

Pascal N. Mora

ALLER JUSQU'AU BOUT  
REPRISER LA LIGNE COUPÉE ?

*A Claude Leroy,*

pour son travail,  
qui nous permet de travailler.

Faute de pouvoir « refaire le monde » selon son désir,  
ce « grand commenceur » qu'est le poète se remet au  
monde..., comme on dit « se remet à l'ouvrage »... Ecrivain,  
il fait mine d'y naître à nouveau, mais cette nouvelle  
naissance suppose qu'il y redistribue toutes choses.

Jean-Michel Maulpoix, *La poésie a mauvais genre*,  
« Le Temps des proses ».

Dans un espace euclidien, la droite est le chemin le plus court entre deux points ; sur Terre, les reliefs imposent aux trains d'autres dessins : au-dessus du titre sur le panneau de droite, la ligne de chemin de fer est déjà une ébauche d'éclair sur la carte du Transsibérien. Non seulement Cendrars ne l'a jamais pris, mais il n'a jamais non plus mis les pieds dans la Chine voisine et à Pékin où il assure pourtant avoir crevé de faim en 1904 comme en 1912 il battra sa dèche dans un New-York où il prétend avoir rédigé *Les Pâques*. Peu importe. *La Prose* ne scande-t-elle pas :

« Et j'étais déjà si mauvais poète  
Que je ne savais pas aller jusqu'au bout »

Avant les neuf lignes qui précèdent ces deux, le poète est celui qui depuis une majuscule tire un certain nombre de syllabes jusqu'à un groupement phonétique qui est sa première destination et qui, fidèle à cette règle horizontale, recommence dans des compositions appelées strophes pour découvrir que le trajet qui lui importe est aussi vertical : par leurs échos dans la marge de droite, les rimes produisent des sauts dans le temps qui plient l'espace. Sans effacer la ligne rythmique, ces sonorités qui s'appellent l'intègrent dans une autre dimension. qui lui rappelant sa provenance, lui apprend sa véritable destination, Saisir un bout de course comme retour, c'est reconnaître le prochronisme d'une brisure première et la proroger par l'après qui originellement lui manquait en abouchant sa défaillance à un anachronisme subsidiaire. C'est d'ailleurs ce retour propre au vers auquel Cendrars rend hommage dans les trois premières lignes de son poème intitulé *Prose* quand, avant d'abandonner la rime au profit du *broun-roun-roun* des roues sur l'âme du rail, il l'écoute se perdre dans un rythme ternaire par un dernier regard en arrière : « [...] mon adolescence/ [...] mon enfance/ [...] ma naissance ». Le rythme est ternaire et non binaire car quelles que soient les formes auxquelles on fixe les rimes, en vérité tout aboutement est faux et rien ne se clôt : le vers nous a menti en prétendant fermer l'ornière dans laquelle reposaient nos espoirs et retombaient quelques pauvres phonèmes. En réalité, quelle que soit la justesse des ressemblances que dans le temps ou l'espace on accole, la plaie ne parvient jamais tout à fait à se résorber.

Une ligne passe bien *par* deux points, seulement... *entre* deux points, seul un segment tient. On pense pourtant toujours pouvoir aller un peu plus loin. Etre capables d'incrémenter, d'ajouter un pas après le point. Mais en réalité rien ne nous assure qu'on pourra ainsi toujours mettre un pied devant l'autre. Malgré ses tours de strophes, sous prétexte qu'aucune arrivée ne lui convient, chaque poème rejette dans d'autres ses séries de segments comme autant de lames de rails entre des gares. Avant Cendrars, le vers semble refuser d'avouer que son terminus est un renvoi et que, pour aller plus loin, il devra se donner d'autres moyens. *Aller jusqu'au bout* pour le *mauvais poète* ne signifie pas forcément aller plus loin avec le vers, mais le prendre par un autre bout, comme à revers.

En ne déplaçant pas son milieu comme on décale accents et césure dans un dodécasyllabe, mais en multipliant les correspondances depuis des points sans stations stables dans le mètre, et en faisant de même pour soi-même, il traduit une impétuosité adolescente, brownienne. C'est pourquoi les « Et » du début du *Transsibérien* s'inscrivent dans des segments qui font passer le « je » par « étais », « avais » et « aurais » : malgré le contexte du voyage, les « tour à tour » et « Puis, tout à coup » qui ne leurrent personne, ces conjonctions n'ordonnent absolument pas des successions, elles multiplient au contraire les concomitances dans le sujet comme autant de directions différentes vécues simultanément ; c'est pourquoi la triade *étais, avais, aurais* ne se sert pas d'*être* et *avoir* comme auxiliaires mais cherche leurs sens pleins, d'aspect sécant ; par les négations qui les entourent et le conditionnel qui les termine ces verbes refusent le repos à ce « je » dévorateur prêt à se repaître du Kremlin comme d'un « immense gâteau tartare » encore trop petit pour son appétit, et le placent sous le signe adolescent du « pas assez »... mais aussi du « comme ». L'être, l'avoir et le désir se confondent donc dans « l'action » que Cendrars ne cessera jamais de confondre avec la Poésie. Dès lors, par tous les moyens que la virulence offre, puisque les déplacements demeureront tous insuffisants pour combler l'appétit du cœur, ce sera à l'analogie, c'est-à-dire à l'imagination, de combler cette part que l'insatiabilité du sujet rend partout manquante.

\*

« Adieu Europe [...] / Je veux [...] / Me segmenter moi-même [...] » peut-on lire dans *Feuilles de route* un peu après « Dans le ciel c'est le mât qui fait des cercles / Et désigne toutes les étoiles du doigt ». « La Tour Eiffel sidérale » confirmera que le mât qui fait des cercles est une variante de la roue qui fait des tours au fil des rails, deux images qui refusent que le segment fasse retour dans le même plan.

Le vers libre ne termine pas en effet, il ne clôt, n'aboutit ni ne ferme, il multiplie les débuts sur ce qui, à même la page, ressemble à des lignes différentes mais relève en réalité de fuites divergentes – des dérapages plus que des départs ratés à partir d'une même ligne, suivant une logique de l'inchoatif que l'inaboutissement de ses élans force à se répéter. Refuser de rester revient à ne reconnaître aucun point comme terme. Conséquemment c'est s'interdire la césure : refuser de mettre l'accent sur tout milieu dans le segment. Un tel choix relève de la poétique et de l'éthique autant que de l'esthétique pour celui qui se vante d'avoir touché à tous les milieux avant de couper avec eux pour partir dans des voies où personne ne pouvait le suivre.

En supprimant la rime, cette forme dit aussi son refus du retour par une même ligne : la *Prose*, c'est l'halé sans retour qui prépare la fuite (et sûrement l'escobarderie) de l'amant qui n'avoue qu'au papier : « Quand tu aimes il faut partir. » Mais quand on est poète, même mauvais, on ne se débarrasse pas impunément de ce mouvement de retournement par lequel Orphée perdit Eurydice et conquiert le lyrisme. Dans l'orphisme la rime parle au myosotis. Après l'avoir rappelée elle dit à Eurydice qu'elle ne retrouvera pas : *je ne t'oublierai pas*.

Éconduit, le retournement fait retour : par la répétition qui s'en veut le double d'abord et qui scande « j'étais déjà si mauvais poète / Que je ne savais pas aller jusqu'au bout » ; en remplaçant ensuite l'attente avec laquelle la rime jouait par une insatisfaction qui *a contrario* empêche la forme de se figer, réitère ses sauts, choisit pour règle l'instabilité. Ainsi dans « Académie Médrano », « xuellirép tuaS / teuof ed puoC / aç-emirpxE » n'est pas un vers à l'envers mais un mouvement pris dans une chorégraphie qui joue d'accrobaties autrement complexes.

\*

D'un point de vue prosodique, le vers libre ne fait pas du point de destination un double du point de départ selon une symétrie centrale qui passerait par l'hémistiche : il n'a pas de mi-parcours car il n'a pas un mais des milieux comme autant de gares qui d'étapes pourraient se faire terme, et qui par conséquent à chaque redémarrage le décalent. Dès lors, il n'est pas surprenant qu'il n'aille pas jusqu'au bout mais que ses tours sans retour le fassent rebondir par des voies transversales. Certes, ces fausses parallèles trompent aussi peu l'œil que l'assonance trompe l'oreille, mais elles transfigurent autant l'espace quadrillé de la page que le fit l'inscription dans le quadrilatère pictural d'un point imaginaire à partir duquel une ligne horizontale prit le nom d'*horizon*, et tira à elle d'obliques traces qui nous firent délaisser dans la toile le vertical au profit du profond : cet autre espace dans la même page par lequel l'œil renonce à l'infini et accepte que les parallèles se rejoignent.

La géométrie que dessine Cendrars ne se rapproche pourtant pas de la perspective linéaire, mais la ligne de fuite à laquelle il raccroche ses segments de vers opère une révolution comparable à celle qui par un point ou deux mima la troisième dimension dans les deux de la page, et qui fit dans les lettres ce que Braque et Picasso firent dans la toile.

Même s'il n'est pas aisé d'en définir les contours, quels que soient nos déplacements, l'espace qui accueille nos agitations est aussi peu variable que celui dans lequel s'invagine une nouvelle forme littéraire : dans le cas des lettres, il s'agit d'un simple rectangle de couleur claire. Ce territoire, nous en acceptons les conditions ; ce qui change quand on crée, ce ne sont que des dispositions... et avec elles des distributions. Cendrars le dit à sa manière au début de *La Prose* : son but est de passer des « sept gares » de Moscou aux innombrables stations qui jalonnent le parcours du Transsibérien, et des « mille et trois tours » aux inlassables tours de ce train qui « retombe sur toutes ses roues ». Ce passage des *tours* aux *tours* permet de redéfinir la route de la strophe en maintenant son étymologie, mais suivant cette nouvelle disposition la taille de ces ensembles nécessaires pour boucler une étape deviendra aussi variable que les distances entre deux gares.

Le *Transsibérien* (comme avant lui *Les Pâques*) marque bien des étapes spatiales dans sa progression, mais il les redistribue soit dans la verticalité de sa longue page comme on marque les arrêts sur une carte ferroviaire, soit dans l'horizontalité de ses énumérations comme défilent les points de repère dans un paysage lors d'un passage. Ces haltes ne couvrent une même distance ni dans l'espace ni entre les marges, dès lors il est logique que les blocs de ce texte qui « s'étire » et « s'allonge » figurent plus l'élasticité du soufflet d'un « accordéon » que la régularité de wagons entre des répétitions qui ont quitté l'étroitesse de quelques syllabes pour l'ampleur de phrases du type « Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre ? »

Ces répétitions, nous les retrouverons jusque dans les rhapsodies qui terminent l'œuvre de Cendrars. De ses débuts à ces fins, dans des productions volontairement polymorphes, des motifs reviennent – un des principaux est l'éclair. Or, qu'est-ce que la foudre, si ce n'est la manifestation sonore produite par une différence de charges entre des points verticalement distants dont le chemin le plus court se parcourt fractales ? En concentrant essentiellement notre attention sur les bornes de son œuvre, et pour reprendre deux termes qui lui sont chers, c'est justement le parcours métamorphique du vers depuis les « micassures » premières jusqu'à une tentative de suture par « méliisme » dans les constructions rhapsodiques que nous nous proposons de suivre.

\*

En 1913 Cendrars intitule son plus long poème *Prose*, et alors qu'il affirme en 1943 et en 1949 avoir rompu « sans esprit de retour » avec la poésie parisienne en 1917, il ne cessera de se dire poète. Il n'abandonne en réalité (apparemment l'écriture et effectivement) la publication de poèmes qu'en se livrant au roman après avoir écrit dans *Feuilles de route* en 1924 « Quand tu aimes il faut partir » ; mais pour celui qui choisira en 1949 comme épigraphe à « La Tour Eiffel sidérale » ces mots de Nietzsche : « Il est vrai que nous aimons le monde ; mais ce n'est pas parce que nous sommes habitués à la vie, mais à l'amour », quitter la poésie au moment où ses falsificateurs s'y installent, c'est encore y être fidèle... et peut-être s'emporter avec elle.

\*

Le premier de ses recueils de poésies s'intitule *Du monde entier*. C'est assez dire que le logos poétique est chargé de totaliser le cosmos : de tout dire. Dans *L'Homme foudroyé*, ce rôle est dévolu à l'alphabet aztèque, l'abécédaire de Paquita. Dans « la maison de l'astrologue », au-dessus du « logis de l'alchimiste » à la Cornue (deux toponymes éminemment poétiques), Cendrars s'exerce à en déchiffrer les secrets. Parmi un imbroglio de scolies et d'exégèses fantaisistes qui ont plus pour but de nous perdre que de rien éclaircir, deux remarques doivent retenir notre attention car elles prétendent expliquer comment cette écriture est censée se faire le « Miroir de l'Univers » : d'une part en recourant à l'imbrication, d'autre part en accompagnant chacun de ses constituants « de son double et de son plus proche voisin ». Le fait qu'avant d'être utilisée par Paquita (au nom si proche des *Pâques*) l'expression « mon plus proche voisin » se trouvât déjà dans *Le Panama*, et que nous eussions lu dans *Les Pâques* : « Dans la chambre à côté, un être triste et muet/ Attend derrière la porte, attend que je l'appelle ! », nous confirme que, pour le poète, *l'imbrication, le double et le plus proche voisin* ne sont sûrement pas sans lien avec la recherche d'une forme écrite susceptible de prendre la relève du vers.

\*

Puisque tout est donné, que rien ne se crée, si nous disposons de quelque liberté, elle se borne à recomposer : à hasarder que les mêmes choses dans d'autres configurations ne produisent pas les mêmes effets.

Plus que toute autre technique le collage dit ce pari. Mais il faut aussi comprendre que la collecte non-ponctuée des morceaux d'un roman mime une des premières opérations par laquelle la mémoire du lecteur intègre les « photographies verbales » qu'elle a saisies au catalogue de ses pensées. En utilisant cette allogreffe dans « Mee too buggi » puis dans *Documentaires*, Cendrars ne sait pas encore qu'elle prépare l'autogreffe des rhapsodies dans lesquelles c'est moins sa vie que sa bibliographie qu'il recomposera en en reprisant des parements.

\*

Si les « mémoires » de Cendrars ne sont pas des « mémoires », c'est qu'afin de le dire ils travaillent sa matière grise autrement : en la récomposant notamment. Une des particularités de trois de ces quatre livres est l'usage des *Notes pour le Lecteur inconnu*. Placées en fins de parties mais pas d'ouvrages, dans le corps du texte, plus que des « notes » elles intègrent des renvois à d'autres textes : de Cendrars lui-même ou – mais n'est-ce pas lui à une autre échelle ? – de ses lectures... sa bibliothèque. Seulement... en nous demandant si cette bibliothèque n'est pas son double, nous ne ferions que la moitié du travail : l'esthétique proposée par *L'Homme foudroyé* dans lequel ces *Notes* apparaissent nous invite à chercher son voisin le plus proche. Or *Bourlinguer* spécifie clairement à propos de Remy de Gourmont :

« [D]epuis quarante ans, je ne crois pas avoir publié un livre ou un écrit sans que son nom y figure ou que je ne le cite d'une façon ou d'une autre. C'est dire combien profondément j'ai subi l'emprise du maître que je m'étais choisi à vingt ans. Tout ce que j'ai appris dans les livres c'est à ses livres que je le dois car j'ai lu tous les livres qu'il cite [...]. »

Cet aveu donne à entendre que jusque dans *Le Lotissement du ciel*, en utilisant de moins en moins ces renvois comme des *parerga*, en commentant de moins en moins mais en continuant à renvoyer à une bibliographie très personnelle, Cendrars propose implicitement au *Lecteur inconnu* pour qui ces *Notes* ont été conçues de lire ce qu'il cite, et de devenir son autre en faisant de lui un autre Remy de Gourmont. Après qu'il ne pourra plus écrire, son œuvre pourra ainsi entamer une dernière résurgence si son voisinage vivifie profondément le travail d'écriture d'un autre. Il ne s'agit donc plus seulement en se référant à la célèbre réplique nervalienne qu'il a adoptée de dire « Je suis l'autre », il s'agit après avoir soi-même expérimenté cette voie de dire à cet autre qu'est le lecteur, par ses livres, de se faire à son tour créateur de soi.

\*

Si en dehors du monostiche final *Les Pâques* sont composées de distiques, c'est que pour écrire il faut un double, mais que l'écriture mène à la solitude ; et si à la fin de ce poème à gauche et à droite de la coupe l'unique cordeau répète une même phrase, c'est que dans la solitude les lignes se dédoublent. La reprise de l'écriture après trois ans de silence en 1943, et plus particulièrement la lettre qui ouvre *L'Homme foudroyé*, ne dit pas autre chose : Edouard Peisson n'est un double, un compagnon ou même un destinataire qu'en apparence, son véritable rôle n'est pas de répondre mais de se faire doubler par le poète qui inaugure seul la série des répercussions qui, entre ses murs et dans sa réclusion intérieure, l'intéressent. Contrairement à ce que Cendrars affirme, Peisson n'est au mieux le « parrain » que du premier chapitre : il ne réapparaîtra ni dans la « production future » ni dans le livre. Le début de partie dans lequel il apparaît est même assez ironiquement le seul à ne pas comporter de dédicace... mais une citation déformée des lignes écrites dans le poème par Descartes la précède, en épigraphe. Peisson n'est donc pas l'étincelle qui embrase, il n'est que la lueur qui attire l'attention ailleurs, le leurre nécessaire pour que dans l'ombre agisse la « main amie » du prestidigitateur : cette presque anagramme empruntée à la signature d'un autre double, Apollinaire, qui redispone des souvenirs presque intacts dans un ordre qui malgré les apparences joue bel et bien l'art contre le hasard. D'ailleurs, avant que l'auteur fasse atteindre « La Redonne » à ce narrateur-escamoteur qui aura si mal tenu sa position de destinataire, René Rouveret, « un ancien matelot » et son « illustrateur », jouera le même rôle de relance et de détournement au début de la deuxième partie : « Le Vieux Port ». Ce sera ensuite au tour du peintre Fernand Léger de jouer les assistants maladroits en ouvrant la série des quatre « Rhapsodies gitanes », dont la trente-deuxième et dernière carte est tenue par le principal double du livre : Sawo, qui expose en même temps qu'il le définit l'art du « conteur [...] autour du feu » qui « insiste et revient mille fois sur [d]es détails vrais qu'il a trouvés en cours de route », et qui « brode sur du déjà brodé » pour « enserre[r] la vérité ».

\*

Le risque d'une poésie qui ne ferait qu'avancer sans se rappeler à elle-même la mesure par laquelle se répète fidèlement certaines de ses sonorités, serait évidemment de perdre la mémoire. C'est justement cette perte du passé qui touche d'abord le voisin le plus proche et fait répéter à Jeanne dans le train : « [...] sommes-nous bien loin de Montmartre ? » La réponse du poète à cette amnésie n'est pas un retour en arrière, mais bien une fuite dans l'imaginaire : « Viens sur mon cœur/ Je vais te conter une histoire/ Oh viens ! viens ! » Or changer le passé par une histoire... c'est très précisément ce que feront les derniers textes du Cendrars conteur ou romancier dans : ses mémoires qui ne sont pas des mémoires.

\*

A la fin de la *Prose*, Blaise annonce qu'il « rentrera[...] seul à Paris ». La femme n'est pas la moitié du poète, mais elle lui permet de parler : dans le train Jeanne quitte sa place pour son « lit », et Sonia Delaunay déborde de la bande qui lui est réservée pour le frôler sur le papier. L'image de Raymone devait hanter *La Carissima*, mais elle est à son tour ensevelie ou mise de côté pour que se dise *L'Homme foudroyé*.

\*

Le double féminin rate l'union, il ne permet qu'une juxtaposition ou une pénétration précaire. Il y a aussi peu d'issue dans le vers qu'entre deux lèvres, même quand elles appartiennent à celle qu'on aime. « Tu es plus belle que le ciel et la mer » chante le poète avant de la quitter. Car se placer du côté de la beauté, c'est décider d'espaces insondés. Mais se séparer de l'aimée, c'est aussi prendre le risque de devenir l'autre, le mauvais double, la part rejetée de celui qui n'a pas su rester. Chez Cendrars, quels que soient ses masques ou ses noms d'emprunt, il faut comprendre que Moravagine n'est jamais loin. Car le plus proche voisin, c'est aussi le double qui a fait le mauvais pas de côté. Au point parfois de devenir, comme Rilke, celui sur qui il faut tirer.

« Dans le silence de la nuit » joue d'un effet d'attente déçue. Cendrars affirme dans sa lettre à Peisson qu'il écrit pour conter sa plus grande peur, la nuit durant laquelle il connut « une éclipse de [s]a personnalité » (étymologiquement un abandon des masques). Or, après une attente de huit chapitres, il relate comment il crut d'abord avoir en face de lui Rilke, avant que ce mauvais double ne se dédouble en « deux ou trois »... puis que nous comprenions que le bruit de ces soi-disants ennemis était en réalité produit par « le tremblement nerveux de [s]a main ». Il n'y avait donc personne. Le danger n'était qu'une peur inconsidérée. Mais « à l'instant même me partit en plein visage un coup de feu [...] ». Impossible de déterminer s'il vient d'une arme ennemie ou de la sienne, car lorsqu'un segment (fusil ou crayon) tremble en bout de main, même s'il n'est qu'une illusion, le double agit sur plus que notre imagination.

\*

Le double attire. Il est lui-même subjugué mais ne se conjugue jamais. Que l'union soit toujours incomplète ou différée est une bonne chose. C'est cette incomplétude qui multiplie les portraits de *La Main coupée*. Le véritable problème du double ne tient pas à sa ressemblance mais au fait qu'étant un miroir, et non le miroir d'un miroir, son reflet s'épuise. C'est pourquoi le plus proche voisin, dans l'espace créatif conquis par celui qui s'est reclus ou esseulé, viendra le relancer... C'est André Gaillard à la Redonne ou encore Charles-Albert Cingria à Méréville ; mais *Le Lotissement du ciel*, en revenant sur le 21 août 1943 au soir duquel Edouard Peisson aurait bien malgré lui relancé l'écriture de Cendrars en lui parlant de l'officier allemand, nous apprend que c'est Cendrars lui-même et non Peisson qui aurait subi l'influence d'un « immonde », proche et « inquiétant voisin » : un membre de la Gestapo qui serait venu s'installer « porte à porte, sur le même palier » que lui. Il se serait alors entouré de papiers pour « donner le change » en cas de perquisition... afin qu'on ne crût pas qu'il n'était pas écrivain. Aucune des deux versions n'est sûrement strictement vraie, aucune des deux fausse : le double est celui qui en s'ouvrant à nous nous ouvre, le plus proche voisin est le suspect qui impose de réserver une cache dans laquelle l'essentiel pourra être tenu hors de portée.

Mais les deux versions de ce retour au papier éludent encore ce que Cendrars fait sans le dire dans aucune : au moment d'entamer ces étranges mémoires, vingt ans après avoir publié ses dernières plaquettes de vers, il travaille depuis plusieurs mois à la réunion de ses poésies complètes. Or, les publier sous cette forme revient à les clore... et le clos, le fini, le parachevé, pour lui (il le répète assez à propos de Paquita) c'est la mort.

Pour intituler le regroupement de ses poèmes, Cendrars avait pensé suturer les titres de ses deux grands empans afin d'obtenir une phrase : *Du monde entier au cœur du monde*. Cette opération déplaçait le sens qu'avaient les prépositions dans les propositions séparées en jouant de l'origine et de la localisation pour figurer un trajet (sans fin, puisque la seconde partie restait inachevée). Denoël s'oppose à cette subtile idée. Mais Cendrars ne la transpose-t-il pas dans *L'Homme foudroyé ?...* Les titres de parties : « Dans le silence de la nuit », « Le Vieux-Port », « Rhapsodies gitanes » une fois rapprochés dessinent pour qui veut bien le voir le patron de son nouveau costume : dans la nuit, comme avant lui d'autres « assis autour du feu », il retrouve le port ancien, l'antique maintien non des auteurs mais des conteurs, et il charge l'écriture de redonner à entendre l'art que les rhapsodes chantaient.

\*

*Computare* relie compter et conter : raconter, c'est dénombrer.

Le rhapsode brode avec en tête les étapes qui jalonnent son chant. Sa connaissance de l'ensemble est censée lui permettre de toujours se situer, de savoir où il en est : seul l'auditoire se laisse emporter. Mais chez Cendrars, le conteur semble aussi composer pour se laisser entraîner. Son personnage se prête d'autant plus à toutes les initiations qu'il considère qu'elles sont toutes ratées : au point de laisser penser que le « je ne savais pas encore » plus que le « bout » est le secret.

C'est parce que mener à son terme est mortifère qu'*a contrario* ne pas aller jusqu'au bout peut être salutaire. Il est bon de se perdre, de ne pas placer sa machine à écrire face à un mur pour ne pas se laisser distraire par la contemplation d'un belvédère (comme dans ce bout du monde encore ouvert qu'est La Redonne), il est bon de prendre une longue-vue ou de la laisser pour prendre le volant ou la mer.

\*

Si les deux bandes de *La Prose du Transsibérien* nous ont appris que l'illustrateur est le voisin le plus proche du poète, c'est bien le marin qui est son double. *Le Lotissement du ciel* confirmera qu'ils ont le ciel en partage : « [...] la mer étant le seul miroir des astres et les astres étant le seul guide des marins, ces conquérants du monde ». Or c'est justement le ciel que contemplait Peisson « Dans le silence de la nuit » après qu'un « officier allemand » l'avait planté devant la nue afin de mieux profiter de « sa chambre avec une grue invraisemblable qu'il avait ramenée de Marseille... ». Ainsi relégué sur son propre seuil, le marin-écrivain n'observe pas la Lune (l'espoir) mais son « éclipse » (son effacement par l'ombre portée par la Terre), et si « la défaite » dont il parle est évidemment celle de la France qui a conduit l'occupant chez lui, ce n'est peut-être pas la seule. Si Cendrars retranscrit les paroles que Peisson aurait prononcées après l'éclipse, celles qui l'auraient poussé à reprendre l'écriture, il faut que nous y prêtions attention :

« C'était inouï, ce silence, cette nuit, ce clair de lune, les oliviers argentés et noirs, cette nuit chaude, parfumée par les herbettes et les pins des collines circonvosines, cette nuit d'août, ce ciel constellé, cette nuit translucide, cette paix, ce silence, et l'occupant forniquant chez moi avec une poule. Quelle humiliation !... »

Si ces « réflexions nocturnes » renvoient Cendrars à d'autres nuits, notamment celles passées entre les lignes au front et durant lesquelles il refusa de composer des vers comme il refusera d'écrire au début de l'Occupation, c'est que cette « humiliation » et cette « défaite » concernent aussi et surtout la poésie, elle qui voulait être le trait d'union entre la nuit terrestre « parfumée » et le « ciel constellé » et sur laquelle il avait jusque-là tiré un trait. Ce n'est pas un hasard si les derniers mots de la dernière partie du *Lotissement du ciel* sont « [...] une abdication – humiliante pour la Poésie./ C'est la vie... »



\*

Nous le savons. Il est un temps où ne pas abdiquer c'est écrire. Il en est un autre où c'est ne plus écrire. Il en est enfin un où c'est écrire à nouveau. Mais il doit alors s'agir d'un nouvel écrit : son double sorti de ce plus proche voisin qu'est le silence pour le dit.

\*

Les « années d'apprentissage » du futur Cendrars chez le bijoutier Léouba, qui rétrospectivement lui seront « comptées comme années d'apprentissage en poésie !... », consistent à faire correspondre des pierres précieuses à des constellations sur une carte ou une toile – donc à faire communiquer altitude et profondeurs sur un plan. Mais faire jouer à travers les pierres la lumière suivant « toutes sortes d'éclairages, directs ou indirects » revient à croire en une disposition et un agencement susceptibles de servir de vecteurs entre une forge stellaire et les éclats auxquels de profondes pressions ont donné des formes qui, taillées, voudraient concurrencer les solides de Platon.

C'est pourquoi, même en cassant le vers, Cendrars ne parvient pas immédiatement à la conclusion de Corbière. Avant la guerre il croit encore tellement à l'harmonie qu'il dédie *La Prose du Transsibérien* « aux musiciens ». Il lui faudra se taire (contrairement à Apollinaire) face à la laideur du front qui fera de son bras un moignon pour voir qu'il n'y a pas qu'une dissymétrie entre l'espace où nous vivons et l'ailleurs vers lequel nous tendons, mais que l'ailleurs n'existe pas, qu'il n'est qu'un autre endroit, et que partout règne le même désarroi. C'est pourquoi nous lisons dans *Le Lotissement du ciel* : « La nuit [...] ma main absente me faisant par trop mal, j'allais plaquer de l'autre main deux trois accords dissonants sur un piano droit [...] ; mais aussi, Pauvre Blaise, mes accords étaient dissonants pour rendre le plus vrai possible les douleurs inexprimables *autrement*, car il n'y a pas de mots pour les dire, que ma main coupée me faisait subir. Depuis, je n'ai jamais plus touché un instrument de musique, cela me fait honte, car faire de la musique c'est sanctifier. » (« La Tour Eiffel sidérale », IX)

Or, ce monde, il ne s'agit pas de l'embellir de manière mensongère, mais à coups de mensonges s'il le faut, de l'habiter. C'est ce que le Dr Oswaldo, le dernier tenant du vers, ne parvient pas à faire parce qu'il continue à comparer les colibris à des « pierres précieuses... » C'est en comprenant son erreur que Cendrars affirme avoir fait chez lui « l'apprentissage de [s]on métier de romancier ». Il le dit dans « Le Jugement dernier » quand il narre comment il a essayé de faire venir « 250 sept-couleurs », cet « oiseau des tropiques », du Brésil à Paris, en en jetant tant et plus « par-dessus bord » mais en parvenant à montrer le dernier (avant qu'il ne meurt) à Raymone, son amour, « la petite fille des Batignolles » afin que cette croyante puisse au jour de la résurrection battre encore une fois des mains et éclater de rire « en reconnaissant son oiseau du tropique ». Mais sans lui. Le romancier étant celui qui a abandonné en les tentant un à un les espoirs d'un retour de la beauté vers sa source... N'ayant pas la foi, il prépare pour celle qu'il aime une parousie à laquelle il n'assistera pas.

\*

Transplantés dans un autre monde, les sept-couleurs tiennent aussi peu que l'espoir porté par le vers dans les formes par lesquelles a tenté de se réinventer le poème. Pour Cendrars l'art se donne pour sujet l'homme et son habitat, mais une fois le vers abandonné, quelles lignes pourra-t-il habiter ? L'appartenance apparemment définitive au passé de la beauté semble rendre inhabitable le reste du monde. Quel que soit le continent qui accueille nos tourments, il faut pourtant bien remonter quelque chose pour, sous le soleil, dans le civilisé... continuer. Quand il se retourne pour voir une forme aimée mais figée qu'il interroge pour pouvoir autrement chanter, Cendrars ne voit pas les rondels mais les témoignages (et les premiers écrits à partir de ces témoignages) de la patrologie : Joseph de Cupertino, Paul, Lazarre, Madeleine ou Marie. Plus ou moins ensevelies, ce sont ces figures qui hantent les rhapsodies. C'est d'ailleurs ce qui l'oppose à Le Rouge, un autre bibliophile qui contrairement à lui refuse de prendre en compte « la tradition orale », et plus particulièrement le conte transmis par le bisaïeul de Pascuali que Cendrars rattache à « l'affaire des homuncules du comte de Kueffstein ».

\*

Ce que Cendrars comprend grâce à Sawo et à Pascuali, c'est que la « superstition populaire », « l'erreur » et « l'imagination » sont effectifs, au même titre que la vérité et les faits ils font donc partie de la création. En ce qui concerne la construction, il apprend que le conte est déjà une recomposition qui grâce au temps et aux répétitions qu'il impose intègre ses variations. Or cette forme est justement celle par laquelle se fait le monde. Dans cette poétique générale, le vers n'est qu'un agencement.

\*

Si le poète est un amoureux du monde, c'est uniquement parce qu'il fait communiquer ses espaces. Ses textes en portent la trace, et pas seulement les trois premiers poèmes qui actent ses départs. « Dans le silence de la nuit » qui ouvre la série des romans-mémoires n'est qu'une préface à *La Main coupée...* ou *La Main coupée* qu'un appendice bouturé et boursoufflé. A une autre échelle mais toujours d'un livre à d'autres « Le monde est ma représentation » vient de Schopenhauer, passe par « Le Vieux-Port » puis par la quatrième rhapsodie gitane, revient *via* « Paris, Port-de-Mer » dans *Bourlinguer* avant de se faire enfin titre de chapitre dans *Le Lotissement du ciel*. Non seulement ces retours dans les rhapsodies valent comme rappels des répétitions dans le vers, mais elles font explicitement couture avec lui puisque Cendrars cite en italiques des lignes de poésie dans sa prose, notamment « *...Et j'étais déjà si mauvais poète/ Que je ne savais pas aller jusqu'au bout.* » qui apparaissent justement dans la partie... « Anvers », de *Bourlinguer*. Aller jusqu'au bout en se conformant à une poétique qui refuse visiblement le bout, ce n'est pas seulement casser le vers quand le monde se délite : c'est le suturer, le réarticuler dans un récit « décousu », une forme elle-même ajourée. Etymologiquement « rhapsodie » signifie *couture de chants*, et nous pensons que c'est bien ainsi qu'il faut entendre la prose qui se conclut par *Le Lotissement* : le rapiècement des parties du patron auxquelles s'ajoutent dans un habit plus grand les parementures, menteuses ou non, de la fiction.

\*

Cet empan coupé dans le sillon du vers, ce défaut renouvelé, cette plaie toujours ouverte quoique cachée par les raccommodements de la prose, c'est proprement la part de l'imaginaire. On la retrouve dans le corps et dans la terre. D'une part le bras coupé est un « [...] moignon[...] taillé[...] en forme de sifflet ou de bec d'oiseau [...] » pour chanter douloureusement par ce qui n'est pas. D'autres part la N10 (cette route imaginaire qui relie le Tremblay au Paraguay et que son chiffre place sous le signe de la Roue de Fortune) ne survient qu'après « La grand'route », une fois que « Les couteaux » a tranché entre le *vivere* et le *philosophari*. Et cette carte des rhapsodies par laquelle Cendrars prétend « pousser le plus loin possible » et qui lui permet de se voir dans le « rétro » au moment où il fonce « en avant » s'intitule justement « Le Chemin brûlé » et est censée mener à l'amour. « C'est encore sur la N10 » que Marco, le proche voisin à « la gueule aduste » de son double Sawo, ne se dédouble pas seulement mais se multiplie par quatre pour aller où Cendrars lui-même ne peut le(s) suivre quoique la remémoration de leur précaire proximité le plonge dans « le Démon de l'écriture » – à savoir dans la passion des passages.

\*

Passage d'un temps et d'un espace à d'autres... Le train par ses « horaires » est ce qui fait communiquer des lieux avec des époques : sur un plan, les points de son trajet sont aussi des temps. D'un continent à l'autre, la cause du déménagement (le « crach » du Panama qui ruine le père) vient d'ailleurs, et les « lettres » des oncles qui remplacent les dessins du livre d'enfant ne produisent cette métamorphose alchimique des images en mots qu'en rejetant une étrange lie : « le mal du pays ». Car les mots sont plus que les images métaphoriques : ils déplacent, et quelle que soit sa destination, tout transport fait du point de départ un ailleurs pour le voyageur. Les lettres appellent du dehors l'enfant qui sous sa table change les escabeaux en aurochs, elles lui promettent un or que seul le passé sera capable de réfracter quand il sortira de sa grotte.

Le passé ne brille que de passer par les prismes des époques qui nous en ont éloignés. C'est pourquoi les prochronies ne manquent pas. La première est sûrement celle du « temple d'Ephèse » auquel le tout jeune homme qui vient de se trouver un nom d'auteur compare son cœur adolescent, et qui fut brûlé par un incendiaire qui attendait des braises que son nom passât à la postérité, puis qui fut reconstruit par Alexandre le Grand. Cendrars l'évoque dans un texte qui déconstruit l'alexandrin au profit de ce que *L'Homme foudroyé* appellera un « chemin brûlé » : une route tracée par les haltes que l'art y a fixées et par laquelle son arpenteur souhaite se faire « anonyme » – autre absolu de cet autre ailleurs qu'est le texte imprimé ? ou cœur même du texte, « Le Sans-Nom » que tout auteur en vient à traquer ? ce Sans-Nom qui pour Cendrars devient le nom du bateau censé le mener vers New-York (et donc vers son nouveau nom) dans un texte nécessairement inachevé qui mentionne sa plus belle nuit d'écriture, quand à Méréville il accouche d'un étrange texte après avoir déboulonné un battant de porte (rectangle figurant plus que tout autre le passage) pour en faire une « table à écrire ».

\*

La N10 conduit à trois exemples de passages : « Un canapé rouge dans une clairière de la forêt vierge, un piano à queue qui se balade sur les crêtes [...] de la cordillère des Andes, une antenne T. S. F. tendue entre deux palmiers dans la solitude [...] du Brésil [...]. » C'est la construction d'un pont qui a permis au mari de la négresse d'obtenir le « canapé rouge » afin qu'elle et ses enfants attendent la venue de la route ; le piano est transporté à dos d'hommes par des routes impossibles à suivre pour accompagner les pleurs d'une « naine », la fiancée d'un « pauvre muletier » qui rêve de chasser sa mélancolie entre les crêtes ; l'antenne T. S. F. permet quant à elle à un « chasseur de serpent » de capter « le grand air de *Carmen* » depuis sa solitude. Le seul point commun entre ces trois objets déplacés est d'être à contre-courant en traduisant l'incursion, le passage du civilisé dans le sauvage. Cette pénétration qui crée sa propre voie de communication, Cendrars s'en veut la pointe : n'avoue-t-il pas dans *Le Lotissement du ciel* avoir « envie de pousser de l'avant jusqu'aux confins du monde civilisé » ?

\*

En intitulant les premiers chapitres de « La Tour Eiffel sidérale », « Rive gauche » puis « Rive droite », le rhapsode fait de la zone du Brésil qu'il présente un double de Paris gagné (après São Paulo et la « ville-champignon » qui pousse avant son nom) par une civilisation galopante ; il fait aussi du « Morro Azul » (rive droite) le plus proche voisin préservé des lumières artificielles depuis son point de départ plus au sud : « la route des crêtes qui relie Campinas à Glaréola ». Dans ces conditions, nous comprenons que le « rio Tiété » prenne des allures de Seine, et que Cendrars ne demeure pas dans cette région que sa « débauche » apparente à la Ville Lumière (victime selon ses critères esthétiques d'un malentendu poétique). Ce à quoi il faut en revanche être plus attentif, c'est que d'une part « Campinas » est bien une commune au sud de São Paulo... mais que « Glaréola » n'existe pas ; d'autre part que sur la route qui le mène au Morro Azul (non plus vers un malentendu poétique, mais vers une réserve anachronique) il escalade des « escarpements tout plantés de souches millénaires » : « le temps ne comptant plus dans cette solitude nocturne et sauvage. » *Glaréola*... ce nom d'oiseau qui semble mêler nom de vent, gloire et auréole permet donc bien de définir le passage de la terre au ciel, d'un lieu réel vers un autre situé dans un autre temps en passant par un imaginaire. Cendrars ne nous a-t-il pas longuement annoncé par Joseph de Cupertino, « Le nouveau patron de l'aviation », que ce qui l'intéresse au premier chef, c'est le « vol en marche arrière ! »

\*

Le passage consacré à Naples occupe dans la partie intitulée « Gênes » la place démesurée que tient un départ dans un appareillage, et peut-être aussi la place qu'occupe le souvenir du vers dans la prose, comme le rappel de nos premiers émois dans l'assurance de nos poses. Cendrars avoue d'ailleurs : le Tombeau de Virgile est le « paradis de mon enfance[,] un paradis perdu, le paradis des amours enfantines ». Il fallait bien le tombeau d'un prétendu sorcier pour jouer au sourcier.

C'est autour du Tombeau de Virgile que le jeune narrateur chasse, prend et dresse le temps sous la forme d'escargots avec la petite Elena (un double d'Hélène-la-morte ? brûlée vive non à Gênes mais dans la géhenne de son appartement de Saint-Pétersbourg). La petite Elena, « l'enfant chérie » qui parlait des oiseaux, ces « chéris, qui ne font jamais pipi », est accidentellement tuée par un chasseur anonyme. « Un coup de fusil maladroit. » Il est difficile de ne pas revenir à elle en apprenant dans *Le Lotissement du ciel* que sur sa Montagne bleue Oswaldo Padroso a interdit les coups de fusils sur les colibris. En revenant à lui dans *Bourlinguer*, Cendrars nous dit qu'il « ne faut jamais revenir au jardin de son enfance » ; pourtant ce sera encore vers lui qu'il dérivera à la fin du *Lotissement du ciel*, puisqu'en quittant le Brésil pour Cherbourg (moins le bourg que son nom qui suggère un lieu, même imaginaire, qui lui serait cher) il embarque sur l'*Andes*, le « magnifique paquebot » qui (existe mais sur lequel il n'a jamais vraiment navigué et qu'il préfère sans nul doute au *Gelria* sur lequel il a embarqué car il) porte le nom de la ville dans laquelle est né Virgile.

Passer de la ville de Naples dans le chapitre « Gênes » à l'*Andes*, du lieu de l'éveil des sens mais aussi de la tombe de l'aimée à celui de la naissance du poète qui accompagne la descente de Dante dans une partie qui sonne comme *géhenne*, est sûrement pour le poète des renaissances une manière de suggérer l'inversion de la catabase, une remontée non pas en ligne droite mais – en raison essentiellement des décalages par lesquels la fiction paye son passage – suivant un trajet dont Cendrars dit par diverses variations qu'il est spiralaire comme la vie est armillaire. Bien sûr, rien en dehors de l'écriture – qui transgresse l'interdiction de revenir en arrière – ne dit que soit possible une telle prouesse. Ce qui revient à dire que le seul moyen de la tenter est justement d'en passer par l'écriture : cette collection de pages qui comme les ouvriers qui fouillent la chambre d'Elena après sa mort sonde les murs et qui comme eux finit par découvrir dans un « placard dissimulé dans la cloison », des « boîtes » et des « cartons » comme autant de paragraphes remplis dos à la vie, en catimini, de ce qui en fait le prix : « des centaines et des milliers d'escargots soigneusement assortis et rangés », des petites spirales vidées de leur chair mais pas des signes de l'amour qu'elles continuent, silencieusement et en secret, même après la mort à figurer.

\*

Qu'est-ce que l'écrivain entend quand il place un de ces escargots mémoriels sur son oreille interne ? le chant des sirènes, un appel pareil à celui que portent les coquillages, ces spirales cochléaires forgées par les ressacs de la mer ? Sûrement... puisque c'est uniquement le battement déformé de son propre sang qui revient alors à ses tympans.

\*

Est-ce vraiment parce que le monde change que pour dire les mêmes choses il nous faut encore et toujours inventer de nouveaux mots ? Ne serait-ce pas au contraire parce qu'il ne change pas... qu'il vient infailliblement à bout des illusions par lesquelles nous prétendions élaguer en lui le laid au profit du beau, que nous sommes contraints de tailler de nouvelles syllabes pour préparer de nouveaux assauts ?

Que ce soit au front ou à Glaréola, la traditionnelle *mélancolie* s'est faite « cafard »... Mais pas plus que le reste, le synonyme ne double sans conflit. Le cafard, c'est encore l'ennui, mais sans contrepartie. Partant, le « je » qui le subit n'est plus tout à fait lyrique... de chanteur, il se fait critique et confabulateur. Est-ce que pour autant sa mire change ?

\*

D'autant plus qu'elle est absente, comme le double la rime hante. Et à ce qui dans le vers se nourrissait du retour répond ce qui dans le récit puise à l'arrière : ceux qui se sont essayés à ces deux lignes (mais combien sont-ils encore aujourd'hui ?) ne sauraient en conscience ignorer que le ressassement est au poétique ce que le passé est au narratif : l'insatiable recherche d'un point indicible.

Pour qu'une ligne dévie, il n'est pas plus nécessaire de la courber que de faire varier son point d'arrivée : il existe une technique plus subtile (la prochronie) qui consiste à continuer à faire porter l'attention vers un avant qui file (comme dans le récit), cependant que c'est le passé que l'on travaille : qu'au fur et à mesure qu'on avance, on change l'origine.

\*

Dans la geste dégradée intitulée « Les Chanteurs et leurs chansons », quelques pages avant la fin de *La Main coupée*, Cendrars affirme « [...] je n'ai pas la mémoire des paroles, mais de la musique. » Cinq pages plus loin, c'est au tour de ses camarades de subir la même amnésie, puisqu'ils sont incapables de retenir le pauvre couplet qu'il leur livre.

Derrière des apparences légères cette « petite chanson d'un sou » qui obtient un « succès de rire et de larmes » traite de ce qui fait la misère humaine face au temps : « pauvre maison », « pauvre outil » et « pauvre homme » suggèrent le travail usant de la terre qui permet d'éloigner de manière précaire et journalière le retour du corps à la poussière, et le « pauvre enfant », qui endosse l'adjectif avant que « pauvrement » ne renvoie toute sa vie dans celle de ses parents, nous rappelle qu'en « Baisant » nous déchargeons sans jamais parvenir à nous délester de notre mortalité, la relançant pourtant dans la chair un peu plus avant. Rien de plus triste et risible en effet que ces hoquets de la virilité par lesquels l'homme forcène dans une autre plaie la béance qu'il ressent au côté...

Après le « chant », l'avant-dernier chapitre de *La Main coupée* aborde « le cri le plus affreux que l'on puisse entendre » : une insupportable expectoration qui mêle la misère des « hommes blessés à mort » et « l'appel tout nu d'un petit enfant au berceau : “–Maman ! maman !...” » L'origine est alors approchée de si près qu'elle est presque touchée. L'origine, c'est une répétition qui incarne sa propre déchirure et par laquelle celui qui pousse sa langue de la mamelle au mot et « le blessé à mort » se confondent *presque*. Par elle, les voix de l'homme et de l'enfant se retrouvent sur un terrain étranger mais – au sortir d'une vulve ou d'une tranchée – toujours près d'une plaie.

\*

Dans le lyrisme, sous prétexte que la partition qui le permet rend le chant harmonieux, on a tendance à supposer que ce qu'il saisit dans son cadre l'est. Mais le ciel n'est pas beau. « L'univers est en pleine décomposition [...] », même quand on lui donne de jolis noms.

\*

Quand à la fin de l'œuvre, au moment d'évoquer le retour, le poète se confond presque avec le marin, que les doubles s'ajustent sous « ce plafond à ciel ouvert qu'est la nuit pour un homme couché sur le pont d'un bateau [...] », ce n'est plus pour se diriger comme ces deux figures cherchaient à le faire quand elles ne faisaient que se croiser, mais pour répondre enfin à la question : *comment aller jusqu'au bout ?* Et entre la lumière pour partie imaginaire de « La Tour Eiffel Sidérale » et l'abysse trop réel et sans fond du « sac à charbon », Cendrars répond :

« On n'est nulle part.

Il ne faudrait jamais arriver. »

Pourtant, l'écriture est ainsi faite que lorsque les doubles font mine de se rejoindre, c'est ce qu'ils regardent qui se dédouble, et au plafond à ciel ouvert du navire répond dans le texte celui du Morro Azul dont nous apprenons que son ouverture est due à une avanie : le naufrage d'un « voilier qui s'est perdu corps et biens » avec le toit prévu pour le palais... Nous comprenons alors que le Morro Azul est la dernière et la plus gigantesque greffe de civilisé dans du sauvage que Cendrars ait agencée : les marbres qui le composent venant par voiliers de Carrare ! Or c'est entre ces « dalles » et ces « blocs » serrés, alors que dans ses profondeurs un alambic alchimique distille un alcool de contrebande, que dans le maillage d'un lit de natte, une « serpente » a fait sa toile... Il serait aisé à la lecture de ces chiffres qui réclament de tout leur signe une interprétation symbolique de revenir en arrière, à la Cornue de Paquita et au serpent sur un nopal, aux folies parfumées des sens de *L'Homme foudroyé* et du lait de la lecture dans *Bourlinguer*, aux dangers et à la volupté des fleurs (entre le lys sublime de Jehanne et de la Vierge qu'on dit, le lys rouge de la main qu'on tait et la perfide orchidée)... car comme nous le lisons dans « Paris, Port-de-Mer », « C'est de la folie. Il n'y a pas de fin à la lecture. [...] » Mais une étude, contrairement à l'écriture qu'entre ses lignes elle prétend saisir, doit feindre de croire au terme pour faire comme si elle pouvait conclure.

\*

Le Docteur Oswaldo Padroso à propos duquel Cendrars compose « Le Roman du Morro Azul » fait figure de dernier tenant du vers : ses poèmes ne respectent pas seulement le mètre... ils atteignent le mètre cube ! et ils sont tous dictés par son amour pour Sarah Bernhardt, l'étoile du théâtre : le point le plus brillant du lieu où l'on regarde. Il ne regarde pourtant pas vers la scène du monde mais bien vers le ciel puisque cet étrange somnambule ne quitte pas la Montagne bleue, et plus précisément un palais, « le dernier vestige [d'une] époque d'espérance », construit à grands frais pour un Empereur qui n'est jamais venu. C'est en apprenant la défaite de la France qu'il *perdra confiance*, qu'il descendra de sa montagne pour se marier et qu'il cessera de composer ces lignes qui ne s'appellent qu'à distance, d'échos en échos différées. Or Cendrars appelle à la fois son ancienne croyance une « hypnose » et sa « fin prosaïque » une « abdication – humiliante pour la Poésie. » Pourquoi ? Il nous faut admettre que le vers est une illusion aussi belle et tenace que le point de vue qui consiste à voir la tour Eiffel depuis le Brésil en reliant dans un cadre factice des points distants de milliers d'années-lumière dans l'espace. Mais la poésie n'est pas le vers, ou le vers n'est pas que la croyance en une unique disposition susceptible de rendre belles des conflagrations plus ou moins lointaines, plus ou moins internes. Il doit au contraire, depuis « l'actualité » à laquelle par son appartenance au monde il est lié, redistribuer les éléments qui font son être afin de donner un autre passage à la beauté quand les anciens palais ne tiennent plus face au ciel et que la laideur règne.

En reproduisant l'article de Pierre Lépine intitulé *Le télescope électronique nous apprend du nouveau sur l'Univers*, l'Appendice du *Lotissement du ciel* ne dit pas autre chose : notre vision de la voûte céleste ayant radicalement changé, le vers ne peut pas rester engoncé dans ses « sphères concentriques » et ses « étoiles fixes ». Aux deux fausses issues : continuer dans le vers comme si le ciel mirait la terre ou vivre prosaïquement sous un couvercle, Cendrars préfère une troisième voie qu'il ravive dans sa cuisine d'Aix comme Descartes dans son poêle : placer le retour de l'espoir qu'il appète dans la prose.

\*

## APPENDICE

A partir de la définition d'un point pour appui, puis par le levier d'une ligne, la géométrie se donna pour horizon de mesurer la terre : l'étendue et la position de ces portions que nous parcourions déjà ou auxquelles nous rêvons encore sous et au-dessus de l'atmosphère. Quand nous ignorions que nous changeons « d'étoile polaire tous les 26 920 ans » et que nous croyions le dessin et le retour des lignes pérennes dans le ciel, inscrit dans une surface plus précaire le sillon du vers payait par la répétition agraire de ses segments son désir de correspondre avec l'harmonie céleste. Après tout, un polyèdre dont le nombre d'arêtes tend vers l'infini ne figure-t-il pas une sphère ? Mais dès 1913 Cendrars l'a dit dans le troisième des *Poèmes élastiques* : « L'unité/ Il n'y a plus d'unité », il faut donc transmuier les formes fermées quitte à faire passer pour un « manque de composition » celle que *Bourlinguer* fait varier et qui, prétendant appliquer « les procédés d'analyse et les déductions mathématiques d'un Einstein sur l'essence, la constitution, la propagation de la lumière à la technique du roman ! » devient « peut-être la plus grande nouveauté littéraire du XX<sup>e</sup> siècle ».

Or à présent que le temps ploie et plie sous la gravité, que le mètre étalon perd ses proportions dans son caisson, que la lumière qui a pris le relai de ses défections en filant dans le vide a renvoyé vers nos rétines un spectre rouge par lequel nous saisissons que les zones déjà inatteignables qui nous entourent s'éloignent encore du reste comme de nous sans qu'un milligramme s'ajoute au tout – augmentant ainsi bien moins l'ensemble que l'universel abandon... à présent que, plus que jamais, « les grues gigantesques des éclairs vident les péniches du ciel à grand fracas et déversent des bannes de tonnerre », que « l'atome est monté à la surface comme un atoll », et qu'astronomes et astronautes, ces nouveaux marins dénués de leurs doubles composent de nouvelles cartes à ces dimensions... à présent : par quelles formes l'écrivain donne-t-il à la page et au rayon les moyens de répondre par la littérature aux défis sans pareil de la dérélition ?