

DÉBRIS, COLLAGE ET INVENTION POÉTIQUE

La poésie est un jeu. Aussi bien la poésie est en jeu quand, au lieu de chercher au plus profond de soi les sources neuves du lyrisme, le poète prétend les faire jaillir d'une manipulation effrénée du lieu commun, des proverbes, des syntagmes figés, des phrases toutes faites, des stéréotypes,

Et qu'on comprenne bien que nous disons : jeux de mots quand ce sont nos plus sûres raisons d'être qui sont en jeu. Les mots du reste ont fini de jouer. Les mots font l'amour (1).

Mais elle est aussi enjeu, dès lors que l'*homo sapiens* rejette toute une tradition culturelle pour se faire uniquement *homo faber*, fabricant de textes, artisan et non plus artiste du langage.

Un bris de textes aura-t-il valeur créatrice à l'égal de ce qui s'est produit dans les arts plastiques à partir de 1910 ? L'agression qualifiée ouvrira-t-elle passage au discours intérieur, à cet immense fleuve ininterrompu qu'est la parole désirante ? Des débris rassemblés fera-t-on amas de ruines, marqueterie de figures sonores ou encore beaux édifices bien ordonnés, comme déjà l'annonçait Jarry, par la voix incongrue du père Ubu (2) ? Il semble qu'arrivés à un certain stade de leur développement, les arts dits libéraux, comme les sociétés avancées, se rendent compte de l'énorme gaspillage d'énergie physique et intellectuelle entraîné par l'impératif du progrès et que, soudain, sans qu'aucune consigne ait été clairement formulée, on assiste à une vaste entreprise de récupération de déchets — ou de laissés pour compte. Tel peintre se contentera de clouer sur un cadre le chiffon qui lui sert à essuyer ses pinceaux ; Kurt Schwitters édifiera, œuvre de sa vie, le *Merzbilder*, colonne de détritius, élan de matières rejetées ; et par la vertu de son choix, Marcel Duchamp élèvera une carte postale ou un séchoir à bouteilles à la dignité artistique. Bien que moins connu, le mouvement est identique et simultané sur le plan littéraire, depuis les

(1) André Breton : « Les mots sans rides », *Littérature*, 1^{er} déc. 1922, repris dans *Les Pas perdus*, Gallimard 1924, p. 171.

(2) Voir l'exergue d'*Ubu Enchaîné*, Alfred Jarry, *Œuvres Complètes*, tome I, coll. Pléiade, 1972, p. 427.

adaptations de Lautréamont, jusqu'aux « pratiques sémiotiques » de Marcelin Pleynet, Jean-Pierre Faye, Michel Butor, Maurice Roche, etc.

Un calembour lové dans le titre de cet article ne prétend pas résumer une esthétique. Du moins m'efforcerais-je d'en indiquer les composantes ; heureux si l'étude pouvait adhérer, dirai-je, à l'histoire du collage en littérature qu'Aragon sollicite et sur laquelle il nous a déjà donné plus que des aperçus, une ouverture (3).

Depuis que Cendrars a mis le Lecteur Inconnu sur la voie, et surtout depuis que Francis Lacassin a parlé (4), tout le monde sait que le recueil de poèmes primitivement intitulé *Kodak*, rebaptisé *Documentaires* sur la demande de la firme américaine, est un collage quasi intégral (quarante et une pièces sur quarante-quatre, précise l'inventeur) réalisé à partir du roman-feuilleton de Gustave Lerouge : *Le Mystérieux Docteur Cornélius*. L'ignorance est d'autant moins permise qu'une note nous en avertit expressément dans l'édition la plus courante des poésies complètes de Cendrars (5). Mon propos n'est donc pas de revenir sur un fait établi mais d'examiner les implications théoriques, esthétiques et pratiques d'un tel procédé, en mettant l'accent sur le résultat final plus que sur l'élaboration elle-même du produit. Fort opportunément, Max Ernst, orfèvre en la matière, nous avertit : « Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage (6). » On est prié de porter son regard en-deçà ou au-delà du procédé technique. Au demeurant, une fois séchée, la colle n'apparaît plus, elle n'a même aucune présence dans le cas spécifique du texte imprimé, résultant d'une composition typographique et non d'un clichage. Dénoncer le collage, c'est tout dire et ne rien dire. C'est même risquer de se poser en censeur des lettres, tant que n'aura pas été explicité le statut d'une technique à l'égard d'une création littéraire, tant que n'aura pas été pourchassée et définitivement abolie l'illusoire distinction du fond et de la forme, de l'idée et de la matière. Forme-substance dit-on du langage, la poésie n'est rien d'autre, indissolublement.

*
* *

Inquiétante attitude de la critique lorsqu'elle aborde ces *Documentaires*, quand elle n'omet pas simplement de les

(3) Cf. Aragon : *Les Collages*, Paris, Hermann 1965, coll. Miroirs de l'art, 150 p.

(4) A deux reprises : l'une par l'intermédiaire d'Hubert Juin : « Trois cents volumes et des poussières », *Les Lettres Françaises* n° 1141, 21-27 juillet 1966, pp. 12-13, et l'autre de lui-même : « Quand la poésie copie le feuilleton », *Le Magazine Littéraire* n° 9, juillet-août 1967, p. 23.

(5) Blaise Cendrars : *Du Monde entier*, poésies complètes : 1912-1924. Poésie, Gallimard, 1967, 188 p. La pagination renverra à cette édition quand nous citerons *Kodak*.

(6) Max Ernst : « Au-delà de la peinture », *Cahiers d'Art*, n° 6-7 1937, repris dans *Ecritures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 256.

compter au nombre des œuvres poétiques de Cendrars. Si elle en parle, c'est pour en saluer l'apparition comme on signale la mise en librairie d'un guide touristique ou d'un album photographique. Ainsi le chroniqueur du *Mercure de France* :

A grand renfort de titres anglais, avec maint usage de noms propres et scientifiques dont la signification ne saurait être durable, M. Blaise Cendrars multiplie les descriptions saccadées de paysages sylvestres ou de perspectives ferroviaires dont se constitue son *Kodak* (documentaire). Il ne répugne pas, comme M. Reverdy, à laisser supposer qu'il ait voyagé : au contraire, toute sa poésie n'est qu'un tressaut en wagon, qu'une succession de roulis en transatlantique (7).

Que dire d'autre, en effet, au sujet d'un recueil qui, en apparence, se contente de mettre des mots sur les choses vues, qui s'affiche comme une réduplication synonymique de la création ? Commenter davantage serait verbiage au cube. Encore André Fontainas, que je tiens pour un observateur attentif de la poésie de l'époque, a-t-il l'excuse d'ignorer le procédé d'origine. Il témoigne qu'une lecture « à plat » de la plaquette est possible, de la même façon qu'on regarde une vue de Venise en disant « c'est joli », non pour la photographie mais pour l'objet figuré, ou encore qu'on s'écrie « Comme il est nature » en examinant le portrait de Blaise, sans penser aux codes qui régissent la prise de vue et nous le montrent dans des situations convenues.

Cependant, les commentateurs savent, depuis 1967 au moins, qu'il faut regarder ces photos de manière que le relief apparaisse. Cela n'empêche pas t'Serstevens d'évoquer de la sorte le périple brésilien de son meilleur ami :

Un voyage de fête où il avait tout le loisir d'accumuler dans son cerveau les plus riches images qu'il allait transposer dans deux volumes de poèmes en prose : *Feuilles de routes et Kodak* (8).

Tandis que Jacqueline Chadourne, qui ne mentionne pas l'avènement de ce texte dans la première partie de son étude, d'ordre biographique, qualifie les poèmes de *Kodak* de

simples « cartes postales » qui à titre documentaire énumèrent à tour de rôle les ressources de la flore aussi bien que de la faune (9),

de sorte que lorsque viendra le temps d'étudier la formation des images et l'état du style, ce qu'elle nomme, dans sa troisième partie, les « voies et les moyens de la création », elle n'aura rien à ajouter puisqu'elle n'aura vu que dénombrement, acte de nomination, adéquation parfaite au réel.

A l'opposé, les tenants du collage, mis dans la confiance, aboutissent à la même aphasie. Ils prennent un air entendu,

(7) André Fontainas, *Mercure de France*, 1^{er} octobre 1924, p. 178.

(8) A. t'Serstevens : *L'homme que fut Blaise Cendrars*, Denoël, 1972, p. 139.

(9) Jacqueline Chadourne : *Blaise Cendrars poète du Cosmos*, Seghers, 1973, coll. l'Archipel, p. 174.

clignent de l'œil en rappelant la fréquence des emprunts et découpages littéraires depuis Lautréamont et concluent :

De sorte que *Documentaires* apparaît plutôt comme un canular que comme une recherche véritable. Et, à qui a beaucoup lu le poète, il est impossible de ne pas voir dans ce livre un aveu de fatigue poétique (10).

Le fait que ce recueil se soit composé avec du papier et des ciseaux semble entraver toute réflexion critique, même chez ceux qui, comme Hubert Juin, proclament leur indépendance d'esprit à l'égard du plagiat. En somme, les uns contemplant « le rendu » du tableau, les autres observent « la technique », aucun ne songe à regarder en profondeur ce qui se veut essentiellement discours poétique.

Ainsi le piège monté par Cendrars fonctionne en tous sens, et je ne suis pas certain qu'il ne s'y soit laissé prendre lui-même. D'une part on éprouve la limpidité, le glacé de l'œuvre sur laquelle on glisse rapidement en identifiant le référent à une réalité extra linguistique alors qu'ici, travail du texte sur lui-même, le signifiant ne renvoie qu'à un signifiant préalable. D'autre part, on se laisse gagner au jeu proposé par l'auteur dans *L'Homme foudroyé*. Coiffé de la casquette de Rouletabille, on parcourt le champ littéraire jusqu'à trouver la supercherie. Et l'on s'arrête, satisfait, en réalité pris à la glu du collage.

*
* *

Qu'est-ce qui paralyse l'activité d'esprits habituellement déliés lorsqu'ils se trouvent en présence d'un collage ? Ne seraient-ils pas soumis aux diktats des conventions sociales, ce qui confortait Cendrars dans son mépris des jugements de valeur :

Quoi d'étonnant à ce que la critique professionnelle ait déclaré forfait, la critique des genres et des catégories littéraires (11).

Il semble qu'on se heurte ici à un problème d'identification. Pour appréhender une chose, il faut pouvoir l'étiqueter, lui affecter un rang et un numéro d'ordre. Comment s'y prendre avec un texte abolissant les frontières du roman et du poème, de la prose et du vers, de l'académisme et de la littérature populaire et qui, péché absolu, ne distingue pas le tien du mien ? L'atteinte à la propriété littéraire est trop caractérisée pour qu'elle n'ait pas affecté le lecteur. Autant la notion d'*imitation* est admise dans la tradition française, valorisée qu'elle est par les exercices scolaires, par la pratique du pastiche — reconnu comme genre autonome — et même acceptée par la législation sur le droit d'auteur, autant le

(10) Roch Carrier : *Blaise Cendrars et la délivrance de l'homme*, Thèse pour le Doctorat d'Université — Sorbonne 1969, p. 105.

(11) Blaise Cendrars : *Aujourd'hui* in *Œuvres complètes*, Denoël, tome III, p. 212.

plagiat est unanimement condamné, pour des raisons morales et financières qui n'ont pas échappé à Cendrars lui-même, qualifiant son entreprise de « subterfuge qui touchait à l'indélicatesse » (12), malgré le bien-fondé de ses intentions. Au demeurant, sa position est ambiguë. D'une part, il s'approprie le bien d'autrui, sans indiquer de quelque façon que ce soit l'origine des textes empruntés, et son délit s'aggrave du détournement de (prose) mineure. D'autre part, il avoue humblement sa forfaiture, plaide coupable en alléguant les besoins de la démonstration (pour un peu, c'est Lerouge, cet entêté, qui se verrait accusé d'incrédulité) et transforme sa confession en course au trésor, tout en minimisant l'étendue de sa dette et en oubliant de mentionner les titres des œuvres en cause.

Parler comme je le fais de doit et d'avoir, n'est-ce pas entrer dans le jeu du capitalisme dualiste qui protège explicitement les biens matériels, concède aux auteurs un monopole sur leur production littéraire et artistique — c'est-à-dire sur les créations de forme — alors que les idées, l'invention, échappent à toute protection légale ? Sans prêter à l'anarchiste idéaliste (13) des *Hommes Nouveaux* une volonté révolutionnaire qu'il n'avait certes plus en 1924, et encore moins en 1945 aux temps de *L'Homme foudroyé*, je pense que Cendrars n'aurait pas été mécontent de voir s'élever à son propos un grand débat qui mit en cause les notions de propriété intellectuelle et de propriété littéraire. Au nom de quoi une forme, la matérialité d'un texte, aurait-elle plus d'importance qu'une idée ? Si les idées sont à tout le monde, selon l'adage populaire, la proposition mérite d'être renversée : les mots sont à tout le monde — et par conséquent il m'est permis de manipuler un texte à mon idée, sans en référer à son auteur, sans que je lui doive rien. Le collage littéraire, tel que le conçoit Blaise Cendrars, c'est-à-dire sans marque distinctive (sauf à lui adjoindre, longtemps après, un message cryptique) fonctionne comme un spectrographe de masse : appareil servant à mesurer la pesanteur sociologique, la résistance des idées reçues. Pour lui, comme pour Isidore Ducasse, « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique », mais il n'est nul besoin de corriger le texte original, de rectifier une idée fautive ; le découpage et le montage produiront un ouvrage neuf, aux qualités intrinsèques, de la même façon qu'un patchwork fournit un vêtement à la mode.

*

* *

On n'a pas assez pris garde au sous-titre de l'édition ori-

(12) Blaise Cendrars : *L'Homme foudroyé* in *Œuvres Complètes*, Denoël, tome V, p. 188.

(13) Tel est le qualificatif que lui attribue l'un de ses premiers compagnons d'aventures littéraires, Emile Szittyá, dans « Logique de la vie contradictoire de Blaise Cendrars » *Mercur de France*, mai 1962, p. 75.

ginale : *Kodak-documentaire*, parue chez Stock en 1924, ornée d'un « portrait » (un appareil photographique) par Picabia. Sous-titre au singulier qui demande à regarder le recueil comme un film documentaire, destiné à montrer des faits enregistrés, des clichés de choses vues.

Le lecteur est invité à parcourir le monde avec l'œil de l'esprit. Plus précisément le continent américain puis les îles du Pacifique, un fleuve africain. Après une chasse à l'éléphant, la caméra s'arrête sur une suite de menus, de caractères exotique, qui sont comme les traces matérielles rapportées par le globe-trotter. Organisé en dix séquences, le film nous amène à suivre une trajectoire fantasque. Il comporte aussi d'immenses ellipses qui sanctionnent les retours en arrière, les déplacements lents et fastidieux en bateau. Précisons : appelés à la conquête pacifique de l'ouest (écrit west, ce qui dénote l'américanité, comme, à la suite, Far-West) nous partons de New York pour atteindre les Mille-îles canadiennes, sur le lac Ontario, où le poète du Transsibérien rêvait d'aller, avec la petite Jehanne de France. Ensuite de quoi l'on découvre l'extrême-ouest, au pied des Montagnes Rocheuses que nous remontons, franchissant à nouveau la frontière canadienne afin de nous rendre à Vancouver où nous embarquerons pour les Îles Aléoutiennes que nous observerons. La quatrième section nous montrera un bateau sur le Mississipi avant de nous faire voir (cinquième section) quelques paysages choisis du Sud, plus exactement de la Floride où nous nous arrêtons à la gare de Tampa ; ayant embarqué à Oyster Bay (petite anse inconnue des cartes de géographie, qu'il ne faut pas confondre avec le port australien), nous la verrons disparaître à l'horizon. Puis nous nous retrouverons dans le Nord, admirant l'explosion du printemps canadien, assistant aux moissons dans l'état du Manitoba, non loin de Winnipeg.

Tournant « dans la cage des méridiens » (14), nous voici, côté Pacifique, à Hondo, la plus grande des îles de l'archipel nippon, puis vraisemblablement, à Okinawa, « l'île la plus au sud des possessions japonaises » (p. 164) avant qu'en 1945 les Américains n'y étendent leur protectorat. Mais c'est là une autre histoire... Par un saut hardi dans l'espace nous voici remontant le Bahr-el-Zeraf, affluent du Nil blanc, dans le Haut Soudan. Et ce sera la chasse au gros gibier d'Afrique, dont l'épisode sera, à l'avenir, allégué par l'Homme foudroyé à la découverte des secrets de Marseille, et développé dans *Trop c'est trop* (15). Entassant les « Menus », la bande-image s'achève par la mention « En voyage 1887-1923 », dates limites de l'existence du narrateur.

(14) Blaise Cendrars : « Le Panama ou les Aventures de mes sept oncles », *Du Monde entier*, op. cit., p. 52.

(15) Voir : Blaise Cendrars : *L'Homme foudroyé*, *Œuvres Complètes*, Denoël, tome V, p. 84, et *Trop c'est trop*, *ibid.*, tome VIII, pp. 249-254.

Si le rythme est la distribution régulière des grandes masses, des pleins et des vides, des continents et des fragments, il ne fait pas de doute que *Kodak* est un film composé, et pas seulement un assemblage hétéroclite. Trois séries de deux séquences s'attachent à la terre et à ses nourritures (I-III ; V-VI, IX-X) ; symétriquement ordonnées, s'intercalent entre elles deux séquences insulaires (III-VII) et deux séquences fluviales (IV-VIII). Ainsi le trajet, géographiquement illogique, s'organise, pour le lecteur, de manière esthétiquement heureuse. Au témoignage d'Abel Gance, Cendrars se montrait désarmé par la technique cinématographique (16), il en avait du moins retenu les grandes lois du montage, comme le prouverait l'étude d'un scénario exactement contemporain de *Kodak*, *La Perle fiévreuse*, où sont utilisés les variations scalaires d'objectif (du plan panoramique au très gros plan), les diaphragmes et les caches, avec en particulier la fermeture à l'iris, les mouvements de caméra (plongée, contre-plongée, travelling), les variations de vitesses (ralenti, accéléré, retour en arrière) et les techniques d'enchaînement (fondus, réimpression) ; où enfin passe, en deuxième plan, Lerouge jouant le rôle d'un détective.

Tandis que chacune des dix séquences de *Kodak* déterminées par la mise en pages n'exprime aucun rapport temporel, on peut estimer que leur consécutive assure, globalement, une chronologie, manifestée, à la limite, par deux fondus (séquences II-III et IX-X : brouillard, rideau de brousse) et deux mouvements d'ellipse (séquences I-II et VII-VIII : panoramique vers le ciel). Il n'en demeure pas moins que, à la différence du film narratif, le documentaire, comme tous ses semblables, présente surtout une suite de syntagmes descriptifs dont la mise en accolade (l'enchaînement) suggère la continuité comme c'est particulièrement le cas pour *Terres Aléoutiennes*. On signalera, parce qu'ils tranchent sur la technique d'ensemble, deux syntagmes parallèles (jeune-fille — jeune-homme, p. 138) dont le rapprochement pourrait connoter une aventure commune. Bien entendu, chaque séquence n'est pas constituée d'un plan fixe ; chaque poème devrait même faire l'objet d'une analyse détaillée, qui soulignerait, entre autres phénomènes d'ordre cinématographique, les jeux temporels internes, les actions et les fragments dramatiques (par ex. « La Vipère à crête rouge », p. 164). Bien qu'il s'efforce à l'objectivité par la fréquence des tournures passives et impersonnelles, le réalisateur ne laisse pas d'apparaître dans le champ de la caméra, fugitivement d'abord (pp. 167, 169), jusqu'à l'envahir totalement lors de la chasse à l'éléphant, relatée à la première personne, qui constitue à cet égard un segment autonome, d'une provenance peut-être

(16) « Bien qu'il eût suivi de bout en bout la réalisation de *La Roue*, il n'avait pas la moindre pratique, je le répète, du métier proprement dit de la réalisation cinématographique », Abel Gance : « Blaise Cendrars et le cinéma », *Mercur de France*, mai 1962, p. 172.

étrangère à Lerouge. Quoique les visages qui apparaissent dans ces vues animées soient nombreux, ils n'ont pas suffisamment de présence ni d'existence pour suggérer une quelconque trame romanesque. On conviendra donc que Cendrars procure un ouvrage d'un genre fort éloigné de l'original, où l'intrigue guide le récit et se déroule chronologiquement aux Etats-Unis, en France, à l'île des Pendus, etc (17). Une comparaison terme à terme du texte emprunté et de sa réalisation s'impose.

Tout d'abord, Cendrars sélectionne certains passages dans l'ensemble du récit, les regroupe et les interpole. Ainsi « Ville de Frisco » fait apparaître, dans l'ordre, le navire, son capitaine, son chargement, tandis que le modèle mettait le navigateur en tête. A l'intérieur d'un paragraphe, d'une phrase, le sujet de la proposition principale passe en tête. Mais le plus souvent, le monteur élague, télescope les fragments. Il supprime les commentaires lyriques : « C'était un spectacle fantastique »... les images insistantes « Le capitaine [...] ressemblait plutôt à un pirate qu'à un honnête commerçant » ; et même une formule humoristique : « sauce trust ». Le mot surgit seul, hors de son tissu de déterminatifs, de relatifs et de superlatifs. Les tournures manifestement pesantes du polygraphe normand s'allègent ; une énumération est ramenée au rythme ternaire : « des massifs de citronniers, de jasmins, d'orchidées ». Quand il transpose, Cendrars réduit tous les énoncés au présent. Curieusement, comme s'il s'appropriait à faire l'éloge du principe d'utilité (18), il remplace « capitalistes » par « financiers », « jeunes milliardaires » par « jeunes filles » ; l'anneau d'or du pirate devient modeste argent, de même que la vitesse de son navire se réduit de deux nœuds ; enfin, l'héroïne devient miss Isadora, selon l'usage anglo-saxon. La plume intervient encore plus nettement par l'adjonction de titres et, parfois, d'une phrase qui apporte un complément visuel (la description des cercueils), une idée publicitaire grandiose (la mise au concours du nom de la Ville Champignon, pourtant déjà baptisée chez Lerouge), ou qui achève en point d'orgue une séquence (« Oyster Bay » p. 158).

Le résultat de ces procédures est une prose poétique parfaitement lisse, sans style, sans rime, sans images ni rythme, l'élément lyrique provenant du fait brut, du vocable isolé. Langage de la dénotation par conséquent, aux antipodes de ce qu'on nomme habituellement poésie. Telle serait la leçon de Lerouge selon Cendrars :

détruire l'image, ne pas suggérer, châtrer le verbe, ne pas faire style, dire des faits, des faits, rien que des faits, le plus de choses avec le moins de mots possible et, finalement, faire jaillir une idée originale, dépouillée

(17) Voir : Gustave Lerouge : *Le Mystérieux Docteur Cornélius*, Paris, Jérôme Martineau, Tome I s.d. 428 p.

(18) Voir : *Moravagine*.

de tout système, isolée de toute association, vue comme de l'extérieur, sous cent angles à la fois et à grand renfort de télescopes et de microscopes, mais éclairée de l'intérieur (19).

L'attribution est généreuse autant qu'inexacte, ces principes se trouvant appliqués par l'auteur des *Poèmes élastiques* dès avant la guerre, Gustave Lerouge se complaisant pour sa part, non sans humour et invention parfois, à écrire des textes à effet ; il n'est que de lire ses romans à douze sous pour s'en convaincre.

* * *

Au vrai, la pratique du collage dans *Kodak* n'est ni un point de départ pour de nouvelles cartes de voyage, comme le pense trop simplement Roch Carrier dans sa thèse (20), ni un point d'aboutissement au-delà duquel il n'y aurait plus que bégaiement, l'imagination s'étant atrophiée à trop vouloir étreindre la réalité rugueuse, comme le suggère Marcel Raymond (21). Elle cristallise en fait, et résume l'esthétique cendrarsienne, sa poésie pourrions-nous dire, étant entendu que cette théorie générale embrasse aussi sa conception du roman.

Tirant sa leçon des illuminations rimbaldiennes, la poésie de Cendrars est marquée au coin de l'esprit nouveau :

J'aime les légendes, les dialectes, les fautes de langage, les romans policiers, la chair des filles, le soleil, la tour Eiffel, les Apaches, les bons nègres et ce rusé d'Européen qui jouit, goguenard, de la modernité.

déclare-t-il en 1913, à l'occasion de *La Prose du Transsibérien* (22). Presque tous ces motifs de jubilation se retrouvent dans *Kodak*, à commencer par le roman policier dont il fait l'éloge dans l'un des *Dix-neuf poèmes élastiques*, consacré à *Fantomas*.

La modernité que célèbre Cendrars, il la trouve essentiellement dans la poésie du fait divers quotidien. Spectacle offert au tout venant :

La poésie est dans la rue. Elle va bras-dessus, bras-dessous avec le Rire. Elle le mène boire à la source, dans les bistros de quartier, où le rire des petites gens est si savoureux et le langage qui leur coule des lèvres si beau (23).

Mais aussi événement tel qu'il est rapporté par la presse, parvenu de tous les points de l'univers. Ainsi une dépêche de

(19) Blaise Cendrars : *L'Homme foudroyé*, op. cit., p. 182-183.

(20) • Cette pudeur, cette modération de l'expression qui est une forme d'acceptation de la vie, Cendrars en est redevable sinon à Lerouge, du moins à son expérience de *Documentaires*. C'est pour cette raison que cette « supercherie poétique » a quelque importance. Si ce livre nous a semblé un aveu de fatigue poétique, il est aussi un moment de l'aventure poétique où le poète renait de lui-même • op. cit., p. 241.

(21) Cf. : Marcel Raymond : *De Baudelaire au Surréalisme*, Corti, 1940, pp. 246-247.

(22) Dans *Der Sturm*, Berlin, n° 184-185, novembre 1913, p. 127.

(23) *Blaise Cendrars vous parle...* Propos recueillis par Michel Manoll, Paris, Denoël, 1952, p. 57.

Paris-Midi le 21 janvier 1914, intitulée « Tragique évasion de forçats en Amérique », fournit immédiatement la matière d'un poème, « Dernière heure », découpé et monté de la même manière que les strophes de *Kodak*. La circonstance est d'elle-même poétique, c'est-à-dire qu'elle demande à être perçue dans un état de réceptivité particulière. Non point poésie de circonstance, conçue pour obéir à la demande, satisfaire aux ordres des puissances établies, mais poésie *de la circonstance*, comme dira plus tard Tristan Tzara, issue des faits eux-mêmes, de leur retentissement au niveau émotif. Car, pour reprendre encore à Tzara sa distinction lumineuse, à côté de la poésie-moyen d'expression, il y a une poésie qui est *activité de l'esprit*, phénomène continu, propre à tout humain et non réservé à une catégorie particulière d'individus auxquels Platon n'accordait pas droit de cité. C'est dans cette optique qu'il convient d'apprécier l'entreprise de Cendrars, sa recherche d'une écriture démotique comme l'est le cinéma, l'insertion d'éléments publicitaires (prospectus, marques déposées, variations typographiques) dans les poèmes. La langue des journaux, comme les contraintes inhérentes au cinéma muet, lui enseignent le dépouillement, et l'aident à se libérer de « l'ancien jeu des vers », sur le plan métrique et prosodique et plus radicalement, dans le champ conceptuel :

Premiers
 Premier poème sans métaphores
 Sans images
 Nouvelles
 L'esprit nouveau (24).

S'efforçant d'intégrer la réalité quotidienne à l'expérience poétique, il était normal que Cendrars en vînt à faire se rejoindre le langage cinématographique et l'écriture syllabique, proposant en quelque sorte, avec *Kodak*, une écriture picturale, animée, comme le serait un album dont on fait défiler les pages à grande vitesse en le feuilletant. On sait combien il s'avouait impressionné par les innovations de Griffith, et particulièrement par « Naissance d'une nation » qui marque, aux yeux des spécialistes, la naissance du montage au cinéma. Le rythme imposé à la succession des images, au développement des épisodes, apparaît aussi bien dans *La Prose du Transsibérien* que dans *Le Panama*, avant *Kodak*. Mais le cinéma lui enseigne aussi que « Le drame théâtral, sa situation, ses ficelles, devient inutile (25) » : un changement de lentille, un mouvement de l'appareil enregistreur y suppléent. Ce qui le conduit à utiliser les syntagmes nominaux comme une étiquette, ainsi au début du second chapitre de *L'Or* :

(24) Blaise Cendrars, « Titres » (juillet 1914), *Dix-neuf poèmes élastiques*.

(25) Blaise Cendrars : *L'A.B.C. du cinéma, Œuvres Complètes*, Denoël, tome IV, p. 163.

Le Port.
Le port de New York.
1834.

Par le pouvoir de nommer, le poète engendre la représentation. Vertu de l'image-association.

Ne croyons pas cependant que la découverte du langage cinématographique soit l'unique source de la poétique cendrarsienne. Elle est venue, en fait, renforcer une conception qui, si l'on en croit les *Inédits secrets*, lui était apparue dès son premier voyage à New York, lors d'une nuit de tempête où il eut la révélation de la littérature vraie devant la puissance de l'océan :

Il faut purger [...] tous les poètes et tous les livres de la mise en scène, des coulisses, de l'anecdote, éplucher tous les poèmes des rimes, jusqu'au vers rythmiquement élémentaire qui en est le noyau, réduire tous les livres à quelques pages essentielles et nues, etc. pour découvrir ce que j'appelle « le lyrisme cosmique » (26).

N'est-ce pas à cette opération qu'il s'est livré, méthodiquement, sur l'ouvrage de Lerouge ? Peut-être n'a-t-on pas suffisamment perçu l'importance de l'innutrition littéraire chez lui. Obnubilés par ses fantastiques récits de voyage, on n'a pas su faire la part exacte au document écrit qui avait mis en branle l'imagination. Bourlingueur, Cendrars ? Oui, mais aussi grand chambardeur de bibliothèques. Que fait-il à Saint-Petersbourg ? Il lit *Le Latin Mystique* à la Bibliothèque Impériale. A Bruxelles ? Il s'exerce à la langue française dans le *Dictionnaire Général* d'Hatzfeld et Darmesteter. A New York ? Il établit ses quartiers d'hiver à la Central Library. Je pourrais ainsi poursuivre l'énumération pour tous les lieux où il est passé. Pour les autres, il y a les publications spécialisées : *Le Tour du monde* qui soutiendra *La Prose du Transsibérien* ; les récits de voyage, comme celui de William Mariner dont la matière s'organise dans le dix-septième poème élastique (27) avant d'être utilisée dans *L'Anthologie nègre*.

A ce point de l'exégèse apparaît une nouvelle notion : celle d'œuvre « omnibus », par opposition à fiction et, à compilation. Ce terme, qu'il avançait dès 1907, pourrait désigner bien des livres de Cendrars, de *Moganni Nameh* au *Lotissement du ciel*. Il s'agit là d'œuvres réellement inclassables, appartenant à plusieurs genres, confondant les catégories littéraires, olla podrida où le tour de main du cuisinier ne laisse pas d'être remarquable. C'est ainsi, me semble-t-il, que le manchot de Navarin a pu échapper quelque peu à la

(26) Blaise Cendrars : *Inédits secrets*, présentés par Miriam Cendrars, Le Club Français du Livre' 1959, p. 184.

(27) Voir J.-P. Goldenstein : « Sur les traces du capitaine Cook », *R.H.L.F.*, janvier-février 1973, n° 1, pp. 112-117.

prison de l'écriture. Avec des ciseaux, Matisse nous offre le ciel découpé ; Cendrars nous emmène au bout du monde.

Car là réside sa perfidie. Prétendant mettre le monde en discours, il le fait avec le discours du monde. Ces images que nous croyons prises sur le vif enregistrent les paroles anonymes, à partir desquelles s'échafaude le mythe que toute sa vie durant il n'a cessé d'alimenter, du juif errant, de l'homme aux sandales de vent, du poète cosmique.

Un tel mythe a pu s'installer facilement dans les esprits en raison des allures du personnage, mais surtout parce qu'il donnait à lire ce qui paraissait carte postale, écriture familière, matière banale. La poésie revenait parmi les hommes, « action consignée par les mots ». Par le même mouvement, l'écrivain se trouvait destitué de son piédestal, il n'était plus le guide, l'interprète, l'illuminé détenteur d'un secret. Il n'était même plus le magicien de la parole, l'alchimiste du verbe que d'autres avaient voulu ériger en modèle, puisqu'il se bornait à organiser du tout fait. La poésie contemporaine aboutissant, à ses yeux, à une impasse, Cendrars cesse effectivement d'écrire des poèmes, mais non d'en composer. Du roman il fait une suite poétique, de la poésie un film et de sa vie un mythe : circuit savamment clos sur lui-même car « La littérature fait partie de la vie », proclame-t-il dans *Der Sturm* (op. cit.).

* * *

On ne saurait donc réduire le collage à une question de technique : le résultat dépend plus de l'artisan, de la façon dont il intègre cet exercice à sa poétique, que des ciseaux qu'il utilise. Il suffit, pour en convenir, de comparer *Kodak* à des pratiques contemporaines, celles des dadaïstes et des surréalistes par exemple, qui mériteraient elles-mêmes d'être examinées en détail et que nous nous bornerons à rappeler ici. En effet, le *Documentaire* de Cendrars n'atteint pas la perturbation, l'effet de déraillement que procure un texte de Tzara comme « Beaucoup de poussière pour rien » (28) qui condense, autour du célèbre passage du souper prié, l'émouvante *Histoire du Chevalier des Grioux et de Manon Lescaut*, en l'attribuant évidemment à Monsieur Aa l'antiphilosophie ! On n'y éprouve pas davantage l'impression d'être pris à la souricière comme dans *Mouchoir de Nuages*, du même auteur, dont le collage concentré d'*Hamlet* a été commenté par Aragon (29). Là, un jeu complexe de miroirs dissout la réalité en confondant la vie théâtrale et la vie rêvée ou vécue, en même temps qu'un humour spécifique se dégage de l'in-

(28) Paru initialement dans *Dés* n° unique, avril 1922, pp. 4-5, repris dans *l'Antitête*.

(29) Voir Aragon : « Petite note sur les collages chez Tristan Tzara et ce qui s'en suit » in *Les Collages*, op. cit., pp. 141-149, ainsi que mon *Etude sur le Théâtre Dada et surréaliste*, Gallimard, 1967, p. 167, sq.

convenance ou plutôt de la non-convenance des rapprochements opérés. Ce caractère discordant de la rencontre sur une table à dissection d'un parapluie et d'une machine à coudre me semble encore plus net dans le sketch de Breton, Desnos, Péret *Comme il fait beau!* paraphrasant la Genèse (30). Une substitution de mots et nous voilà soudain projetés dans l'univers des songes. C'est d'ailleurs le même effet que l'on retrouve au chapitre « Amour » de *L'Immaculée Conception*, constitué de pages du *Kama Soutra* où seul le nom des positions est poétiquement transposé : ainsi la configuration cubculaire, classiquement dénommée position du missionnaire, est désignée comme *Cédille*, la levrette devenant la *Sainte Table* (31). Enfin, tout en n'hésitant pas à retoucher ses emprunts, Cendrars ne s'inscrit pas directement dans la lignée d'Isidore Ducasse conseillant de tourner au bien ce qui est au mal, comme le firent en 1925 Eluard et Péret avec des proverbes et, cinq ans plus tard, Eluard et Breton avec l'art poétique de Valéry (32).

Ainsi les constituants essentiels de la poétique de Cendrars se retrouvent dans ce curieux recueil qui s'offre à lire comme un compendium de la modernité, dans ce qu'elle a de plus médiocre, contingent, mortel, alors qu'il est issu du jeu (doublement) imaginaire. Chez Cendrars, le collage s'efface au profit du montage, il s'intègre à une vision d'ensemble au lieu de s'annoncer avec fracas, comme dans les manipulations dadaïstes et surréalistes. Gagnant en cohérence, il perd sur le plan de l'irrationnel, de l'hallucination. Dominé par la volonté sélective de l'opérateur, il ferme les portes au hasard, à la merveille. S'affichant comme reproduction réaliste, il n'exprime pas un retour du réel dans l'art — mouvement qu'accomplissaient des collages cubistes — puisqu'il reste fait de la même matière verbale.

Paradoxalement, les poèmes lisses de *Kodak* organisent une extrême confusion ; cheval de Troie de la littérature et de la poésie, ils la subvertissent en raison de leur trop grande sagesse. Mettant en cause les habitudes et les idées reçues, ils font honte à l'académisme et à la critique. Enfin ils revêtent un caractère *exemplaire*, je veux dire qu'ils illustrent parfaitement le fonctionnement de cette machine à imaginer qu'est une table de montage. *Kodak*, ou l'invention poétique par le bricolage.

Henri BÉHAR.

(30) Breton, Desnos, Péret : « Comme il fait beau ! », *Littérature*, 1923, n° 1. Voir l'étude de Robert Couffignal : *Aux premiers jours du monde*, Minard, 1970, pp. 275-277.

(31) André Breton et Paul Eluard : *L'Immaculée conception*, Paris, éd. Surréalistes, 1930. Comme pour l'*Antitéte* de Tzara, j'ai le plaisir de signaler, le premier, ces collages.

(32) Voir Paul Eluard et Benjamin Péret : *152 proverbes mis au goût du jour* ; Paul Eluard et André Breton : *Notes sur la poésie* ; ces deux œuvres se trouvent rééditées dans les *Œuvres complètes* d'Eluard Pléiade, 1968.