

La bibliothèque littéraire de Jacques Doucet, creuset de la modernité

Isabelle Diu

DANS **LITTÉRATURE** 2017/4 N° 188 , PAGES 74 À 85

ÉDITIONS **ARMAND COLIN**

ISSN 0047-4800

ISBN 9782200931247

DOI 10.3917/litt.188.0074

Date de mise en ligne : 24/01/2018

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-litterature-2017-4-page-74?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

La bibliothèque littéraire de Jacques Doucet, creuset de la modernité

L'année 1917 voit le premier anniversaire de la création d'une bibliothèque sans égale : celle du grand couturier français, Jacques Doucet¹. Lui qui habilite de toilettes vaporeuses les élégantes parisiennes, Réjane ou la comtesse Greffulhe, commence à rassembler les œuvres d'écrivains contemporains. Ce collectionneur impénitent et curieux² avait déjà attaché son nom à une collection d'œuvres d'art du XVIII^e siècle, dont la dispersion en 1912 fit grand bruit, puis à une remarquable bibliothèque d'histoire des arts, qu'il lègue à l'Université de Paris précisément en cette année 1917. Il se tourne finalement vers la littérature, à l'instigation de son ami André Suarès. L'écrivain prolifique, flamboyant « Condottiere », se fait conseiller littéraire et persuade dès 1914, peu après leur rencontre, son « Magicien » et mécène de bâtir une « librairie à la Montaigne », une bibliothèque composée d'amis muets³. Il en trace les frontières en 1916, dressant la liste des ouvrages qui devront y trouver place⁴. Surtout, cette collection de livres, reflet d'une subjectivité, marquée par le sceau de l'élection et l'exercice du goût⁵, doit répondre à un unique critère, celui de la modernité⁶. C'est là que réside le gage de réussite de cette bibliothèque singulière, qu'avec le recul Suarès jugera plus tard « unique » et « incomparable⁷ ». C'est en tout cas ce critère, bien plus que l'excellence des textes rassemblés, qui permettra au collectionneur d'entretenir un véritable dialogue avec des œuvres vivantes : « les œuvres modernes sont avec nous, vivent en nous. Elles ne sont pas toutes des

1. Sur la bibliothèque littéraire de Jacques Doucet, on se reportera principalement aux travaux de François Chapon, qui en fut le conservateur puis le directeur de 1956 à 1994 : « La bibliothèque littéraire de Jacques Doucet », *Bulletin du bibliophile*, I, 1980, p. 47-83 ; *C'était Jacques Doucet*, Paris, 2006, chapitres 8 à 10 ; la présente étude doit beaucoup à ces œuvres. On consultera également deux autres ouvrages : *La Bibliothèque littéraire Jacques Doucet : archive de la modernité*, actes du colloque de février 2004, éd. Michel Collot, Yves Peyré, Maryse Vassevière, Paris 2007 et Édouard Graham, *Les Écrivains de Jacques Doucet*, Paris, 2011.

2. Cf. *Jacques Doucet, collectionneur et mécène*, sous la direction de Chantal Georgel, Paris, les Arts décoratifs et l'INHA, 2016.

3. *Le Condottiere et le Magicien*, André Suarès, *Jacques Doucet, correspondance choisie*, éditée par François Chapon, Paris, 1994 ; lettre du 2 juillet 1914.

4. Lettre du 15 juin 1916 qui dresse le plan de la bibliothèque.

5. Lettre du 4 juin 1914 : « Ici plus que nulle part ailleurs il faut un choix. C'est le choix qui est la marque du goût ».

6. Lettre du 2 juillet 1914.

7. Lettre du 1^{er} décembre 1926.

chefs-d'œuvre et n'ont pas besoin de l'être⁸ ». Quelques années plus tard, en 1922, les deux jeunes bibliothécaires engagés par Doucet, Breton et Aragon, préciseront les contours de cette modernité jusqu'à lui faire épouser ceux des avant-gardes et de la création la plus novatrice, sans en renier jamais le principe fondateur.

Nous examinerons comment, de simple réceptacle d'œuvres emblématiques de la littérature moderne, cette bibliothèque devient, en cette année charnière 1917, un laboratoire où s'expérimente, en théorie comme en pratique, la modernité même.

UN ÉCRIN POUR LA MODERNITÉ : DES PRÉCURSEURS À L'ESPRIT NOUVEAU.

La modernité ne se confond pas avec les simples manifestations du modernisme - culte des machines, éloge de la vitesse, ivresse du rythme. Marquant une rupture profonde avec la tradition et les valeurs artistiques jusque-là reconnues, l'idée de modernité s'incarne d'abord dans le rassemblement d'auteurs contemporains, précédés par leurs grands aînés. Elle se mesure à l'aune du temps, présent ou passé immédiat.

Les premiers auteurs qui entrent dans la bibliothèque de Jacques Doucet sous trois formes – éditions rares et précieuses, manuscrits des œuvres, archives⁹ –, sont les quatre piliers constitutifs de sa collection, « le quatuor par lequel elle est formée¹⁰ » : ils ont nom Paul Claudel, André Gide, Francis Jammes et... André Suarès. S'ils sont vivants, ce sont pourtant déjà des auteurs « classés », dira André Breton, c'est-à-dire reconnus et publiés ; ils reçoivent régulièrement les honneurs des éditions de la NRF, tout comme Paul Valéry, dont l'œuvre prend place à son tour sur les rayonnages. Les précurseurs que recommande Suarès sont eux aussi célébrés comme les premiers chantres du monde moderne : Baudelaire, Verlaine et Rimbaud, puis Mallarmé sont poètes d'un monde qui change, auquel ils confèrent ses lettres de noblesse à travers des genres nouveaux comme le poème en prose, par le choix de sujets souvent empruntés au quotidien, et par la grâce d'une écriture radicalement nouvelle qui explore les possibles de la langue ou interroge les mystères du signe, linguistique et typographique.

Pendant, Doucet lui-même, faisant parfois fi des conseils de Suarès, n'a de cesse d'approfondir le principe auquel répond sa bibliothèque, en s'avançant jusqu'à la pointe de la modernité : aux auteurs vivants, il veut joindre la création prise sur le vif. Il se renseigne auprès des libraires qui

8. Lettre du 2 juillet 1914.

9. Toutes les cotes indiquées dans cet article sont celles des manuscrits ou des exemplaires imprimés conservés à la BLJD.

10. Billet de Jacques Doucet à André Suarès du 15 juin 1916.

le fournissent, comme « le petit libraire Bloch¹¹ », qui attire l'attention du collectionneur vers les avant-gardes qu'il fréquente, Apollinaire, Reverdy, Max Jacob ou Cendrars. Désormais l'écriture du monde moderne dans son expression la plus immédiate obtient droit de cité dans la collection littéraire du couturier : y font irruption, sous forme de manuscrits tout juste édités ou encore en attente de publication, toutes les manifestations du modernisme, la poésie du quotidien, la fascination pour la ville et sa démesure, l'esthétique des journaux et des affiches, tous ces sujets neufs mais qui n'atteignent à l'absolu de la modernité que portés par les tentatives de renouvellement de la langue. À titre d'exemple, entrent ainsi dans les collections de Doucet les œuvres de Cendrars, dont l'écriture avant-gardiste s'impose notamment dans le rythme de la *Prose du Transsibérien*, « poème simultané » réalisé en 1913 avec les pochoirs de Sonia Delaunay¹² ; il en va de même de la rare plaquette d'Apollinaire, *Case d'armons*¹³, publiée au front en 1915, « aux Armées de la République », qui livre au public dans sa toute première expression l'écriture calligrammatique du poète, avant sa reprise dans *Calligrammes*¹⁴.

UN LABORATOIRE POUR LA MODERNITÉ : APOLLINAIRE, MAX JACOB, BLAISE CENDRARS.

Mais il y a plus : la modernité est saisie au vif dans le geste même de constitution de la bibliothèque. La création en œuvre devient un composant actif des collections. Trois auteurs, trois textes en témoignent hautement : Apollinaire avec ses *Mamelles de Tirésias*, où il se fait théoricien en acte, Max Jacob et son *Cornet à dés*, œuvre théorique autant que recueil poétique, Blaise Cendrars et *L'Eubage. Aux antipodes de l'unité*, fiction où se confrontent les expériences les plus novatrices.

11. Billet de Jacques Doucet à André Suarès du 15 juin 1916. Voir aussi la lettre de Max Jacob à Jacques Doucet, du 11 janvier 1917, A IV 5, 7198 (23) où il est appelé : « le petit Monsieur Camille Bloch ».

12. C VII 24, Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, « couleurs simultanées de Mme Delaunay-Terk », Paris, Éditions des hommes nouveaux, 1913, exemplaire 34 sur Japon, signé par Blaise Cendrars, couleurs appliquées au pochoir avec de la gouache. Enveloppe de chevreau noir peinte par Sonia Delaunay.

13. B VI 13, Guillaume Apollinaire, *Case d'armons*, recueil ainsi intitulé en référence au coffre contenant les effets du canonier placé sur la remorque du canon, comporte 21 poèmes écrits au front, avec les premiers calligrammes, tirés sur la ronéo de campagne le 17 juin 1915 par les maréchaux des logis Bodard et Berthier. L'encre, parfois pâlie par les passages répétés sur la machine à reprographier, en est retouchée. L'écriture manuscrite n'est pas de la main d'Apollinaire mais de celle de ses deux camarades. Chaque exemplaire présente des différences dues à des modifications du texte, aux aléas du tirage et à l'insertion dans l'un des poèmes, « Carte postale », d'un collage original. Cette activité poétique ayant été jugée peu conforme aux objectifs militaires et rapidement interdite, seuls subsistent 25 exemplaires du recueil, qui composera finalement l'une des parties de *Calligrammes*. Jacques Doucet a pu se procurer l'exemplaire de Berthier. Reliure de Pierre Legrain en plein veau rouge antique.

14. C V 12, *Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, avec un portrait de l'auteur par Pablo Picasso, Paris, Mercure de France, 1918 ; exemplaire 4/4 sur Japon ancien. Reliure et étui de Rose Adler.

Dans ces textes résonnent les échos des interrogations passionnées que suscitent les pierres angulaires de l'écriture de la modernité : problème des genres littéraires avec le théâtre et le poème en prose, questions esthétiques aux frontières de l'écriture et des arts plastiques, querelles autour de la représentation du réel avec le simultanésisme ou le cubisme littéraire. Toutes ces œuvres acquises par Doucet sous leur forme originelle se situent à la confluence de l'écrit et des événements de la scène artistique, qu'il s'agisse de théâtre, de conférences, d'expositions ; elles se donnent aussi à lire imprimées dans des revues d'avant-garde, *Les Soirées de Paris* d'Apollinaire mais surtout *SIC* de Pierre Albert-Birot et *Nord-Sud* de Pierre Reverdy, dont la première série est d'ailleurs financée par le mécène.

Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias* et la conférence de « L'Esprit nouveau »

Apollinaire entre en rapport direct avec Jacques Doucet dès le mois de juillet 1917, après la houleuse représentation de son « drame surréaliste », *Les Mamelles de Tirésias*, au Conservatoire Renée Maubel à Montmartre, le 24 juin¹⁵. Cette pièce, soutenue par la revue *SIC*, est caractéristique de la modernité telle qu'il la conçoit : le sous-titre, qui à cette occasion forge un terme nouveau, est déjà tout un programme. Renouvelant profondément le genre, Apollinaire tente là une expérience de théâtre total. Sur un sujet provocateur qui mêle mythes antiques, commedia dell'arte ou music-hall, et Afrique imaginaire, il expérimente tous les dispositifs visuels et sonores possibles : les décors et les costumes du peintre Serge Férat empruntent autant à l'esthétique cubiste du collage d'affiches, à grand renfort de papiers découpés et de pages de journaux, qu'aux arts africains auxquels renvoient des masques stylisés ; la musique de Germaine Albert-Birot, épouse du poète fondateur de *SIC*, est ponctuée par des tambours et relayée par les chansons du chœur, reprises simultanément en canon ; des ballons et des cartes à jouer sont lancés vers le public ou l'orchestre. Tout est propre à créer un effet de superposition, voire de simultanésisme, grâce à un espace scénique multidimensionnel qui vise à rendre compte de la variété du monde et de la vie même, dans laquelle le spectateur se trouve immergé. De nombreuses critiques dans la presse se feront l'écho de ce spectacle provocateur, la plupart pour le décrier, certaines pour le louer – tel Aragon dans *SIC*, plusieurs mois après, le 27 mars 1918.

15. Peter Read, *Apollinaire et les Mamelles de Tirésias : la revanche d'Éros*, Rennes, 2000 et « Dramaturge et démiurge : l'image et l'espace dans le théâtre d'Apollinaire », in *Apollinaire, le regard du poète*, [exposition Paris], Musées d'Orsay et de l'Orangerie, Paris, Gallimard, 2016, p. 245-249.

Les jeunes poètes Breton et Aragon, mais aussi Jacques Doucet, détenteur d'une loge, assistent à cette représentation.

Au lendemain de l'échec de la pièce, dans un billet écrit le 4 juillet, le poète fait part au couturier de ses regrets après une visite manquée, mais se montre, eu égard aux circonstances, « profondément touché » de cette attention¹⁶. Il fait allusion à des manuscrits qu'il aurait aimé lui montrer, mentionnant « un tas de choses qui [l'] auraient amusé ». En effet, rapidement le collectionneur se procure auprès du poète de nombreux manuscrits¹⁷, entre autres un bel ensemble provenant du recueil *Alcools*¹⁸, un autre autour du *Poète assassiné*¹⁹, assemblage de textes composés à des époques différentes, matériau discontinu que combinent des apports anciens, caractéristiques de la technique de composition d'Apollinaire. Surtout, contre l'avis de Suarès qui écrira plus tard une lettre violemment critique à l'égard de la pièce²⁰, Jacques Doucet fait entrer dans sa bibliothèque trois états du texte des *Mamelles de Tirésias* : le manuscrit complet qui présente en outre, au verso de certains feuillets, des dessins évocateurs de l'environnement de travail du poète, plume, encrier, objets disposés sur un bureau ou, plus emblématiquement encore, lyre²¹ ; un jeu d'épreuves portant de nombreuses corrections à l'encre violette²² ; une prière d'insérer de la revue *SIC*²³ ; enfin, le volume imprimé par les éditions *SIC* en 1918, avec la musique de Germaine Albert-Birot et des gravures de Serge Férat, dans l'un des cinq exemplaires nominatifs sur Chine, « imprimé pour M. Jacques Doucet » et signé d'Apollinaire²⁴. Preuve de l'importance qui lui est attachée, le manuscrit se voit revêtu d'une belle reliure art déco de maroquin citron, ornée sur les plats d'une tête de chat stylisée, emblème du couturier dessiné par le décorateur Pierre Legrain en référence à un vers de La Fontaine²⁵. L'exemplaire imprimé est également revêtu par Legrain d'une demi-reliure en veau noir.

Le soutien inconditionnel de Doucet à la vision avant-gardiste de l'art prônée par Apollinaire se marque également par l'acquisition du texte de sa conférence sur *l'Esprit nouveau* prononcée en novembre 1917 au Vieux-Colombier ; elle sera ensuite publiée de manière posthume par *Le Mercure de France* en décembre 1918, sous le titre « L'Esprit nouveau et les poètes »²⁶. Les 42 feuillets de la conférence, rédigés à l'encre noire, portant de nombreuses corrections, sont conservés avec la couverture-pochette qui

16. Alpha 7213 (5), l.a.s. (lettre autographe signée) du 4 juillet 1917.

17. Après la mort d'Apollinaire, Jacques Doucet poursuivra ses acquisitions auprès de sa veuve, Jacqueline.

18. Alpha 7213 (7 et sq).

19. B V 5.

20. H' VI 1 (6), 22731 (72), l.a.s. du 2 décembre 1918.

21. B VI 6.

22. B VII 1.

23. Revue *Sic* « Prière d'insérer » : B'II 2, 7459.

24. C V 10.

25. « Le Cochet, le chat et le souriceau », *Fables*, VI, 5 : « Mon fils, dit la souris, ce doucet est un chat ».

26. Apollinaire, *Œuvres en prose*, II, Paris, Gallimard, « la Pléiade », 1991.

en contenait le texte, historiée de la main d'Apollinaire²⁷. La proclamation théorique de l'avènement d'un « esprit nouveau » dans les lettres et les arts rejoint l'affirmation de Suarès pour lequel la modernité, on l'a vu, se signale par son caractère vivant ; pour Apollinaire aussi, l'esprit nouveau qui anime le monde moderne est « celui du temps même où nous vivons ». Et « ce qu'il y a en lui de plus vivant et de plus neuf », c'est la « surprise » - terme emprunté à l'esthétique baudelairienne. En pénétrant dans l'inconnu de l'imagination, en dévoilant des vérités jusque-là cachées, « le poète » provoque la surprise. Mais l'art ne renvoyant qu'à lui-même, l'artiste exprime dans son œuvre « une vérité littéraire », « qui ne pourra être qualifiée de fable que hors de la littérature » - voilà, au passage, *Les Mamelles de Tirésias* pleinement justifiées. Et Apollinaire de conclure : « Les poètes modernes sont avant tout les poètes de la vérité toujours nouvelle. Et leur tâche est infinie ».

Ce texte théorique s'insère étroitement dans la collection réunie par Doucet : s'il fait directement écho à la polémique déclenchée par *Les Mamelles de Tirésias*, dont il propose une belle défense littéraire, plus largement, il précise la vision de la modernité donnée par Suarès, tout en souscrivant à la définition de Baudelaire ; enfin, avant de s'inscrire durablement dans l'histoire littéraire, le texte prend place dans la controverse sur la modernité, en donnant lieu aux critiques de Max Jacob qui précèdent de peu celles des surréalistes.

Max Jacob : *Le Cornet à dés*

Peu de temps auparavant, en effet, le mécène est entré en contact avec cet autre représentant de la modernité littéraire qu'est Max Jacob. Dans son premier billet, le 11 janvier 1917²⁸, le poète propose d'emblée à cet amateur connu des manuscrits de ses œuvres. Mais Max Jacob est bien plus qu'un auteur singulier : très lié depuis plus de dix ans avec les avant-gardes, les peintres cubistes Picasso, Braque ou Juan Gris, les poètes tels Apollinaire et André Salmon, il se situe au centre de la vie littéraire et artistique. Sans attendre, le couturier fait l'acquisition de deux manuscrits, l'un de « poèmes en prose », déjà prêt, décrit par le poète comme « important », l'autre, qu'il doit encore rassembler car « [ses] vers sont dispersés dans des carnets, sur des chiffons de papier, griffonnés quelquefois sur des morceaux de carton²⁹ ». Le manuscrit des « poèmes en prose » est en effet de première importance, non tant par le nombre de feuillets (191) – argument plaisamment invoqué par Max Jacob pour en justifier le prix –, mais en ce qu'il est appelé à bouleverser l'art du poème en prose : il s'agit

27. Alpha 7213 (28) et 7213 (42).

28. A IV 5, 7198 (23).

29. A IV 5, 7198 (24), l.a.s. du 17 janvier 1917.

du *Cornet à dés*³⁰. Lorsque Doucet l'acquiert, l'ensemble du recueil est donc préparé pour l'impression, même s'il est, comme l'autre manuscrit promis, composé de feuillets de nature hétérogène écrits à l'encre bleue ou noire, caractéristiques de la méthode de composition discontinue du poète. Max Jacob avait rassemblé là des poèmes écrits entre 1904 et 1914, les faisant précéder d'une préface appelée à devenir célèbre sous le titre « Du poème en prose ». Mais l'ouverture des hostilités compromet le projet de publication de l'ouvrage chez l'éditeur de ses premières œuvres (une trilogie autour du personnage de Matorel, *Saint Matorel*³¹, *Les Œuvres burlesques et mystiques de Frère Matorel mort au couvent*³² et *Le Siègle de Jérusalem, grande tentation céleste de saint Matorel*³³), le galeriste et éditeur de livres d'artistes, Daniel-Henry Kahnweiler, que ses origines allemandes contraignent à l'exil. L'ouvrage paraît finalement à compte d'auteur, chez Levé, l'imprimeur de SIC, en 1917.

Précédé de sa fameuse préface de 1916, le recueil est un véritable manifeste esthétique refondant radicalement, en théorie comme en pratique, le poème en prose, l'un des marqueurs de la modernité depuis Baudelaire³⁴. Selon Max Jacob, pour créer une œuvre singulière, le poète doit d'abord se « situer », « placer sa voix ». Puis, activant les potentialités ouvertes par le geste de création, il compose son texte, lui donne son unité par le « style », qui permet d'échapper à la langue comme expression trop immédiate de soi, par un acte de « volonté ». L'œuvre doit provoquer une « déstabilisation », qui « transplante » le lecteur dans un univers original et lui procure un « choc ». Cette théorie de la « transplantation » se substitue à celle de la « surprise » développée par Baudelaire, puis par Apollinaire, qui reprend le terme, on l'a vu, dans sa conférence sur *L'Esprit nouveau*. Pour Max Jacob, la surprise ne renvoie qu'à une émotion esthétique conventionnelle, insuffisante pour provoquer « l'art du doute » ou l'incertitude, nécessaires à qui veut entraîner le lecteur dans un univers radicalement autre que le sien. Il engage la polémique sur ce sujet avec son jeune ami et rival Pierre Reverdy, lui-même auteur d'un recueil de *Poèmes en prose* qu'il parvient à publier

30. Max Jacob, *Le Cornet à dés*, nouvelle édition augmentée d'un dossier par Étienne-Alain Hubert, Paris, Gallimard, « Poésie », 2003 ; *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2012, p. 347 sq.

Exemplaire de Jacques Doucet : A IV 5, 7198 (3).

31. U I 35, Max Jacob, *Saint Matorel*, illustré d'eaux-fortes par Pablo Picasso, vignette de Derain, Paris, H. Kahnweiler, [1911].

32. U I 36, Max Jacob, *Les Œuvres burlesques et mystiques de Frère Matorel mort au couvent*, illustré de gravures sur bois par André Derain, Paris, H. Kahnweiler, 1912. Exemplaire sur Japon n° 11/15.

33. E VIII 18 : *Le Siègle de Jérusalem, grande tentation céleste de saint Matorel*, illustré d'eaux-fortes par Pablo Picasso, Paris, H. Kahnweiler, 1914. Exemplaire sur Hollande Van Gelder, n° 18/85.

34. Un dossier spécialement consacré au *Cornet à dés* paraîtra dans la prochaine livraison des *Cahiers Max Jacob*.

antérieurement à celui de Max Jacob³⁵. *Le Cornet à dés* vient donc rétablir le rôle de précurseur de Max Jacob et, en outre, aborder la question de la filiation rimbaldienne qui oppose les deux poètes, Max Jacob cherchant à s'en démarquer pour privilégier le style et se garder du chaos qu'il voit à l'œuvre dans *Les Illuminations*. De ce texte essentiel, qui réactualise l'un des principes de la modernité littéraire tout en l'inscrivant vigoureusement dans l'histoire de la littérature, Jacques Doucet possède non seulement le manuscrit, mais aussi un jeu d'épreuves corrigées³⁶ et enfin un exemplaire de l'édition originale, l'un des 30 sur Hollande, comprenant une reproduction du portrait de l'auteur par Picasso, dans une demi-reliure de Pierre Legrain³⁷. Le manuscrit est passionnant en ce qu'il offre, en contrepoint à la préface, plusieurs annotations, non retenues pour la publication définitive³⁸, touchant à l'esthétique et aux querelles littéraires du moment : ainsi dans la première partie, section III, deux titres, qui seront retenus dans l'édition originale, mais écartés par la suite, présentent les poèmes comme des éléments de la polémique sur le simultanésisme. Le feuillet 20 porte le titre de « poème simultané avec superposition simple », qui deviendra à compter de l'édition de 1923 un simple « poème » ; de même le feuillet 21 annonce un « poème simultané à deux rouleaux mobiles », lui aussi simplifié ultérieurement en « poème ». Au bas du feuillet, biffée, se lit l'annotation suivante : « J'ai inventé le simultanésisme véritable en 1907 c'est-à-dire avant que M. Henri Martin Barzun crût l'inventer ».

Cette querelle, qui implique aussi Apollinaire et Blaise Cendrars, a été évoquée dans le numéro 25 des *Soirées de Paris*, en juin 1914 : Apollinaire lui consacre un long article³⁹ où, comme le fera Max Jacob, il prend position contre Henri-Martin Barzun, membre du groupe de l'Abbaye réuni autour de Charles Vildrac et Georges Duhamel, qui cherche à s'approprier la paternité de la théorie du simultanésisme. Sous le nom de « simultanisme », l'invention doit plutôt, selon Apollinaire, être mise au crédit de Robert Delaunay, qui s'appuie sur des travaux déjà diffusés dans la première moitié du XIX^e siècle

35. Pierre Reverdy, *Poèmes en prose*. Paris, s.n., 1915, dont Jacques Doucet possède deux exemplaires reliés par Legrain. G VI 16 : exemplaire de luxe 82/100, avec encartée une l.a.s. du 11 octobre 2016 de Reverdy à Jacques Doucet, accompagnant l'envoi de cet exemplaire. F IV 1 : exemplaire de grand luxe 4/6 sous une couverture originale avec collage d'Henri Laurens et encartée une l.a.s. du 19 décembre 1916 de Léonce Rosenberg à Jacques Doucet.

36. A VI 48.

37. E VIII 19.

38. L'édition considérée comme définitive par Max Jacob, sur laquelle sont fondées les éditions ultérieures, est celle de 1923, aux éditions Stock, ce dont témoigne sa dédicace : « Je dédie cette édition définitive du */Cornet à dés/ A MADAME LA PRINCESSE GEORGES GHICA ET AU PRINCE GEORGES GHICA/* avec l'hommage respectueux de mon amitié fervente. / Max Jacob/ Roscoff, le 10 août 1923 ». Il faut attendre l'édition revue donnée en 2003 par Étienne-Alain Hubert pour que s'impose une édition de référence corrigée : *Le Cornet à dés*, *op. cit.*

39. Guillaume Apollinaire, « Simultanisme – Librettisme », *Soirées de Paris*, n° 25, 15 juin 1914, p. 322-325.

par le chimiste Michel-Eugène Chevreul⁴⁰ : grâce à l'application de couleurs contrastées qui, perçues simultanément, en forment d'autres, ses tableaux proposent une variété sans cesse changeante de rythmes colorés, jouant sur l'espace et le temps ; la série des *Fenêtres*, réalisée en 1912, offre l'exemple de cette conception formée par le peintre au tout début du siècle. Les futuristes, ajoute Apollinaire, lui ont ensuite donné une extension dans le champ poétique, où elle se voit illustrée d'abord par Cendrars et Sonia Delaunay, puis par Apollinaire lui-même qui publie d'ailleurs son premier calligramme, « Lettre – Océan », dans la même livraison de la revue qu'il dirige⁴¹.

La bibliothèque de Jacques Doucet devient ainsi le laboratoire des théories d'avant-garde, bien avant que Doucet n'accepte, en 1925, de financer la réalisation de la *Rotative demi-sphère* de Duchamp.

Blaise Cendrars : l'Eubage. Aux antipodes de l'unité.

Grâce à Blaise Cendrars, une nouvelle étape dans la construction de la bibliothèque est franchie et un nouvel élément ajouté au dossier de la modernité. Le collectionneur, avec lequel il est entré en contact dès 1916, a déjà acquis trois de ses ouvrages, *Les Pâques*, poème publié par les Éditions des Hommes nouveaux en 1912⁴², le recueil *Séquences*, paru chez le même éditeur en 1913⁴³ et *La Guerre au Luxembourg*, édité par Daniel Niestlé avec six dessins de Moïse Kisling en 1916 – Doucet ayant souscrit un exemplaire de luxe sur vieux Chine, le n° 1 sur 6⁴⁴. Suivant la démarche qui lui est désormais naturelle, le mécène songe probablement aussitôt à se procurer des manuscrits du poète ; l'occasion lui en est bientôt fournie : Jacques Doucet ayant accepté de répondre généreusement à une demande de secours financier de Cendrars, ce dernier lui propose, en mars 1917, le manuscrit accompagné des épreuves corrigées de *Séquences*, « seul manuscrit qui lui reste écrit de la main droite »⁴⁵. Finalement, faute de l'avoir retrouvé, c'est celui des *Pâques* qu'il lui offre, lui aussi rédigé avant son amputation⁴⁶. Mais surtout, en ce printemps de 1917, un autre type de contrat est passé avec le collectionneur. Cendrars en reprend les termes dans une lettre datée du

40. Cf. *Sonia Delaunay : les couleurs de l'abstraction*, [exposition, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris & Londres, Tate Modern], sous la direction d'Anne Montfort & Cécile Godefroy, Paris, Paris-Musées, 2014, notamment p. 72-79.

41. *Soirées de Paris*, n° 25, *op. cit.*, reproduction de « Lettre-Océan » en double page [p. 340-341].

42. C VII 22. Le recueil prendra son titre définitif de *Pâques à New York* lors de la deuxième édition dans *Du Monde entier* en 1919.

43. C VII 23.

44. C IV 15, comprenant une copie de trois pages du poème, dédiée à Jacques Doucet.

45. A IV 3, 7197 (17) : l.a.s. non datée [février 1917 ?], 29 avenue Hoche à Cannes : « Je vous enverrai donc de Paris le manuscrit des *Séquences* et le premier jeu d'épreuves ».

46. A IV 3, 7197 (1) (2) et (3), manuscrit, épreuves corrigées, l.a.s. non datée accompagnant l'envoi.

3 mai : contre une rémunération mensuelle de 100 F, l'écrivain s'engage à écrire pour Doucet un texte de fiction, « une œuvre de pure imagination », dont les chapitres parviendront au mécène tout au long de l'année 1917 : « Ce que je vous envoie est la relation pure et simple du voyage que j'ai fait dans les montagnes suprastellaires, région inexplorée qui est comme l'hinterland du ciel, où prennent sources les forces et les formes de ce qui a nom la Vie et l'Esprit⁴⁷ ». Cette « relation manuscrite à Monsieur Jacques Doucet », intitulée *Aux Antipodes de l'unité*, est inspirée autant par *L'Astrologie populaire* de Camille Flammarion que par les sciences occultes dont débattent passionnément Cendrars et Conrad Moricand, proche ami de Max Jacob lui aussi ; avec Jacques Doucet, Moricand sera l'un des deux dédicataires de l'œuvre, finalement publiée, après bien des vicissitudes, en 1926, au Sans Pareil, d'après le manuscrit de Doucet dont Cendrars avait demandé à faire réaliser une copie⁴⁸. Le livre prendra pour titre *L'Eubage. Aux antipodes de l'unité*⁴⁹. Jacques Doucet en recevra un exemplaire, le dernier des 25 sur Japon impérial, avec la suite complète des gravures de Joseph Hecht⁵⁰.

Le manuscrit couvre 96 feuillets, rédigés à l'encre noire ou violette sur des feuilles aux formats légèrement différents de papier machine ou de papier à lettres, dont certaines portent l'en-tête de la brasserie Lutetia à Paris⁵¹ ; il sera qualifié d'« unique » dans une lettre destinée à flatter l'amour-propre du collectionneur⁵².

La remise de l'œuvre à Doucet s'échelonne en sept livraisons, accompagnées de l'envoi d'une correspondance régulière⁵³. Ce texte offre l'intéressant exemple d'une écriture concomitante au temps du récit ou presque : Cendrars installe d'emblée la fiction d'un récit de voyage sous forme épistolaire⁵⁴. Surtout, cette odyssee « suprastellaire » se déroule sur douze mois

47. A IV 3, 7197 (5) : l.a.s. du 3 mai 1917.

48. A IV 3, 7197 (13) : l.a.s. du 9 janvier 1918, Nice.

49. Cf. *L'Eubage. Aux antipodes de l'unité*, éd. critique de J.C. Flückiger, Paris, Champion, 1995.

Le titre "Eubage", finalement choisi par Cendrars, réfère aux prêtres gaulois spécialisés dans l'astrologie et la divination.

50. K VII 36.

51. A IV 3, 7197 (4). Le chapitre VIII "De l'hétéroclite", ff. 51-59, est rédigé au verso de feuilles de papier à en-tête du Lutetia.

52. A IV 3, 7197 (13) : l.a.s. du 9 janvier 1918, Nice. La lettre est consacrée au projet avorté de parution du texte aux éditions de la Sirène, pour lequel Cendrars a demandé une copie de son manuscrit à Doucet : « L'appendice sur le mouvement perpétuel que je vous enverrai incessamment ne paraîtra pas dans cette édition ; je vous le réserve entièrement pour donner une valeur unique à votre manuscrit ». En réalité, en dépit de ses affirmations répétées dans les lettres au collectionneur, Cendrars n'avait pas détruit son brouillon initial, ayant servi à la mise au net pour les envois à Doucet. Cette version originale se trouve aujourd'hui conservée aux Archives littéraires suisses à Berne, dans le fonds Blaise Cendrars.

53. Toutes ces lettres sont conservées dans les dossiers A IV 3, 7197 (5-19), à la suite du manuscrit.

54. A IV 3, 7197 (5) : l.a.s. du 3 mai 1917 : "Mettons que, malgré la distance énorme qui nous sépare, j'ai réussi à rester en rapport avec vous et vous envoie périodiquement mon récit".

astrologiques, de mars à février. Dans l'édition, les chapitres en porteront la trace : en sus du titre, les noms des mois y figurent et viennent rythmer le texte.

L'écriture du récit coïncide aussi avec une période de foisonnement créatif chez Cendrars. Or le point de départ en est précisément la rédaction du premier chapitre de *l'Eubage*, conçu fiévreusement au cours d'une seule nuit, dans la solitude d'une grange en Seine et Oise⁵⁵. À la faveur d'une illumination presque mystique, l'écrivain accomplit une mue essentielle : lui qui, jusque-là, se présentait comme un amputé, un « exilé » de la littérature, proposant à Doucet sur un ton désenchanté ses derniers manuscrits écrits de la main droite⁵⁶, aborde une étape nouvelle de son œuvre. Le texte, rédigé de la main gauche, signe la résurrection de l'homme qui écrit et permet à Cendrars de reconquérir son identité d'écrivain après le traumatisme de la guerre et de l'amputation ; abandonnant définitivement la poésie pour la prose, il s'affirme aussi à cette occasion comme un véritable auteur, rétribué pour son œuvre. De ce moment de grâce, il remercie Doucet, rappelant à mesure de ses envois tout ce que lui doit l'écriture du texte. Dans la lettre du 23 juin 1917 accompagnant le deuxième envoi de feuillets manuscrits, il affirme : « Me croiriez-vous si je vous disais que je suis très content de ce que je vous envoie et que je vous remercie de me faire écrire ce récit, auquel je songeais depuis longtemps mais qui risquait fort de n'être jamais fait⁵⁷ ? » ; et le 26 juillet 1917 : « merci de bien vouloir m'accompagner dans mon voyage qui n'a lieu que grâce à vous⁵⁸ ». Après la remise des quatre derniers chapitres en janvier 1918, il conclut : « Il ne me restera plus, cher Monsieur, qu'à vous remercier de m'avoir fourni l'occasion de l'écrire et d'avoir bien voulu l'accepter⁵⁹ ».

Surtout, dans ce récit mythique de l'exploration d'espaces inconnus, le véritable sujet se révèle être le voyage intérieur, sans cesse renouvelé, de l'homme, nouveau, qui écrit. L'adoption de points de vue multiples, l'importance donnée à la lumière, au mouvement, au rythme, aux sons et aux couleurs en font, aux côtés de l'inégalable *Prose du Transsibérien*, l'un des textes phares de la modernité. Au reste, Cendrars, s'inscrivant à son tour dans la dispute sur le simultanément, ne fera-t-il pas paraître en prépublication le chapitre VII, « Parturition des couleurs », en hommage aux « rythmes colorés » de son ami le peintre Léopold Survage, dans la

55. Il se plaira à mettre en scène par trois fois le récit de la rédaction de *l'Eubage* pour en montrer la « portée mythique » selon les termes de Jean-Carlo Flückiger : dans *l'Homme foudroyé* en 1945, dans *La Tour Eiffel sidérale* en 1949, enfin dans *Partir*, publié en 1952 : « certaine nuit, je me mis à écrire comme un inspiré, de la main gauche ». Cf. *l'Eubage...* éd. critique, *op. cit.*, p. 312.

56. A IV 3, 7197 (5) : l.a.s. du 3 mai 1917, Paris : « Heureux [...] si [mon récit] vous fait songer parfois à l'éternel exilé que je suis ».

57. A IV 3, 7197 (6) : l.a.s. du 23 juin 1917, Courcelles par Méréville (Seine et Oise).

58. A IV 3, 7197 (8) : l.a.s. du 26 juillet 1917, Courcelles par Méréville (Seine et Oise).

59. A IV 3, 7197 (12) : l.a.s. s.d. [janvier 1918], Nice.

revue *La Rose rouge*, n° 12, du 17 juillet 1919, précisément sous la rubrique « Modernités⁶⁰ » ?

À André Suarès qui, assez sagement somme toute, avait rêvé pour son « Magicien » d'une bibliothèque tournée vers une vivante modernité, Jacques Doucet apporte une réponse bien au-delà de ses espérances. Loin de bâtir un conservatoire figé de la littérature contemporaine, il conçoit, dès l'année 1917, sa collection comme un creuset où se forme le bouillonnement créatif des expériences les plus novatrices. Là, sous son impulsion, livres, revues et manuscrit se renvoient les échos souterrains des interrogations passionnées qui agitent les cercles artistiques et littéraires, là éclatent en formes diffractées et s'affichent en lettres nouvelles les questionnements de la création, qui sont la vie même.

60. Cendrars tient régulièrement cette chronique ; dans le numéro suivant de cette même revue, il publiera également un article sur « le contraste simultané » chez Delaunay. *La Rose rouge*, n° 13, 24 juillet 1919, p. 204.