CLAUDE LEROY
L'atelier de Cendrars

Le sage transforme sa colère de telle manière que personne ne la reconnaît. Mais lui, étant sage, la reconnaît... parfois.

Henri Michaux

État des lieux

Dans l'atelier de Cendrars, si Cendrars avait un atelier, que découvrirait-on ? D'abord l'attirail inattendu d'un peintre : de la peinture et des pinceaux, des dessins et des toiles. C'est sans métaphore qu'il faut entendre «Journal», premier des *Dix-neuf poèmes élastiques* :

Christ
Voici plus d'un an que je n'ai plus pensé à Vous
Depuis que j'ai écrit mon avant-dernier poème Pâques
Ma vie a bien changé depuis
Mais je suis toujours le même
J'ai même voulu devenir peintre
Voici les tableaux que j'ai faits et qui ce soir pendent aux murs[1]

Le déclic de cette autre vocation, Cendrars l'a dû à une blessure, qui n'est pas encore celle de la main droite, mais celle d'une jambe (il ne précise pas laquelle) qu'il s'était cassée en tombant d'automobile[2]. Au printemps 1913, il s'en était suivi vingt-huit jours d'immobilisation dans un hôtel de Saint-Cloud, tenu par Alexandre Dumas père et fils, et ce séjour forcé avec vue imprenable sur Paris, le poète (provisoirement) unijambiste ne l'avait pas consacré à des travaux de plume, mais à des exercices de pinceau. La plupart de ces essais sans suite sont aujourd'hui perdus, à l'exception d'une petite Tour Eiffel peinte sur carton et surtout d'une toile qui fait songer à Survage en clignant vers Rimbaud, «Le bateau ivre»[3].

Le désir de toucher aux arts plastiques semble avoir été précoce chez Cendrars. Lorsqu'il revient de son premier voyage en Amérique, en 1912, dans le carnet de bord qu'il tient sur «Le Volturno», aux esquisses de poèmes il mêle des croquis avec un sens de la caricature proche des expressionnistes[4]. Et à

l'automne de la même année, lorsqu'il se fait l'éditeur du poème qu'il rapporte dans ses bagages, *Les Pâques*, il l'illustre en frontispice d'un de ses dessins transatlantiques[5]. Mais la Grande Guerre viendra bientôt mettre un terme à cette vocation parallèle. Le 28 septembre 1915, au cours de la grande offensive de Champagne, Freddy Sauser, alias Blaise Cendrars, Suisse engagé volontaire dans l'armée française, se voit arracher la main droite, qui était sa main à plume et sa main à pinceau. Après avoir surmonté une grave crise, le poète changera de main, mais il ne touchera plus un instrument de musique, lui qui s'était aussi rêvé compositeur, et il fermera son atelier de peintre. Quelque chose de cette passion interrompue passe encore dans son travail d'éditeur à La Sirène à partir de 1917 : le trait tremble, mais il ne laisse à personne d'autre le soin de composer la maquette de ses couvertures[6]. Mais enfin les dessins et les tableaux de Cendrars ont surtout une valeur de documents. En le foudroyant, la guerre n'a sans doute pas privé la modernité d'un autre Michaux ou d'un autre Artaud. L'atelier de Cendrars c'est ailleurs qu'il faut donc le chercher : chez les peintres qui furent ses amis ?

Dans le secret des ateliers

Le deuxième des ateliers de Cendrars est un *atelier d'ateliers*, un atelier fait d'ateliers de peintres, ceux qu'il a rencontrés à Paris au début des années 10, par exemple en bourdonnant autour de la Ruche. Mais bourdonner c'est bien normal quand on est né Sauser puisque *sausen* en allemand veut dire *bourdonner*. Un personnage éminent de l'État, candidat implicite à sa succession, se demandait il y a peu s'il valait mieux pour lui être abeille ou bourdon. Réservons ici le débat politique, mais pour l'écrivain que fut Sauser-Cendrars, comment dire ? l'alternative ne manque pas de *miel*. Né bourdon, il s'est changé en abeille à la suite de sa blessure, la seconde, et cette étrange métamorphose, qui ouvre d'*étranges vues* sur la passion qu'il s'est reconnue pour l'apiculture, est au cœur de la rupture qui très vite le séparera des peintres et de leur peinture. Mais, en 1912, malgré le pseudonyme aux couleurs fraîches qu'il vient de se décider, Cendrars se comporte encore en Sauser : il *bourdonne* autour de la modernité des peintres.

Les peintres dont il a fait son atelier de poète, Cendrars les a choisis avec un discernement reconnu depuis longtemps. Ils ont pour nom Chagall, Léger, Robert et Sonia Delaunay, Kisling, La Fresnaye, Modigliani, Survage, auxquels il faut ajouter les sculpteurs Archipenko, Csaky et Brancusi. Il ne se contente pas de les fréquenter assidûment, mais il leur dédie des poèmes (surtout ceux des *Dix-neuf poèmes élastiques*, tous écrits avant guerre à l'exception du dernier), de même qu'il leur consacre une série d'articles publiés par la revue *La Rose rouge*, en 1919, sous le titre commun de «Modernités»[7]. Et, surtout, il entre dans leur atelier pour travailler avec eux, il s'attelle à eux pour produire quelques-uns des grands livres de l'époque : l'illustre *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913), qu'il signe avec Sonia Delaunay, *J'ai tué* (1918) et *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.* (1919), qui sont illustrés par Léger, mais aussi *La Guerre au Luxembourg*, très beau et trop mal connu poème de 1916 avec des dessins de Kisling, *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles* (publié en 1918, écrit dès 1914) dont la couverture est de Dufy, alors que les poèmes du *Formose* (1924) sont accompagnés de dessins de

Tarsila, artiste brésilienne de ses amies. On accordera une place toute particulière à *Profond aujourd'hui* (1917), plaquette décisive qui marque les vrais débuts de l'œuvre de la main gauche et qui est illustrée de cinq dessins du trop oublié Angel Zarraga, qu'on ne saurait qualifier autrement que de divinatoires[8].

Pour ceux que fascine l'inabouti, ajoutons cinq projets fantômes : un autre livre «simultané» avec Sonia Delaunay, envisagé en 1917 selon le témoignage de Robert et qui devait s'intituler *Paris*; un *Éloge de la vie dangereuse*, tout à fait distinct de celui qui sera publié en 1926[9] et qui, en 1919, aurait dû être illustré de photographies prises de l'atelier de Brancusi; un projet de collaboration, bien plus tard, avec Braque (était-ce pour *Le Lotissement du ciel* ? Les informations sont imprécises), mais, hélas, le peintre, pressé par le temps, ne put répondre au désir de l'écrivain; et deux autres livres avec Léger. Intitulé *Le Cirque*, le premier est annoncé chez Léonce Rosenberg en 1920 comme un «album en couleurs» composé de 20 planches et de 20 poèmes. Rien n'indique qu'il ait été entrepris. Quant au second, c'est vers 1954 qu'il fut commandé par Tériade aux deux amis et il fut interrompu par la mort du peintre. On se doit d'ajouter ici que le volume récemment publié sous le titre *Paris, ma ville* n'est en rien le volume annoncé chez Tériade[10]. S'il reprend bien les lithographies originelles de Léger, il les accompagne d'un texte écrit par Cendrars *après* la mort de son ami. On peut donc regretter que ce volume inédit se montre trop discret sur ce remplacement d'un livre en collaboration par un livre de juxtaposition, ce qui implique un tout autre geste, et que s'y soient ajoutées quelques illustrations parasitaires qui ne doivent plus rien à la main de Léger.

Fantômes à part, l'essentiel demeure : à elles seules, la *Prose* et *La Fin du monde* suffiraient à témoigner que Cendrars ne s'est pas contenté de passer en bourdonnant dans l'atelier de ses amis peintres, mais qu'il y a *butiné* quelques-uns de ses plus beaux livres.

La langue de Cendrars

De cet atelier-là, Cendrars devait pourtant également sortir. Lorsqu'il recueille dans *Aujourd'hui* (1931) les «Modernités» qu'il avait écrites pour *La Rose rouge*, il les fait suivre du plus conclusif des épilogues : «Pour prendre congé des peintres» et, de fait, il ne partagera plus jamais son atelier avec eux. Comment comprendre cette déclaration de rupture qui se date elle-même de 1926 ?

Le geste de congé appartient d'abord au rituel d'un écrivain qui scande périodiquement son œuvre d'appels à se renouveler ou, pour parler plus justement, à se *transformer*. Car chez lui la forme vieillit vite : de ses engouements comme de ses réussites, il se lasse bientôt. Il n'aime pas que ses livres se suivent en se ressemblant. Il vit la répétition comme une entropie et comme un joug intolérables. Sa liberté, il la met d'abord en jeu, il se la donne à lire dans un pouvoir renouvelé de s'écarter de soi-même, de s'écarter de ce qu'il fut ou vient d'être, on dirait presque mieux : de s'*écarteler*. Quelles qu'en soient les causes ou les cibles, le congé chez Cendrars est toujours euphorique : ivresse de *tourner le dos* à la Poésie, aux poètes et aux poèmes en 1917, au cinéma vers 1923, puis aux peintres, et à nouveau aux milieux littéraires (ou journalistiques) parisiens après la Débâcle de 1940 !... À lire ses livres, chacun allongera sans peine cette liste de fugues et de fuites, cette litanie de départs brusques, de changements de cap, d'adieux à l'impromptu dans tous les domaines de sa vie

d'homme ou d'écrivain. Incontestablement, Cendrars aime le goût de la rupture. «Quand tu aimes, il faut partir» : ce vers des *Feuilles de route* a tourné depuis longtemps à la ritournelle chez les commentateurs qui à leur tour le psalmodient volontiers. Une *scie* qui mériterait enfin ce nom...

Après l'avoir aimée pendant quinze ans, pourquoi Cendrars a-t-il *pris congé* de la peinture ? Il avance quelques griefs : les peintres — les peintres modernes, s'entend — à la longue l'auraient déçu, incapables qu'ils auraient été de tenir leurs promesses. Toujours à la remorque des poètes, mais ingrats et oublieux de rendre à César, c'est-à-dire à Guillaume et plus encore à Blaise, ce qu'ils leur doivent, ils en seraient encore à illustrer Mallarmé sans rien comprendre à Rimbaud[11]. Faut-il entrer plus avant dans un débat sur l'émulation des arts entre eux et leur rivalité dans la détermination de l'esprit moderne ? Je ne le pense pas car ce débat, s'il fit les délices de l'époque cubiste, au fond importait peu à Cendrars. Lorsqu'il s'en prend aux peintres (comme aux poètes, aux musiciens ou aux cinéastes), ce n'est assurément pas en critique (qu'il est aussi), mais au détour d'une de ces querelles *pro domo* qui jalonnent son expérience de créateur. Regardons plutôt comment il les peint, ses peintres.

Les peintres de Cendrars, ceux qu'il a reconnus, ceux qu'il a mis dans ses textes, ceux qu'il a accueillis dans son atelier, y prennent comme un air de cousinage. Ce n'est pas qu'il les confonde, c'est plutôt qu'il les refonde. Léger ou Delaunay, Survage ou Picasso, lorsqu'il *fait parler leur peinture*, on dirait d'eux ce que lui-même a dit à la mort d'Apollinaire :

Et voilà que se lève une nouvelle génération
Le rêve des MAMELLES *se réalise !*
Des petits Français, moitié anglais, moitié nègre, moitié russe, un peu belge,
[italien, annamite, tchèque
L'un à l'accent canadien, l'autre les yeux hindoux
Dents face os jointures galbe démarche sourire
Ils ont tous quelque chose d'étranger et sont pourtant bien de chez nous
Au milieu d'eux, Apollinaire, comme cette statue du Nil, le père des eaux,
[étendu avec des gosses qui lui coulent de partout
Entre les pieds, sous les aisselles, dans la barbe
Ils ressemblent à leur père et se départent de lui
Et ils parlent tous la langue d'Apollinaire[12]

La transposition est irrésistible. Lorsqu'ils se départent de lui et qu'ils coulent de partout par sa plume, c'est peu dire qu'ils ressemblent à leur père, ces peintres du monde entier : ils parlent tous la *langue de Cendrars*. Ils sortent tous de son atelier car l'atelier ne désigne pas seulement un lieu de travail : c'est aussi un nom pour résumer l'ensemble de ceux qui y travaillent à une œuvre commune, en aides, en compagnons, en disciples, et c'est encore ce qui fait voir la marque unique entre toutes de ce travail en commun et assure la signature par le maître de ce qui sort de la main confondue de ses élèves. C'est pourquoi il est légitime de parler d'un atelier de Cendrars, un atelier de textes, où prendraient place d'abord ceux qui servent à la mise en scène des peintres qu'il a sortis de leur atelier pour les disposer dans le sien et leur apprendre sa langue. Et les voici qui relèvent désormais d'un espace nouveau, une sorte d'*atelier mental.*

Cette conversion des peintres à l'atelier du poète s'inscrit dans le mouvement plus général d'un rebrassage des identités dont *Le Plan de l'Aiguille*, premier volume des aventures de Dan Yack, offre un bon exemple[13]. On y voit ce fêtard célèbre à Saint-Pétersbourg, mécontent de tout, de soi-même et d'abord de la marée basse de ses amours, proposer un grand jeu, un pari fou à trois artistes désargentés qu'il rencontre dans un cabaret. La règle est aussi simple que draconienne : pour eux quatre il s'agit d'hiverner un an dans une île déserte de l'Antarctique en n'emportant avec soi, avec le couvert, que les seuls instruments indispensables à leur travail respectif de créateur. Confrontation grandiose de la nature et de la culture ! Au bout d'un an, incapables de vivre sans loi, les trois artistes ont tous péri : ni le poète, ni le musicien, ni le sculpteur n'ont su résister à ce dialogue en huis-clos du créateur avec sa création, dans un monde qui s'est réduit aux dimensions symboliques d'un atelier. Et Dan Yack reste seul, mais comme un qui se serait dépouillé et purgé de virtualités mauvaises. C'est sur le grand théâtre du double que s'est déroulé le cérémonial sacrificiel : «Il n'y a qu'un seul personnage et tout se passe dans sa tête»[14].

Dans l'atelier mental de Cendrars, il n'y a aussi qu'un seul personnage qui se segmente en noms de peintres, et ceux-ci se mettent à s'agiter sous les pseudonymes de Survage ou de Léger, de Chagall ou de La Fresnaye. On pourrait développer l'allégorie, déterminer le rôle de chacun d'eux dans l'ensemble de la toile, examiner comment ils se distribuent en couleurs sur la palette du poète, comment il en fait ses figures. Mais l'important est qu'il leur fasse parler sa langue à lui. Quelle langue ? Lorsqu'ils se départent de lui, ses peintres, c'est toujours à la façon de chercheurs d'or. Aucun esthétisme jamais ne les anime, mais une quête unique sous la diversité des noms et des palettes. Ce qu'ils cherchent dans la hantise, ce qu'il les envoie chercher, ce qu'il cherche, lui poète, à travers leur peinture, c'est le grand secret, le secret de la vie. Non pas le *sens* secret de la vie, mais le secret de *fabrique* qui leur permet de produire de la vie, et d'en produire avec des couleurs, des formes, des volumes, comme lui avec des mots. Tous ils se sont attelés, non pas à reproduire la vie, mais à la *re-produire*, une seconde première fois. Du réel ils ne reflètent rien, mais, en artisans opiniâtres et hantés, ils s'attachent à refaire le geste de la genèse. Ce sont tous, au fond, des alchimistes, déguisant mal (pour qui sait lire) dans les querelles d'école ou de métier la quête qui les oriente et les pousse, et qui est celle de la longue vie, la vie artificielle. Le plus révélateur des écrits de Cendrars sur les peintres, ce serait alors la «Modernité» qu'il consacre à Survage et à la «parturition des couleurs» — rien de moins. Car ce qui importe au peintre selon le poète, ce n'est pas l'usage des couleurs, leur aval, si l'on peut dire, mais tout au contraire leur amont, leur origine, et la façon dont elles aussi se *départent*.

L'œil de Cendrars n'existe qu'à l'état cosmogonique. À chaque fois et quel que soit l'objet visible de son écriture, c'est toujours l'instant du partage fondateur qu'il tente de saisir et de restituer. C'est sans doute pourquoi sa modernité — celle qu'il explore et déchiffre dans les toiles de ses peintres — ce n'est pas celle de Mallarmé, mais celle de Rimbaud. La «parturition de couleurs» à laquelle il assiste chez Survage, comment ne ferait-elle pas songer aux *Voyelles* de Rimbaud et à son désir de dire, quelque jour, les «naissances latentes» de leur couleur ? De même que Rimbaud, dans chacun de ses poèmes, est le poète des origines de la poésie, les peintres de Cendrars, en chacune de leurs toiles

tentent de se porter aux origines de la peinture, selon un mouvement vertigineux d'involution dont le plus bel exemple, avec le texte à Survage, est fourni par «Construction», le dernier des *Poèmes élastiques*, qui change la peinture de Léger en un laboratoire de modernité, mais aussi, et sans contradiction, en l'une de ces légendes cosmogoniques que Cendrars, vers la même époque, recueille pour son *Anthologie nègre*[15]. Ce poème ne saurait être cité qu'en entier :

De la couleur, de la couleur et des couleurs...
Voici Léger qui grandit comme le soleil de l'époque tertiaire
Et qui durcit
Et qui fixe
La nature morte
La croûte terrestre
Le liquide
Le brumeux
Tout ce qui se ternit
La géométrie nuageuse
Le fil à plomb qui se dérobe
Ossification.
Locomotion.
Tout grouille
L'esprit s'anime soudain et s'habille à son tour comme les animaux et les [plantes
Prodigieusement
Et voici
La peinture devient cette chose énorme qui bouge
La roue
La vie
La machine
L'âme humaine
Une culasse de 75
Mon portrait[16]

Ainsi, toute la machinerie de la couleur, toute cette machine à modernité qu'est la peinture cosmogonique de Léger, glissant de formes en formes, pétrissant la matière comme ferait un boulanger devenu alchimiste, offre enfin au poète la figure qu'attendait son fantasme : dans cette peinture à l'état naissant, voici qu'il découvre *son* portrait.

La peinture des origines

C'est là un autre emploi du mot atelier. Comme le nu ou la nature morte, il prend place parmi les grands thèmes traditionnels de la peinture. Il suffit de songer, par exemple, à la série des *IX Ateliers* que Braque a composée vers la fin de sa vie. «Construction» pourrait être considéré comme un atelier de cette sorte, un *atelier en travail*, si l'on peut dire, un atelier saisi dans le mouvement de parturition qui va de la peinture au tableau, qui déjà se détache et commence à vivre sa vie de toile, mais sans cesser de donner à voir ce partage

originaire des couleurs et des formes auquel il doit sa naissance, et qu'il fait lire et relire par chacun de ceux qui le regardent. «Construction» en effet, et dans l'emploi dynamique et magique de ce mot, qui permet à chaque observateur du poème-tableau d'assister à la naissance de *son* propre portrait. À chaque regard, c'est la peinture, toute la peinture qui recommence. Toujours sur l'atelier, remettez votre visage... C'est d'une peinture en mouvement perpétuel que Cendrars a rêvé, d'une peinture qui aurait enfin arraché à la Nature ou à Dieu le grand secret du mouvement perpétuel, qui est celui de la Création. Mais cette peinture-là, cette peinture des origines, est-ce bien sur une toile qu'il faut la saisir et la découvrir ? Et surtout, est-ce bien dans l'atelier d'un *peintre* qu'on peut la rencontrer ?

Dans la querelle masquée qui conduit Cendrars au milieu des années 20 à prendre congé des peintres, tout porte à croire que l'atelier n'est pas indifférent, je veux dire le *mot* atelier. Aucun des quatre grands emplois traditionnels de ce mot n'est fait pour lui plaire longtemps : ni le lieu de travail fixe qui en fait une ruche, ni le compagnonnage régulier de ce qui y bourdonne, ni la signature qui s'y fait reconnaître et sert à la promotion de ce miel qu'est le style, ni le sujet lui-même.

Un travail à résidence, voilà qui n'est pas pour séduire celui qui écrivait à la fin du *Panama :*

Je voudrais être la cinquième roue du char
Orage
Midi à quatorze heures
Rien et partout[17]

Et lorsqu'il date son poème, c'est en l'accompagnant de... seize noms de villes. Cela fait beaucoup d'ateliers. Mais ce serait là un beau dossier à ouvrir : où Cendrars écrivait-il ? Au bout du compte, il le précise assez peu dans ses livres. Il égrène les noms de villes, il fait voir et valoir sa passion du changement de domicile, il célèbre les vertus de la transplantation et du voyage, mais il reste finalement discret sur ses ateliers d'écrivain, hormis, bien sûr, celui de sa «maison des champs» au Tremblay-sur-Mauldre, ainsi que ces deux lieux privilégiés entre tous que sont, au cœur de son œuvre, la grange de Méréville, ouverte à tous les vents puisque, la porte calée sur une botte de paille, il s'en est fait une table pour écrire cette *Fin du monde* qu'allait illustrer Léger[18]; et la cuisine d'Aix-en-Provence, une cuisine sans feu, table collée contre le mur, où, à partir d'août 1943 et pendant six années d'un travail vraiment prodigieux, il devait écrire l'essentiel de ses quatre volumes de Mémoires et avec eux le sommet de son œuvre[19]. Une grange et une cuisine cela montre assez que les plus belles nuits d'écriture pour lui s'accordent mal avec un bureau d'écrivain et une table réservée à cet usage. Et puis, l'atelier, avec ce que le mot emporte d'esprit de groupe et d'aventure collective, vraiment ce n'est pas non plus pour lui.

Lorsqu'il affirme, en 1919, que «le cube s'effrite»[20], c'est pour s'en réjouir aussitôt et annoncer une peinture enfin individuelle, avec des noms de peintres, et non plus prisonnière du carrousel des -ismes : cubisme, futurisme, expressionnisme, dadaïsme, surréalisme... Or, dès qu'ils travaillent ensemble, un poète et un peintre, aussi forte que soit leur personnalité de créateur, les voici en

grand danger de secréter un nouvel -isme, et de faire école comme malgré eux. Leur collaboration, surtout si elle est heureuse, le public (et ce public qui est en chacun d'eux) en redemande, et comment éviteront-ils dès lors ce qui fait peut-être la plus insidieuse des tentations de l'atelier, la reprise à l'identique, la fabrique en série, l'appellation contrôlée ? Dès qu'elle est reconnue, la signature se change en prison pour le signataire : elle le pousse à troquer sa puissance d'invention au seul profit de la reconduction des procédés[21]. Décidément, l'atelier n'est pas un objet pour un écrivain nomade, qui n'aime pas s'atteler à d'autres créateurs et n'a pas le goût des continuités formelles. Et d'ailleurs, ce mot d'atelier, si on l'examine d'un peu plus près, ne vend-il pas la mèche ?

À quoi sert donc l'atelier ? Et bien, *à te lier*, justement. Atelier est ce qui sert à te lier. Dès lors, méfiance ! Car il y en a des choses qui *cherchent atelier*, des choses en toi et des choses hors de toi, ton sexe, ta peur, l'amour, ta main, l'autre, l'autre au dehors, l'autre au dedans, le style, tout ce qui te dédouble, tout ce qui te redouble, tout ce qui te double et fait de toi une doublure. Lorsque le planteur brésilien Oswaldo Padroso, reclus dans son hacienda du bout du monde, raconte à Cendrars, son hôte, la grande passion muette qu'il rumine pour Sarah Bernhardt, c'est pour lui faire entrevoir l'*atelier de son amour :*

Je ne trouve pas mes mots. Je voudrais vous dire comment l'âme dénoue chaque lien pour s'évader de l'amour... C'est impossible à faire comprendre à qui n'a pas subi le garrot et senti le nœud se défaire, l'étranglement se relâcher, les liens se détendre imperceptiblement, les fers tomber. C'est stupéfiant. On revient de si loin ! On ne se reconnaît plus et l'on se demande avec angoisse la part que l'on a pu prendre à sa propre libération... Tant de mouvements involontaires, d'efforts secrets, d'impulsions obscures, de réflexes qui vous ont permis de respirer, de vous défendre, de constituer une réserve de souffle étranger dans la poitrine et, tout à coup, dans un suprême effort de bander tous les muscles avec résistance et de faire éclater la camisole de force et ses sangles qui vous oppressaient[22].

Quoique tardive (et combien *pro domo* pour le voyageur !), la leçon est claire à tirer : ne va pas te lier en hâte. Avant de lier ta patte à l'atelier, commence par le lire et, pour ne pas te prendre au mot, délie-le, lis le lien qu'il secrète. Le premier devoir de qui veut se délivrer des lieux, des règles et des continuités, c'est, toujours et partout, de *délier l'atelier*. Et c'est encore pourquoi Cendrars est moins un hors-la-loi qu'un hors-le-lien. Du moins, c'est par là qu'allait son plus grand désir :

Moi, l'homme le plus libre du monde, je reconnais que l'on est toujours lié par quelque chose, et que la liberté, l'indépendance n'existent pas, et je me méprise autant que je peux, tout en me réjouissant de mon impuissance.
L'action seule libère.
Elle dénoue tout.[23]

Mais quelle forme d'action ? La peinture moderne, pouvait-elle produire cette action capable de dénouer l'atelier ? Pendant une quinzaine d'années peut-être, Cendrars semble l'avoir cru et il en a loué ses peintres, Chagall, qui parvenait à s'évader de son atelier grâce aux «échelles de la lumière»[24] ou Picasso,

«le premier peintre libéré» et dont la peinture, contre tout esthétisme, est «un exorcisme d'ordre religieux»[25]. Puis Cendrars a cessé de croire à l'atelier libérateur et, plus précisément, au pouvoir qu'il accordait jusque-là à l'art ou à l'écriture d'avant-garde de délier l'homme moderne.

Changer d'atelier

C'est la guerre, la Grande, qui a permis à Cendrars de *changer d'atelier* et de comprendre enfin la vraie nature de celui qu'il venait de quitter — son atelier de poète et d'ami des peintres — et qui se révélait cruellement en pleine lumière. Abandonnant la plume et son pinceau d'unijambiste pour l'eustache du soldat, il découvre jusqu'à l'aveuglement la continuité mauvaise qui lui avait permis de passer si aisément de l'une à l'autre de ces trois activités *manuelles*. Déjà, le Rimbaud d'*Une saison en Enfer* révoquait le privilège du poète :

J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans, ignobles. La main à plume vaut la main à charrue. — Quel siècle à mains ! — Je n'aurai jamais ma main.

Au soir du 28 septembre 1915, après sa blessure, essayons d'imaginer l'inimaginable, et comment Cendrars a pu enfin comprendre comme personne ce que Rimbaud voulait dire. Dans ce siècle à mains, oui, la main à plume vaut la main à eustache. Mais sa réponse de manchot est beaucoup plus radicale que celle de Rimbaud, car c'est *littéralement et dans tous les sens* qu'il faut l'entendre : «Je n'aurai *jamais plus* ma main».

Comment imaginer cette formule — où se résume toute sa vie antérieure — sans en réduire le scandale, sans effacer pour autant l'horreur de la mutilation et les souffrances que son bras coupé provoquera toujours chez l'amputé ? Et pourtant il faut le dire, après lui qui l'a inscrit sous le chiffre dans à peu près tous ses textes de la main gauche : la blessure a réussi là où la peinture aussi bien que l'écriture avaient échoué. À délier l'atelier, à dénouer tout, à désatteler le manchot d'un enchaînement de violences symboliques et de violences réelles qui orientaient tour à tour, et avec une indifférence toute rimbaldienne, la main à plume, la main à pinceau et la main à eustache.

Qu'est-ce que découvre brusquement Cendrars lorsqu'il est foudroyé devant la Ferme Navarin ? Qu'il ne s'est engagé dans l'armée française, lui le Suisse, qu'il n'a pris les armes, lui le poète, que pour aller enfin «jusqu'au bout» — jusqu'au bout de son désir de poésie[26]. Lorsqu'il évoque les légionnaires au front, c'est pour un parallèle saisissant et démasqueur :

C'étaient des hommes de métier. Et le métier d'homme de guerre est une chose aussi abominable et pleine de cicatrices que la poésie.[27]

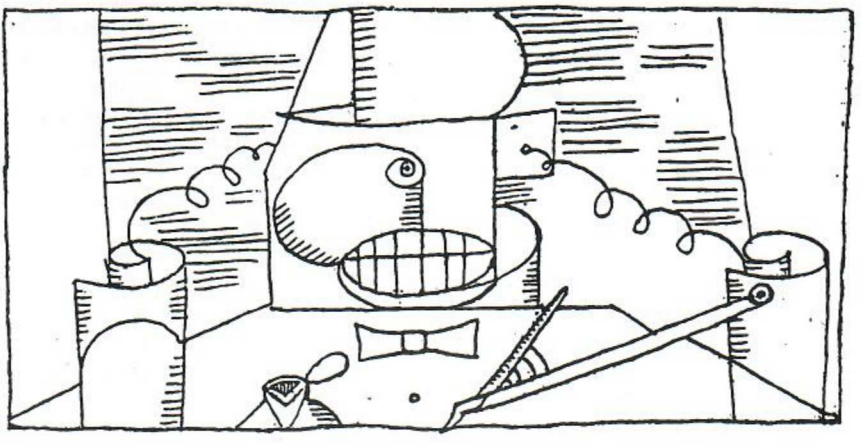
Oui, l'écriture et la peinture aussi, telles qu'il les avait pratiquées, exaltées sous le signe des batailles pour la modernité, l'écriture et la peinture sont des crimes, des crimes qui ne savent pas aller jusqu'au bout, des simulacres de crimes, mais des crimes quand même qui se nourrissent d'assassinats symboliques, de guerres à coups de manifestes ou de lettres ouvertes, de violences dérivées sur les jeux du signe ou de la lettre. Dans ces jeux de sa jeunesse où, comme

Villon auquel il s'identifie volontiers, Cendrars a plus que tout autre ballé, Cendrars engageait déjà une violence que la guerre aux papiers ne pouvait épancher et que la guerre pour de vrai, et enfin la blessure au bout du périple, allaient combler *à pleines orgues.*

Entre 1915 et 1917, la mise à nu de cet enchaînement — l'atelier de sa main droite — a failli détruire Cendrars qui a dû affronter la plus crue des réalités : si sa main avait été coupée, c'est qu'elle était *coupable*. Et puis, brusquement, au cours de l'été 1917, tout se renverse, au point qu'il écrira dans *Bourlinguer*, trente ans plus tard, ce raccourci vertigineux :

ma main coupée mit fin à mes velléités et à mon ambition (de musicien) et me fit brutalement sortir de cette ornière d'esthète où j'allais probablement m'enliser à la suite des poètes et des peintres des Soirées de Paris *en 1914. C'est la guerre qui m'a sauvé en me tirant de là.*[28]

Cendrars fut donc peintre, et ami des peintres, entre deux blessures. Une blessure provisoire, celle d'un pied, lui avait permis de mettre à son tour la main au pinceau. Une blessure irréversible à la main droite va le *couper* sans retour des poètes, des peintres et de leur peinture. Et malgré la date de 1926 qu'avance *Aujourd'hui* pour fixer ce «congé», la désaffection, la *déliaison* que celui-ci implique demande à être comprise dans la suite de ce qu'on pourrait appeler l'*événement de 1917*, et qui apparaît comme le renversement du châtiment du coupable en une initiation paradoxale. Malgré les apparences, c'est *à partir* de 1917 que Cendrars, l'ami des peintres, commence à se délier d'eux et change d'atelier. S'il quitte celui des peintres (et du poète qu'il fut avec eux) pour un autre atelier qu'il ne cessera plus d'observer passionnément : l'*atelier de son corps*, l'atelier en quoi la coupure a délié et métamorphosé son corps. L'atelier, enfin, qu'attendait la modernité.



Dessin d'Angel Zarraga pour l'édition originale de *Profond aujourd'hui*, À la Belle Édition, 1917.

Le voyage vers la gauche

C'est la blessure qui a révélé au manchot le secret des origines à la recherche duquel il envoyait jusqu'alors ses peintres. Enfin c'en était fini des métaphores et des succédanés. Lui qui ne rêvait que cosmogonies, genèses et créations du monde, voici qu'il était admis à assister à un spectacle sans précédent : *sa renaissance en homme gauche*. Car le partage de son corps, il l'a vécu comme une parturition insolite, celle qui va permettre au bourdon de se changer enfin en abeille.

Comment le corps mutilé de Cendrars s'est-il transformé en un *corps-atelier*, qui périmait et révoquait tout l'atelier, tout l'attirail et tout l'attelage du poète qu'il avait été jusqu'alors de la main droite, ainsi que celui des peintres dont il s'était voulu, si l'on peut dire, le porte-peinture ? Nous touchons là au grand secret de Cendrars. Il en a plusieurs fois souligné l'importance capitale, mais toujours de biais et par allusions mouchetées, orientant ses lecteurs vers sa recherche, mais sans jamais en dévoiler la nature ou la formule. C'était jouer les apprentis sorciers ! Pendant longtemps, trop longtemps, cette exigence d'un secret fondateur, mal soutenue par la lettre *littérale* des textes et ce qu'on croyait savoir par rumeur du personnage de Cendrars — un voyageur, un aventurier, un chroniqueur ! —, eh bien cette exigence n'a pas été reçue par la critique et elle s'est vue reléguer dans le vague des fables, parmi les manœuvres d'un écrivain mythomane. Or, ce secret, je crois qu'il touche au corps, à cet atelier dans lequel l'a changé la coupure, et qui a permis au second Cendrars, celui d'après 1917, de vivre et d'écrire indissolublement sous le signe de l'impossible.

Privé de sa «bonne main», Cendrars a été contraint de découvrir et d'habiter son autre main, la muette, celle qui s'était toujours tenue en réserve et n'avait eu droit (c'est le mot) ni à la plume, ni au pinceau. Ni à l'eustache. Que cette contrainte d'abord torturante se soit renversée en révélation au point de faire découvrir à l'amputé ce qu'il appelle le «chimisme des sensations», c'est ce que les travaux de Max Pulver, graphologue suisse au début du siècle, permettent de mieux comprendre.

Prenant appui sur les contraintes singulières de l'écriture occidentale qui se déplace sur un plan horizontal et de la gauche vers la droite, Pulver a jeté les bases d'une symbolique de l'espace, dont les historiens de l'art, de Focillon à Huyghe, ont souligné la fécondité. On pourrait parler à son sujet d'une *physique de l'écriture*, à la façon dont Remy de Gourmont (que Cendrars admirait avec passion) a établi une physique de l'amour. Ou encore d'une *poétique de la graphie*, cette fois pour paraphraser Genette qui, sous le nom de poétique du langage, recueille les effets de sens du signifiant (ceux du genre des mots, par exemple). Or, selon Pulver, puisque l'avenir de l'écriture occidentale dans l'espace de la page est toujours vers la droite, c'est celle-ci qui en est venue à symboliser l'avenir, cependant que la gauche, toujours repoussée par la main qui trace et progresse, s'est vue associer à l'origine, au passé et, bientôt, par surdétermination, à l'image de la mère :

Indirectement, en rapport avec ce symbolisme du temps, un autre symbolisme s'étage sur lui : la tension passé-présent-avenir repose, au point de vue psychologique, sur la bipolarité mère-père. Sous l'image symbolique de l'écoulement du temps de gauche à droite s'enregistre la voie de notre développement :

provenant de la mère, nous tendons vers le père, de l'assujettissement physique à la liberté et à la puissance spirituelle. Mère, passé, origine *sont synonymes pour le sentiment symbolique, comme le sont* père, avenir, accomplissement.[29].

D'où naît, selon Huyghe, l'impression de mélancolie que beaucoup éprouvent devant *L'Embarquement pour Cythère* de Watteau, que le sujet de ce tableau ne semble pas devoir susciter, mais qui serait l'effet insidieux de la dérive vers la gauche du cortège des amants. À l'inverse, si *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso passent aux yeux de tous pour un manifeste de modernité, la distribution de l'espace n'y est sans doute pas étrangère puisqu'elle oppose, sur la gauche, trois figures féminines d'un trait presque réaliste à deux autres figures, sur la droite, qu'on a souvent rapprochées des masques africains. C'est de cette modernité-là que Cendrars a pris congé lorsqu'il a entrepris son voyage vers la gauche.

C'est à même son corps coupé que Cendrars a pu éprouver et vérifier la physique de l'écriture. C'est à même la blessure que le retour aux origines, qui semble toujours l'avoir hanté, a pris enfin corps. Mais cette naissance de l'homme gauche est fort différente de la première, d'abord évidemment parce qu'elle est lucide, mais aussi parce qu'ici, si l'on peut dire, la mère et l'enfant ne font plus qu'un, et cette fois, non pas momentanément jusqu'à l'instant de la fatale expulsion, mais pour toujours, et sans cesse, et tout particulièrement grâce à l'acte d'écriture où désormais cette seconde parturition va se transposer et chercher, dans l'alchimie des signes, les voies d'un éternel retour. Et c'est encore l'affaire de cette poétique de la graphie.

Car le droitier et le gaucher, c'est peu dire qu'ils n'écrivent pas du *même* corps. Celui qui écrit de la main droite, écrit comme on expulse, vers le dehors. Sans cesse, à chaque ligne, sa main s'éloigne de son corps d'une écriture évasive. Et à chaque fois il lui faudra à nouveau tirer à lui cette main et cette plume pour annuler le voyage centrifuge qui déjà recommence. La main droite est la main des fugues et des replis élastiques. Tout autre est la main de l'homme gauche. Tandis que sa sœur droite se voit interrompre dans ses tentatives d'évasion, la gauche écrit *vers le dedans* : au terme de sa course, elle ne songe qu'à rejoindre le moignon qui l'accueille, ce moignon où elle boucle la boucle pour mieux se relancer en de nouveaux périples. Alors que l'une est linéaire et rétractile, l'autre appartient au cycle et au recyclage : c'est celle du mouvement en éternel retour, du *rebrassage* infini que dessine la courbe involutive de la main gauche toujours rendue, par cercles successifs, à son origine. C'est dans cet atelier du corps délié que la relation de Cendrars à l'écriture s'est bouleversée.

Dans le changement imposé de la main qui écrit, et grâce à la contrainte d'habiter son *autre* corps pour explorer en courts-circuits ce qui jusqu'alors se connaissait comme fugue, Cendrars a reconnu les chances et les voies d'une poétique nouvelle. Et c'est à même le corps gauchi que l'exigence d'une palingénésie a frayé son chemin et que le fantasme d'un retour à l'androgyne (bien antérieur à la blessure) a déchiffré sa preuve. Bien des photos conservent la trace d'un geste qui était familier à Cendrars : la main gauche refermée sur le moignon de la droite, bouclant la boucle avec un air de défi tranquille. C'est le partage sexuel du corps dans la jointure d'une main ouverte sur un moignon, en circuit fermé, en autarcie reconquise. À même le vif, il peut travailler désormais à la re-création du monde :

Couché seul dans son lit, bien à plat, étendu sur le dos comme une momie dans ses bandelettes, étroitement serré dans mon drap, le talon gauche reposant sur le cou-de-pied droit ou la jambe gauche croisée plus haut, au mollet ou à hauteur du genou droit ou à mi-cuisse comme sur les pierres tombales de la rotonde du Temple, à Londres, ces seigneurs du temps jadis qui par cette pose indiquent qu'ils se sont croisés une ou deux ou trois fois pour aller combattre en Terre Sainte, les yeux fermés, les bras clos sur le cœur, tout circuit bouclé sur moi-même, m'appliquant la théorie et les règles de Cardan pour contrôler la respiration et m'identifier à ma vie cérébrale dont les associations d'idées et d'images m'entraînaient au fond de la nuit, dans un trou, dans du vide, dans un entonnoir vertigineux au fond duquel je m'aventurais dans le silence, seul, bien seul, mon esprit finissait par passer malaisément comme à travers un filtre pour tomber goutte à goutte et se frayer un chemin et proliférer comme un ver...[30]

Et c'est ainsi que le bourdon s'est métamorphosé en abeille.

Retour à la ruche

L'expérience de la mutilation a fourni au manchot la clef des correspondances. Comme s'il était dans une éprouvette, il n'a plus eu qu'à s'observer soi-même pour assister à l'inlassable conversion des sensations entre elles et surprendre la genèse de l'universelle analogie. C'est dans l'atelier du corps révélatoire que s'est inventé le «Profond aujourd'hui» :

J'entends le moteur des eaux, la sidérurgie des ventouses. Mille pores à succion fonctionnent, secrètent de l'iode. La peau devient gélatineuse, transparente, s'irradie comme une chair d'anémone. Des centres de sensibilité se polarisent. Indépendance de toutes les fonctions. L'œil tend à toucher; le dos mange; le doigt voit. Des touffes de bras herbeux ondulent. Éponge des profondeurs, le cerveau respire doucement.[31]

Mais,comme dans le sonnet de Baudelaire, l'expérience des synesthésies ouvre la voie à celle des correspondances, et le «chimisme des sensations» provoque une *alchimie des signes*, qui ramène le blessé à la ruche, non plus celle des peintres, mais celle de l'abeille.

Pour décrier ses souffrances d'amputé, Cendrars évoque parfois un dard perpétuel ou des aiguilles qui viendraient percer la paume de sa main fantôme. Or, ces aiguilles, si nombreuses et si diverses dans ses textes de la main gauche, d'où viennent-elles, sinon de la mère, du nom de sa mère pris à la lettre ? Marie-Louise Sauser, la mère de Cendrars, était née Dorner, et *Dorn* en allemand, cela veut dire *épine, dard, aiguillon.* Ainsi, l'aiguille qui s'enfonce dans le bras du poète c'est de la mère qu'elle revient au fils. C'est la mère par son nom changée en aiguille qui vient se planter dans le corps du fils, d'abord pour le punir de tous les crimes de sa main coupable, mais ainsi pour se rendre à lui, elle qui lui fut toujours absente, et sceller dans le sel de la blessure leurs retrouvailles enfin et le rendre au paradis enfantin de la merveille, qui est celui des métamorphoses qui adviennent aux choses quand on prend les mots au pied de la lettre. C'est-à-dire à sa main.

De là, le caractère étonnamment euphorique que prendra dans les écrits du manchot tout ce qui touche à l'abeille : l'apiculture (qu'il prétend avoir pratiquée dans le... Meldois !), la ruche, l'alvéole, le dard et bien sûr le miel, comme dans ce passage de *L'Eubage*, écrit au cours de l'été 1917, à Méréville, et où se chiffre aussitôt le voyage vers la gauche :

La vie est efficacement, manifestement, formellement de l'espace et du temps sublimisés, fondus, aromatisés. Du miel.[32]

Auprès de ce miel de la coupure, évidemment celui des peintres paraît bien fade...

Cette expérience de l'impossible — l'alchimie de son corps — Cendrars la gardera toujours secrète, sans pour autant vouloir la garder pour soi seul. S'il en dérobe toujours avec soin l'origine, tout son travail d'écrivain gaucher va s'efforcer de la perpétuer et de la transmettre, mais en la *transfigurant* en d'autres espèces, et d'abord celles du cinéma dont le langage révolutionnaire lui paraît, dès 1917, en correspondance merveilleuse avec son expérience insolite, et bien mieux que la peinture ou même l'écriture :

La grandeur du ciné est toute en surprises, grâce à ces correspondances entre l'irréfléchi, l'inerte, l'indéchiffrable, l'informe, l'informulé (les peintres n'ont encore aucune notion de tout cela) et les aspects les plus connus (les peintres diraient les plus plastiques) de l'existence.[33]

Dans les pouvoirs vertigineux du gros-plan, dans les associations égarantes du fondu-enchaîné, Cendrars croira longtemps avoir découvert le langage où restituer son expérience. Malgré de longs déboires, il ne s'y résignera probablement jamais tout à fait, mais enfin il comprendra que son atelier de gaucher ne fera pas son miel du cinéma, et qu'il lui faut inventer un *cinéma de mots*, et nous voici revenus à la vérité de la peinture chez Cendrars, c'est-à-dire au livre.

La peinture des peintres, le cinéma des cinéastes, au fond, n'était-ce pas encore des fuites en avant, des fugues *vers la droite* ? L'écrivain s'y aveuglait sur la vérité de sa quête : c'est avec des mots qu'il devait inventer sa peinture et son cinéma, une peinture de mots et un cinéma de mots, capables de *tenir* face à la «sidérurgie» du corps-atelier. Lorsqu'il revient vingt ans après sur ses ambitions déçues de cinéaste de l'impossible, c'est en des termes étranges qui font bien voir que son rêve de cinéma était fait pour aboutir à l'écriture, et plus précisément à ce texte qu'il donne alors à lire :

dans une salle de projection, je me détourne souvent de l'écran pour suivre des yeux les rayons d'ombre qui frétillent au-dessus de la tête des spectateurs dans le fuseau de la lumière blanche qui va s'épanouissant de l'appareil de projection à l'écran d'argent; rayons noirs qui sont les ombres portées du volet de l'obturateur entraîné par le mouvement giratoire de la manivelle, tempo *qui seul impressionne la rétine et donne du relief, de la vie animée aux images qu'il détache et enchaîne; rayons noirs, mais aussi les axes en pas de vis qui supportent et autour desquels tournent les personnages qui s'étirent du foyer de la lanterne à l'écran; prodigieuse spirale que j'ai vainement essayé de capter par une coupe longitudinale et non verticale comme l'écran universellement en usage.*[34]

Après avoir longtemps hésité sur le lieu et la formule, c'est en écrivant ses quatre volumes de Mémoires à partir de 1943 que Cendrars apporte une réponse d'écriture à son désir d'une «coupe longitudinale». C'est dans la poétique prétendûment autobiographique de *L'Homme foudroyé* (1945), de *La Main coupée* (1946), de *Bourlinguer* (1948) et du *Lotissement du ciel* (1949) qu'il parvient à mettre en œuvre ce désir d'une écriture en mouvement perpétuel, apte enfin à se *maintenir* à l'état vibrionnaire et tourbillonnaire. Car, de la même façon que sur l'écran l'image n'est qu'un plan de coupe dans le mouvement en vrille de la lumière, dans les récits rhapsodiques du dernier Cendrars, la représentation vraisemblable n'est obtenue qu'au prix d'une station du lecteur dans le flux d'un langage qui l'apporte et déjà l'emporte. Et c'est par l'effet d'un tel étirement créateur de la matière verbale, qui fait sauter les sceaux du réel, qu'un train, le «Nocturne-17», peut conduire, quatre chapitres plus loin, à une nuit de 1917, par des chemins qui ne sont plus ceux de la représentation, mais ceux d'une *transmutation du verbe*[35].

Ces métamorphoses du signe, qui font songer au «procédé» de création par homophonie cher à Raymond Roussel, organisent l'univers rhapsodique des Mémoires. Ainsi, dans *L'Homme foudroyé*, c'est *tout naturellement* que l'évocation de saint Lazare conduit, à l'autre bout du récit, à un café louche près de la gare Saint-Lazare. On ne peut recenser ici tous les procédés qui chez Cendrars tendent à compromettre la représentation au profit d'une *poétique de la palingénésie*. Car chez lui le Grand Rhétoriqueur est inséparable d'un alchimiste, et l'Oulipien en puissance d'un Olympien. Dans l'étirement des signes selon la coupe longitudinale de l'écriture, c'est à la renaissance du monde que le lecteur est convié.

Lorsqu'il converse en 1955 avec Léger et le marchand Louis Carré, on comprend mieux pourquoi Cendrars se montre si attentif dans les toiles de son ami à l'évaporation de l'image vraisemblable au profit des mécanismes qui, par stations, en ménagent l'effet :

tu as là une série de paysages mobiles, qui se prolongent, qui se déplacent, et devant lesquels, réellement, les personnages vivants, les personnages réels (...) n'existent pas. Ils sont presque bouffés, absorbés par ton paysage.[36]

Car c'est ainsi que *lui* écrit.

Corallien, corallin

Comment nommer cette transformation réversible des signes de l'écriture, cette *kaléïdoscopie du réel* ? Jamais Cendrars ne fera l'éloge de la peinture abstraite : il tient trop au sujet, ou plutôt à la naissance du sujet, et, toujours en 1955, il loue Bauquier d'y revenir :

Après les libertés plastiques qui dominent notre époque, il est intéressant d'avoir à étudier un artiste comme Georges Bauquier qui dangereusement a quitté toutes ces libertés pour revenir au sujet. Je le répète c'est dangereux, c'est héroïque. Tôt ou tard il faut revenir au sujet avec tous les risques que cela comporte.[37]

S'il le félicite d'ouvrir une «voie ingrate et merveilleuse», ce n'est nullement au nom d'une attitude réaliste, mais plutôt pour défendre une attitude *réalisante*, car «la vie doit submerger la peinture», grâce à une transmigration des signes qui fait songer à Rimbaud (toujours Rimbaud) : «Je devins un opéra fabuleux». C'est là, à la lettre, le projet des Mémoires.

Dans ces quatre livres longtemps si mal compris, c'est sa propre vie que Cendrars transmue en alchimiste du verbe, sa vie qu'il dé-scelle, qu'il étire et change enfin en texte. La voie de la main gauche l'a conduit vers les magies de l'anamorphose. Baltrusaitis s'est fait l'historien de cette métamorphose très singulière, à double battant pourrait-on dire, qui déprave la perspective et compromet l'œil du spectateur pour permettre à celui-ci, s'il se tient enfin à la place requise face au tableau ou s'il insère au bon endroit de celui-ci un miroir redresseur, de faire accéder l'image informe, illisible qui lui était d'abord offerte, aux prestiges retrouvés de la copie parfaitement bien formée. Changé en actes de peinture, c'est le destin même du phénix et l'ébauche d'un mouvement perpétuel :

L'anamorphose est bien une évasion mais qui comporte un retour. La destruction de la figure précède sa représentation. L'image engloutie dans un torrent ou un tourbillon confus émerge, semblable à elle-même, dans une vision oblique ou dans un miroir. Ressuscitée de son chaos comme le Phénix de ses cendres, elle apparaît transfigurée par un mystère.[38]

Impossible, après pareille épreuve, de reprendre sereinement les croisières du vraisemblable : «La perspective n'apparaît plus comme une science de la réalité. C'est un outil forgeant les hallucinations.» Autrement dit, l'écriture qu'attendait le Phénix pseudonyme depuis 1912, et le Lazare de la main gauche depuis 1917. Un mot ici sur *Moravagine*.

Commencé dès 1917, mais vite interrompu et achevé seulement en 1925, *Moravagine* décrit l'épopée de la main droite. Le pouvoir de fascination de ce roman tient à son ambivalence : c'est l'histoire d'une emprise et l'écriture d'un dégagement. Sous les traits de son double démoniaque, Cendrars figure celui qu'il fut de l'autre main, afin de l'exorciser. Mais il est des morts à retuer, et l'exorcisme sera long. Cendrars a raconté comment il a passé toute une nuit de la Toussaint à réécrire un «nombre incalculable de fois» une page rebelle, et il utilise pour décrire l'opération le langage même d'un chirurgien attaché à recoudre «les lèvres d'une plaie» — lexique éloquent[39]. Surtout, il se dit fier d'avoir su écrire «une dernière ligne où le rêve et la vie et l'ambiance exotique et la dure réalité se compénètrent jusqu'à l'unification» et d'avoir su user du mot «corallien» «comme d'une poudre de projection». Admirable anamorphose ! Ce «corallien» qui se refuse longuement à lui, comment n'y pas reconnaître un *corps à lien* que nous connaissons bien, un *corps aliéné*, le corps de l'autre ? Cendrars ajoute en note, toujours sur le mode négligent, que sur les dernières épreuves il a changé «corallien» en «corallin» : «À tort ou à raison ?... Qui le sait ?» Qui ? Peut-être le gauche en lui. Celui qui a su découvrir, à la suite des alchimistes qui changeaient en or la matière vile grâce à la poudre de projection, comment d'un *corps à lien* on fait une *corps à l'un*. En se coupant de l'autre.

Mais, une dernière fois, revenons aux peintres pour à notre tour boucler

la boucle. Les peintres de Cendrars, étaient-ce bien Léger, les Delaunay, Survage ? Ceux qu'il a hantés, sans aucun doute. Mais ceux qui hantent son écriture ? C'est moins sûr. Sur le modèle du musée imaginaire de Malraux, si l'on essaie de reconstituer l'*atelier imaginaire* de Cendrars, qu'y rencontrerait-on ? Des baroques pour leur passion du trompe-l'œil. Des hyper-réalistes parce qu'ils savent forger les hallucinations. Un Calder, parce qu'avec ses *Mobiles* il a su résoudre l'antinomie des arts plastiques et du cinéma, et qu'à celui-ci, il a repris son bien, le mouvement. Et peut-être encore un peintre milanais du XVI[e] siècle, célèbre pour sa série de «Têtes composées», ainsi nommées parce qu'elles se décomposent et se recomposent selon la distance choisie par le spectateur. Vue de loin, la toile propose une tête anthropomorphe plausible. Mais que l'œil se rapproche et voici que cette tête se défait et s'éparpille en une fuite de fruits, de fleurs ou d'animaux. C'est que, chez Arcimboldo (on l'aura reconnu), comme l'a montré Barthes, «tout signifie à deux niveaux» :

Pour le siècle d'Arcimboldo [...] la merveille [...] c'est essentiellement ce qui transgresse la séparation des règnes, mêle l'animal et le végétal, l'animal et l'humain; c'est l'excès, *en tant qu'il change la qualité des choses auxquelles Dieu a assigné un nom; c'est la* métamorphose *qui fait basculer d'un ordre dans un autre, bref, d'un autre mot, c'est la* transmigration.[40]

À sa façon intempestive, Cendrars est un *Arcimboldo de l'écriture*. Dans ses *Textes composés*, «la somme est d'un autre effet que l'addition des parties», et «le sens dépend du niveau auquel vous vous placez». Désormais mobiles et réversibles, l'image et le verbe ne servent plus *à te lier* à ta représentation antérieure. C'en est fini du délit d'atelier. Grâce à l'anamorphose, le corps révélatoire s'est changé en livres qui se donnent en partage eucharistique au lecteur. Et c'est ainsi que s'est achevée l'aventure de Cendrars parmi les peintres, qui fut déclenchée par un pied blessé avant de lui faire découvrir, bien loin des ateliers, que la merveille commence au pied de la lettre.

Claude Leroy

Les citations sont prises, sauf indication contraire, dans l'édition des *Œuvres complètes* de Cendrars publiée par Denoël en 8 volumes.

NOTES

1. I 52.
2. *Aujourd'hui*, 1931 (IV 196).
3. Ces deux tableaux ont été exposés au Musée national d'art moderne à Paris (Centre Georges Pompidou) de septembre à décembre 1987.
4. Coll. Miriam Cendrars.
5. Éditions des Hommes Nouveaux, 1912. C'est en 1919 que *Les Pâques* deviendront *Les Pâques à New York*.
6. Les archives de Cendrars sont conservées dans le fonds qui lui est consacré à la Bibliothèque nationale suisse, à Berne.
7. *Aujourd'hui* (IV 181-204).
8. Ces plaquettes ont été respectivement publiées aux Éditions des Hommes Nouveaux, chez Niestlé, à la Sirène, au Sans Pareil et À la Belle Édition (chez Bernouard).
9. Les Écrivains Réunis. Recueilli dans *Aujourd'hui* (IV 153-159).
10. Bibliothèque des Arts. Paris, 1987.
11. *Blaise Cendrars vous parle...*, 1952 (VIII 555-559).
12. «Hommage à Guillaume Apollinaire» (I 191-192).
13. Au Sans Pareil, 1929 (III 1-124).
14. *Une Nuit dans la forêt*, 1029 (VII 27).
15. La Sirène, 1921 (I 209-499).
16. I 80.
17. I 49.
18. Sur la nuit de Méréville, voir *Moravagine* (II 436-437), *Le Lotissement du ciel* (VI 501-505) et surtout «Partir» (*La Revue de Paris*, octobre 1952).
19. *L'Homme foudroyé* (1945), *La Main coupée* (1946), *Bourlinguer* (1948) et *Le Lotissement du ciel* (1949), tous chez Denoël.
20. *Aujourd'hui* (IV 185-188).
21. Sur ces questions, voir notre «Braque pseudonyme» (*Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 11, 1983).
22. «La Tour Eiffel sidérale», *Le Lotissement du ciel* (VI 576).
23. *Une nuit dans la forêt* (VII 15).
24. «Atelier», 4e des *Poèmes élastiques* (I 60).
25. «Pablo Picasso», *Aujourd'hui* (IV 188-189).
26. L'expression est reprise en leit motiv dans la *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* (Jehanne perd son h au titre en 1919).
27. *La Main coupée* (V 414).
28. *Bourlinguer* (VI 166).
29. Max Pulver, *Le Symbolisme de l'écriture*. Stock-Plus, 1985, p. 17.
30. *L'Homme foudroyé* (V 256-257).
31. «Profond aujourd'hui», 1917 (*Aujourd'hui*, IV 144). Sur l'expérience secrète de Cendrars et son voyage vers la gauche, voir notre «Orion manchot» (NRF, n° 421, février 1988).
32. II 76. «Du miel» donne son titre au Ve chapitre de *L'Eubage*, écrit en juillet 1917 à Méréville. Sur la vocation d'apiculteur du jeune «Blaise», voir *L'Homme foudroyé* (V 188-193).
33. *Une nuit dans la forêt* (VII 39). Sur le cinéma selon Cendrars, voir aussi *Les Confessions de Dan Yack*, 1929 (III 125-228).
34. «La Tour Eiffel sidérale» (VI 520).
35. Ibid. Sur cette transmutation des signes, voir notre «Alphabet de la bourlangue» (*Le Journal littéraire*, n° 1, septembre 1987).
36. VIII 509.
37. Préface au catalogue de G. Bauquier, *Peintures, Dessins*. Exposition du 11 au 30 juin 1955. Galerie Bernheim jeune.
38. Préface au catalogue de l'exposition *Anamorphoses*, Musée des Arts décoratifs, Paris, du 27 février au 9 mai 1976.
39. II 441.
40. *L'Obvie et l'obtus*. R. Barthes, Le Seuil, 1982.