'un cinéaste d'avant-garde selon l'esthétique, la technique aussi de la « caméra-œil » de Dziga Vertov [97] comme d'Eisenstein par la suite, et non celui d'un classique ; il cherche non à émouvoir comme Apollinaire, mais à surprendre. La simplicité relative des divers plans « simultanés » — au contraire d'Apollinaire les compliquant par un *flash-back*, donc par un plan chronologique — chez Cendrars vise au choc, à l'efficacité : trois plans, le simultanisme des images mentales se superpose et s'associe à celui des images de l'intérieur du train, qui, elles-mêmes, se superposent avec celles de l'extérieur ; le tout reproduit « le fonctionnement réel de la pensée en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale [98] » dont parlera Breton, onze ans plus tard !...

Cette confusion, en oubliant cette boutade toujours savante des trois plans, crée un lyrisme neuf, original, moderne en somme, bien différent de celui de *Zone*. Le lyrisme chez Cendrars dans *La Prose* est unanimiste, futuriste et instantané. Il n'a plus rien à voir avec « la vieillerie poétique » romantique dont, dans presque toute sa durée, relève « *Zone* », selon le pathos romantique de « la Chanson du Mal-aimé », qui est un chef-d'œuvre, oui, on l'a dit, c'est incontestable, mais pas une œuvre d'avant-garde, non. Le lyrisme d'Apollinaire ne sort pas de la glu infecte du sentiment et de l'auto-complaisance pathologique ; au reste, si l'on veut rester honnête et au plus près de la biographie sans jouer pour autant les Sainte-Beuve de comptoir du « café du Commerce » ou de « bouchons » pour forts des halles — qui pourrait le nier ? — la seule aventure (ultime, entendons) pour Apollinaire aboutit entre les deux cuisses, les rondeurs des fesses de l'être supposé aimé qui n'est qu'un soi projeté qu'on en vient à battre dans la pratique, ne s'aimant pas [99].

Blaise Cendrars est de sept ans le cadet de Guillaume Apollinaire. Mais de combien de vies son aîné ? [interroge Miriam Cendrars [100].]

Apollinaire est un naïf qui ne s'est pas démonté, compris. Ses motivations ressortissent de ce propos de Giraudoux — « Écrire, c'est le désir d'être aimé. » Le lyrisme du sentiment, Cendrars dans *La Prose* le pratique par parodie comme référent pour contraste : son lyrisme est celui de la poésie des « express-internationaux » chantée aussi paradoxalement par le grand bourgeois oisif Valéry Larbaud [101], de la poésie rimbaldienne vécue : celle de *Bourlinguer*. La littérature est pour lui l'écume de la vie. La vie n'est pas pour lui comme pour Apollinaire, le carriériste, l'écume de la littérature, avec, pour seule récompense demandée, jamais obtenue, l'amour et la notoriété chez les femmes. Apollinaire est un bellâtre, et, Cendrars : un aventurier. Apollinaire ne rejoindra l'avant-garde seul — j'entends, oui, tout seul : non aidé, materné, conseillé par ses amis peintres — qu'avec *Les Mamelles de Tirésias* : pas avant 1917 donc. Il ne rejoindra l'avant-garde, seul, qu'après avoir été sonné par « l'étoile de sang » qui le couronnera « à jamais », en le couronnant effectivement. Qu'il ait effectué tous ses voyages ou non — ce dont je me fous, comme des Lipp, des Deux-Magots ou du Flore — une fois échappé de Suisse comme Jean-Jacques, Blaise est un trans-Européen doublé d'un trans-Panaméen, un citoyen du monde, un vrai.

La plupart des « critiques » pour manuels scolaires ne lisent pas les textes (non !) : ils lisent les commentaires sur les textes, n'étant exclusivement qu'intéressés par l'illusion de littérarité de leurs bavures syntaxiques. Dieu merci, il y a l'exception, ne serait-ce que pour confirmer la règle, et, il y a quelques critiques-écrivains : — rares !... Les autres, la grosse masse des autres, celle des bœufs, des bofs : ils sont comme des boulangers qui n'auraient jamais fait de pain, des ébénistes qui

n'auraient jamais fait de meubles mais pourtant se seraient bombardés chefs de corporation ! — Quand on est vraiment ébéniste, boulanger (je veux dire ici : écrivain) au premier coup d'oeil, on voit tout ce qu'Apollinaire doit à Cendrars. On voit combien Cendrars était allé plus loin.

Ne parlons pas des registres, des tons aussi, car, s'ils sont limités par l'auto-critique chez Apollinaire, Cendrars, comme Villon, les utilise tous : la gamme complète à 360°, toute la palette, en plus de celle découpant le prisme de la lumière des pochoirs de Sonia Delaunay. Il mélange aussi — le premier ! — tous les genres : du roman d'aventure, à la poésie versifiée ou non, en passant même par le feuilleton.

LE SÉMANTISME TYPOGRAPHIQUE DANS L'ESPACE ET L'ESPACE-TEMPS

Mouvement, espace, volonté de rendre sensible la notion même d'espace-temps : tout le futurisme est là, qu'il soit italien, russe ou français, suite aux travaux du physiologiste français Marey sur la chronophotographie. Marinetti, ou Larionov ont théorisé cette idée de quatrième dimension cherchée et revendiquée par les peintres, et, obtenue (selon le russe, rejoignant ainsi le français Robert Delaunay), obtenue par la couleur que Chevreul et les Delaunay — Robert et Sonia — appellent de « contrastes simultanés ». — Quels sont les moyens mis en œuvre par Cendrars pour parvenir au même effet ? Quels sont les moyens mis à la disposition du poète par la langue ? — Pour répondre : parlons du rythme. Chez Cendrars, dans *La Prose*, il est très divers : il y a une réelle utilisation de la sémantique rythmique (Voir : fragment du texte en annexe), évoquant le rythme du train par exemple. Chez l'Apollinaire de « Zone », non (Voir : fragment en annexe encore). Mais le plus frappant reste l'invention d'un sémantisme typographique [102] jamais confus et fort riche. Il n'en faudrait pour preuve que ce passage [103] où Cendrars mime la montée de l'inspiration poétique, créant ainsi dans l'écriture du texte même un effet de mise en abyme du plus bel effet qui vaut bien tous les discours souvent ronflants que Valéry pondait à la même époque sur le sujet. On constate, d'abord, que la réalité, par le choix des caractères les plus gros dans ce passage, est mise sur le même plan que le poème d'amour singé en parodie (qu'il fait apparaître à la fin du fragment cité en annexe). Mise en abyme donc aussi. La vie vaut la littérature, la littérature vaut la vie : elles en sont chacune un reflet, ayant besoin l'une de l'autre pour se voir, pour se regarder..., pour se prouver, en fait, qu'elles sont. L'inspiration commence par un syncrétisme « simultanéiste » de souvenirs de récits de voyages et de légendes dans l'esprit du narrateur ; c'est ainsi que naît la poésie ; la dernière référence nous ramène aux « express-internationaux ». Nous sommes en petits caractères italiques. Ils se redressent en romains, mieux, s'érigent : l'esprit du poète, éveillé par le rêve enfantin et l'imaginaire, va mêler les images de l'intérieur du train et celles de l'extérieur ; à l'imaginaire se confond la réalité ; « la moelle chemin de fer des psychiatres américains » amène peu à peu le poète à somnoler : son inconscient se mêle alors à la réalité au rythme des ballasts, onze ans avant *Le Premier Manifeste du Surréalisme* ! Le caractère grossit encore : comme l'inspiration enfle ; on passe en caractères gras : le poète se laisse aller — comme en une parodie, on l'a dit — à la sentimentalité ; il s'est « couché dans un plaid bariolé comme sa vie », comme *La Prose* aussi, et, il se laisse aller au poison romantique comme dans « Zone » mais par parodie, au poison de l'autocomplaisance dans sa propre souffrance. Puis, voici qu'après l'ellipse des trois points de suspension, maladroitement le poème naît de clichés plats d'abord en clichés de moins en moins plats ensuite qui se révèlent comme un écho à l'un des tout premiers textes de Baudelaire (sans doute un des plus beaux) : — « Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre [...] [104] », Jehanne devenant, soudain, le double de Sarah dite « louchette » : la petite prostituée, amante elle aussi, du Baudelaire adolescent ; plus on avance dans le texte, plus le texte devient meilleur et moderne, car tout en passant par Baudelaire on refait en quelques vers le saut de la Préciosité, avec son allégorie de l'Amour, à ce train de 1913 ou plutôt de 1903, en somme : à la modernité, et, tout le message de Cendrars, au-delà de la parodie est là, visible et clair quand on regarde, mis en abyme et en chiasme le premier et le dernier vers :

Du fond de mon cœur des larmes me viennent
Si je pense, Amour, à ma maîtresse [...]
[puis, la fin :]
[...] Que les larmes me viennent si je pense à son cœur.

« Mon cœur [...] Son cœur. » On est passé du moi à l'autre. — Qu'est-ce que faire œuvre de poète ? — Ce n'est pas porter sa souffrance en exergue comme l'Apollinaire de « Zone », mais bien oublier sa souffrance pour porter celle d'autrui et la traduire ; bref, c'est s'ouvrir à l'altérité par le biais de la création. On est passé du cœur du poète Cendrars, à celui de « la petite Jehanne de France », la petite prostituée de Montmartre, l'anonyme et malade petite pute de la Butte : symbole soudain de la poésie, d'un peuple de misère injustement brimé, symbole à elle seule de la liberté anarchiste et royale que le poète lui donne et se donne, et, par-delà, nous donne à tous, en lui rendant sa dignité. Le poète n'est plus solitaire, parce qu'il devient solidaire [105].

LORSQUE LES FINS DIVERGENT AUSSI DES MOYENS

Revenons enfin pour finir à « Zone » : — Quels sont les points communs entre les deux poèmes ? — Par son procédé de *flash-back*, Apollinaire est tout entier tourné vers le passé ; son avant-gardisme est confus, mimé. Au contraire, chez Cendrars, on note la présence de trois unités : lieu, espace, temps ; sa création joue sur l'espace. — Je l'ai déjà dit et je me répète : si Apollinaire est un Parisien, Cendrars est un Européen, mieux : une tzigane, en quelque sorte, libre de tout et de tous ; si Cendrars aussi est un populiste — au sens le plus noble du terme —, Apollinaire est un bourgeois qui se soumet aux lois d'un milieu précis, artistique, où tout en fait est codifié, compté sur le mode du troc, du « marché », des lois du « marché » et de sa mafia, lequel se prétend révolutionnaire et d'élite. Cendrars du reste s'en plaignait : « D'avoir publié *Les Pâques à New-York*... me valut l'inimitié des bonzes et des pontifes... [106] » écrit-il dans la *Notule d'Histoire Littéraire 1912-1914* accompagnant la première réédition des *Dix-neuf poèmes élastiques* ; et, Cendrars précise :

Le Mercure de France, Vers et Prose, Les Soirées de Paris, Poème et Drame, c'est-à-dire les aînés, les poètes déjà classés et la soi-disant avant-garde refusaient ma collaboration. C'est qu'à ce moment-là, il ne faisait pas bon, en France, d'être un jeune authentique parmi « les jeunes [107] ».

Dans ces revues, André Billy, André Salmon (amis d'Apollinaire), « cassaient » Cendrars à défaut de pouvoir le caser, le classer. — L'appartenance à une caste exige des références complices, clins d'oeil : les références culturelles dans « Zone » semblent nécessaires et savantes, elles sont donc en abondance ; chez Cendrars, dans *La Prose*, elles sont le plus souvent inutiles ou populistes. Comparons à présent les fins : à bien des égards significatives ! On note, dans les deux textes : *La Prose*, « Zone », et, cela d'emblée, l'évocation conjointe de deux prostituées, d'un même recours pour clore à l'alcool... — Soit ! mais, il ne s'agit en aucun cas des mêmes ivresses, des mêmes amours. Dans *La Prose*, après celle des mots pour le lecteur, celle de l'alcool pour le poète, l'ivresse est dionysiaque et la chair : une exultation ; la petite prostituée, Jehanne, est symbole de l'injustice, de la misère ; Cendrars aime le peuple à travers elle, qu'elle incarne, qui l'incarne, qui l'incarne, lui. Cendrars aussi s'assume : pour lui la sexualité n'a jamais été un refuge. A la fin du texte, il est seul. — Chez Apollinaire, dans « Zone », tout diffère : l'alcool est un refuge, il signifie tristesse ; le sexe est un refuge aussi ; la prostituée est vécue comme une déchéance, comme déjà dans « la chanson du Mal-Aimé », jadis : on s'humilie, on s'avilit au « rire horrible de sa bouche » ; seule la vision doloriste et bourgeoise — quasi sulpicienne, osons-le mot, oui ! — dont il l'accoutre avec dégoût, lui donne une vague dimension Christique exaltée, mais, non, pas sociale en tous cas... — oh ! que non ! — « La chair est triste hélas [108] ! » comme disait Mallarmé déjà ! Cette prostituée sale, qui évoque celles puantes, faisandées, recherchées avec perversion par Huysmans : tout cela est bien symboliste ! Désespéré, n'assumant pas, à la fin du texte — « distancée » — le poète s'apitoie sur soi ; et, pour conclure, Apollinaire se révèle un « égocen-triste » introverti, tout entier tourné vers le

passé..., tandis que Cendrars, bohème généreux et extraverti, est tout entier tourné vers la modernité, l'avenir ; les deux sont lyriques et mystiques, certes, mais pas sur les mêmes sujets ! La leçon de Cendrars est simple, je l'ai dit, on peut la rappeler — elle est belle — : il suffit d'être solidaire pour ne plus être solitaire ; le monde est exaltant : « le monde est plein de femmes [109] », entre autres « choses » riches d'être ; et, lorsqu'on se veut seul parce qu'on se sent triste, Dionysos est là, fidèle.

La leçon d'Apollinaire se résume dans « Zone » à ceci : Dieu est mort et je suis seul ; ma jeunesse est perdue et mes amours aussi ; je suis désespéré ; il faut me plaindre. — « Plains-moi, sinon je te maudis [110] ! » peut-on encore entendre en somme, comme un lointain écho de qui l'on sait : le Baudelaire de l'« Épigramme pour un livre condamné [111] » à qui, de loin, Apollinaire en se confondant se confond ou croit se confondre plutôt, singeant le « poète maudit [112] ».

Cendrars est d'avant-garde, oui, de la vraie : la seule d'alors, marginale, marginalisée, soigneusement tenue à l'écart, récupérée et plagiée. N'empêche ! : Cendrars est un anarchiste-humaniste, le sauveur de la poésie, le grand artisan du renouveau du lyrisme au seuil du siècle qui naîtra en 1915 avec la guerre de matériel. Blaise, après l'implosion poétique d'*Un Coup de dé* [113] de Mallarmé qui lui aussi mélangeait tous les bas de casse de l'imprimerie, faisant éclater forme et sens, après l'impasse symboliste, mouvement inverse : dans *La Prose*, grâce à Blaise, forme et sens se reconstituent. — Cendrars, mon vieux Blaise ! Merci !

POSTFACE

La guerre de 14-18 va, hélas, couper court à ce renouveau, laissant le champ libre à l'iconoclasme et à la récréation Dada suivie de ce surréalisme [114] qui doit tant au Jacob du *Cornet à Dé* [115] et, selon Cendrars, à Arthur Cravan [116]. Il faudra attendre René Guy Cadou et « l'École de Rochefort » pour que, après les débordements terroristes, intellectualistes, hermétistes, clos, souvent putassiers du surréalisme — mort en 39 [117] — la Poésie, cherchant à nouveau le public, se veuille enfin « à hauteur d'homme », dans la grande tradition lyrique réveillée au tournant du siècle par Apollinaire et Cendrars : par Cendrars puis Apollinaire. Mais Cadou se sentit plus proche d'Apollinaire ; la critique (déjà !) avait privilégié le plus carriériste des deux... — Le plus sage ? Saint et martyr ?... — A vous seul de voir. En tous cas, un peu trop encensé, surévalué pour moi. Car enfin, ce que Blaise a ouvert comme route, comme horizon, et de façon unique et géniale, au champ poétique : à part un auteur de profil scolaire fonctionnaire et mal embouché, qui oserait, qui pourrait encore le nier [118] ?

(25/III/91. — Repris et dûment complété en avril 1999.)

ANNEXES :

1°) Extrait de « Zone » d'Apollinaire

2°) Extrait de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* de Blaise Cendrars.

3°) « Je n'ai pas pour maîtresse... » : extrait des *Poèmes de jeunesse* de Charles Baudelaire.

3°) CHARLES BAUDELAIRE [119] :

Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre :
La gueuse, de mon âme, emprunte tout son lustre ;
Invisible aux regards de l'univers moqueur,
Sa beauté ne fleurit que dans mon triste cœur.

Pour avoir des souliers elle a vendu son âme ;
Mais le bon Dieu rirait si, près de cette infâme,
Je tranchais du Tartufe et singeais la hauteur,
Moi qui vends ma pensée et qui veux être auteur.

Vice beaucoup plus grave, elle porte perruque.
Tous ses beaux cheveux noirs ont fuis sa blanche nuque ;
Ce qui n'empêche pas les baisers amoureux
De pleuvoir sur son front plus pelé qu'un lépreux.

Elle louche, et l'effet de ce regard étrange
Qu'ombragent des cils noirs plus longs que ceux d'un ange,
Est tel que tous les yeux pour qui l'on s'est damné
Ne valent pas pour moi son œil juif et cerné.

Elle n'a que vingt ans ; la gorge déjà basse
Pend de chaque côté comme une calebasse,
Et pourtant, me traînant chaque nuit sur son corps,
Ainsi qu'un nouveau-né, je la tette et la mords ;

Et bien qu'elle n'ait pas souvent même une obole
Pour se frotter la chair et pour s'oindre l'épaule,
Je la lèche en silence avec plus de ferveur
Que Madeleine en feu les deux pieds du Sauveur.

La pauvre créature, au plaisir essoufflée,
A de rauques hoquets la poitrine gonflée,
Et je devine au bruit de son souffle brutal
Qu'elle a souvent mordu le pain de l'hôpital.

Ses grands yeux inquiets, durant la nuit cruelle,
Croient voir deux autres yeux au fond de la ruelle,
Car, ayant trop ouvert son cœur à tous venants,
Elle a peur sans lumière et croit aux revenants.

Ce qui fait que de suif elle use plus de livres
Qu'un vieux savant couché jour et nuit sur ses livres,
Et redoute bien moins la faim et les tourments
Que l'apparition de ses défunts amants.

Si vous la rencontrez, bizarrement parée,
Se faufilant, au coin d'une rue égarée,
Et la tête et l'œil bas comme un pigeon blessé,
Traînant dans les ruisseaux un talon déchaussé,

Messieurs, ne crachez pas de jurons ni d'ordure
Au visage fardé de cette pauvre impure
Que déesse Famine a, par un soir d'hiver,
Contrainte à relever ses jupons en plein air.

Cette bohème-là, c'est mon tout, ma richesse,
Ma perle, mon bijou, ma reine, ma duchesse,
Celle qui m'a bercé sur son giron vainqueur,

Et qui dans ses deux mains a réchauffé mon cœur [120].

- [1] .— Note de lecture et d'humeur, résolument provocatrice. — Ah ! Ah ! Messieurs les auteurs de « profils », Égyptiens de pacotille, puisque vous n'attaquez jamais de face : — En garde !...
- [2] .— Recueil posthume constitué de morceaux retrouvés : *Il y a*, in *Poèmes à Lou* précédé de *Il y a*, éd. Gallimard, nrf, coll. « Poésie /Gallimard », 1969, préface de Michel Décaudin.
- [3] .— Rassemblant des poèmes rédigés de 1913 à 1916, du moins l'affirme-t-il. Voir : *Calligrammes*, éd. Gallimard, 1925, rééd. nrf, coll. « Poésie /Gallimard », 1966, préfacé par Michel Butor.
- [4] .— Dans la très justement populaire collection blanche : coll. « Poésie /Gallimard ».
- [5] .— Préface de Michel Butor, op. cit., p. 7.
- [6] .— Pluriel de majesté de l'« Auteur-Roi ». Article ou pas !
- [7] .— Son invention est attribuée à Simmias de Rhodes au IV^e siècle : Rhodes : « l'île où roucoulent les colombes » : in « Les Dicts d'amour à Linda », in *Il y a*, op. cit., p. 23. Elle fut reprise par Théocrite au III^e siècle avant notre ère, illustrée par Raban Maur au IX^e siècle de la nôtre, par Rabelais au XVI^e siècle — et par d'autres, c'est évident, à cette époque riche et bénie — ; elle fut enfin utilisée prophétiquement, dès 1905, par Christian Morgenstern sous forme de « poésie concrète et spatiale » dans son « *Fisches Nachtgesang* » tiré de ses Chants du gibel...
- [8] .— Pierre Seghers en possédait deux dans sa collection privée, et, pour faire plaisir à Cendrars avait assuré, en 1957, une réédition en fac-similé de la typographie initiale usant des différents bas-de-casse.
- [9] .— Une des premières collections « de poche » française, qui rendit accessible à tous l'approche des Œuvres des poètes par le biais de monographies.
- [10] .— *Pierre Seghers, un homme couvert de noms*, Paris, éd. Robert Laffont, 1981, p. 163-164, *passim*.
- [11] .— J'ai eu la chance de compter un temps parmi ses amis.
- [12] .— Miriam Cendrars : *Blaise Cendrars*, Paris, éd. Balland, 1984.
- [13] .— Rééd. éd. Denoël, 1947. Rééd. éd. Gallimard, nrf, coll. « Poésie /Gallimard », 1967, préfacé par Paul Morand.
- [14] .— Miriam Cendrars : op. cit., p. 244.
- [15] .— Miriam Cendrars : op. cit., p. 245.
- [16] .— Voir : Miriam Cendrars : op. cit., p. 254.
- [17] .— Qui avait déjà influencé pointillistes et divisionnistes : à savoir Seurat (1859-1891) et Signac (1863-1935).
- [18] .— Allais (1854-1905) ! Que nous ne manquerons pas de célébrer dans notre prochain numéro, traitant de L'Humour fin de siècle, de L'Humour fin de millénaire. (Y aurait-il une différence

notable ? — Sur ce point, je vous laisse gamberger, en attendant le prochain POLAIRE .)

[19] .— Voir : Miriam Cendrars : *op. cit.*, p. 253-254, *passim*.

[20] .— 1909 : Robert Delaunay — dont l'importance est gravement sous-estimée par la plupart des critiques — peint sa *Tour Eiffel aux arbres* où, semble-t-il, pour la première fois apparaît clairement la contestation cubiste de la vision en trois dimensions et la volonté d'en inventer une quatrième éclatée.

[21] .— Cité par Miriam Cendrars, *op. cit.*, p. 259.

[22] .— Voir : M. Cendrars, *op. cit.*, p. 259.

[23] .— Blaise Cendrars : « Crépitements », in *Dix-neuf poèmes élastiques*, in *Du monde entier*, Poésies complètes 1912-1924, préface de Paul Morand, Paris, éd. Gallimard, n.r.f., Coll. « Poésie /Gallimard », 1967, p. 89.

[24] .— Là encore l'ambiguïté de sa position est totale. Écoutons ce qu'en disent Leroy C. Breunig et J.-CL. Chevalier dans la préface à la réédition de *Les Peintres cubistes, Méditations esthétiques* chez Hermann en 1980, 1993 : « [...] Semblablement, d'autres termes se font plus ambigus. Au moment où il se mit à rédiger son manuscrit, Apollinaire avait encore une impression très vive de l'exposition futuriste de février (1912) et de son manifeste belliqueux, et ce fut en une certaine mesure par opposition à ce mouvement étranger qu'il définit la peinture qu'il aimait. En accusant les futuristes d' "intellectualisme" — et par là il entendait à la fois la préoccupation du "sujet" dans le tableau et la tendance à faire d'une œuvre une généralisation — il leur opposait les préoccupations plus purement plastiques et individualisées des jeunes peintres de Paris. [...] » p. 28. « [...] En somme, cet ouvrage qui d'abord s'était formé en une certaine mesure par l'opposition entre cubisme et futurisme, finit par présenter un contraste très net entre cubisme et orphisme. » p. 30.

[25] .— Cité par M. Cendrars, *op. cit.*, p. 253.

[26] .— « Le reproche le plus couramment fait à Guillaume Apollinaire, critique d'art, a été celui de l'incompétence. Kahnweiler, l'un des plus pénétrants exégètes du cubisme, l'éditeur de *L'Enchanteur* pourrissant, disait encore de lui tout récemment : "il écrivait sous la dictée des peintres". Et il est vrai que ce style métaphorique, ces bastes synthèses lyriques, ces disparates déroutantes, ce miroitement des abstractions a pu souvent donner l'impression qu'Apollinaire cherchait à masquer le poisson insoluble de son ignorance. » Cité par Leroy C. Breunig et J.-CL. Chevalier, in la réédition de *Les Peintres cubistes, méditations esthétiques*, Paris, éd. Hermann, 1980, 1993, p. 167-168.

[27] .— Cité par M. Cendrars, *op. cit.*, p. 232.

[28] .— Apollinaire est aussi critique littéraire et d'Art à *L'Intransigeant*.

[29] . — Voir : M. Cendrars, *op. cit.*, p. 241.

[30] .— Voir : M. Cendrars, *op.cit.*, p.241.

[31] .— Cité par M. Cendrars, *op. cit.*, p. 249.

[32] .— Blaise Cendrars : *Du monde entier*, Poésies complètes 1912-1924, Préface de Paul Morand, éd. Gallimard, n.r.f., Coll. « Poésie /Gallimard », Paris, 1967, p. 85-86, *passim*. Cité par Miriam Cendrars, *op. cit.*, p. 259-260.

[33] .— Le mot est, on le sait, du transcendentaliste Emerson et repris par Baudelaire dans le fragment 1 de *Mon cœur mis à nu*.

[34] .— Stéphane Mallarmé : *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard*, Paris, 1897. — Soit quinze ans de vide !...

[35] .— « L'esprit de la viande, vois-tu, Margot, c'est la moutarde... »

[36] .— Voir : Thomas de Quincey : *L'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*. — *On Murder as one of the Fine Arts* (1827).

[37] .— Même hérétique, comme le rappelle Robert, pardon : *Le Robert* (1524, lat. ecclésiastique) p. 923.

[38] .— Hein ? Dîtes ?!...

[39] .— *Les Mamelles de Tirésias*, « drame surréaliste en deux actes et un prologue » représentée en 1917, publiée en 1918.

[40] .— Pièce dadaïste de Tristan Tzara, jouée pour la première fois le 17 mai 1924, au théâtre de la Cigale, au cours de soirées de Paris, organisées par M. le Comte Étienne de Beaumont. Rééd. Tristan Tzara *Œuvres complètes*, t. 1, 1912-1924, Paris, éd. Flammarion, 1975, p. 301-351.

[41] .— Ces paroles historiques furent prononcées par le Douanier Rousseau lors du fameux banquet organisé en novembre 1908 dans son atelier du Bateau-Lavoir par Picasso. Étaient présents : Georges Braque, Max Jacob, André Salmon, Apollinaire accompagné de Marie Laurencin que les coups du poète n'avaient pas encore lassée, le critique Maurice Raynal, le sculpteur Auguste Agéro, et... Gertrude et Léo Stein [la Vipère américaine]... Picasso et Fernande Olivier présidaient cette soirée mémorable durant laquelle Henri Rousseau chanta : « Aïe ! Aïe ! Aïe ! Que j'ai mal aux dents ». Peu de temps après, il allait être délivré de ce souci à jamais.

[42] .— Bordel !

[43] .— A moi, Mère Ubu !!!... : « Par ma chandelle verte ! »

[44] .— Économisons les colères critiques de nos détracteurs potentiels ; cultivons-les avec l'amour d'un jardinier géomètre humaniste, créateur de « jardins de mémoire ».

[45] .— Bzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzz ! ... !... !...

[46] .— En Tchéque, on dirait simplement : Maïslava.

[47] .— Arthur Rimbaud : « Le Bateau ivre », *Poésies/Fin 1870-1871*, in *Œuvres I, Poésie*, préface, notices et notes par Jean-Luc Steinmetz, éd. G.F.-Flammarion, Paris, 1989, p. 184. Il est bien Steinmetz. Enfin, il s'est beaucoup calmé, hein , depuis T.X.T. ! C'est dommage !... Mais enfin, il est bien.

[48] .— Que d'amours splendides j'avais rêvées !... Voir : Arthur Rimbaud, « ma Bohème », in *Poésies*, Paris, éd. G.F.-Flammarion, préface, notices et notes par Jean-Luc Steinmetz, 1989, p. 103.

[49] .— Non ! Le mot « camarade » n'a pas pour moi de connotation péjorative ; j'ai des amitiés communistes.

[50] .— « Moutarde : Plante crucifère à fleurs jaunes, cultivée pour ses graines (cuisine, pharmacie)

[...] de couleur jaune verdâtre. » in *Le Robert de poche*, Dictionnaires *LE ROBERT*, 27, rue de la glacière, 75013, Paris, tous droits réservés pour le Canada, p. 470a. (— Où vont les mots ?... Ah !)

[51]. — Arthur Rimbaud : « Alchimie du Verbe », in « Délires II », in *Une saison en enfer*.

[52]. — Arthur Rimbaud, in « Recueil de Douai », *op. cit.*, p. 99.

[53]. — *Nature morte à la chaise cannée* (1912).

[54]. — Et, c'est encore une fois au bon Kostro qu'on le doit, en grande partie !... Référons-nous au texte même d'Apollinaire : *Les Peintres cubistes*, heureusement réédité dans la « collection savoir », chez Hermann, Paris, en 1980, nouveau tirage 1993, texte présenté et annoté par Leroy C. Breunig et J.-CL. Chevalier. Page 25 de la préface, je lis cette note : « Comment se fait-il que Delaunay, qu'Apollinaire admirait tant en 1912 et dont l'influence sur la rédaction du livre fut si considérable, n'y ait pas de chapitre à lui consacré ? Il est fort probable que d'abord Delaunay lui-même a exprimé le vœu de ne pas être incorporé dans un livre sur les cubistes [— C'est un point de vue ! —], et qu'ensuite Apollinaire lui a assuré que dans un deuxième livre sur les peintres orphiques, prévu chez Figuière, il aurait le beau rôle. » — Ouaih ! En somme : Demain, on rase gratis ! — Page 8, je lis en note : « le manuscrit des Peintres cubistes est en la possession de M.Renaud Gillet [...] ». Page 18, je lis en note : « Le 28 août 1912, Apollinaire envoie une carte à Serge Férat où il écrit : "J'ai fait un petit livre sur les cubistes ; il paraîtra en octobre". Le deuxième jeu d'épreuves (coll. Tristan Tzara) [Décidément, quel bibliophile averti, ce Tristan ! Il a débusqué toutes les supercheries du Saint-Patron voulu par le Pape des surréalistes, Breton ! Mais, je reprends : le deuxième jeu d'épreuves] porte la date du 8 octobre 1912, comme en fait foi le tampon de l'imprimerie. Un premier jeu aurait donc été revu et corrigé aux environs de septembre. » Pages 24-28, *passim*, dans le corps du texte, je lis : « Le style de Delaunay évoluait. A partir d'avril [1912], la série de *Fenêtres* et de *Disques* annonça une peinture abstraite dont la force et la beauté, en se passant d'objets, devaient dépendre entièrement du contraste de couleurs complémentaires. Apollinaire approuva avec enthousiasme cet acheminement vers ce qu'il avait déjà appelé la "peinture pure", y discernant une tendance qui s'écartait de plus en plus du cubisme analytique ou "intégral" que pratiquaient la plupart des peintres, disciples de Picasso et de Braque qu'il avait choisis pour son livre. [...] Il fallait donc inventer un nom pour cette tendance nouvelle dont il voyait aussi l'expression chez Léger et Marcel Duchamp. Se rappelant peut-être une note [Non ! pas "peut-être", évidemment ! Monsieur Kostro entend jouer le rôle du Monsieur Loyal du mouvement naissant !] qui accompagnait le poème liminaire, Orphée, de son Bestiaire ou Cortège d'Orphée de 1908, dans laquelle il avait associé poésie pure et peinture — celle-ci étant proprement un "langage lumineux" — il choisit le terme d' "orphisme". Et en janvier 1913, lors qu'une conférence à Berlin où il s'était rendu avec Delaunay, il proclama hautement ce nouvel "isme" comme un mouvement indépendant. [...] L'envie de se faire le héraut de ce nouveau "règne" se révèle dans les autres corrections qu'il apporte aux épreuves du livre. On sait qu'Apollinaire demeurait chez les Delaunay au moment où il fit ces corrections, en attendant l'installation de son nouvel appartement, 202 boulevard Saint-Germain ; et c'est en décembre que paraît dans *Les Soirées de Paris* son article, "Réalité peinture pure", dans lequel il ne fait que citer les déclarations de Delaunay sur son nouveau style. [...] » Leroy C. Breunig et J.-Cl. Chevalier concluent, page 30 et 31 : « Apollinaire, en renvoyant les épreuves sans cette refonte, aurait pu faire paraître son livre à l'automne 1912, comme il l'avait annoncé, et à peut près en même temps que l'ouvrage de Gleizes et de Metzinger et celui de Salmon. S'il refusa, c'est sans doute parce qu'il pressentait lui-même l'importance de cette scission qui s'effectuait devant ses yeux (entre cubisme et orphisme), et il est évident que, malgré tout ce que ses remaniements peuvent avoir d'ambigu et de contradictoire, ils ne contribuent pas peu à donner au texte définitif une perspective qui révèle la sagacité prophétique du poète. » — Sagacité prophétique sur le rôle que M. Décaudin, entre autres, allait donner à notre bon Kostro dans la littérature française, aux dépens de Blaise Cendrars ? — Sans doute... — Prophétique sur le rôle qu'une certaine critique

très politisée allait donner à Picasso aux dépens de Delaunay, sans doute aussi... — Pour ma part, j'en reste à l'interrogation première de Messieurs Leroy C. Breunig et J.-CL. Chevalier posaient en note page 24 de la réédition du texte des *Peintres cubistes* : « Comment se fait-il que Delaunay, qu'Apollinaire admirait tant en 1912 et dont l'influence sur la rédaction du livre fut considérable, n'y ait pas de chapitre à lui consacré ? » — Pour ma part, la réponse est claire, lumineuse même : Robert Delaunay et Blaise Cendrars qui s'étaient trouvés et collaboraient si efficacement lui faisaient de l'ombre... Delaunay a été occulté, comme Cendrars a été cassé par les copains de Kostro dans la presse dès l'annonce de la parution de *La Prose*, et, bien évidemment, après, avec une violence alors et une mauvaise foi inouïes !

[55] .— Je ne demande qu'à être démenti.

[56] .— On sait que la fameuse phrase : « le XXI^e siècle sera spirituel ou ne sera pas... », ou, seconde version : « ... sera religieux ou ne sera pas » n'a par lui jamais été publiée ; ce qui fait que les salauds postmodernes prétendent pour sauver leur petite boutique qu'elle n'a jamais été prononcée.

[57] .— Ah ! là,... là ... : ils sont vraiment très en colère ; je le sens... Oh ! je le sens !! Si ! si !...

[58] .— in *Alcools*. Pour les références, j'ai déjà donné.

[59] .— Enfin, vous charriez, quoi ! Je viens de vous le dire !...

[60] .— *Ibid.*

[61] .— Je ne sais plus... Et, pourtant, je ne connais que « ça » ! Ben mince alors !... — « "Pardonnez-moi mon ignorance/"Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu des vers"/Comme dit Guillaume Apollinaire. » Blaise Cendrars, in *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, éd. cit., p. 41.

[62] .— Rimbaud. Voir plus haut, fainéants !

[63] .— « La vulve des juments est rose comme la tienne » in *Poèmes à Lou*, éd. cit., VIII, p. 100. (Question : la vulve des juments est-elle socialiste ? Les Juments ont-elles le con socialiste ?)

[64] .— « vulve qui serre comme un casse-noisette je t'aime » in *Poèmes à Lou*, éd. cit. XXXIII, p. 150. — Et après cela, on me dira qu'il n'y a pas de pulsion sado-masochiste chez notre bon Guigui ! Eh ! Eh !

[65] .— « Tes seins sont les seuls obus que j'aime », in « Fusée », in « Lueurs des tirs », in *Calligrammes*, éd. cit., p. 126 ; « Tes nichons rempliraient un quart de cavalerie », in *Poèmes à Lou*, éd. cit., p. 138. — C'est vraiment du petit calibre !... Elle ne doit pas coûter cher à habiller.

[66] .— « Ton derrière merveilleux n'est-ce pas la plus belle rose [...]/Fustige les fesses des roses dans le jardin/Abandonné [...] » in « Lou ma rose », in *Poèmes à Lou*, éd. cit., p. 204. — Les fesses des roses, Kostro ! Non mais je vous demande un peu !... Je sais que ce genre de femme-là pète dans la soie, mais quand même !... — Et comment se passe l'effeuillage ? Après « La Couronne effeuillée » de la bonne Marceline, « Le Derrière effeuillé de Kostro... » ? Oh ! Oh ! — En tous les cas, nous sommes bien loin de la flamboyante et de la turgescence et nonobstant moins larmoyante « Tour » des *Dix neuf poèmes élastiques*, in *Du monde entier*, éd. Gallimard, p. 71-73, d'août 1913, dédiée au « simultané Delaunay [parce qu'elle est] le pinceau qu'il trempe dans la lumière » (ô psychanalyse avant Breton & Co !) ; alors, comme il le dit dans « Construction » en février 1919, *op. cit.*, p. 104-105 : « La peinture devient cette chose énorme qui bouge/La roue/La vie [...], chose et roue qu'il ante-commente dans « Tour », *op. cit.* : « Étincelle des horizons simultanés/[le] sexe/O Tour Eiffel !

[...] », « *Lignum Crucis/O Tour Eiffel/Feu d'artifice de l'Exposition Universelle ! [...]* En Europe tu es comme un gibet/(je voudrais être la tour, pendre à la Tour Eiffel !)/Et quand le soleil se couche derrière toi/La tête de Bonnot roule sous la guillotine [...] », à Paris..., à « Paris/Ville de la Tour unique du grand Gibet et de la Roue. », in *La Prose du Transibérien et de la petite Jehanne de France*, éd. cit., p. 45. — Pauvre Kostro..., pauvre « Guigui » ! Que vaut la lune de ta « Lou » devant un tel soleil ? !... On comprend dans cette mesure que le bon Robert Delaunay aimait à dire de la « Tour » en faisant référence au grand Cézanne, dont tout le cubisme est issu : « La Tour Eiffel, c'est mon compotier. » À l'héritage de Cézanne, en apportant ses propres « couleurs simultanées », l'orphisme de Delaunay se montrait plus prodigue... Les ternes camaïeux des cubistes bon teint à côté font pâle figure !... Robert n'était ni un triste, ni un sec. Bon. J'admets que la sécheresse de Braque à la différence de celle de Picasso, toute de démiurgie intellectuelle violente et souvent méprisante même, est, elle, quasi monacale.

[67]. — « En allant chercher des obus », in *Poèmes à Lou*, éd. cit., p. 186.

[68]. — in « Ode », in *Poèmes à Lou*, éd. cit., p. 217. Voir aussi : « le Toutou et le gui », in *Poèmes à Lou*, éd. cit., p. 223 : « Un gentil toutou vit un jour un brin de gui/Tombé d'un chêne/Il allait lever la patte dessus sans gêne/Quand sa maîtresse qui/L'observe l'en empêche et d'un air alanguie/Ramasse le gui [...] » — AH ! les poètes !... Les poéètes ! ! !

[69]. — On sait ce qu'il advint politiquement de certains de nos futuristes !

[70]. — Par ailleurs virulent, écoeurant et obscène anti-Dreyfusard, avec Valéry... — Y aurait-il un lien de cause à effet dans leurs intérêts communs pour l'antique : y peut-on lire l'expression prophétique d'un fascisme à l'italienne, un remugle de ce romantisme antiquisant aussi, qui allait, qui, à terme et se dégradant (Herder + Fichte = Hitler), allait donner le nazisme ? La problématique est tentante. Il demeure que Valéry et Louys furent ponctuellement deux S..., c'est écrit dans l'Histoire. Tirez-en vous mêmes les conséquences.

[71]. — In « l'Adieu du cavalier », in « Lueurs des tirs », in *Calligrammes*, éd. cit., p. 117.

[72]. — Cendrars, lui, relève plutôt du futurisme russe, encore qu'il l'ait grandement influencé, selon ses dires.

[73]. — Voir : *Le Mystérieux docteur Cornélius* de Gustave Lerouge, et, les travaux de M. Francis Lacassin.

[74]. — Comme son auteur le voulait. Sans doute en partie en hommage à son ami Robert Delaunay, dont s'était un de sujets de prédilection dans sa création picturale d'alors.

[75]. — 1889. La consécration, le symbole de tout l'espoir machiniste du XIXe et la cathédrale en somme (date à date : 1789-1889) du positivisme républicain.

[76]. — La Prose est le premier objet que j'ai demandé à voir chez Pierre et Colette Seghers, invité par eux au célèbre 228, boulevard Raspail. Pierre, l'ayant déplié à terre, et, parti dans une grande diatribe poétique, avec l'enthousiasme qu'on lui connaissait, faillit même le fouler aux pieds ! — Ce jour-là, je sauvais un des rares exemplaires de ce monument poétique ! J'en ai la fierté modeste et rétrospective.

[77]. — Devant l'ampleur que prend la polémique sur le « simultanisme » dont l'invention est revendiquée soudain par un certain Barzun dès la publication du prospectus annonçant la publication de *La Prose* (il l'appliquait pourtant fait remarquer A.M. Jaton « à la musique, et à l'union du son et du sens de la parole »), polémique attisée en sous-main par les amis de Guillaume,

en novembre 1913, dans *Der Sturm*, Blaise se justifie, revendiquant non « le droit de se contredire » comme Baudelaire dans l'Album de Philoxène Boyer, mais celui du « libertinage » : « J'ai la fièvre. Et c'est pourquoi j'aime la peinture des Delaunay, pleine de soleils, de ruts, de violences.

Mme Delaunay a fait un si beau livre de couleurs que mon poème est plus trempé de lumière que ma vie. Voilà ce qui me rend heureux. Puis encore que ce livre ait deux mètres de long ! — Et encore, que l'édition atteigne la hauteur de la Tour Eiffel !... Maintenant, il se trouvera bien des grincheux pour dire que le soleil a peut-être des fenêtres et que je n'ai jamais fait mon voyage. » Cité par A. Sidoti, in *Genèse et dossier d'une polémique*, « La Prose du Transsibérien », Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, Paris, Archives des Lettres Modernes, 1987, p. 99. Repris par Anne-Marie Jatton, in *Blaise Cendrars*, Genève, éd. de l'Unicorne, éd. Slatkine, 1989, p. 41. La même A.M. Jatton, dans le même ouvrage, fait remarquer, p. 75, que dans un Manifeste de 1919 : Le Cinéma, qui deviendra L"A.B.C. du cinéma, Cendrars définira le cinéma comme « le soleil qui tombe », et, elle ajoute, p. 75 encore, que pour Cendrars le cinéma « est un révélateur qui a la propriété "de nous arracher la peau et de nous montrer nus, écorchés, dépouillés dans une lumière plus réfrigérante que celle qui tombe de l'Étoile d'Absinthe" (VIII, 269). » Ce goût du feu, de la lumière, du soleil, est partout exprimé dans la Prose et fait de ce poème une des plus incandescentes prose lyrique de tous les temps : « j'étais à Moscou, où je voulais me nourrir de flammes » peut-on lire dès le début du poème, *op. cit.*, éd. cit., p. 29.

[78] .— On songe aussi bien sûr au *Manifeste du rayonnisme*, du peintre et théoricien russe Michel Larionov (1881-1964), qui, à la suite de sa rencontre avec le futuriste Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) à Moscou professera que « la peinture doit suggérer une quatrième dimension (espace-temps), être composée uniquement de rayons de couleur, de faisceaux de lignes à la manière de rayons lumineux, d'où le terme de rayonnisme (*Portrait rayonniste* de Tatline (1911)). » Voir : Élisabeth Lièvre-Crosson, in *Du cubisme au surréalisme*, Toulouse, éd. Milan, coll. « les Essentiels », 1995.

[79] .— Non ! Pas Alain !...

[80] .— Voir : Miriam Cendrars, *op. cit.*, p. 248.

[81] .— Miriam Cendrars : *op. cit.*, p. 249.

[82] .— Il serait sans doute assez tentant, d'évoquer aussi la personnalité de Charles Ives (1874-1954) dont la *Holidays symphonie* — et, principalement, le deuxième mouvement — commencée en 1909 et achevée en 1912 fut donnée pour la première fois en 1913 : les rencontres d'orphéons venant de différents endroits qui l'avaient inspirés sur le motif, font de cette musique une musique à proprement parler : « simultanéiste ». Dès 1906, avec *Central-Park in the dark*, n'est-il pas l'inventeur des contrastes simultanés sonores ? (Barzun, lui-même, en France, ne revendiquait-il pas l'invention d'un « simultanisme » du son, plutôt que de la couleur ?) Il apparaît que les U.S. chez Cendrars ont vraiment une influence fondamentale, qui explique sans doute qu'en retour Cendrars ait lui-même influencé le roman américain. Voir : Henri Miller, bien sûr, voire John Dos Passos.

[83] .— Dommage pour toi, mon cher Guillaume, avec ton « Lundi, rue Christine », in *Onde*, repris in *Calligrammes* « poèmes de paix et de la guerre, 1913-1916 »

[84] .— Dommage pour toi encore, mon cher Guillaume, car avec ton : « les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut/Voilà la poésie ce matin [...] » in « Zone », v. 11-12, tu arrives encore un peu tard !...

[85] . — Cf. : l'Édison de *L'Ève future* de Villiers que Cendrars, sans doute, a du lire par le biais de

son cher Rémy de Gourmont.

[86] . — Cité par M. Cendrars, *op. cit.*, p.221.

[87] .— Cité par M. Cendrars, *op. cit.*, p. 225.

[88] .— Note rajoutée, datant de 1998 : — Dans son récent ouvrage paru aux éditions Milan dans collection « Les Essentiels », *Du cubisme au surréalisme* (Toulouse, 1995), Élisabeth Lièvre-Crosson cite, p. 54, dans son chapitre intitulé « l'Art moderne et le cinéma » ce propos de D. Païni et J. Morice à l'occasion de l'exposition « l'Art et le 7e Art » en 1995 : « Il y a du cinéma dans le cubisme : la démultiplication des plans et des points de vue dans les toiles de Picasso, de Braque ou de Léger, l'impression de tourner autour d'un objet et d'un corps (panoramique), la manière de décomposer l'action... le traitement du volume et de la profondeur de champ chez Léger fait de lui, sans doute, le premier spécialiste du gros plan et du "zoom" dans la peinture moderne. » Et, Élisabeth Lièvre-Crosson poursuit, p. 54-55, : « le cinéma enregistre le temps et le mouvement ; la peinture et la sculpture vont s'employer à en restituer l'idée (Léger, Kupka, Duchamp, Delaunay). En 1916, les futuristes italiens signent un Manifeste de la cinématographie futuriste. Dès 1919, Léger illustre le roman de Blaise Cendrars *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, un scénario qui ne fut jamais tourné, de 22 peintures et dessins, dont un chapitre intitulé « Cinéma accéléré et ralenti. » Le poète russe Maïakovski s'exclame : « Le rythme de la vie a changé. Tout a acquis une rapidité fulgurante comme sur les bandes du cinématographe. [...] La fièvre, voilà ce qui symbolise le mouvement de la vie contemporaine. »

[89] .— Avec le « Vitaphone » des frères Warner de la fameuse « Warner Bros » fondée en 1923, et, qui, en 1926, sortirent le premier long métrage sonore : une version du *Dom Juan*, puis, en 1927, le premier long métrage comportant un synchronisme labial : *Le Chanteur de Jazz*, avec Al Johnson.

[90] .— Bande-son d'Arthur Honegger, qui en tirera, en 1923, *Pacific 231*.

[91] .— Miriam Cendrars : *op. cit.*, p 275.

[92] .— En janvier 1913, à l'invitation d'Herwarth Walden, directeur de la revue *Der Sturm*, grand défenseur et propagateur des travaux de Delaunay à peu près alors inconnu en France, Robert Delaunay, outre dix-neuf toiles, expose ses onze études sur la refrangibilité de la lumière élaborées durant l'été 1912 et qui constituent un véritable manifeste de la peinture simultanéiste. La reliure simultanéiste que Sonia a réalisée le 1er janvier 1913 des Pâques à New York de son ami Blaise est aussi exposée, ainsi que les épreuves de *Séquences*, deuxième plaquette hors-série de la revue des *Hommes Nouveaux*. Robert, Sonia, Guillaume Apollinaire et Blaise partent à Berlin pour le vernissage du 27 janvier. Apollinaire fait une causerie sur la peinture moderne, et, Blaise, lui, fait la gueule. (Voir : M. Cendrars, *op. cit.*, p. 248-249.) En avril 1913, Blaise et Sonia dessineront et de rédigeront enfin la maquette d'un bulletin de souscription pour *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, « Premier livre simultané » « représentation synchrone : Peinture simultanée : Mme Delaunay-Terck. Texte : Blaise Cendrars. » (Voir : M. Cendrars, *op.cit.*, p. 254.)

[93] .— Daté de juillet 1914, in *Du monde entier*, *op. cit.*, p. 103.

[94] .— *Ibid.*, daté de juillet 1914, p. 101.

[95] .— Les Hommes nouveaux, c'est aussi le titre d'une revue poétique et de critique d'Art à la vie éphémère (s'agirait-il d'un pléonasme ?), « revue libre et franco-allemande » dont Blaise, tant bien que mal, fait paraître le premier numéro en 1912, avec Emil Szittya et Marius Hanot, tous deux militants anarchistes. Voir : Miriam Cendrars, *op. cit.*, p. 239-240. La revue *Les Hommes Nouveaux*, initialement *Neue Mensch* (première série) fut fondée par Emil Szittya à Paris. Lors de la reprise du

titre pour une deuxième série à laquelle participe Cendrars, Blaise écrit pour les revues allemandes *Das Buch* et *Der Pionier* (Voir : M. Cendrars, *op. cit.*, p. 231.) Fin de la revue au troisième numéro. Le projet de la revue *Zone* la remplace pour Cendrars, mais, on le sait, le projet tombera à l'eau, et, le bon Guillaume fera la surprise à son cadet de reprendre le titre à son compte pour son poème manifeste, son poème inédit d'*Alcools*.

[96] .— Mais qui a dit que *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* constituait en France, en poésie surtout, la première du genre ? — Moi. Avec « l'humble orgueil d'être soi » dont parlait Ionesco, et, surtout, la volonté très modeste de rappeler que les poètes sont des provocateurs destinés à réveiller : « ce qui brise la mer gelée en nous », comme les romanciers, selon Franz Kafka ; or, vous m'avouerez : pas de mer plus gelée que le conformisme critique : c'est la banquise ! — Et encore : si elle dérivait !...

[97] .— Denis Arkadievtch Kaufman, dit Dziga Vertov (1896-1954). Sous l'influence radicale du futurisme de Maïakovski, il prend le pseudonyme de Dziga (« toupie » en ukrainien) Vertov (dérivé du russe *vertet*, « tourner, pivoter »). Sa théorie du « *Kino-glaz* /Ciné-œil », « œil plus parfait que l'œil humain », fonctionne selon l'idée manifeste que « le montage précède le tournage ».

[98] .— André Breton : *Premier manifeste du surréalisme*, 1924. in *Manifestes du surréalisme*, éd Jean-Jacques Pauvert, rééd. Paris, éd. Gallimard, coll. « Idées/Gallimard », 1975.

[99] .— Voir : « la schlague » que Guillaume Apollinaire pratiquait avec ses maîtresses. Marie Laurencin pourrait, selon les témoignages d'André Salmon, en dire long sur ce sujet. Apollinaire battait ses femmes, comme Debussy.

[100] .— Miriam Cendrars : *op. cit.*, p.244.

[101] .— « *O Harmonika-Zug !* » in « *Ode* », p. 25 — Voir : Valéry Larbaud, *Les Poésies de A.O. Barnabooth*, suivi de *Poésies diverses* et des poèmes de A.O. Barnabooth éliminés de l'éditions de 1913, éd. Gallimard, n.r.f., coll. « Poésie /Gallimard », préface de Robert Mallet, 1966.

[102] .— Voir : *Le Transsibérien*, Blaise Cendrars, « avec un portrait inédit de Blaise Cendrars par Modigliani, un télégramme liminaire (« ton fidèle clichage me confère l'immortalité que j'aime. » B.C.) et, en supplément, les reproductions inédites des premières épreuves corrigées de la main (droite) de Blaise Cendrars en 1912 », Paris, éd. Pierre Seghers, 1957, réédition où la typographie est merveilleusement reproduite en fac-similé (hélas sans les pochoirs) alors que dans la réédition courante destinée au très grand public aux éditions Gallimard, in *Du monde entier*, Poésie complètes 1912-1924, préface de Paul Morand, n.r.f., coll. « Poésie /Gallimard », p. 27-45, cette dimension essentielle a été supprimée.

[103] .— Voir : annexe donc.

[104] .— Voir : annexe en fin de texte.

[105] .— Selon la très belle formule du poète algérien Kateb Yacine.

[106] .— Miriam Cendrars : *op. cit.*, p. 255. Voir aussi : *Œuvres complètes*, Le Club Français du Livre, 1976, t. XIII, p. 161, ou éd. Denoël, p. 653.

[107] .— Très politique, le bon Kostro, fidèle en cela sans doute (mais juste un peu, et, sans que cela prête à conséquence pour sa ca-carrière) à la formule de Balzac : « ils tenteront de vous couvrir de boue, et, s'ils n'y parviennent pas, ils vous adoreront à genoux... », finira par reconnaître officiellement *La Prose* de Blaise et de Sonia, une fois qu'elle avait été cassée par ses copains, en

bon Machiavel : « [...] Blaise Cendrars et Mme Delaynay-Terck ont fait une PREMIÈRE TENTATIVE SIMULTANÉITÉ ÉCRITE où des contrastes de couleurs habituaient l'œil à lire D'UN SEUL REGARD l'ensemble d'un poème, comme un chef d'orchestre lit d'un seul coup les notes superposées dans la partition, comme on voit d'un seul coup d'œil les éléments plastiques et imprimés d'une affiche. » Cité par A. Sidoti, in *Genèse et dossier d'une polémique*, « La Prose du Transsibérien », Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, Paris, Archives des Lettres Modernes, 1987, p. 135. Cité par Anne-Marie Jaton, in Blaise Cendrars, Genève, éd. de l'Unicorn, éd. Sltakine, 1989, p. 41. — Pour ma part, cette reconnaissance tardive, ne marque que la volonté, une fois de plus, d'être le maître d'œuvre de tout le mouvement cubiste et orphique, une façon de montrer au public que la chose est par lui connue, donc contrôlée, voire même générée par lui.

[108] .— Stéphane Mallarmé, in « Brise marine », 1865, poème influencé du célèbre « Parfum exotique » de Charles Baudelaire, in *Les Fleurs du Mal*, 1857.

[109] .— In « Tu es plus belle que le ciel et la mer », in *Feuilles de route*, in *Au cœur du monde*, Poésies complètes, 1924-1929, éd. Denoël, 1947, rééd. n.r.f., coll. « Poésie / Gallimard », 1977.

[110] .— Charles Baudelaire : « Epigraphe pour un livre condamné », in *Les Fleurs du Mal*, ajouts de 1868

[111] .— *Les Fleurs du Mal*, ajouts de 1868.

[112] .— Selon l'expression de Verlaine, inventée en 1883 pour son opuscule : *Les Poètes maudits* (Corbières, Rimbaud, Mallarmé) augmenté en 1888 d'une seconde livraison (Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam, et, le « pauvre Lélian » lui-même).

[113] .— *Op. cit.*

[114] .— Vis à vis de Dada, le surréalisme, c'est Port-Royal !...

[115] .— Rédigé entre 1904 et 1910, publié en 1917. Voir : *Le Cornet à dés*, préface de Michel Leiris, éd. n.r.f./Gallimard, coll. « Poésie /Gallimard », Paris, 1945.

[116] .— Arthur (Fabian Avenarius Lloyd)(1887-1920), le « poète-boxeur », le « poète aux cheveux les plus courts du monde », le directeur de la revue *Maintenant* [revue fondée en 1912].

[117] .— Sade ait son âme !...

[118] .— A bon entendeur, Messieurs les auteurs (de profils) apollinairiens [Apollinaire : un pet, deux ailes !... Pégasse pseudo-prolétarien.] : — Salut ! On se retrouvera, je le sais...

[119] .— Baudelaire, avec Nerval, Rimbaud et Lautréamont, figure dans les toutes premières places dans le Panthéon portatif du bon Blaise, dès les premières années de formation. La place de Baudelaire est, avec celle de Rimbaud, l'une des plus déterminantes ; pour seule preuve dans *La Prose*, encore (éd. cit., p. 27-28) : « En ce temps-là j'étais dans mon adolescence/J'avais à peine seize ans et je ne me souvenais déjà plus de mon enfance/J'étais à 16.000 lieues du lieu de ma naissance/J'étais à Moscou, dans la ville des mille et trois clochers et des sept gares/Et je n'avais pas assez sept gares et des mille et trois tours/Car mon adolescence était si ardente et si folle/Que mon cœur, tour à tour, brûlait comme le temple d'Éphèse ou comme la Place Rouge de Moscou/Quand le soleil se couche./Et mes yeux éclairaient des voies anciennes./[...]Un vieux moine me lisait la légende de Novgorode/J'avais soif/Et je déchiffrais des caractères cunéiformes/ Puis, tout à coup, les pigeons du Saint-Esprit s'envolaient sur la place/Et mes mains s'envolaient aussi, avec des bruissements d'albatros/Et ceci, c'était les dernières réminiscences du dernier jour/Du tout dernier

voyage/Et de la mer [...] ».

[120] .— L'excellent Marcel A. Ruff signale dans Baudelaire Œuvres complètes, éd. du Seuil, Paris, 1968, p. 141, que ce « poème [de jeunesse] provenant d'un album [fut] publié en 1875 avec quelques coupures, puis au complet dans La Jeune France , en 1884 [...] » — Oserais-je ajouter, qu'en vieux baudelairien que je suis, je place ce poème parmi les toutes premières œuvres du Maître ?