continent CENDRARS

N° 14 2010

Centre d'études

Blaise Cendrars

CHAMPION

PARIS

Continent Cendrars
Bulletin du Centre d'études
Blaise Cendrars (C.E.B.C.)

Comité de rédaction
Miriam Cendrars
Myriam Boucharenc
Jean-Carlo Flückiger
Doris Jakubec
Christine Le Quellec Cottier
Michèle Touret
André Vanoncini

Adresse
C.E.B.C.
c/o Archives littéraires suisses
15, Hallwylstrasse
Bureau E 418
CH - 3003 Berne

Rédacteurs
Christine Le Quellec Cottier
Jean-Carlo Flückiger

Couverture et conception graphique
Marc Zaugg

Éditeur
Honoré Champion Éditeur
Paris

Remerciements
La rédaction et le comité du C.E.B.C. tiennent à exprimer leur vive et sincère reconnaissance aux institutions qui ont soutenu la parution de Continent Cendrars nº 14 :

– La Fondation Pro Helvetia
prohelvetia

– La Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

– L'Office de la Culture du canton de Berne, section francophone, auquel nous exprimons notre profonde gratitude également pour le soutien accordé à Continent Cendrars nº 13 / 2008

Direction de l'instruction publique du canton de Berne

– La Bibliothèque nationale suisse

© 2010, by Honoré Champion Éditeur, Paris et le Centre d'études Blaise Cendrars, Berne.
© 2010, by Miriam Cendrars pour tous les textes de Blaise Cendrars.

ISBN 978-2-7453-2170-1

N° 14, 2010

CONTINENT CENDRARS

Appel du large et écritures de soi

Centre d'études
Blaise Cendrars

CHAMPION
PARIS

SOMMAIRE

APPEL DU LARGE …

Christine Le Quellec Cottier	Appel du large et écritures de soi	7
Guy Goffette	**Éloge du poète bourlingueur**	11
Thomas Bauer	Cendrars footballeur ou «l'Homme caoutchouc»	18
Victor Denis / Blaise Cendrars	**Blaise Cendrars le «bourlingueur» fut à l'origine du football soviétique**	28
Jean-Carlo Flückiger & Lukas Dettwiler	Le Récit de la blessure	37
Wentzel Hagelstam	**Une Odyssée de guerre**	46
Sylvestre Pidoux	Le Cours de linguistique de Blaise Cendrars	58

ET ÉCRITURES DE SOI

Vincent Yersin	Chutes, ascensions et spirales littéraires : l'exemple de *Vol à voile*	79
Charlotte Gloor	« Le Monde est ma représentation »	91
Jacob Lachat & Elsa Neeman	La Rupture et la couture – approche d'un enjeu poétique des « Rhapsodies gitanes »	100
Joachim Clot & Pauline Chaubert	Temps de l'écriture et temps de la mémoire	115
Xavier Gradoux	Écriture du « moi » dans *Vol à voile* : un sentier qui se dessine en marchant	125
Laure-Adrienne Rochat	« La Pierre » : enjeux poétiques d'un paysage	137
Noémie Christen	Représentation de la fuite dans l'autofiction cendrarsienne : le récit en délit de la fuite	148
Daniel Vuataz	La Suisse et Cendrars : histoire d'une récupération	158

CHRONIQUES

Événements

Christine Le Quellec Cottier	Assemblées plénières du CEBC, 2008 et 2009	171
Journée d'études de l'AIBC	« Cendrars et le XIX[e] siècle ». Université Paris X-Nanterre, 19 juin 2009	175
Aude Bonord	« Les Hagiographes de la main gauche »	175
***	*Blaise Cendrars : Un homme en partance*, Lausanne, Presses universitaires et polytechniques romandes, PPUR, 2010	177
***	*Blaise Cendrars, portraits*, Presses universitaires de Rennes, PUR, 2010	177

Comptes rendus

Liliane Parmigiani	Claude Leroy, *Éros géographe*, Lille, Presses du Septentrion, coll. « Objet », 2010, 223 p.	179
Laure-Adrienne Rochat	Henrik Chudak (dir.), *L'Imaginaire poétique de Blaise Cendrars*, Varsovie, Presses universitaires, 2009, 247 p.	184
Sylvestre Pidoux	Claude Leroy (dir.), *Cendrars à l'établi*, Paris, Éditions Non-Lieu, 2009, 282 p.	188
Christine Le Quellec Cottier	Myriam Boucharenc (dir.), *Feuille de routes*, n° 47, bulletin de l'Association internationale Blaise Cendrars, printemps 2009, 179 p.	195

APPEL DU LARGE...

> « Partir, je suis de trop. » [9, 446]

C'est avec cette formule lapidaire que le narrateur de *Vol à voile* fonde sa fugue initiale, celle qui permit à Cendrars de se définir comme bourlingueur et aventurier. Cette image construit « l'appel du large » si fortement attaché à la figure de l'auteur, mais nourrit aussi les observations des textes aux rythmes soutenus, heurtés, aux cadences novatrices, qui proposent constamment la rupture, le départ, le mouvement, l'ailleurs.

Pourtant, le propos de *Vol à voile* questionne aussi un autre aspect de l'œuvre, un mouvement, cette fois-ci plus intérieur, qui offre un « je » fractionné dans le texte. La question « Qui suis-je ? » habite tout l'œuvre cendrarsien et l'unique réponse en a toujours été « Je suis l'autre ». Ce questionnement identitaire a pourtant souvent perturbé le statut des textes et explique la trop facile identification de Cendrars à ses héros, à tout son œuvre.

Cette nouvelle livraison de *Continent Cendrars* articule le double mouvement de l'appel du large et des écritures de soi, fait de contacts et de frictions qui construisent une histoire singulière grâce à la démultiplication du « je ». Cet axe confirme le mouvement de systole-diastole que Cendrars proposait pour la lecture de *Dan Yack* et offre une clef de lecture de tout l'œuvre, puisque sa poésie peut aussi être lue sous le signe de l'amplification, de l'ouverture, avant de connaître une cristallisation matérialisée avec *Feuilles de Route* en 1924 :

> Systole, diastole : les deux pôles de l'existence ; *outside-in*, *inside-out* : les deux temps du mouvement mécanique ; contraction, dilatation : la respiration de l'univers, le principe de la vie [...]. [4, 293]

Sous le signe de l'expansion et des relais extérieurs, *Continent Cendrars* n° 14 propose la prose vagabonde du poète Guy Goffette, composée à l'occasion de l'Assemblée plénière du C.E.B.C. le 15 novembre 2009. Riche de son goût pour le bourlingueur des mots, cet éloge du poète conduit le lecteur aux abords de plusieurs inédits dont les tonalités très diverses forment la première partie du volume. Ainsi, l'interview de Cendrars au journal *L'Équipe*, où ce dernier n'hésite pas à se présenter comme l'initiateur du football en Russie, ne peut manquer de faire sourire, alors que le ton y est des plus sérieux. Cet inédit retrouvé par Thomas Bauer conforte sûrement la figure du flambeur à laquelle

Cendrars colle si parfaitement, tout en révélant – une fois de plus – que lui seul n'a jamais différencié réalité et fiction.

D'une tonalité tout autre, « Une Odyssée de guerre » de Wenzel Hagelstam, traduite du suédois par Lukas Dettwiler et Jean-Carlo Flückiger, jette un éclairage neuf et inconnu sur la scène tragique de la mutilation : le « reporter de guerre » qu'était Hagelstam rencontre Cendrars peu de temps après sa blessure et le convalescent lui raconte ce qui s'est passé : paru en 1916, dans le livre *Kriegs-Krönika från Paris,* le chapitre en question révèle le premier récit de la mutilation. Et Jean-Carlo Flückiger éclaire la figure de cet écrivain et éditeur finlandais dont Cendrars a fait plus tardivement un personnage haut en couleur dans son recueil d'« histoires vraies » *D'Oultremer à Indigo.*

Ces variations tonales, ici presque antinomiques, ont été utilisées par Cendrars tant dans ses interviews que dans ses textes de fiction. Elles sont même un moteur de création et cette combinatoire peut être observée à de multiples niveaux. Sylvestre Pidoux, doctorant à l'Université de Lausanne, présente sa réflexion menée à partir des versions de la « Conférence sur les poètes modernes » inspirée par les théories de Vendryes, où se joue une partition à plusieurs voix. Son article condense certains enjeux de son mémoire de maîtrise, défendu en linguistique française sous la direction du professeur Jean-Michel Adam, où il propose une réflexion novatrice sur la « poétique de la variante » dans les textes de Cendrars.

Placés sous le signe des « écritures de soi », les articles de la seconde partie de *Continent Cendrars* n° 14 sont le résultat d'une recherche menée dans le cadre d'un séminaire de Master et Master II de spécialisation « Littératures suisses » intitulé « Appel du large », qui s'est tenu à l'Université de Lausanne au printemps 2009, dirigé par Christine Le Quellec Cottier. Concentrées sur *Vol à voile* et *L'Homme foudroyé*, les réflexions des étudiants ont interrogé à la fois la mise en scène du « je » qui joue de tous les codes propres au pacte de vérité, mais aussi les pratiques rhapsodiques ou le rapport au temps construit dans les récits. À ces aspects s'est encore greffée la représentation de la Suisse dans ces récits, puisqu'une « Suisse miniature » surgit au détour de l'Orléanais dans *L'Homme foudroyé* et que les « vers platement patriotiques » du père du narrateur de *Vol à voile* ne sont guère du goût du poète… Ces images construites ont d'ailleurs été l'occasion d'aller questionner l'histoire littéraire helvétique, ne serait-ce que pour savoir quelle place y est dévolue à Cendrars.

Ainsi, ces articles élaborés dans le prolongement du séminaire proposent la relecture de certaines scènes fondatrices et expérimentent de nouvelles in-

terprétations offrant de belles pistes de réflexion, tout en ouvrant la voie à de jeunes chercheurs prometteurs.

Que ce nouveau *Continent* soit donc une nouvelle occasion de « prendre du champ », comme le disait encore Cendrars en 1952 !

***

Nous remercions Marc Zaugg, graphiste qui, dans la suite des collaborations antérieures, a créé la page de couverture et mis en page les textes et les illustrations proposés par ce *Continent* d'« appel du large » et d'« écritures de soi ».

Christine Le Quellec Cottier

Avertissement

Selon l'usage bien établi et sauf cas particulier, les références des textes de Blaise Cendrars renvoient à la nouvelle édition des œuvres complètes « Tout autour d'aujourd'hui » (TADA) en 15 volumes, dirigée par Claude Leroy, Paris : Denoël, 2001–2006. Les références sont données sous une forme abrégée directement dans le corps des textes, soit (TADA 5, 215) pour indiquer le numéro du volume et celui de la page.

Guy Goffette. Photo XXX

GUY GOFFETTE

ÉLOGE DU POÈTE BOURLINGUEUR

Mesdames, Messieurs, chers amis,

J'ai le regret de vous annoncer que le conférencier que vous attendiez ne viendra pas. Je l'ai rencontré ce matin au buffet de la gare de Dôle, attablé devant un verre de rouge et apparemment bien décidé à ne pas bouger de sa place.

Il m'a prié de le remplacer auprès de vous et de l'excuser. J'ai eu beau me récrier, protester de mon incompétence, répéter que je ne suis pas conférencier pour deux sous, il n'a rien voulu entendre. Voilà qui explique ma présence devant vous, moi qui ne venais ici que pour écouter et me réjouir en fervent amateur de Blaise Cendrars. Car, bien qu'ayant lu tous les livres du poète et appris beaucoup de ses vers par cœur, je n'ai aucun titre pour prendre la parole à cette tribune. Aucun, mais un enthousiasme brouillon, une passion sauvageonne que l'auteur de *Moravagine* n'aurait peut-être pas désavoués.

Je vous remercierai donc de faire contre mauvaise fortune bon cœur, d'excuser par avance mon inexpérience et d'accepter que de temps à autre je recoure à quelques notes jetées en hâte sur le papier entre Dôle et Berne.

*

Moi aussi, « j'étais en mon adolescence » quand le nom de Blaise Cendrars est entré dans le creux de mon oreille. « J'avais à peine seize ans » et je me souvenais fort bien de mon enfance, d'autant plus que l'institution religieuse où l'on m'avait enfermé faisait tout ce qu'elle pouvait pour m'en détourner. Mais le coureur des bois et des champs que j'avais été jusqu'à mon entrée au collège ne se laissait pas faire et trépignait d'impatience entre les murs. Mes seules fenêtres alors s'ouvraient dans les livres d'aventures que je lisais à la dérobée parce qu'interdits à l'étude. Jules Verne, Jack London, Louis-Honoré Fréchette et James-Oliver Curwood me mettaient la tête en feu et des fourmis dans les jambes.

J'ai fait des fugues, j'ai été renvoyé, changé d'école, renfermé à double tour, bref, j'aurais pu à ce moment-là, comme le jeune Frédéric Sauser, enjamber la fenêtre et m'enfuir loin, sauter dans un train international, ainsi qu'il en

fit récit dans *Vol à voile*; j'aurais pu, oui, si j'avais eu plus d'audace et si je n'avais joui de la bonne famille d'usage, famille à l'ancienne, patriarcale et raide comme un bâton de maréchal.

J'ai vécu seul ainsi pendant des années, aventurier en chambre et par procuration, dans les livres que je dévorais. Jusqu'à cet été de mes seize ans où Cendrars vint me tendre la main.

*

C'est sur un petit présentoir à tourniquet dans l'épicerie de mon village, entre les sacs de graines, de pommes de terre, de café, les boîtes de conserve et les pièces de lingerie qui jonchaient ce capharnaüm épique, que je trouvai *L'Or*.

La pépite n'était pas grosse, mais elle se révéla pure.

Ce n'est pas la minceur du volume qui m'attira, j'étais gourmand; ni son coût modique, j'économisais pourtant sou par sou, car l'argent de poche n'était pas encore de mode chez les villageois à cette époque; ce n'était pas non plus le nom de l'auteur calé en bas de page, je l'ignorais. Rien de tout cela. Mais le dessin sur la couverture du « livre de poche », le dessin, souvenez-vous. Sous le titre peint en un jaune d'oeuf frais et sur un fond de crépuscule bleu plein de menaces, se dressait un personnage en buste, un vieillard maigre et droit et chenu, mais très digne. Le portrait tout craché de mon grand-père, n'étaient le feutre à larges bords des gens du Far-West, la lavallière et la redingote d'un autre siècle. J'ai contemplé longuement ce visage grave et mélancolique, éclairé par la blancheur des cheveux, de la moustache épaisse, de la barbiche. Si longuement contemplé que je pourrais aujourd'hui le dessiner par cœur.

J'ai lu le livre d'un trait derrière la remise à bois, en cachette de mon père qui pensait que la lecture est une affaire de gens oisifs.

Je l'ai relu entre les murs des bons pères, en cachette là aussi, car les bons livres pour eux n'étaient jamais ceux que nous avions élus.

Je l'ai re-relu en liberté avec un bonheur qui ne vieillit pas, je le relis encore une fois par an pour garder la main heureuse, car c'est un livre qui n'a cessé de me porter chance.

L'Or m'a non seulement introduit à l'œuvre de Cendrars, il m'a appris à écrire avec le cœur, le corps et tous les sens dessus dessous plutôt qu'avec la

tête ; à faire respirer un livre de haut en bas comme un homme, à le rendre long en bouche comme un vin, dru comme un cep et bref de texture comme un poing ; il m'a appris à me glisser librement et tout cru, tout vif, dans un autre, personnage réel ou créé de toutes pièces ; à marcher dans ses pas et vibrer à son rythme, plus lui-même que moi, et plus moi-même en définitive (en cela, mes essais biographiques sur Verlaine, Pierre Bonnard et W.H. Auden doivent énormément à Cendrars, s'ils n'atteignent pas à la puissance de légende du Général Johann August Suter).

Bref, on l'aura compris, *L'Or* demeure pour moi un livre-phare, un livre exemplaire, un viatique pour tous les temps, moderne dans son écriture et riche d'enseignements.

Sa première leçon : la seule richesse qui vaille est la vie, seul « perpetuum mobile » possible, car – et l'auteur du *Lotissement du ciel* le répètera – ce n'est pas la vie qui meurt, mais l'existence qui s'achève, tandis que le vivant devenu invisible revient boire « à la source même du monde » qui est vie.

En attendant, disait encore Blaise, et c'est la même leçon : « Le seul fait d'exister est un véritable bonheur. »

*

Lors d'une courte fugue à Paris qui me valut néanmoins de doubler l'année scolaire, je trouvai dans une boîte de bouquiniste sur les quais mon deuxième livre-phare : *Du monde entier, poésies complètes : 1912–1924*. Je découvrais d'un coup le poète Cendrars que les rares livres de l'épicerie d'enfance (*L'Homme foudroyé, Rhum, Bourlinguer*) m'avaient caché jusque là ou que mon enthousiasme brouillon m'avait empêché de voir. Dans le train du retour, ce fut Pâques et j'étais à New York et des larmes de joie inondaient mes joues. Combien de récréations ai-je passées à déambuler comme un moine ivre, psalmodiant ces vers que je ne peux pas réciter sans émotion ?

> Seigneur, c'est aujourd'hui le jour de votre Nom,
> J'ai lu dans un vieux livre la geste de votre Passion,
>
> Et votre angoisse et vos efforts et vos bonnes paroles
> Qui pleurent dans le livre, doucement monotones.
>
> ...

Je sais bien, il y a en de plus célèbres, comme la *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*, que tout le monde cite en chœur, ou *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*, mais pour moi, *Les Pâques à New York* sont à la poésie ce que *L'Or* est à la prose, ce que *Emmène-moi au bout du monde!...* est au roman et *Kodak/Documentaires* à l'expérimentation poétique : un livre-clef ou phare, comme on voudra.

Tout Cendrars est enclos dans *Les Pâques*, avec la modernité du siècle vingt qu'Apollinaire a tout de suite flairé. Devant le panorama des misères et des injustices humaines, le jeune Frédéric Sauser devient Blaise Cendrars, et sa voix mue, acquérant d'un coup cet accent douloureux et tendre qui fait de la *Ballade des pendus* de Villon et du *Gaspard Hauser* de Verlaine des œuvres-cris, authentiques et définitives.

Donné en une nuit à un jeune homme affamé, perdu dans la ville, ce poème a la force d'un cœur qui bat, systole, diastole, flux, reflux, et nous l'entendons comme si nous avions posé notre oreille sur la poitrine du poète. Nous nous surprenons à prier avec lui ce Christ des Evangiles à qui peut-être nous n'avons jamais cru, que peut-être, comme Blaise, nous n'avons pas prié quand nous étions des petits enfants.

Ce qui me touche dans ce texte, au-delà de la métrique et du rythme qui rappellent certaines litanies ou certains hymnes chantés par les moines, c'est la sincérité du poète. Porté par l'émotion qui l'a saisi, il en oublie peu à peu la rime et le compte des syllabes et laisse le cœur parler tout seul, avec sa générosité, sa tendresse, son besoin, de justice, son « amour de pitié », comme disait Albert Cohen. La littérature est resté derrière la porte, une doigt sur les lèvres, chapeau bas : un grand poète venait de naître.

Les Pâques à New York ont été pour moi décisives : ayant compris qu'il fallait vivre avant d'écrire, je rangeai comme des œufs mes premiers essais littéraires dans un tiroir, finis mes études, bâtis maison, famille et, par amour de la poésie, de l'encre et de la typographie, lançai une revue doublée d'une petite maison d'édition, *L'Apprentypographe*, ignorant que Blaise ou plutôt Freddy m'avait précédé là aussi chez son cousin imprimeur Ernest Sauser.

*

« Quand tu aimes il faut partir. »

Un jour, j'ai tout quitté moi aussi pour courir le monde. Je ne connaissais pas cette phrase de Cendrars ou je l'avais oubliée, je voulais seulement savoir ce que c'est qu'aimer. Le sais-je maintenant que je suis devant vous ? Ce que je peux affirmer, c'est que bourlinguer est une affaire d'amour, pas une affaire d'argent, de tourisme ou d'aventurier du dimanche qui court les sentiers battus et ne risque rien.

C'est une manière d'être, de vivre pleinement sa vie, de répondre intimement à ce qu'on est et de trouver un sens à cette existence, bref, une manière d'aimer.

Pour Blaise Cendrars, ce fut la seule façon d'« aller jusqu'au bout » et d'être poète. C'est-à-dire, non pas aligner des vers en chambre, mais vivre, respirer, souffrir, aimer, chercher la vérité – « et le seule vérité, disait-il, c'est la vie ». Etre poète, c'est attraper le monde par le paletot et la langue par le verbe qui est vie.

Cendrars n'a jamais cessé de « bourlinguer », même assis sur sa chaise ou allongé sur un lit. Penché sur sa machine à écrire comme accoudé au bastingage d'un bateau, il voyageait en revivant dans les mots ce qu'il avait vécu.

Jamais il ne fut un de ces littérateurs en chambre qu'il détestait (et qui le lui firent payer) : « Que j'ai horreur des hommes de lettres !, s'exclamait-il dans *Trop c'est trop*, on n'est pas sur terre pour pondre des livres, et qu'il est difficile d'écrire sans faste, simplement, vrai, comme on vit. Et qu'il est difficile de vivre ! »

Cet amour de la vie qui caractérise les bourlingueurs s'accommode mal de l'enfermement des « assis » : « Écrire, avouait-il dans *La Vie dangereuse*, est la chose la plus contraire à mon tempérament, et je souffre comme un damné de rester enfermé entre quatre murs et de noircir du papier quand dehors, la vie grouille… »

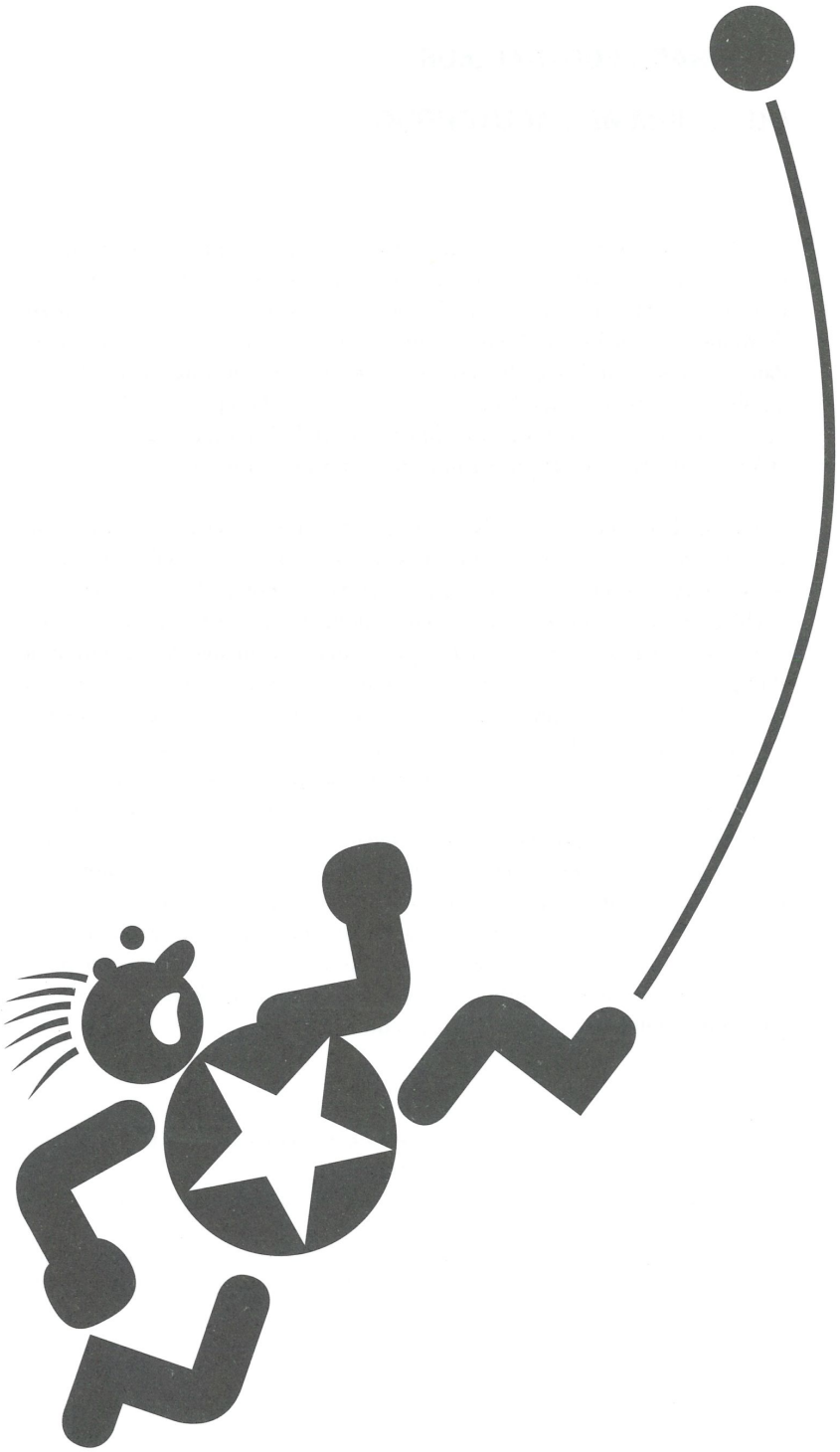
Heureusement pour lui, son tempérament naturel et ses qualités le désignaient pour affronter les déchirements d'une vie pauvre et chavirée, mais riche de sens : son enthousiasme, sa capacité d'émerveillement, son bonheur de vivre, son sens de l'amitié, la curiosité sans faille de son esprit, un détachement matériel proche de saint Benoît-Joseph Labre qu'il aimait, sa générosité, son désintérêt pour le faste et la gloriole ont fait de lui le poète bourlingueur et l'écrivain vivant qu'il est et demeure, hors de toute école.

Un homme, rien qu'un homme, tout un homme dont on aurait aimé inventer la fabuleuse histoire s'il ne l'avait vécue et racontée lui-même.

Je vous remercie tous de votre indulgence et de votre attention.

À Blaise, qui est au ciel, entre Benoît Labre et saint Joseph de Cupertino, je dis : « Bolchoïe spassibo, gospodine Cendrars ! »

Guy Goffette
Berne, le 14 novembre 2009



CENDRARS FOOTBALLEUR

OU « L'HOMME CAOUTCHOUC »

« Blaise Cendrars le ‹ bourlingueur › fut à l'origine du football soviétique ». C'est par ce titre accrocheur que le grand quotidien sportif *L'Équipe* introduit, le 20 mars 1953, une interview de Blaise Cendrars où il revient sur son passé de footballeur en Russie. Menée le mercredi 4 mars 1953[1] par Victor Denis, dans l'appartement de Cendrars rue Jean-Dolent, elle fait suite aux révélations autobiographiques parues dans *Le Lotissement du ciel* (1949), où il évoquait sa « participation [...] à la fondation du premier club de football dans la capitale et à l'introduction et à la propagande de ce sport en Russie »[2].

Claude Leroy nous avait mis sur la piste de cet éventuel article, jusqu'alors inconnu des cendrarsiens, en nous faisant part d'une note qu'il avait relevée dans l'un des carnets de l'écrivain conservés dans le Fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires suisses à Berne. Sur ce dernier était écrit : « 4 mars – Interview sur le football en Russie : *L'Équipe* »[3]. Grâce à l'aimable collaboration de Philippe Le Men, archiviste et iconographe au journal, nous avons retrouvé quatre belles photographies inédites prises le jour de l'entretien. Dans son discours, Cendrars n'hésite pas à mettre en avant les qualités hors norme qui furent les siennes, notamment ses 18 buts marqués au cours d'une seule et même partie. Connaissant la réputation de mythomane qui s'attache parfois au poète, on peut légitimement s'interroger sur la manière dont le journaliste a perçu ce récit fabuleux et la façon dont il a souhaité en rendre compte à ses lecteurs. La volonté délibérée de reproduire fidèlement les réponses de l'écrivain au lieu de les commenter, et ce sur un bon tiers de page, s'explique-t-elle en effet par sa naïveté ou par son opportunisme de journaliste ? Envoûté par le charisme de Cendrars et enthousiasmé à l'idée de faire un bon papier, n'a-t-il pas, tout simplement, accepté ses règles du jeu ?

---

1 Évoquée dans les notes de Cendrars, cette date est également portée au dos des photographies prises à cette occasion par le journaliste de *L'Équipe*.

2 Cendrars Blaise, *Le Lotissement du ciel*, « La Tour Eiffel sidérale », Paris : Denoël, TADA 12, 2005 (1949), p. 279.

3 Fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires suisses, Classeur 10, « Mémento / 1953–54–55 / 56 ». Dans ce Mémento qui commence le 1er janvier 1953, les indications sont quotidiennes mais très succinctes.

Construit de manière singulière et dans un style peu conventionnel pour *L'Équipe*, cet article se présente comme un véritable « scoop ». En accord avec sa rédaction, Victor Denis l'a manifestement préparé de façon à présenter comme authentiques les propos de l'écrivain. La mise en page de l'information offre *a priori* toutes les garanties souhaitables : choix d'un titre séducteur, police imposante, emploi du passé simple – supposant l'absence de doute –, utilisation de l'italique en deuxième ligne, insertion d'un petit encadré introductif et reproduction de deux photographies avec Cendrars (l'une prise le jour de l'interview, l'autre en 1905 avec les joueurs de l'équipe de Saint-Pétersbourg). A cela s'ajoutent nombre d'éléments autobiographiques qui accréditent le témoignage, comme l'évocation, par exemple, des journées de voile qu'il passait dans sa jeunesse sur le lac de Neuchâtel et de ses parties de football avec de jeunes Anglais. Si l'on s'attache de surcroît à la conclusion du journaliste où il fait siens les propos de Cendrars, en gras dans le texte, on pourrait presque y croire : « Mais qui se souvient maintenant, à Saint-Pétersbourg devenu Leningrad, de ce grand précurseur doublé d'un avant centre capable de marquer 18 buts en une seule rencontre ? »[4]

Cendrars s'amuse ici avec son interlocuteur et il exagère les faits pour donner une dimension légendaire à son passé sportif, car qui pourrait prendre au pied de la lettre ses déclarations sur le nombre de ses buts et les caisses de champagne ? Si le temps du trajet en train a pu paraître long, le fait de boire mille deux cents bouteilles (ou deux cents si chacune d'elles dispose de sa propre caisse) à une dizaine de jeunes gens semble en revanche quelque peu disproportionné. Une autre démesure évoquée dans le récit est l'« existence princière » qu'il menait au sein de l'équipe : deux ou trois domestiques par joueur, des masseurs, un professeur de culture physique et un cordonnier anglais qui « se tenaient toute la journée » à leur disposition. Là encore, même si les lecteurs de *L'Équipe* ont pu apprécier le cadre de vie exceptionnel, le discours est très loin de la réalité sportive de l'époque où le football était pratiqué exclusivement par un cercle restreint d'amateurs. L'exagération est poussée à son paroxysme quand il souligne l'incroyable longévité de ses exploits dans la mémoire des Pétersbourgeois. Alors qu'il pensait que sa carrière de footballeur ne subsistait plus, « le hasard » le « mit en présence » de la fille de l'ancien consul américain de Saint-Pétersbourg qui, en 1930, se souvenait encore de ses performances.

---

4 Les citations de l'article « Cendrars le bourlingueur fut à l'origine du football soviétique », reproduit ci-avant, sont simplement indiquées entre guillemets tout au long de notre texte.

Comme l'écrit Christine Le Quellec Cottier, Blaise Cendrars aime « conter, raconter et chaque fois recommencer »[5]. On ne peut nier qu'il fut jadis un bon sportif, s'en amusant au cours de l'entretien, mais il faut rester prudent quant au qualificatif de « grand précurseur » utilisé par Victor Denis. Freddy Sauser a certes joué à « Sport » en 1905 et 1906, mais Oxana Khlopina a montré qu'il n'a été ni le fondateur du club ni le promoteur de ce sport en Russie, sinon « un des pionniers » au même titre que les « deux mille cinq cents autres joueurs de l'histoire du football russe à ses débuts »[6]. L'article retrouvé dans *L'Équipe* confirme ces découvertes, il suffit de prendre un ou deux exemples pour s'en convaincre. Cendrars déclare avoir rejoint l'équipe de football de Saint-Pétersbourg en 1905, juste avant qu'elle ne soit officiellement constituée et qu'elle ne reçoive le nom de « Streilka (L'Étoile)[7] ». Or, il n'en est rien. Outre le fait qu'il fasse une erreur sur le nom de l'équipe (« L'Étoile » au lieu de « Sport »), erreur sans doute imputable à une mémoire un tantinet défaillante[8], celle-ci existait avant son arrivée en Russie. Le football russe naît officiellement en 1897, lorsque le Cercle Pétersbourgeois des Amateurs de Sport décide de créer la première équipe nommée « Sport »[9] ; jusqu'alors, il n'y avait eu que des rencontres amicales orchestrées par des résidents britanniques et allemands (commerçants, ingénieurs et diplomates). Le football se diffuse ensuite très vite au sein de la bourgeoisie locale : neuf nouveaux clubs dont sept russes voient le jour en 1899 (le Cercle Yekaterinhof des footballeurs amateurs, les équipes « Kolomyagi » et « Staroderevo » des Cercles des amateurs sportifs ou l'équipe « Lakhtinsky », etc.) et une première ligue est instituée en 1901[10]. En revanche, on peut croire Cendrars lorsqu'il affirme avoir joué « avant-centre » et participé à plusieurs matchs de démonstration à Moscou, Odessa ou Kiev. D'après les archives consultées par Oxana Khlopina, Frédéric Sauser a bel et bien joué vingt-deux matchs au poste d'avant-centre, sous les numéros 8, 9 et

---

5 Le Quellec Cottier Christine, « Nouvelles de la famille Sauser. Cendrars entre famille et fiction … ou de l'existence des Sauser », dans *Continent Cendrars* n° 13, Genève-Paris : Slatkine-Champion, 2008, p. 79.

6 Khlopina Oxana, *Blaise Cendrars, une rhapsodie russe*, Thèse de doctorat ès Langue et littérature françaises, dirigée par Claude Leroy et soutenue à L'Université de Paris X – Nanterre en 2007, p. 89.

7 Cendrars fait une faute de traduction, car Streilka ne signifie pas « Etoile » en russe, mais « Flèche ».

8 Comme nous l'a signalé Oxana Khlopina, sur la photographie bien connue où Freddy Sauser pose avec les autres joueurs, l'un d'entre eux porte un maillot aux couleurs de l'équipe avec la lettre « **C** », l'équivalent russe du « **S** » français et qui signifie « **S**port » (« **С**порт »).

9 Riordan James, *Sport in Soviet Society. Development of sport and physical education in Russia and the USSR*, London – New York – Melbourne : Cambridge University Press, 1976, p. 22.

10 *Ibid.*, p. 23.

10[11] et, si l'on se réfère aux travaux de l'historien Robert Edelman, des parties amicales ont effectivement été jouées dans ces trois villes[12].

Pour identifier le vrai précurseur, il faut probablement se tourner vers le journaliste franco-russe Georges Dupeyront (1877–1934). Ce dernier, qui travaillait depuis 1900 pour le magazine *Sport* avant d'en devenir le rédacteur en chef, publia de nombreux articles sur le sport et l'éducation physique. Il fut d'ailleurs le correspondant pour la presse russe aux Jeux Olympiques de Paris en 1900[13]. Membre du Cercle Pétersbourgeois des Amateurs de Sport, il écrivit les premières règles du jeu en adoptant le règlement fédéral anglais, afin de mettre un peu d'ordre sur les terrains. Il organisa également la première rencontre russe jouée en 1896 sur l'île Krestovsky, à partir de laquelle il put mettre sur pied l'équipe « Sport »[14]. Pour finir, il participa à la création de la fédération russe de football en 1912 et à son adhésion à la Fédération internationale (FIFA)[15]. Même si Freddy Sauser et Georges Dupeyront n'ont peut-être pas joué ensemble, ils ont tous les deux appartenu à « Sport » et, comme le précise Oxana Khlopina, une « telle personnalité avait toutes les chances de déclencher un processus d'identification »[16] chez le futur poète.

Au moment de l'interview, Victor Denis était pigiste à *France Football* et à *L'Équipe*. Ancien footballeur ayant évolué sous les couleurs du Racing Club de Calais et de l'Union Sportive Tourquennoise, appelé en équipe nationale en 1908, il fit ses débuts dans le journalisme aux côtés du grand spécialiste Gabriel Hanot[17]. Historien du football plus qu'homme de plume, il écrivait peu d'articles de fond et privilégiait davantage les « échos » sur la vie des joueurs et des clubs. L'un de ses confrères le présente ainsi dans le numéro du 14 juillet 1948 de *France Football* : « C'est de notre collaborateur, notre vieil ami Victor Denis, que nous voulons parler spécialement aujourd'hui, puisque *France Football* va offrir à ses lecteurs une série d'histoires et d'anecdotes qu'il a recueillies au cours de sa carrière de joueur et de journaliste. » Homme modeste et discret,

---

11 Archives conservés par Vladimir Faline, historien du football russe. Voir Khlopina Oxana, *op. cit.*, p. 87.

12 Edelman Robert, *Serious Fun. A History of Spectator Sports in the USSR*. New York – Oxford : Oxford University Press, 1993, p. 29.

13 Khlopina Oxana, *op. cit.*, p. 88.

14 Riordan James, *Sport in Soviet Society, op. cit.*, p. 22.

15 Dietschy Paul, « Football », *Dictionnaire de la Russie*, Cauchy, Pascal (dir.), Paris : Larousse, collection « Histoire », 2008, p. 206.

16 Khlopina Oxana, *op. cit.*, p. 89.

17 Témoignages de Jacques Ferran et Jacques Marchand recueillis à Paris le 23 juin 2009.

conteur ironique et archiviste passionné, on comprend mieux son intérêt pour les révélations de Cendrars dans *Le Lotissement du ciel*. En revanche, attendre quatre ans après la publication de l'ouvrage pour rappeler les prouesses sportives du poète, c'est tout de même long, ce qui explique sans doute pourquoi cette interview ne s'est pas inscrite dans l'actualité cendrarsienne ni pourquoi les spécialistes n'en ont jamais pris connaissance.

Si le nom de Cendrars fut cité pour la première fois dans *France Football* le 17 juillet 1952, dans un écho intitulé « Avec Cendrars l'aventurier », Victor Denis n'y mentionne pas l'épisode russe, car il évoque seulement l'habitude du jeune Frédéric Sauser à apporter des bouteilles de la cave paternelle les jours de match. D'où détenait-il cette information ? Sans doute d'une lecture de *Bourlinguer* (1948) :

> Grand-mère, une sainte femme, était un cordon bleu, et son mari, mon grand-père maternel, un homme de cheval, parlait de sa cave comme un bibliophile peut le faire de sa bibliothèque, des bouteilles rares, voire uniques qu'elle contenait et de ses crus sélectionnés, rien que des grandes années. (Je m'étais fait faire une fausse clé et je tapais parmi ces vénérables bouteilles pour les apporter triomphalement aux copains les jours de football. Sacré garnement, va, qui ne respectait rien !)[18]

En 1956, Cendrars évoquera à nouveau son passé de footballeur dans « Visite à Blaise Cendrars », un entretien avec Jean Rousselot recueilli par Claude Leroy[19]. Mais l'interview qu'il accorde à *L'Équipe* est une véritable découverte aux yeux des amateurs de football. Deux raisons principales ont pu conduire Jacques Goddet, le directeur du quotidien sportif, à lui offrir un tiers de page. Tout d'abord, l'article apportait une bouffée d'oxygène. Jacques Goddet souhaitait associer le sport à des personnalités reconnues, et d'après les sondages, cela ne déplaisait pas aux lecteurs même si leurs préférences allaient naturellement aux comptes rendus de match. Ensuite, ce sujet entrait de plain-pied dans sa ligne éditoriale, puisqu'il voulait accorder une place grandissante au football des pays de l'Est. A vrai dire, l'URSS faisait couler beaucoup d'encre dans la presse, et depuis les Jeux olympiques d'Helsinki en 1952, elle pouvait afficher ses couleurs sur les stades, gymnases et piscines du monde entier. Dès

---

18 Cendrars Blaise, « Gênes » dans *Bourlinguer*, Paris : Denoël, TADA 9, 2003 (1948), p. 206–207.

19 Leroy Claude, *Rencontres avec Blaise Cendrars. Entretiens et interviews 1925–1959*, Paris : Éditions Non Lieu, 2007, p. 214.

lors, si l'adjectif « soviétique » peut apparaître comme une coquille anachronique dans le titre de l'article, il traduit explicitement l'orientation du journal.

En apportant une anecdote culturelle aux lecteurs de *L'Équipe* dans un contexte politique qui s'y prêtait merveilleusement bien, Victor Denis a réussi un coup de maître. Il savait que cette révélation ferait sensation auprès du directeur de *L'Équipe*, de ses collègues et des lecteurs. S'il a pu être impressionné par le passé légendaire de l'écrivain et par la manière dont il l'a rapporté, il n'a pas été dupe pour autant. La réputation de mythomane de l'écrivain étant établie depuis longtemps, il lui a donc laissé – comme ce dernier en avait l'habitude – le soin de mener le jeu, de décider de ce qu'il voulait révéler ou non, et de se faire traiter en compère. Comme beaucoup de confrères, Victor Denis a donc accepté ces règles du jeu, comme il le laissera sous-entendre l'année d'après dans un écho de *France Football*:

> Avant-centre de son équipe, Blaise Cendrars savait si bien dribbler, esquiver les charges et faire feintes sur feintes qu'on l'appelait « l'homme caoutchouc », et qu'un jour, à Helsingfors, il réussit à lui seul 18 buts sur les 21 obtenus par son équipe.
> Un fameux initiateur, en vérité …[20]

Les trois points de suspension en disent long sur cette histoire, et témoignent de la capacité extraordinaire de Cendrars à initier son interlocuteur, non pas à la vérité sportive, mais bien à la vérité poétique.

Thomas Bauer
Institut National du Sport et de l'Éducation Physique – Paris / CSLF

20 Denis Victor, « C'est peut-être le football qui a sauvé Leningrad », *France Football*, 5 octobre 1954.

Pages 24–27 : *Blaise Cendrars, 1953, rue Jean-Dolent, Paris XIV^e*
Photo Victor Denis. Archives de L'Équipe.

bourlinguer
par
BLAISE CENDRARS

BLAISE CENDRARS LE « BOURLINGUER »

FUT À L'ORIGINE DU FOOTBALL SOVIÉTIQUE

Surnommé « l'homme caoutchouc »
il marqua 18 buts dans le même match

par Victor Denis

Dans son livre « Le Lotissement du ciel », Blaise Cendrars révèle incidemment qu'il a été le grand pionnier du football russe.

Quoi ? Le personnage de légende qui a vécu plusieurs existences en une seule, qui a exercé tous les métiers, « bourlingué » sur toutes les mers compte parmi les premiers footballeurs de la Russie ? Il en faudrait beaucoup moins pour éveiller notre curiosité.

Nous trouvons Blaise Cendrars dans sa demeure parisienne qui fut jadis celle du maréchal Masséna. Ainsi, par le jeu des événements, au prince d'Essling a succédé le Roi de l'aventure : décidément, cette maison est vouée aux destins hors série.

C'est avec beaucoup de bonne grâce que Blaise Cendrars nous éclaire sur son passé sportif :

Vous êtes donc tombé en arrêt devant ce passage où je parlais de mon activité sportive à Saint-Pétersbourg ? Laissez-moi vous dire tout d'abord que j'ai fait mes débuts de footballeur à Neuchâtel (Suisse) où était installée ma famille.

C'était en 1903 ou 1904, quand j'étais élève de l'école de Commerce de la ville. Je ne dirai pas que j'étais très studieux : ce serait un grossier mensonge. La vérité, c'est qu'aux cours de comptabilité je préférais les promenades sur le lac, à bord de mon canot à voile. Et je prenais plaisir à venir tirer des bordées devant l'école même, pour narguer les professeurs et susciter l'envie de mes camarades.

De temps en temps, d'ailleurs, certains professeurs qui avaient des goûts nautiques, me demandaient de les prendre pour passagers, moyennant quoi ils fermaient les yeux sur mes incartades. Ce qui était méritoire de leur part, car j'ai compté jusqu'à 360 heures d'absence par année scolaire !

Dans les différentes pensions de Neuchâtel vivaient beaucoup de jeunes Anglais. C'est dire que les équipes de football ne manquaient pas. Pour ma part, je jouais dans une équipe appelée « La Châtelaine » et comprenant une majorité d'étrangers de tout poil.

Il n'était pas question alors de Championnat ni de règles strictes d'entraînement : les matches n'étaient que de simples divertissements sans portée.

Mon équipe jouait tantôt à Saint-Blaise, à Yverdon et tantôt à Colombier où le terrain était une dépendance de la caserne. Nous gagnions ces localités à bicyclette. À l'arrivée, nous avions pour nous réconforter les bouteilles vénérables que j'avais dérobées à la cave familiale, ainsi que les cigarettes empruntées à la provision de grand-père.

J'étais l'avant-centre de la Châtelaine. Et grâce à mon dynamisme, je marquais beaucoup de buts.

Au total, je n'avais pas trop à me plaindre de mon sort, ce qui ne m'empêcha pas de quitter un jour le foyer paternel pour la Chine. En 1905, je me trouvais à Saint-Pétersbourg, chez le plus riche joaillier de la ville qui me tenait parfois enfermé pendant huit jours dans une chambre blindée, en tête à tête avec sa collection de pierres précieuses.

C'est alors qu'un inconnu vint solliciter mon concours en vue de former un club de football. Peu après, ce club voyait le jour et recevait le nom de « Streilka », c'est-à-dire L'Étoile. Parmi mes coéquipiers se trouvait le fils du Roi du Transsibérien, un ancien officier de la Garde impériale, et aussi le fils du Directeur général des Postes, toujours ivre de vodka.

Le terrain fut aménagé dans l'île de Wassiliewski Ostroff dont les restaurants, les salles de spectacle et les établissements de plaisir faisaient un centre de réjouissances.

Nous jouions dès que le printemps nous le permettait, et parfois sans quitter l'île pendant une semaine.

En 1906, la Streilka se rendit à l'invitation de l'équipe d'Helsingfors. Ce fut un triomphe, car elle gagna la rencontre par 21 buts à 0. Avant-centre comme toujours, et capitaine de l'équipe, je réussis 18 buts à moi seul !

Blaise CENDRARS le "bour
fut à l'ori
du football so

Surnommé "l'homme co
il marqua 18 buts dans le

par **Victor DENIS**

Dans son livre « Le lotissement du ciel », Blaise Cendrars révèle incidemment qu'il a été le grand pionnier du football russe.

Quoi ? Le personnage de légende qui a vécu plusieurs existences en une seule, qui a exercé tous les métiers, « bourlingué » sur toutes les mers compte parmi les premiers footballeurs de la Russie ? Il en faudrait beaucoup moins pour éveiller notre curiosité.

Nous trouvons Blaise Cendrars dans sa demeure parisienne qui fut jadis celle du maréchal Masséna. Ainsi, par le jeu des événements, au prince d'Essling a succédé le Roi de l'aventure : décidément, cette maison est vouée aux destins hors série.

C'est avec beaucoup de bonne grâce que Blaise Cendrars nous éclaire sur son passé sportif :

Vous êtes donc tombé en arrêt devant ce passage où je parlais de mon activité sportive à Saint-Pétersbourg ? Laissez-moi vous dire tout d'abord que j'ai fait mes débuts de footballeur à Neuchâtel (Suisse) où était installée ma famille.

C'était en 1903 et 1904, quand j'étais élève à l'école de Commerce de la ville. Je ne dirai pas que j'étais très studieux : ce serait un grossier mensonge. La vérité, c'est qu'aux cours de comptabilité je préférais les promenades sur le lac, à bord de mon canot à voile. Et je prenais plaisir à venir tirer des bordées devant l'école même, pour narguer les professeurs et susciter l'envie de mes camarades.

De temps en temps, d'ailleurs, certains professeurs qui avaient des goûts nautiques, me demandaient de les prendre pour passagers, moyennant quoi ils fermaient les yeux sur mes incartades. Ce qui était méritoire de leur part, car j'ai compté jusqu'à 360 heures d'absence par année scolaire !

Dans les différentes pensions de Neuchâtel vivaient beaucoup de jeunes Anglais. C'est dire que les équipes de football ne manquaient pas. Pour ma part, je jouais dans une équipe appelée « La Châtelaine » et comprenant une majorité d'étrangers de tout poil.

Il n'était pas question alors de Championnat ni de règles strictes d'entraînement : les matches n'étaient que de simples divertissements sans portée.

Mon équipe jouait tantôt à Saint-Blaise, à Yverdon, et tantôt à Colombier où le terrain était une dépendance de la caserne. Nous gagnions ces localités à bicyclette. A l'arrivée, nous avions pour nous réconforter les bouteilles vénérables que j'avais dérobées à la cave familiale, ainsi que les cigarettes empruntées à la provision de grand-père.

J'étais l'avant centre de la Châtelaine. Et grâce à mon dynamisme, je marquais beaucoup de buts.

Au total, je n'avais pas trop à me plaindre de mon sort, ce qui ne m'empêcha pas de quitter un jour le foyer paternel pour la Chine. En 1905, je me trouvais à Saint-Pétersbourg, chez le plu riche joaillier de la ville qui m tenait parfois enfermé pendan huit jours dans une chambr blindée, en tête à tête avec s collection de pierres précieuses

C'est alors qu'un inconnu vin solliciter mon concours en vu de former un club de footbal Peu après, ce club voyait le jou et recevait le nom de « Streil ka », c'est-à-dire l'Etoile. Parm mes coéquipiers se trouvait l fils du Roi du Transsibérien un ancien officier de la Gard impériale, et aussi le fils du Di recteur général des Postes, tou jours ivre de vodka.

Le terrain fut aménagé dan l'île de Wassiliewski Ostrof dont les restaurants, les salle de spectacle et les établissement de plaisir faisaient un centre d réjouissances.

Nous jouions dès que le prin temps nous le permettait, et par fois sans quitter l'île pendan une semaine.

En 1906, la Streilka se rendi à l'invitation de l'équipe d'Hel singfors. Ce fut un triomphe car elle gagna la rencontre pa 21 buts à 0. Avant centre comm toujours, et capitaine de l'équip je réussis 18 buts à moi seul

Pourtant, j'avais eu affai tout le temps à deux, et parfo trois grands gaillards qui n m'avaient pas ménagé...

C'est la première fois que le journaux parlèrent de moi. Il me baptisèrent « l'homme-caou chouc » en raison de ma sou plesse. Je n'ai d'ailleurs pa facilité la tâche des reporters

ngueur "
rine
iétique
ıtchouc "
nême match

r à celui qui m'interrogea sur es origines, je répondis tout nnement :

— Eh bien, c'est très simple, suis tombé de la lune !..

La même année, ou peut-être 1907, notre équipe joua un atch à Stockholm. Je ne sais us quel en fut le résultat ; ce ıi est certain, c'est que les ıédois se défendirent mieux ıe ne l'avaient fait les Finlan- ıis de Helsingfors.

Je me souviens que notre tour à Saint-Pétersbourg se fit ır voie ferrée, le service des ıteaux étant interrompu. Ce t un voyage interminable pen- ınt lequel le champagne nous heureusement défendus contre nnui. Songez que nos adver- ires de Stockholm nous aient offert deux cents caisses champagne ! Il y en avait rtout, de ces caisses : dans les mpartiments, dans le fourgon, ıns le couloir. Et notez que le mps nous était mesuré pour s « liquider » avant l'arrivée poste de douane russe. La che fut rude, mais nous étions courageux...

Par la suite, la Streilka fit autres matches de démonstra- on à Moscou, Odessa, Kiew, arsovie et dans les Pays baltes. J'ai souvenance qu'à Varsovie, le fut plutôt mal accueillie par s autorités russes. Et c'était en excusable : comme la ré- lution grondait, elles crai- aient par-dessus tout les troupements susceptibles d'en- aîner des émeutes.

Notre club ne manquait pas ressources, de sorte que nous enions une existence princière. mme la main-d'œuvre était n marché, chacun de nous ait deux ou trois domestiques.

LA PREMIERE EQUIPE DE FOOTBALL DE SAINT-PETERSBOURG

Voici la photo de la première équipe de football fondée à Saint-Pétersbourg, en 1905, et dont l'avant centre (flèche) n'était autre que l'écrivain Blaise Cendrars.

En outre, des masseurs, un professeur de culture physique et un cordonnier anglais se tenaient toute la journée à notre disposition. Et pour les promenades, une dizaine de chevaux fringants attendaient notre bon plaisir. Ah, c'était bien agréable !

Apprécié comme je l'étais alors, j'aurais pu faire payer mes services et devenir, en quelque sorte, professionnel avant la lettre. Je ne l'ai pas voulu, sans doute parce que j'étais toujours possédé par le démon de l'aventure.

En 1907, Saint-Pétersbourg s'enrichit d'un second club de football qui s'appela **l'Iskra,** autrement dit **l'Etincelle.** Ses joueurs étaient pour la plupart des Anglais travaillant dans les usines de munitions. Ils étaient ravis de pouvoir se retrouver, balle au pied, sur un terrain de sports.

Peu après, je quittai Saint-Pétersbourg, et ce fut la fin de ma carrière de footballeur. Il ne me reste plus rien aujourd'hui de cette période heureuse, pas même les nombreuses médailles d'or qui m'avaient été attribuées en récompense de mes exploits. Car certain jour où je me trouvais démuni de tout, j'ai dû les vendre pour manger.

De retour à Paris, j'ai assisté à deux grands matches en 1911 — ou 1912, je ne saurais être plus précis — sur les instances du peintre Robert Delaunay dont j'étais le poète attitré. Delaunay tira d'ailleurs d'un de ces matches le sujet d'un tableau.

Après cela, il n'y eut plus de football pour moi. Et je croyais que rien ne subsistait de ma carrière de footballeur à Saint-Pétersbourg quand, un jour, le hasard me mit en présence d'une dame qui me rappela les beaux jours de la Streilka. C'était la fille de l'ancien consul américain de Saint-Pétersbourg, et le souvenir de mes hauts faits n'était pas encore tout à fait effacé de son esprit. Cela se passait pourtant en 1930, soit plus de 20 ans après...»

Eh bien, Blaise Cendrai, a tout lieu d'être fier : le footbal russe auquel il a donné l'impulsion première ne se porte pas mal du tout. Mais qui se souvient maintenant, à Saint-Pétersbourg devenu Leningrad, de ce grand précurseur doublé d'un avant centre capable de marquer 18 buts en une seule rencontre ?

Avec Cendrars l'aventurier

Blaise Cendrars, dont la vie n'est qu'une longue suite d'aventures risquées à travers le grand monde, a été un footballeur dans son jeune âge.

Avec une franchise qui trahit plus de cynisme que de candeur, il révèle que jouant au football, il visitait volontiers la cave paternelle, les jours de match afin d'emporter quelques bonnes bouteilles à ses coéquipiers.

On peut, certes, trouver malséants ces larcins d'un gamin. Nous dirons, nous, que Cendrars prouvait du moins qu'il n'était pas trop « personnel » : il savait faire des passes à ses camarades !

Denis Victor, « Avec Cendrars l'aventurier », *France Football*, 17 juillet 1952.

Page 33 : Denis Victor, « C'est peut-être le football qui a sauvé Leningrad », *France Football*, 5 octobre 1954.

Pages 30–31 : Denis Victor, « Blaise Cendrars le ‹ bourlingueur › fut à l'origine du football soviétique », *L'Équipe*, 20 mars 1953,

C'est peut-être LE FOOTBALL QUI A SAUVÉ LENINGRAD

EN affrontant successivement, à quelques semaines d'intervalle, les meilleurs footballeurs de Suède, de Hongrie et d'Angleterre, les Soviétiques se placent au premier plan de l'actualité.

Fait digne de mention : ces différentes rencontres sont prévues pour Moscou, alors que le berceau du football russe fut Léningrad, ou plutôt Saint-Pétersbourg.

C'est Blaise Cendrars, le roi de l'aventure, qui a révélé comment on vint le solliciter en 1905 pour apporter son concours à un club en formation. Il était alors employé chez le plus riche joaillier de Saint-Pétersbourg.

C'est ainsi que naquit la « Streilka », c'est-à-dire « l'Etoile », club appelé à révéler aux Russes les attraits du football. Blaise Cendrars, qui avait acquis une réelle expérience à Neuchâtel, son pays d'origine, en jouant dans l'équipe de l'Ecole de Commerce, fut le grand initiateur de ses compagnons de jeu.

Bientôt, d'autres clubs se constituèrent un peu partout et invitèrent la Streilka à leur rendre visite. D'où de nombreux voyages en Suède, en Pologne, et aussi à Moscou qui avait suivi le mouvement.

Avant centre de son équipe, Blaise Cendrars savait si bien dribbler, esquiver les charges et faire feintes sur feintes qu'on l'appelait « l'homme caoutchouc », et qu'un jour, à Helsingfors, il réussit à lui seul 18 buts sur les 21 obtenus par son équipe !

Un fameux initiateur, en vérité...

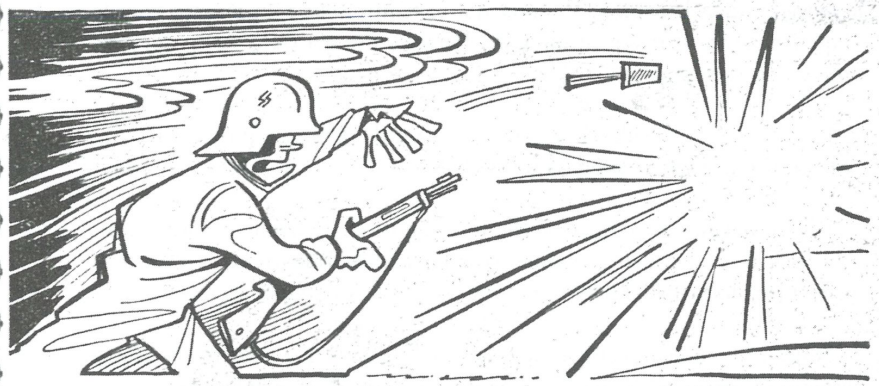
40 ans après

Une quarantaine d'années après la naissance de son premier club, la ville de Léningrad commença l'édification d'un stade qui devait être le plus vaste du monde.

Hampden Park, le stade de Glasgow, ne pouvant abriter que 150.000 spectateurs au plus, les installations de Léningrad étaient bien plus spacieuses encore puisqu'elles étaient comprises pour faire place à 200.000 personnes.

Oui, mais l'invasion du pays des Soviets par l'armée allemande arrêta net les travaux qui touchaient à leur fin. Et le stade Kirov resta inachevé.

Or, quand les Allemands arrivèrent à proximité de Léningrad, les défenseurs de la ville n'eurent pas d'autre moyen de salut que de dresser devant l'ennemi un réseau serré de tranchées, d'abris bétonnés et de blockaus. Et il fallait faire vite...



C'est alors qu'on s'avisa de récupérer les grandes plaques de béton qui constituaient, avec les piliers, l'armature du stade Kirov. Des soldats, aidés par des milliers de femmes, transportèrent ces plaques, les agencèrent, et en peu de temps, Léningrad fut protégée par une ceinture fortifiée défiant toute attaque.

Indirectement, le football a donc contribué au salut de Leningrad et à celui de l'U.R.S.S. tout entière, ainsi qu'à la défaite des Allemands.

Qui l'eût cru ?

Victor DENIS.

Pourtant, j'avais eu affaire tout le temps à deux et parfois trois grands gaillards qui ne m'avaient pas ménagé…

C'est la première fois que les journaux parlèrent de moi. Ils me baptisèrent « l'homme-caoutchouc » en raison de ma souplesse. Je n'ai d'ailleurs pas facilité la tâche des reporters, car à celui qui m'interrogea sur mes origines, je répondis tout bonnement ;

– Eh bien, c'est très simple, je suis tombé de la lune !…

La même année, ou peut-être en 1907, notre équipe joua un match à Stockholm. Je ne sais plus quel en fut le résultat ; ce qui est certain, c'est que les Suédois se défendirent mieux que ne l'avaient fait les Finlandais de Helsingfors.

Je me souviens que notre retour à Saint-Pétersbourg se fit par voie ferrée, le service des bateaux étant interrompu. Ce fut un voyage interminable pendant lequel le champagne nous a heureusement défendu contre l'ennui. Songez que nos adversaires de Stockholm nous avaient offert deux cents caisses de champagne ! Il y en avait partout, de ces caisses : dans les compartiments, dans le fourgon, dans le couloir. Et notez que le temps nous était mesuré pour le « liquider » avant l'arrivée au poste de douane russe. La tâche fut rude, mais nous étions si courageux…

Par la suite, la Streilka fit d'autres matches de démonstration à Moscou, Odessa, Kiew, Varsovie et dans les Pays baltes.

J'ai souvenance qu'à Varsovie elle fut plutôt mal accueillie par les autorités russes. Et c'était bien excusable : comme la révolution grondait, elles craignaient par-dessus tous les attroupements susceptibles d'entraîner des émeutes.

Notre club ne manquait pas de ressources, de sorte que nous menions une existence princière. Comme la main-d'œuvre était bon marché, chacun de nous avait deux ou trois domestiques. En outre, des masseurs, un professeur de culture physique et un cordonnier anglais se tenaient toute la journée à notre disposition. Et pour les promenades, une dizaine de chevaux fringants attendaient notre bon plaisir. Ah, c'était bien agréable !

Apprécié comme j' l'étais alors, j'aurais pu faire payer mes services et devenir, en quelque sorte, professionnel avant la lettre. Je ne l'ai pas voulu, sans doute parce que j'étais toujours possédé par le démon de l'aventure.

En 1907, Saint-Pétersbourg s'enrichit d'un second club de football qui s'appela l'Iskar, autrement dit l'Étincelle. Ses joueurs étaient pour la plupart des Anglais travaillant dans les usines de munitions. Ils étaient ravis de pouvoir se retrouver, balle au pied, sur un terrain de sports.

Peu après, je quittai Saint-Pétersbourg, et ce fut la fin de ma carrière de footballeur. Il ne me reste plus rien aujourd'hui de cette période heureuse, pas même les nombreuses médailles d'or qui m'avaient été attribuées en récompense de mes exploits. Car certain jour où je me trouvais démuni de tout, j'ai dû les vendre pour manger.

De retour à Paris, j'ai assisté à deux grands matches en 1911 – ou 1912, je ne saurais être plus précis – sur les instances du peintre Robert Delaunay dont j'étais le poète attitré. Delaunay tira d'ailleurs d'un de ces matches le sujet d'un tableau.

Après cela, il n'y eut plus de football pour moi. Et je croyais que rien ne subsistait de ma carrière de footballeur à Saint-Pétersbourg quand, un jour, le hasard me mit en présence d'une dame qui me rappela les beaux jours de la Streilka. C'était la fille de l'ancien consul américain de Saint-Pétersbourg, et le souvenir de mes hauts faits n'était pas encore tout à fait effacé de son esprit. Cela se passait pourtant en 1930, soit plus de 20 ans après ... »

Eh bien, Blaise Cendrars a tout lieu d'être fier : le football russe auquel il a donné l'impulsion première ne se porte pas mal du tout. Mais qui se souvient maintenant, à Saint-Pétersbourg devenu Leningrad, de grand précurseur doublé d'un avant centre capable de marquer 18 buts en une seule rencontre ?

LE RÉCIT DE LA BLESSURE

Le 28 septembre 1915, à la Butte de Souain (Marne), lors de l'assaut de la « tranchée de la Kultur », le poète Blaise Cendrars, engagé volontaire depuis le début des hostilités, est grièvement blessé par une balle de mitrailleuse. Évacué sur le poste chirurgical 55 de Somme-Py, amputé du bras droit, puis soigné par sœur Philomène et l'infirmière-major M^me^ Adrienne à l'hôpital de fortune installé à l'évêché de Châlons-sur-Marne, il est ensuite transféré à Sceaux, l'hôpital militaire qui l'accueille occupant les locaux du célèbre lycée Lakanal. C'est là qu'en février 1916 il doit subir une deuxième opération, plus douloureuse que la première. C'est là qu'il se remet à écrire. Et c'est là qu'un journaliste finlandais de ses amis lui rend visite, découvre sa mutilation, l'interroge.

On le sait, la guerre est pour ainsi dire omniprésente dans son œuvre, mais Cendrars n'a jamais raconté sa blessure. Les motifs d'ordre littéraire pour lesquels il lui était interdit de le faire ont été fort bien mis en évidence[1]. Cependant, on imagine difficilement qu'il n'en ait pas parlé au moins à ses proches. Quoi qu'il en soit, en ce début 1916, à Lakanal, il se confie à son ami journaliste. De cette rencontre il subsiste un écho. En effet, la même année, paraît à Stockholm un livre intitulé *Krigs-Krönika från Paris* (*Chroniques de guerre de Paris*) et dont le chapitre « En Krigs-Odysse » reproduit l'entretien au cours duquel Cendrars livre le seul et unique récit direct de ce qu'il a vécu sur le champ de bataille, le jour fatidique. C'est donc cette « Odyssée de guerre » oubliée au fond d'une bibliothèque depuis quatre-vingt-quatorze ans, protégée par une langue peu familière à nos oreilles, que nous publions ici en traduction française[2]. Son auteur s'appelle Wentzel Hagelstam.

*

Wentzel Hagelstam (1863–1932) appartient à cette minorité de Finlandais qui s'expriment en suédois. Il fut une personnalité originale et marquante de la vie culturelle finnoise du début du XX^e^ siècle. Professeur, libraire, éditeur, journaliste, traducteur et écrivain, il s'engagea résolument dans la lutte pour l'indépendance de sa patrie, ce qui lui valut quelques ennuis sérieux de la

1 Voir en premier lieu Leroy Claude, « D'une main l'autre », *Continent Cendrars* n° 5/1990, p. 33–40 ; Touret Michèle, « Préface » à son édition de *La Main coupée,* TADA 6, 2002, p. IX–XXVIII et Le Quellec Cottier Christine, *Blaise Cendrars,* Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010, collection « Le Savoir Suisse », p. 42–45.

2 Voir ci-après, p. 46–56.

part de l'occupant russe. Né le 25 mai 1863 au manoir de Westerkulla, près de Vantaa[3], il est le deuxième des quatorze enfants que comptera la famille de Jarl August Hagelstam et d'Emilia Carolina, née Söderhjelm. Son frère aîné, Jarl Alarik, occupera la chaire de neurologie à l'université d'Helsinki. Quant à Wentzel, son bac du Svenska Reallyceum en poche, il s'inscrit à l'université en 1883. Il écrit, et se met à publier dès 1885. En 1888, il obtient sa licence de littérature et de philosophie avec la mention *« clarissimus »*. Parcourant l'Europe, il poursuit ses études à Uppsala, Göttingen, Leipzig; il hante les amphithéâtres de la Sorbonne et, à l'E.P.H.E., il suit assidument les cours de Gaston Paris[4].

En 1889, Hagelstam épouse la pianiste Aina Aurora Lihr, fille du directeur de la Monnaie de Finlande. Le jeune couple s'installe à Fredrikshamn. S'ouvre alors une période d'intense activité. Tout en enseignant la langue et la littérature suédoises, Hagelstam dirige un journal paraissant deux fois par semaine, le *Fredrikshamns Tidning*. Nommé directeur du Privata Reallyceet en 1891, il entreprend de réformer les cours de français et d'allemand.

En 1894, il s'installe à Helsinki, et c'est en plein centre de la ville, au 29, Norra Esplanaden, qu'il ouvre dès le mois de juillet sa librairie, *Hagelstams bokhandel*. Réussite éclatante, puisque deux ans plus tard il crée une succursale sur l'avenue de l'Union, puis se diversifie en s'établissant marchand d'art. En 1902, il se voit confier les rubriques de littérature et de critique d'art du journal de la capitale en langue suédoise, le *Hufvudstadsbladet*.

Entre-temps, Aina Aurora étant décédée en 1898, il épouse Marie von Bergmann. Fille d'un médecin d'origine polonaise, exerçant à la garnison russe d'Helsinki, et pianiste, elle aussi, « Mascha » est d'une beauté si éblouissante que le célèbre peintre Albert Edelfelt lui demande de poser pour lui ...[5]

Avec l'arrivée, en 1897, d'un nouveau gouverneur en la personne du général Bobrikov, la domination russe se fait plus pesante. Hagelstam s'engage alors dans la lutte pour l'indépendance. Lorsque Bobrikov, entre autres mesures

---

3 Situé à une vingtaine de kilomètres au nord de la capitale, Helsinki-Vantaa est aujourd'hui le plus important aéroport de la Finlande.

4 La plupart des renseignements que nous donnons ici proviennent du précieux livre de Jarolf Tage, *Wentzel Hagelstams Förlag 1891–1903 [La Maison d'édition de Wentzel Hagelstam]*, Ekenäs: Sällskapet bokvännerna i Finland, 2003, 88 p., ill.

5 Albert Edelfelt (1854–1905), peintre finlandais de la fin du XIX[e] siècle. En 1874 et 1881, il séjourna à Paris, où il rencontra Émile Zola, Alphonse Daudet et Pierre Puvis de Chavannes. Son portrait de Louis Pasteur se trouve au musée d'Orsay.

vexatoires, impose l'utilisation de timbres-poste russes, il proteste en mettant en circulation des « timbres de deuil » noirs. Menacé d'arrestation, il se réfugie à Stockholm d'où il poursuit le combat contre le gouvernement tsariste. Le 22 avril 1903, il fait partie d'une charrette de sept bannis du territoire finnois pour avoir diffusé tracts, journaux et livres avec efficacité, grâce à son réseau de distribution. Bobrikov sera assassiné un an plus tard.

La même année 1904, les Hagelstam viennent à Paris. Wentzel rédige de nombreux articles : comptes rendus de livres, critiques de théâtre, chroniques d'art, etc., aussi bien pour le *Hufvudstadsbladet*, l'*Aftonbladet* de Stockholm, le *Göteborgs Aftonblad*, *Le Pays* et *Le Monde Illustré*. Mascha s'ennuie…

En novembre 1906, le couple divorce. Nouveau mariage, un mois plus tard, avec la fille d'un conseiller d'État danois, Jenny Heyman. Bonheur fragile, puisque la séparation intervient en 1912. Hagelstam attend ensuite l'année 1913 pour convoler avec sa quatrième femme, Anna Emilia Silfverberg. Fille d'un fabricant de chapeaux, Anna Emilia est une bonne musicienne. Elle est cantatrice, elle est jeune, elle a vingt ans de moins que lui. Leur fille, Hélène Anna, deviendra une étoile du Théâtre suédois d'Helsinki. Ils divorceront en 1929.

En 1913, Hagelstam a fondé la Société franco-finnoise. Au même moment, il a commencé à collaborer à l'hebdomadaire *L'Européen*. Mais c'est en 1919 que Hagelstam atteint le sommet de sa carrière, puisqu'il est nommé attaché de presse de la Légation de Finlande à Paris. En 1922, on le rappelle à Helsinki où il est affecté au Bureau de presse du ministère des Affaires étrangères. Il y travaillera jusqu'en 1928.

*

Les dernières années de Hagelstam furent difficiles. Dans une lettre à Jean Sibelius, il écrivait : « Moi-même je vais mal, et tout indique que je ne me remettrai plus jamais complètement. Je traîne sur les épaules, comme tu le sais, le fardeau de mes soixante-sept ans. Une tension artérielle trop élevée me cloue au lit tout le temps. J'en ai la tête qui tourne en permanence, même si personne ne s'en aperçoit. »

Malgré tout, Hagelstam tient à faire le voyage de Paris encore une fois. Lors de ce dernier séjour dans la Ville lumière, une attaque cérébrale le frappe. Rapatrié d'urgence, il est soigné à l'hôpital « Maria Sjukhus » d'Helsinki. C'est là qu'il meurt le 12 avril 1932.

*

De son œuvre il faut retenir, outre les deux livres *Krigs-Krönika från Paris* et le roman *Svarta Skuggor* (*Ombres noires*)[6], les 42 superbes livraisons parues de 1898 à 1902 de la « Revue internationale illustrée de littérature, d'art et de questions d'intérêt général » *Ateneum*[7]. Hagelstam en était à la fois l'éditeur et le rédacteur en chef. Quant à sa maison d'édition, son catalogue fait état d'environ 150 ouvrages publiés entre 1891–1903, y compris de nombreuses traductions. Ainsi, son moindre exploit n'est pas d'avoir proposé la première traduction en finlandais d'une œuvre de Strindberg, à savoir *Hemsoläiset (Les gens de Hemsö)*. À quoi s'ajoute, pour faire bonne mesure, la cinquantaine de catalogues d'expositions publiés par le Wentzel Hagelstams Förlag.

*

Pourquoi s'attarder à tous ces détails concernant un obscur écrivain finnois de langue suédoise, tombé dans l'oubli? Même si son mérite, qui n'est pas négligeable, est d'avoir recueilli – de la bouche même du principal intéressé, à son chevet d'hôpital, quelques mois seulement après l'événement en question – l'unique récit de la blessure du poète? Eh bien, ce n'est pas simplement pour raffermir la valeur et la véracité de son témoignage, mais également pour prévenir tout malentendu, toute injustice envers la personne de Wentzel Hagelstam. Car il y a comme qui dirait anguille sous roche, par la volonté de Cendrars lui-même.

*

Est-ce méconnaître le génie de l'écrivain que de présumer que toutes ses « histoires vraies » n'atteignent pas le même niveau de réussite? Celle qu'il place au début de son troisième et dernier recueil, *D'Oultremer à indigo* (1940), me

---

6 Hagelstam Wentzel, *Svarta Skuggor,* roman, Stockholm, A. Bonniers, 1908, 298 p. Un exemplaire – non ouvert – de ce roman figure également dans la bibliothèque de Blaise Cendrars.

7 *Ateneum. Internationell, illustrerad tidskrift för literatur, konst och spörsmal av allmänt intresse.* La revue parut à raison de 6 numéros annuels en 1898, 1899 et 1900, puis de 12 numéros en 1901 et 1902. Au total de ces 42 numéros il faut ajouter une unique et dernière livraison qui sortit en 1913, avec un sous-titre modifié: *Ateneum. Nordisk tidskrift för konst.* Dans son livre, Tage Jarolf affirme que cette revue, inégalée dès l'époque de ses premiers numéros, quant à la qualité son contenu aussi bien qu'à l'esthétique de sa présentation graphique, reste sans concurrence jusqu'à aujourd'hui, dans les pays nordiques. Hamsun, par exemple, y collabora à partir de 1900.

paraît l'une des moins convaincantes. Elle s'intitule « S. E. l'Ambassadeur »[8]. Présentée comme une « histoire très délicate à raconter », elle ne raconte à vrai dire rien : il n'y a pas d'histoire ni d'intrigue ni de péripéties, il n'y a ni début ni fin. Divisée en quatre séquences brèves, elle se borne (I) à faire le portrait du protagoniste en « vieil homme, gros, hilare, au teint fleuri, déboutonné et assez cynique, un enragé noctambule » ; (II) à dresser le tableau pittoresque de la « drôle d'époque » des « nuits insensées de Montparnasse », associant artistes et « copains [redescendus] du front avec une soif inextinguible » dans des beuveries sans fin ; (III) à réduire à un numéro de cabaret le banquet donné à la fois en l'honneur de la Finlande désormais indépendante et du « vieux farceur » nommé au poste de « chargé d'affaires de son pays ». En effet, la cérémonie culmine lorsque « Madame l'Ambassadrice » entonne la *Marseillaise* en dix-sept langues différentes, du japonais au lituanien ! Enfin, l'événement annoncé depuis le début et qui devrait se produire à la séquence (IV) se trouve tout simplement escamoté. Son Excellence est déjà morte et incinérée « hors champ », ses cendres recueillies dans une boîte à cigares. Lorsque le narrateur vient comme d'habitude réclamer son champagne et ses *zakouskis* à l'ambassade, il n'y trouve que la dactylo, en larmes… Somme toute, cette pochade est un « tombeau », le tombeau quelque peu caricatural d'Yvon Halmagrano, suivant le nom que lui donne Blaise Cendrars.

*

Dans « S. E. l'Ambassadeur », Cendrars se donne tout autant de mal pour dissimuler la vraie identité de son personnage que pour aiguillonner la curiosité du lecteur. À travers force brouillages de pistes et allusions transparentes, celui-ci finit par deviner que cet Yvon Halmagrano est bien finlandais, que la mission officielle revêtue à Paris constitue son heure de gloire… Quant à ce drôle de nom qu'il porte, le narrateur insiste sur le fait qu'il l'a inventé de toutes pièces, de bon grain et d'ivraie, suis-je tenté d'ajouter. À un certain moment, comme par inadvertance, il manque par ailleurs lâcher le vrai nom de son héros.

Or, parmi les papiers du poète conservés au Fonds Blaise Cendrars de Berne, il existe un petit répertoire autographe, confectionné avec des feuillets lignés oblongs. Il est intitulé : « Paris-Soir / Histoires Vraies / I – II – III – IV – V » et daté du 1er octobre 1937. Les différentes encres bleues et vertes mon-

8 Cendrars Blaise, *Histoires vraies,* TADA 8, 305–316 et *D'Oultremer à indigo,* Paris : Gallimard, 1998, coll. « Folio » 2970, p. 11–26. Vu le peu d'étendue du texte, je renonce à indiquer la référence exacte de chaque bout de citation.

trent que certaines mentions ont été ajoutées ultérieurement. C'est un précieux document pour qui étudie la genèse des « Histoires vraies ». La nouvelle « S. E. l'Ambassadeur » y figure sous le titre « Hôtel des Îles Britanniques ». Et c'est précisément la onzième page de ce répertoire qui confirme le lien entre la fiction et la réalité, entre Yvon Halmagrano et Wentzel Hagelstam. Voici l'identification, renfermée dans une simple parenthèse :

> 10 / Dans le ventre de la Baleine (Niels Dardel) / juillet 39.
> 11 / Hôtel des Îles Britanniques / (Hagelstam) / juillet 39[9].

Chez Cendrars, une identification aussi directe est exceptionnelle car, comme le dit Claude Leroy, « le plus souvent, les clés sont multiples, certaines sont faussées, et leur trousseau ouvre des portes qui ouvrent sur d'autres portes, [...] les situations sont en chiasme, les identités empiètent les unes sur les autres, les doubles n'exercent leur métier qu'à temps partiel et les leurres le disputent aux appâts »[10]. Sur quelles autres clés chercher à mettre la main, dans le cas qui nous occupe, et quelles autres portes entrebâiller ? Si les virées montparnassiennes se déroulent en 1917, l'hôtel des Îles Britanniques, à l'entresol duquel Halmagrano installe son « ambassade », renvoie à l'époque des *Ballets suédois* (1920–1924), à Rolf de Maré, leur fondateur, ainsi qu'à Niels et Thora de Dardel. « S. E. l'Ambassadeur » est dédié « à Niels de Dardel » et « Monsieur le professeur », symétriquement, « à Thora » ... D'autres trousseaux restent sans doute à découvrir...

La fiction a ses propres lois. Une certaine gêne subsiste néanmoins de voir affublé de l'habit d'un bouffon celui à qui on a confié jadis le récit du moment le plus dramatique de sa vie. À moins que ce ne soit précisément là, dans une sorte de dénégation inconsciente, qu'il faille en chercher la raison profonde. Dans l'équation : Halmagrano égale Hagelstam, il a quelque chose qui cloche. Se pourrait-il que Cendrars en veuille à son « défunt ami » – « un vantard et un ivrogne », « un bon vivant qui ne prenait pas grand-chose au sérieux », « un joyeux bohème [que] tout le monde tutoyait », « un enragé noctambule [aux] yeux diaboliques et extraordinairement moqueurs » –, enfin, que « ce vieux farceur », « ce rigolo » et « vieux pochard » soit devenu finalement un « personnage officiel » ?

---

9 Archives littéraires suisses, Fonds Blaise Cendrars, cote O 141 1. b. C'est Claude Leroy qui le premier a révélé l'existence de ce document dans son édition du recueil *D'Oultremer à Indigo* dans la collection « Folio », *op. cit.*, p. XVII, 253 et 254. Voir aussi *Histoires vraies,* TADA 8, 497, note 2.

10 Leroy Claude, « Préface » à *D'Oultremer à Indigo,* « Folio », *op. cit.*, p. XVII–XVIII.

D'autres questions surgissent. Pourquoi Cendrars dit-il avoir « fréquenté durant quarante ans » son ami « qui [l']a toujours amusé » ? Pourquoi affirme-t-il au mépris de toute vraisemblance qu'il a connu Yvon Halmagrano dès son enfance, « chez [s]a mère, où il fréquentait, avec d'autres artistes et musiciens, dont un pianiste, [...], le grand, le génial Paderewski » ? Pourquoi lui prête-t-il quatorze divorces, alors qu'en réalité Hagelstam ne s'est marié que quatre fois, comme on l'a vu plus haut ? Enfin, celui-ci est décédé dans un hôpital d'Helsinki, et non pas, comme le protagoniste de Cendrars, dans son « ambassade » parisienne. Mais plus insidieux, en un certain sens, le flou pour ne pas dire la confusion temporelle, sciemment entretenue par l'auteur. À lire « S. E. l'Ambassadeur » sans parti pris particulier, on associe spontanément la mort de Halmagrano à l'année 1917. Quand a-t-il expiré en vérité ? Le texte ne fournit aucun repère exact. « Quelque temps » plus tard ? Peut-être ; mais nous savons que Hagelstam, quant à lui, est mort en 1932. Or, l'année 1917 surplombe si indéniablement cette « histoire vraie », sa force d'attraction paraît si vive que tout reflue vers elle, se groupe autour d'elle.

Cette observation nous place devant une nouvelle difficulté. La mythologie cendrarsienne ne nous a-t-elle pas appris à saisir le rôle capital de l'année 1917 en tant qu'année de la renaissance du poète à l'écriture ? Année de renouveau, année de vie, après les années de guerre, de blessure et d'amputation, 1917 cadre mal avec l'intrépide éthylisme de la bande à Halmagrano. Quelle drôle d'époque, en effet, et quel drôle de milieu ! Mais d'après ce que Cendrars nous en laisse entrevoir dans certains textes, pour lui personnellement, ce fut plutôt durant l'année 1916 qu'il plongea dans une intense « vie de bâton de chaise »[11]. 1916, 1917, le contraste est si marqué qu'on dirait que l'auteur de « S. E. l'Ambassadeur » se fait un malin plaisir de projeter les excès de l'année noire sur la merveilleuse année suivante. Pourquoi donc ce « prochronisme inversé » ?

*

L'exemplaire des *Krigs-Krönika från Paris* de Wentzel Hagelstam se trouvant dans la bibliothèque du poète se présente comme un volume broché de format 20,5 x 14 cm et dont les seules pages du chapitre « En Krigs-Odyssee » sont coupées[12]. Aucun signe particulier, ni coin corné, ni trait de crayon, ne jalonnent le parcours du lecteur attentif. Seul le renvoi aux « p. 86–97 » du chapitre en

11 Voir Cendrars Blaise, *Moravagine,* « Pro domo : Comment j'ai écrit *Moravagine,* TADA 7, 232.

12 Hagelstam Wentzel, *Krigs-Krönika från Paris,* Stockholm, Svenska Andelsförlaget, 1916, 179 p., ill.

question, inscrit sur la page de titre, prouve que Cendrars a eu le livre en main. Mais la page du faux-titre porte la dédicace que voici : « Blaise Cendrars / de son très sincère ami / Wentzel Hagelstam / Paris 1916. »

Le livre se divise en vingt-cinq chapitres disposés en cinq parties. Certains de ces chapitres reprennent des conférences prononcées dans diverses villes de Finlande et de Scandinavie. Les première, quatrième et cinquième parties sont consacrées à des analyses et réflexions plutôt générales et théoriques comme, par exemple, *« Audiatur et altera pars »*, « Qui porte la responsabilité ? » ou encore « Paris garde sa force morale » ainsi qu'« Après la guerre des armes, la guerre des économies », etc. Les parties II et III, quant à elles, contiennent des témoignages plus personnels : « Chez la Légion étrangère près d'Arras », « Ce que j'ai vu sur le front français », « La cathédrale de Reims a-t-elle été détruite ? », entre autres. Le chapitre consacré à « Une Odyssée de guerre » – qui contient le récit si bouleversant pour nous de la blessure – se trouve au beau milieu de la deuxième partie.

*

« Mais vous savez, la vraie vie est là, tout de même, me souffle à l'oreille une voix – venue d'où ? –, les décalages, les disparités, les excès, les broderies, tout ça c'est amusant, cela nous aura bien fait rire un moment. Mais peu importe… Car elle est là, dans ces phrases, ces images, ces scènes, dans cette nouvelle au titre dérisoire – liberté, rythme, verve –, la vraie vie se trouve dans toute création littéraire réussie. Nos existences de tous les jours, réelles, vérifiables n'en sont qu'un pâle reflet. À vous je peux le dire… »

La raison du poète est toujours la plus forte. Et Cendrars n'écrit pas pour des coupeurs de cheveux en quatre ! Quelle méthode donc adopter pour aborder « S. E. l'Ambassadeur » ? Au début *D'Oultremer à Indigo,* l'auteur a-t-il simplement voulu traiter le sujet de l'alcoolisme débridé en temps de guerre ? Symétriquement à celui de la sexualité à différents âges mis sur le tapis dans la dernière pièce du recueil ? En racontant l'histoire « drolatique », « macabre » et « invraisemblable » de la mort d'« un diplomate ami », son intention a-t-elle été malgré tout de dresser une stèle à sa mémoire ? En créant la figure de Halmagrano, a-t-il eu en main les *Chroniques de guerre de Paris* ? A-t-il rouvert le livre de son « très sincère ami » ? Rien ne permet de l'affirmer. A-t-il, au contraire, voulu se débarrasser de son souvenir ?

Ce qui frappe c'est qu'il le présente d'emblée comme son « ami défunt ». Et si son histoire est « délicate », c'est que c'est une histoire d'ivrogne. « J'ai le goût

de la vérité », affirme l'écrivain. Vérité transfigurée ? Ce qui frappe encore, c'est l'insistance sur le curieux syllogisme placé en tête de la nouvelle et qui consiste à dire : je vous raconte une histoire où tout est truqué – noms, lieux, dates – ; or, je m'y mets « nominalement » en scène ; donc c'est une histoire vraie. Dès lors, faudrait-il voir en Halmagrano un autoportrait en négatif de l'auteur lui-même ? Un saisissant portrait du Cendrars de 1916, fraîchement amputé, à qui on paie plus volontiers à boire qu'à manger ; mutilé de guerre qui traverse une très mauvaise passe ? Et qui doit disparaître, puisque le Cendrars de 1917 est un autre homme, un homme nouveau.

En définitive, « S. E. l'Ambassadeur » apparaît ainsi comme une étape, comme un exercice en vue de la conquête de l'écriture rhapsodique des grands livres à venir. Tout se passe comme si Cendrars y faisait ses gammes, s'entraînant à la virtuosité où il excellera : celle du jeu avec le temps.

*

Reste maintenant à déchiffrer le récit de la blessure tel que le poète l'a fait à Wentzel Hagelstam, début 1916, à Lakanal, sur son lit d'hôpital. Je me garderai bien de le gloser ici. Sa connaissance nous rapprochera-t-elle de Blaise Cendrars ? Ou nous éloignera-t-elle, au contraire, de lui ? Au lecteur d'en juger.

*

Jean-Carlo Flückiger & Lukas Dettwiler

Wentzel Hagrlstam, vers 1906. Photo Herman Hamnqvist. Archives de la famille Hagelstam, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsinki.

WENTZEL HAGELSTAM
UNE ODYSSÉE DE GUERRE

Durant les premières années de la guerre, quelque cent soixante écrivains français sont morts au champ d'honneur. On trouve une liste commémorative de leurs noms dans une revue publiée à Paris depuis le début des hostilités, modestement intitulée « Bulletin des écrivains »[1].

C'est avec tristesse que nous parcourons chaque nouvelle livraison de cette publication, dont les notices succinctes évoquent non seulement l'œuvre souvent brève mais lumineuse de ceux qui sont tombés au combat, mais nomment également les blessés qu'on soigne dans les hôpitaux, les disparus ainsi que ceux que les Allemands avaient faits prisonniers.

Les auteurs valides toujours engagés au front rédigent des notices nécrologiques pleines d'émotion à la mémoire de leurs confrères tués. De même, il n'est pas rare qu'un illustre vétéran de la littérature française ou du monde scientifique signe une page à bordure noire en l'honneur de tel disciple prometteur, emporté avant l'heure par cette guerre féroce.

Combien cette guerre est une énigme pour nous! Chaque jour, chaque heure nous taraude la question de savoir comment il se fait que des intellectuels, des êtres civilisés, des hommes savants et de grande culture puissent manier des armes meurtrières, charger à la baïonnette, estropier et mettre à mort leurs semblables qui savent évidemment que leurs tueurs tiennent les sports pacifiques ainsi que la formation accomplie du cœur et de l'âme pour les idéaux les plus nobles.

L'autre jour, j'ai reçu le mot d'un auteur français blessé me priant d'aller le voir à l'hôpital. L'écriture heurtée montrait qu'il avait du mal à tenir la plume. C'est avec étonnement que je lus le nom apposé sous les phrases laconiques : *Blaise Cendrars*.

---

1 Le *Bulletin des Écrivains* fut rédigé et publié par René Bizet, Fernand Divoire et Gaston Picard de 1914 à 1919. Envoyés gratuitement à tous les écrivains aux Armées, les 49 numéros de cette feuille – chacun comportait quatre pages – ont ainsi permis aux écrivains mobilisés de suivre le sort des uns et des autres. Ils recevaient également par ce biais quelques nouvelles des activités artistiques de l'arrière et, surtout, ils trouvaient dans chaque numéro les adresses des autres hommes de lettres mobilisés qui changeaient parfois d'affectation.

Je n'avais pas eu de ses nouvelles depuis un bout de temps. Mais dans ma mémoire, il était resté vivant: un homme simple et droit, et en même temps un rêveur, un idéaliste et, avant tout, un enthousiaste. Dans la littérature française ultramoderne, il marche en tête du courant «futuriste», appelé «simultanéisme».

Blaise Cendrars est un chercheur de vérité sans peur et sans reproche. Lorsque je fis sa connaissance, ce qui me frappa, c'est qu'il partageait son prénom avec le grand philosophe Pascal, qui formula un jour ces phrases mémorables: «Vous *[mes Pères]* croyez avoir la force et l'impunité, mais je crois avoir la vérité et l'innocence. C'est une étrange et longue guerre que celle où la violence essaie d'opprimer la vérité. Tous les efforts de la violence ne peuvent affaiblir la vérité, et ne servent qu'à la relever davantage. Toutes les lumières de la vérité ne peuvent rien pour arrêter la violence, et ne font que l'irriter encore plus. Quand la force combat la force, la plus puissante détruit la moindre: quand l'on oppose les discours aux discours, ceux qui sont véritables et convaincants confondent et dissipent ceux qui n'ont que la vanité et le mensonge: mais la violence et la vérité ne peuvent rien l'une sur l'autre. Qu'on ne prétende pas de là néanmoins que les choses soient égales: car il y a cette extrême différence, que la violence n'a qu'un cours borné par l'ordre de Dieu, qui en conduit les effets à la gloire de la vérité qu'elle attaque: au lieu que la vérité subsiste éternellement, et triomphe enfin de ses ennemis, parce qu'elle est éternelle et puissante comme Dieu même.[2]»

Blaise Cendrars appartient au nombre toujours croissant de ceux qui voient la cause de l'actuel embrasement mondial dans la volonté insensée d'étouffer la vérité. C'est pourquoi il n'hésita pas un instant à offrir sa vie pour la sauvegarde de la vérité[3]. D'origine suisse, aujourd'hui naturalisé français[4], il s'engagea comme volontaire dans l'armée française dès le début des hostilités. Le 2 août 1914, immédiatement après la déclaration de la guerre par l'Allemagne, il lança dans la presse parisienne un appel à tous les concitoyens étrangers à défendre

2 Texte cité d'après Pascal Blaise, *Les Provinciales*, Lettre XII. Chronologie et introduction par Antoine Adam, Paris, Garnier-Flammarion, GF 151, 1967, p. 173.

3 Hagelstam semble bien être l'un des premiers à mettre ainsi en relation le poète du *Transsibérien* et l'auteur des *Pensées*.

4 Blaise Cendrars a été naturalisé français le 16 février 1916, selon l'indication portée dans le Livret militaire du légionnaire Sauser, dont on trouve une reproduction en fac-similé dans *La Main coupée,* dixième volume des *Œuvres complètes* éditées par le Club français du live en 1970.

leur deuxième patrie jusqu'à la dernière goutte de sang[5]. Le journal *Les Amitiés Françaises* enregistra les inscriptions des volontaires, dont le nombre atteignit le soir même les douze mille. Dans l'espace de quinze jours, quarante mille volontaires s'engagèrent, parmi lesquels une majorité de Russes et d'Italiens. Le 22 août la Légion étrangère fut mobilisée. Le général Garibaldi arriva en toute hâte du Mexique dans l'intention de former, avec ses trois fils, des corps francs[6]. Il proposa d'embarquer 40 000 mille hommes sur six navires à destination de la Dalmatie afin de forcer l'Italie à entrer en guerre. Mais le gouvernement français écarta cette idée, d'une part parce que les lois promulguées par les conférences de La Haye interdisaient les corps francs et, d'autre part parce que la France se refusait à faire pression de la sorte sur la liberté d'action des Italiens. Les quatre Garibaldi entrèrent donc à la Légion étrangère. Deux des trois jeunes frères allaient tomber.

C'était à l'origine la Légion étrangère d'Afrique, renforcée ainsi par les volontaires qui la rejoignirent en grand nombre. La plupart d'entre eux n'arrivèrent pourtant pas à s'accommoder de la discipline de fer qu'imposaient avec brutalité des caporaux habitués à mater des aventuriers portant des faux noms, des têtes brûlées irrécupérables ou des épaves humaines dévoyées. Et comme le bataillon des volontaires, qui s'était lancé avec bravoure dans les batailles les plus violentes, avait subi de lourdes pertes en peu de temps, la Légion entière fut dissoute, et les volontaires survivants entrèrent dans les rangs de l'Armée régulière.

Dans quel régiment et dans quel coin du pays avait échoué mon ami Blaise Cendrars après la dissolution de la Légion étrangère, je l'ignorais. Or, j'allais maintenant apprendre quels coups lui avait réservés le sort.

Je prends donc le train de banlieue pour me rendre à Sceaux. Car c'est là qu'il se trouve à l'hôpital de fortune, abrité par l'immense bâtiment du Lycée Lakanal.

Une des nombreuses infirmières m'accompagne à travers couloirs et escaliers jusqu'au troisième étage. « Il doit être ici », dit-elle en ouvrant la porte

---

5 Cet appel, lancé par Blaise Cendrars et Ricciotto Canudo et quatorze autres signataires, fut publié notamment par *Le Gaulois, Le Figaro* et *Le Matin,* mais ne rencontra qu'un faible écho. Voir à ce sujet Picciola André, « Les étrangers au service de la France », Leroy Claude (dir.), *Blaise Cendrars et la guerre,* Armand Colin, 1995, p. 22–23.

6 Il s'agit de Ricciotti Garibaldi (1847–1924), l'un des fils de Guiseppe. Voir Picciola André, « Les étrangers au service de la France », *op. cit.*, p. 29–31.

d'une grande salle, dans laquelle les héros blessés gisent dans leurs lits disposés en rangs serrés. Au milieu, quelques convalescents en grande conversation sont assis autour d'une table. Elle me conduit tout au fond de la salle, jusqu'à une chambre plus petite.

Cendrars est assis sur le bord de son lit, plongé dans la lecture d'un livre. Il sursaute et me tend avec un sourire joyeux – la main gauche. Je vois maintenant pourquoi le billet qu'il m'a adressé portait une écriture si maladroite: son bras droit est amputé peu au-dessous de l'épaule.

– Mais mon cher ami, le bras droit! L'exclamation m'a échappé malgré moi.

– Ce n'est rien, sourit-il, je dois apprendre à écrire de la main gauche… Ce n'est qu'une question d'entraînement.

Il continue pourtant, en souriant d'un sourire teinté d'amertume:

– Ma femme a eu beaucoup de mal à accepter cela lorsqu'elle est venue me voir la première fois ici, à l'hôpital, mais elle s'habitue déjà à l'irréparable. Elle est venue un beau jour, avec notre petit garçon. Vous ne saviez sans doute pas que j'ai un fils – il avait seulement six mois quand je suis parti à la guerre. Maintenant, il m'est défendu de retourner au front…

– Mais vous ne vous en plaignez tout de même pas?

– Peut-être que si. Je me suis habitué à la vie là-bas, et j'en ai réchappé de façon relativement heureuse. Mes camarades, ici, sont bien plus mal en point.

Ce n'est qu'à ce moment-là que j'aperçois les deux autres patients dans la chambre, couchés au fond de leurs lits. L'un des deux pousse des plaintes et des gémissements, et je vois que ses yeux sont inondés de larmes.

– Qu'est-ce qu'il a? demandé-je discrètement.

– Une rage de dents.

Le patient remarque l'étonnement qui se dessine sur mon visage: mal aux dents, un héros blessé qui pleure, parce qu'il a mal aux dents! Et il s'en explique lui-même:

– Oui, au fond ce n'est rien, mais cela me sape le moral, au point que je ne sais plus où tout cela va mener… La blessure au poumon m'a tellement affaibli… Tenir, il me faut tenir jusqu'à ce que le dentiste vienne demain matin…

D'une voix brisée il raconte comment il a eu la poitrine déchirée par un éclat de grenade, le poumon mis à nu. – Et comme il faisait froid pendant le long transport jusqu'à l'ambulance, j'ai attrapé une pneumonie. Quand on m'a opéré j'étais plus mort que vif.

– Et celui-là, dit Cendrars en montrant son frère d'armes couché dans son lit, il a eu l'épaule broyée par une balle dum-dum – mon bras, c'est également une balle explosive qui l'a fracassé.

– Mais est-ce bien vrai que les Allemands ont utilisé des balles dum-dum ?

– Il n'y a pas de doute là-dessus, affirme Cendrars.

Et le soldat à l'épaule éclatée de se mêler à la conversation :

– Si cela avait été une balle ordinaire, dit-il, si elle avait passé à travers, elle aurait peut-être cassé un os, mais elle ne m'aurait pas pulvérisé l'omoplate tout entière.

– Que leurs dum-dum correspondent au type de balles appelé ainsi à l'origine, je ne le sais pas, reprend Cendrars, mais elles produisent le même effet – à l'intérieur de mon bras, les deux os ont été complètement broyés de sorte qu'il pendait, retenu par quelques lambeaux de peau seulement.

En répondant à mes questions, Cendrars évoque maintenant ses propres expériences.

Dès le début de la guerre, il était allé au feu, avait connu la vie des tranchées, avait participé aux attaques à la baïonnette.

– Lors d'une attaque à la baïonnette, on ne se précipite pas dans une rage aveugle, comme les gens se l'imaginent. Nous n'avons pas couru, nous avons avancé au pas qu'on appelle pas de gymnastique, prêts à affronter l'ennemi les yeux dans les yeux. Ce n'est qu'au moment de la mêlée qu'on perd la tête. Alors on se bat avec la même sauvagerie des deux côtés : à la baïonnette, aux longs couteaux dont nous sommes équipés pour le combat corps à corps dans les tranchées, à la crosse de mousqueton, aux poings – et même avec les dents.

Il faut manœuvrer avec agilité pour ne pas périr. Le pire a été d'avancer sous la grêle des balles des mitrailleuses allemandes. Je n'oublierai jamais les batailles près d'Arras où je me voyais à chaque instant happé par les griffes de la mort. Le 9 mai nous avons pris les forteresses près de Souchez, les « Ouvrages blancs » ou « Le Labyrinthe ». Les Allemands ne semblaient pas préparés à notre attaque, et nous avons avancé sur neuf kilomètres sans rencontrer presque aucune résistance. Mais après, les mitrailleuses se sont remises de plus belle à cracher leur feu infernal. Nous avions l'ordre strict de ne pas nous arrêter ni de reculer. Les balles sifflaient sans cesse ; à chaque instant un ou plusieurs hommes tombaient. On levait le bras gauche haut devant soi pour protéger le visage, et on avançait de côté. On évitait de se cacher ouvertement derrière un camarade, mais instinctivement on se mettait à marcher en oblique de sorte que chacun était pour ainsi dire couvert par celui qui marchait devant lui ; en réalité, ce n'était pas une vraie protection, car il se faisait constamment des trous dans cette ligne, jusqu'à ce qu'il faille arrêter l'attaque, nos pertes étant trop lourdes. Que je n'aie pas été touché cette fois-ci, je ne le comprends pas du tout. Mais je n'ai pas non plus été touché lors de notre nouvelle attaque du 16 juin. Ce jour-là, nous avons conquis un terrain de plus de six kilomètres, puis ça a été l'arrêt. De ma troupe de trois cents hommes il n'en restait que seize, et les autres unités étaient tellement décimées que l'attaque a dû être abandonnée.

Cendrars attrape une cigarette avec la main qui lui reste. Aussitôt que je lui ai donné du feu en lui tendant une allumette, il continue :

– De cet événement date par ailleurs mon souvenir de guerre le plus horrible. Le régiment entier devait passer une tranchée d'où les Allemands avaient été chassés. Des obus ennemis, il en pleuvait sans arrêt. Avec mon petit groupe je m'étais couché dans l'herbe, attendant notre tour de traverser la tranchée. À quelque cent mètres de nous, un soldat français était couché sur le ventre ; il avait l'air de vouloir se tirer, je ne sais pas, mais il y a toujours l'un ou l'autre qui tremble pour sa peau. Je ne l'ai vraiment aperçu qu'au moment où le bruit trop familier d'un obus allemand s'est fait entendre. Dans l'instant même, le projectile tombe pile sur lui, là-bas, dans l'herbe. J'ai vu ses deux jambes nues sortir, pour ainsi dire, des fuseaux rouges sous l'effet du souffle et monter haut dans l'air. Son torse avait été pulvérisé ; de lui il ne restait plus trace, seuls les fuseaux sanguinolents étaient encore là[7].

7 Ce passage contiendrait-il en germe l'image terrifiante de la mort du sergent van Lees telle que la dépeint Cendrars au début de *L'Homme foudroyé* (TADA 5, 15) ?

D'une chose pareille, celui qui ne l'a pas vécue ne peut avoir idée, continue mon interlocuteur. Tout porte à croire que, dans la guerre, la mort attrape d'abord le couard. Dans notre régiment, nous avions un gars exceptionnellement grand et beau, un preux géant. Il n'arrêtait pas de trembler pour sa vie. Finalement, il a réussi à se faire nommer caporal d'ordinaire. Sa tâche consistait à aller chercher les provisions dans le village voisin et à les acheminer jusqu'au front. Il était joyeux et heureux, mais lorsqu'il est arrivé au village lors de sa première tournée, il a essuyé le bombardement des Allemands : un obus est tombé en plein sur son fourgon et l'a tué sur place.

– Et votre bras, quand et où l'avez-vous perdu? lui demandé-je alors.

– Oui, c'était en Champagne, le 28 septembre. L'offensive française a commencé le 25 septembre. Je me trouvais parmi la réserve, mais trois quarts d'heure seulement après le début de l'attaque, ma troupe a dû monter dare-dare en première ligne. Ce qui s'était passé entre-temps, nous ne l'avons su qu'une fois arrivés devant la tranchée, que nous appelions « La Culture »[8] et que toutes nos forces disponibles avaient l'ordre de prendre. Lorsque nous sommes arrivés en haut d'une colline à environ cinquante mètres des tranchées situées en bas, dans la vallée, nous avons vu toute cette désolation.

Les tranchées formaient là un angle, dans lequel les régiments français s'étaient trouvés pris sous le feu des mitrailleuses allemandes, qui les avaient fauchés des deux côtés. Le passage conduisant vers la vallée était jonché de cadavres, et quelques minutes plus tard, de notre troupe de trois cents hommes il n'en restait que deux : moi et Carvalho, fils du célèbre journaliste portugais du même nom et Français naturalisé. J'ai serré la main de Carvalho, en plaisantant : « Eh bien, il va falloir qu'on prenne cette tranchée à nous deux. » Au même moment Carvalho est tombé, et tout de suite après j'ai senti une douleur insupportable dans mon bras et j'ai été projeté par terre. Je dois l'avouer, j'ai crié, j'ai crié de peur, comme j'ai entendu crier les blessés sur les champs de bataille durant des jours et des nuits. Mais effrayé par ma propre voix méconnaissable, j'ai repris conscience. J'avais terriblement honte d'avoir hurlé comme un bœuf. Je voulais me relever mais je n'y arrivais pas. Et alors j'ai vu le sang qui giclait de mon bras déchiqueté. De la main gauche je me suis efforcé d'enlever ma capote, le ceinturon et les cartouchières. Je n'y arrivais pas. À ce moment-là, j'ai vu deux tirailleurs français qui couraient dans ma direction.

8 En français dans le texte. En fait, comme c'était une tranchée ennemie, les militaires français l'appelaient la « tranchée de la Kultur ».

Ils s'étaient perdus et cherchaient à échapper aux salves des mitrailleuses. J'ai crié, je leur ai fait signe et ils se sont approchés. Mais à quelques pas de moi, l'un des deux s'est écroulé, il avait reçu une balle dans la tête. L'autre ne m'a pas abandonné pour autant. Il m'a aidé à enlever la capote et m'a traîné sur soixante mètres jusqu'à la tranchée, où quelques rescapés des régiments français avaient trouvé refuge. Lorsque nous y sommes arrivés, j'ai perdu connaissance pendant un moment; on m'a fait boire une gorgée de vin, et je me suis senti mieux.

J'ai reconnu alors deux frères d'armes de ma propre compagnie. L'un d'eux était un boucher de Paris. Je lui ai tendu mon long couteau en lui demandant de trancher les lambeaux de peau auxquels pendait mon bras déchiqueté. « Tu dois bien savoir comment couper correctement », lui ai-je dit. Mais il a hésité, et les autres sont intervenus: « Cela il faut le laisser au docteur! » Alors ils m'ont fait un pansement aussi bien qu'ils ont pu[9].

Les brancardiers viendront quand il fera nuit, ont-ils dit, et ils m'ont porté jusqu'au poste sanitaire.

Mais qui pouvait affirmer qu'un brancardier se hasarderait aussi loin, jusqu'à la ligne de feu, dans l'obscurité? Il y avait six kilomètres de chemin à parcourir. À la tombée de la nuit, je me suis mis en route sur mes propres jambes. Il m'a fallu trois heures pour faire le chemin, et il ne me restait plus beaucoup de sang quand je suis arrivé. On m'a conduit à l'hôpital de Châlons, où le bras a été amputé plus haut. Cela s'est mieux passé que moi-même ou n'importe qui d'autre l'aurait cru.

Lorsque mon ami Cendrars eut achevé le récit de son odyssée de guerre, je ne pus m'empêcher de lui demander si ces terribles souvenirs ne pesaient pas sur son moral tel un cauchemar.

– Oh oui, dit-il, il y a beaucoup de choses qu'on voudrait bien oublier. Mais tous ces souvenirs de guerre forment un tel chaos incompréhensible de bien et de mal. J'ai vu tant d'actes d'héroïsme chez mes camarades. Ce que nous avons

---

9 On se référera également au témoignage de Robert Delors qui, dans sa lettre adressée le 19 mars 1952 à son « cher Blaise Cendrars et ancien caporal de la 6e du 3e de marche » écrit ceci: « Nous nous sommes vus la dernière fois alors que, blessé tous les deux, nous cherchions le poste de secours. Vous avec votre bras pendant que vous vouliez que j'achève de couper. » (Fonds Blaise Cendrars, *La Main coupée,* dossier O 174 a. 4. Lettres. On en trouve le texte complet reproduit dans Leroy Claude (dir.), *Blaise Cendrars et la guerre,* Paris, Armand Colin, 1995, p. 305.)

fait, nous avons dû le faire, aucun n'a manqué à son devoir. Il y a aussi beaucoup de souvenirs drôles, disons tragi-comiques, qu'on garde de la vie au front. L'éditeur Lemerre[10] m'a prié d'écrire un livre de guerre, encore un en plus de ceux qui envahissent déjà Paris comme les rats envahissent les tranchées.

– Et ce livre, vous allez l'écrire de la main gauche ?

– Oui, certainement ; j'ai demandé un délai jusqu'en été, et d'ici là je serai bien capable de taper un livre à la machine. Je me propose de raconter les anecdotes vécues[11]. Ce qu'est la guerre, on ne peut mieux le décrire que de la façon dont les grands écrivains russes l'ont fait, il y a longtemps.

Je vais raconter comment, après avoir nettoyé une tranchée, nos braves soldats paysans remplissaient joyeusement leurs gourdes du café matinal que les Allemands avaient dû abandonner tout fumant ; combien nous réjouissait, nous autres légionnaires, la découverte, dans une tranchée allemande, d'une caisse de bière de Munich authentique, que nous nous sommes empressés de cacher derrière un buisson pour aller la récupérer la nuit venue et la vider en catimini ; comment nos Bretons futés se sont emparés au fond d'une autre tranchée allemande d'une boîte de cigares fins, mais qu'ils n'ont pas osé fumer, les croyant empoisonnés, jusqu'à ce que je me régale en allumant le premier…

Et puis encore cette histoire-là !

---

10 Alphonse Lemerre (1838–1912) s'est distingué par la publication des trois volumes de l'anthologie *Le Parnasse contemporain* réunissant Gautier, Banville, Leconte de Lisle, Baudelaire, Heredia, Verlaine et Mallarmé et d'autres poètes contemporains. Comme il est décédé en 1912, ce sont sans doute ses héritiers qui ont passé commande d'un livre sur la guerre à Cendrars. La maison d'édition Lemerre n'a cessé d'exister qu'en 1965.

11 Dans le volume d'*Inédits secrets* publié en 1969, Miriam Cendrars a révélé l'un des premiers textes écrits de la main gauche, à savoir quatre pages intitulées « Notre grande offensive / Quelques villages de la Somme / Souvenirs d'un amputé ». Mais ces souvenirs concernent les combats dans les tranchées de Frise et d'Herbécourt, d'octobre 1914 à la mi-avril 1915. C'est à Nice, en août 1918, que Cendrars commence à écrire une *Main coupée,* dans laquelle il se propose de raconter « I. La Bataille de Champagne du 24 au 28 septembre 1015 – II. L'Ambulance I / II – III. La Main Coupée », le tout assorti d'un portrait de l'auteur et destiné aux Éditions de la Sirène. Le fragment compte une dizaine de pages manuscrites. Publié pour la première fois dans *Continent Cendrars* n° 5 / 1990, Neuchâtel-Boudry, À la Baconnière, 1990, p. 6–15, il a été repris dans Leroy Claude (dir.), *Blaise Cendrars et la guerre,* Paris, Armand Colin, 1995, p. 253–260 et par Michèle Touret dans son édition de *La Main coupée,* TADA 6, 289–298. Enfin, on lira également le récit de Bienne Gisèle, *La Ferme Navarin*, Paris, Gallimard, 2008, coll. « L'un et l'autre ».

C'était pendant notre attaque en Champagne. Nous avions marché pendant quatre jours déjà, la baïonnette montée sur nos fusils, mais sans tirer un seul coup. Alors que nous nous abritons un instant dans un champ pour échapper au feu de l'ennemi, un lièvre sursaute et détale. Un coup de fusil claque. Le tireur avance en rampant pour aller chercher sa proie. Toute la journée le lièvre mort pendouillait à sa ceinture, tandis qu'il se battait à la baïonnette comme nous autres. Le soir, nous avons trouvé son corps, le lièvre toujours attaché à sa ceinture. Nous l'avons déposé à côté de lui, dans sa tombe.

Le lièvre mort à la guerre comme lui, telle fut sa dernière joie. Quant à nous, il nous reste à attendre le récit de guerre que Blaise Cendrars va maintenant écrire de sa main gauche.

Traduit du suédois par
Lukas Dettwiler & Jean-Carlo Flückiger

LE COURS DE LINGUISTIQUE DE BLAISE CENDRARS

Recueil paru en 1931, et regroupant des textes écrits dès 1917, *Aujourd'hui* ne cesse d'interroger la critique, en faisant vaciller les concepts avec lesquels elle a l'habitude de travailler. Il n'est que de lire la présentation qu'en donne Claude Leroy dans la collection « Tout autour d'aujourd'hui » pour prendre la mesure des difficultés que soulève le recueil, décrit comme « un manifeste, en somme, mais qui contrevient avec insolence aux règles d'un genre cher aux mouvements d'avant-garde »[1]. Mais remettre en cause les critères conventionnels du discours sur la littérature n'est après tout que ce que l'on peut attendre d'un recueil dont son auteur disait : « [...] personne ne l'a jamais lu, ce livre, sinon, on parlerait autrement de la littérature. Et de tout »[2]. Comment dès lors aborder *Aujourd'hui* ? C'est notamment à cette question que le volume *Cendrars à l'établi. 1917–1931*[3] paru récemment aux éditions Non Lieu, souhaite répondre. Il présente parmi d'autres enjeux celui de vouloir réévaluer l'importance d'*Aujourd'hui* dans l'ensemble de l'œuvre de Blaise Cendrars. Cette problématique conduit à poser sur la formation du recueil un regard neuf, qui permet de faire « tenir ce volume non plus pour un assemblage de circonstance mais pour un acte d'écriture »[4]. Dans cette perspective, la composition des textes autant que les effets inédits de leur organisation dans un volume deviennent des problématiques essentielles à la relecture d'*Aujourd'hui*. C'est dans la poursuite d'une approche du recueil comme « acte d'écriture », que nous aimerions inscrire cette analyse du huitième chapitre du recueil, intitulé « Poètes », et dans lequel se développe une réflexion théorique, d'une part sur l'écriture poétique et sur la relation qu'elle entretient avec ce que Cendrars appelle « la science de la linguistique moderne »[5], d'autre part et subséquemment sur le langage lui-même.

Le chapitre « Poètes » regroupe deux textes, « Les Poètes modernes dans l'ensemble de la vie contemporaine » et « Les Poètes d'aujourd'hui devant la

1 Leroy Claude « Préface », dans Cendrars, Blaise, *Aujourd'hui*, Paris : Denoël, TADA II, 2005, p. IX.

2 Cendrars Blaise, *J'écris. Écrivez-moi, Correspondance Blaise Cendrars-Jacques-Henry Levesque 1924–1959*, Chefdor, M. (éd.), Paris : Denoël, 1991, p.126.

3 Leroy Claude (dir.), *Cendrars à l'établi. 1917–1931*, Paris : Non Lieu, 2009.

4 Leroy Claude, « Regardez ! La révolution », *op. cit.*, 2009, p. 15.

5 Cendrars Blaise, *Aujourd'hui*, Paris : Denoël, TADA II, 2005 (1931), p. 98.

science de la linguistique moderne »[6]. Publiés pour la première fois dans *Aujourd'hui*, ces textes datent de 1924, et sont issus d'une conférence que Blaise Cendrars donna à São Paulo, intitulée « Causerie sur les poètes modernes ». En fait de causerie, Cendrars propose dans un premier temps un développement consacré à définir sa conception du langage, en relation avec les exigences de sa pratique d'écrivain, alors que dans un deuxième temps il présente une véritable démonstration de la manière dont des poèmes peuvent se lire en relation avec des thèses de linguistique. Chacun de ces développements constitue une section du huitième chapitre d'*Aujourd'hui*. Le savoir linguistique de Cendrars présenté théoriquement dans cette causerie provient presque exclusivement du livre de Joseph Vendryes, *Le Langage. Introduction linguistique à l'histoire* (1921). Les relations transtextuelles qui le lient au texte de Cendrars sont effectivement nombreuses, et font du livre de linguistique la source première à partir de laquelle se développe l'écriture de la causerie, et plus tard du chapitre « Poètes ». Cependant, les deux sections qui composent le chapitre se distinguent par la relation qu'elles entretiennent avec leur hypotexte principal. En effet, alors que dans « Les Poètes d'aujourd'hui » le livre de Joseph Vendryes est mentionné, et chacun des emprunts clairement signalé, la section « Les Poètes modernes » se donne à lire comme entièrement due à la plume de Cendrars. Cette différence dans la relation que chacune des sections entretient avec cet hypotexte scientifique constitue une particularité majeure de leur composition respective : le traitement de l'hypotexte détermine en effet la mise en texte de chaque section. Cette étude ne portera que sur la section « Les Poètes d'aujourd'hui », car notre démarche vise à comprendre le rapport de Cendrars à la linguistique de son temps par la mise en évidence de la complexité du fonctionnement particulier des relations transtextuelles dans chacune des sections. La particularité de la relation au *Langage* dans « Les Poètes d'aujourd'hui » – clairement manifestée et de plus convoquée dans l'instauration, métatextuelle, d'une « relation critique »[7] entre différents textes – explique les raisons du choix de ce chapitre pour cette étude : nous profitons de la mise en évidence par Cendrars lui-même de la construction transtextuelle de son texte. L'intérêt qu'il porte à la linguistique de son temps et l'usage qu'il en fait pour développer sa réflexion sur le langage et la littérature sont par là clairement manifestés, et sa relation à la linguistique peut s'y lire plus explicitement que dans la section « Les Poètes modernes », où l'hypotexte linguistique n'est pas signalé.

---

6 Désormais, pour simplifier la lecture, le titre de la section « Les Poètes d'aujourd'hui devant la science de la linguistique moderne » pourra être raccourci en « Les Poètes d'aujourd'hui » alors que « Les Poètes modernes dans l'ensemble de la vie contemporaine » deviendra « Les Poètes modernes ».

7 Genette Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, p. 11.

Histoire critique du texte

La relation de « Poètes » au livre de Vendryes est aujourd'hui connue et appartient depuis l'article de Patrice Thompson[8], paru en 1989 et intitulé « Blaise Cendrars et le langage », à l'histoire critique du chapitre. Celui-ci est lu comme un lieu déterminant pour comprendre la réflexion théorique de Cendrars sur le langage ; les études consacrées par Jérôme Meizoz ou encore Henryk Chudak aux enjeux langagiers du travail de Cendrars en sont autant de témoignages[9]. Si la valeur théorique du chapitre et la relation que celui-ci peut entretenir avec une pratique d'écriture propre à Cendrars[10] sont reconnues depuis l'article de Thompson, c'est probablement parce que ce critique est le premier à avoir identifié l'importance de l'hypotexte scientifique avec lequel se construit la textualisation de Cendrars. Il est possible d'observer de quelle manière cette identification a changé la lecture du chapitre si l'on confronte à l'article de Chudak – chronologiquement dernière étude consacrée à « Poètes » – la thèse, intitulée *The Poetic Works of Blaise Cendrars*, de Walter Everett Albert[11] – à ma connaissance premier texte critique consacré au chapitre. L'analyse du même segment textuel – « Le Tempo »[12] – se termine chez Albert par un constat d'échec : « it would be impossible to derive a coherent presentation of modern poetic techniques from Cendrars's discussion »[13] alors que Chudak juge que le poème « Élégant cantique de Salomé Salomon » est « l'illustration [...] parfaite » de la thèse de linguistique proposée par Cendrars. L'histoire critique semble de la sorte avoir transformé la réception du chapitre : l'ampleur de l'appui scientifique avec lequel se construit la réflexion langagière de Cendrars ayant été révélée, celle-ci permet de donner foi aux arguments mobilisés dans

8 Thompson Patrice, « Blaise Cendrars et le langage », dans *L'Encrier de Cendrars*, Flückiger J.-C. (dir.), *Cahiers Blaise Cendrars,* n° 3, Neuchâtel : À la Baconnière, 1989.

9 En ce qui concerne Jérôme Meizoz, voir particulièrement les chapitres consacrés à Cendrars dans *L'Âge du roman parlant 1919–1939. Ecrivains, critiques, pédagogues et linguistes en débat*, Genève : Droz, 2001 et dans *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève : Slatkine Erudition, 2007. Quant à Henryk Chudak, il a donné une conférence intitulée « La pensée métapoétique de Cendrars et ses rapports avec les théories de Vendryes » le 11 mai 2007 à l'université de Palerme, lors du colloque « Blaise Cendrars et ses contemporains, entre texte(s) et contexte(s) ». Les actes de ce colloque sont actuellement sous presse. Je remercie Henryk Chudak qui a bien voulu me faire parvenir son article.

10 L'importance de la voix, et celle d' « une langue ‹ démotique ›, parlée et galopante, peu soucieuse des règles scolaires » dans l'écriture de Cendrars ont été mises en avant par J. Meizoz à partir notamment de la lecture du chapitre « Poètes ». Voir Meizoz Jérôme, *op. cit.*, 2001, p. 297.

11 Albert Walter Everett, *The Poetic Works of Blaise Cendrars*, Université d'Indiana, 1961.

12 Cendrars Blaise, *op cit.*, 2005, p. 106.

13 Albert W.E., *op. cit.*, p. 29.

l'exercice de linguistique auquel se prête le poète. Cependant, d'Albert à Chudak, en passant par Thompson, la question posée au texte demeure invariablement identique, et peut grossièrement se formuler dans les termes suivants : « Comment Cendrars a-t-il compris la linguistique de son temps ? Comment l'applique-t-il à des textes littéraires ? ». Or, cet ensemble de questions est doublement problématique ; premièrement, il inscrit *de facto* Cendrars dans le champ scientifique, en imposant à la lecture de son discours sur le langage des normes académiques auxquelles il ne soumet pourtant pas la construction de sa réflexion ; c'est dans ce premier écueil que tombe Thompson, lorsqu'il écrit que la section « Les Poètes d'aujourd'hui » constitue « une ambition mal adaptée de justification scientifique du langage poétique »[14] ; le projet de l'écrivain se résume alors ainsi : « Cendrars a tenté de couler la poésie moderne dans le moule de la linguistique ; et l'opération s'est faite à partir d'une lecture mal adaptée d'un linguiste de l'époque »[15]. Il apparaît que la méconnaissance de la pluralité des genres de discours – c'est-à-dire l'incapacité de reconnaître au texte de Cendrars une qualité de fonctionnement indépendante des normes académiques – conduit à l'incapacité de se départir d'une idéologie positiviste, d'après laquelle le langage ne pourrait se comprendre que d'une seule manière, parfaitement déshistoricisée, et selon les seuls moyens du discours scientifique ; Thompson écrit en effet à propos de la conception du langage telle qu'il la comprend développée par Cendrars : « cette idéologie s'oppose diamétralement à celle qui gouverne notre manière de comprendre le langage, depuis les analyses de Vendryes jusqu'aux schèmes jakobsoniens »[16]. Deuxièmement – et solidairement – ces questions ne prennent pas en compte la particularité du *texte* lui-même, et des enjeux qui ressortent de la singularité de son écriture. Contre la croyance d'une « justification scientifique » du poème (chez Thompson ou Albert) et contre la volonté de retrouver dans le texte de Cendrars une conceptualisation de la linguistique qui corresponde au discours universitaire, penser le texte de l'écrivain dans son ensemble – c'est-à-dire dans la particularité des relations transtextuelles inscrites – permet d'appréhender autrement la conception du langage propre au poète. Nous proposons ici de penser non plus seulement le recueil mais le texte lui-même comme « acte d'écriture », afin de comprendre les enjeux d'une théorie du langage chez Cendrars.

---

14 Thompson Patrice, *op. cit.*, p. 55.

15 *Idem.*

16 *Ibid*, p. 65.

Quelle approche du texte?

Pour élargir la problématique de la relation de Cendrars à la linguistique de son temps, il est nécessaire d'interroger autrement l'application au poème des thèses de linguistique. La réalisation des relations transtextuelles doit en effet être problématisée; ceci permettra de déterminer quelles implications peuvent en être dégagées pour comprendre la conception du langage du poète. L'inscription de son texte dans une dynamique transtextuelle, c'est-à-dire au sein de « forces centrifuges qui ouvrent tout texte sur une multitude d'autres (fragments de) textes »[17], devient un axe de recherche central autour duquel les questions de ce travail vont s'organiser. Cette démarche demande tout d'abord d'appréhender le texte du corpus selon une approche philologique, car elle nécessite l'établissement et l'analyse précise des différents textes sélectionnés et récrits par Cendrars; elle impose de construire « des phénomènes à comparer »[18]:

> Les textes ne sont pas des données, mais des constructions issues de procédures médiatrices complexes qui vont de la rature et de la récriture par les auteurs ou les copistes jusqu'aux variations éditoriales, en passant par les traductions et par la complexité de l'établissement philologique des textes.[19]

Les implications méthodologiques de cette définition du texte sont importantes: retenons seulement ici qu'elle incite à une problématisation de la construction du corpus en relation avec une attention soutenue au détail de la lettre, celle-ci devant être inscrite dans le contexte de sa production. Or, la dimension transtextuelle qui caractérise la deuxième section du chapitre « Poètes » implique une théorisation qui prenne en compte chacune des réalisations discursives particulières avec lesquelles l'écriture de cette section s'est réalisée; le travail sur la récriture demande alors d'être attentif aux différents types de variations que celle-ci fait subir à l'hypotexte. Cette approche conduit à proposer « une redéfinition variationnelle du concept statique de texte »[20],

---

17 Adam Jean-Michel, Heidmann Ute, « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », dans *Les Genres de la parole*, Bouquet, Simon (éd.), *Langages* n° 153, Paris: Larousse, 2004, p. 68.

18 Heidmann Ute, « Comparaison et analyse de discours. La comparaison différentielle comme méthode » dans *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Adam, J.-M. et Heidmann U. (éds.), *Études de lettres*, Lausanne, 2005, p. 103.

19 Adam Jean-Michel, « Les sciences de l'établissement des textes et la question de la variation » dans Adam J.-M. et Heidmann U. (éds.): *op. cit.*, p. 71.

20 *Ibid*, p. 73.

capable de théoriser la relation entre les différents états avec lesquels se constitue la textualisation de Cendrars : une conception « variationnelle » du texte permet en effet de lire la section « Les Poètes d'aujourd'hui », telle qu'elle se présente en 1931 dans le recueil, en montrant comment les relations avec sa genèse tout d'abord, avec le livre de Vendryes ensuite, et enfin avec les différents poèmes sélectionnés, construisent ensemble le sens de ce texte et la théorie du langage de Blaise Cendrars. Grâce à cette conception du texte, celui-ci « acquiert cette dimension temporelle et matérielle qui est à proprement parler son historicité comme fait de discours »[21]. C'est seulement par la reconnaissance de cette double dimension que le dialogue des différents textes inscrits dans « Les Poètes d'aujourd'hui » peut être envisagé comme participant à l'élaboration d'une théorie du langage.

Après avoir précisé le cadre méthodologique dans lequel s'inscrit notre approche du texte, il reste à spécifier de quelle manière le dialogue de Cendrars avec la linguistique peut être abordé. Trois niveaux textuels en tous cas peuvent être interrogés : celui du texte dans son ensemble, celui des extraits de linguistique et celui du poème.

Tout d'abord, et je l'indique sans le développer ici, une première possibilité d'établissement critique du texte concerne la section dans son ensemble : celle-ci existe en effet à travers diverses textualisations, et chacune ne fonctionne pas de la même manière. Il est nécessaire de connaître les divers états du texte – celui de la causerie de 1924, et celui de la publication de 1931 – et de distinguer leur fonctionnement puisque « chacune de ces textualisations est prise dans les données du ‹ contexte › [...] qui en font, chaque fois, un fait de discours singulier »[22]. Ainsi, par exemple, le rapport à ce qui deviendra le surréalisme – et l'importance du nombre de poèmes de futurs surréalistes cités – se comprend différemment en 1924 (avant la parution du *Manifeste du Surréalisme*), qu'en 1931 ; le choix des poèmes convoqués date de 1924, et doit se lire en relation avec les enjeux posturaux et le positionnement de Cendrars dans le champ littéraire de ces années. De même, la problématique de l'oralité, qui est posée comme fondatrice de l'écriture du texte de 1931 grâce à la mention « Notes sténographiques d'une auditrice bénévole », se comprend lors de la publication en relation avec *Les Confessions de Dan Yack* (1929), roman traversé par la question de la voix, et paru dans un contexte que Jérôme Meizoz a d'ailleurs appelé

21 Adam Jean-Michel, « Textes/Discours et Co(n)textes », dans *Pratiques*, n° 129–130, 2006, p. 31.
22 *Idem.*

l'« âge du roman parlant »[23]. Que ce soit en 1924 ou en 1931, le texte est traversé d'enjeux plus larges, qui relèvent à chaque fois de l'« identité littéraire »[24] que Cendrars souhaite adopter ; il convient de lire chaque textualisation en relation d'une part avec la configuration du champ littéraire dans laquelle elle s'inscrit (par exemple le rapport au surréalisme), d'autre part avec l'orientation particulière de la poétique de Cendrars (par exemple l'oralité) ; seule la prise en compte de chacune des textualisations permet de restituer et d'articuler entre eux l'ensemble des enjeux présents dans « Les Poètes d'aujourd'hui ».

La relation de la section à son hypotexte principal, le livre de Vendryes, doit ensuite être précisée. Par là, il s'agit de réfléchir au moyen de rendre compte de l'application aux poèmes des thèses de linguistique. Établir le fonctionnement de chaque extrait de linguistique dans le texte de Cendrars passe par deux étapes : premièrement, le genre des « Poètes d'aujourd'hui » doit être spécifié. Définir l'appartenance générique de cette section est d'autant plus important si l'on considère que tout texte « est écrit dans un genre en tenant compte des contraintes d'une langue »[25]. Autrement dit, le genre dans lequel s'inscrit le texte de cette section a une influence importante sur la compréhension que nous avons des thèses de linguistique reprises de Vendryes ; il convient de rendre sensible l'importance que le changement de la généricité – rapidement dit le passage du livre scientifique au chapitre d'un « livre-manifeste » – peut exercer sur les concepts exploités. Deuxièmement, les chapitres du livre *Le Langage, introduction linguistique à l'histoire* de J. Vendryes au sein desquels Blaise Cendrars a trouvé les citations qu'il mobilise dans « Les Poètes d'aujourd'hui » doivent être décrits. S'interroger sur la construction de ces chapitres permet de comprendre de quelle manière les thèmes mobilisés par Cendrars fonctionnent dans l'argumentation générale du linguiste. Ce développement a deux buts. Tout d'abord, il vise à déterminer le plus clairement possible le sociolecte[26] scientifique dans lequel Vendryes s'inscrit. Il met ainsi en place des notions linguistiques, qui vont ensuite être confrontées à l'usage qu'en fait Cendrars. Analyser clairement le fonctionnement des thèses de linguistique dans leur premier cotexte d'apparition revient à préciser quel est

23 Voir Meizoz Jérôme, *op. cit.*, 2001.

24 Meizoz Jérôme, *op. cit.*, 2007, p. 18.

25 Rastier François, « Poétique et textualité ».dans Bouquet S. (éd.), *op. cit*, p. 126.

26 Défini comme la « *représentation linguistique de positions et d'intérêts socio-historiques des différents groupements sociaux* » (Zima Pierre V., « Le concept de théorie en sciences humaines. La théorie comme discours et sociolecte » dans Adam J.-M. et Heidmann U. (éd.), *op. cit.*, 2005, p. 25), ce terme désigne plus précisément ici l'interdiscours dans lequel la discipline linguistique se situe au début du XX^{e} siècle.

l'espace des problématiques possibles au sein desquelles la réflexion théorique de Cendrars sur le langage peut se développer. En d'autres termes, il permet de minimiser le risque d'anachronismes dans notre approche de la théorie du langage de Cendrars, en rendant compte de ce qui historiquement peut être théorisé verbalement dans les extraits sélectionnés par le poète. L'analyse des thèses de Vendryes permet ensuite de comprendre quel sens prend chaque extrait dans « Les Poètes d'aujourd'hui » : c'est seulement en commençant par envisager la particularité des thèses scientifiques présentes chez Vendryes que l'on peut rendre compte de la transformation des concepts de linguistique chez Cendrars. Cette transformation ne peut être abordée que si l'on comprend comment la suppression des « données de l'environnement linguistique immédiat »[27] bouleverse la réception du texte, et partant, la terminologie utilisée chez le linguiste :

> Les co-textes présents à gauche et/ou à droite d'un texte jouent [...] un rôle dans la détermination de son sens. Un texte n'est donc pas une entité stable, autonome et fermée, mais bien « contextuelle », si l'on entend par là ouverte à des relations péritextuelles, co-textuelles, intertextuelles et métatextuelles.[28]

Il devient ainsi possible de considérer comment dans la section de Cendrars, chaque extrait prend un sens inédit, dû à la reconnaissance de son inscription dans des données contextuelles nouvelles. Analyser dans le détail le fonctionnement propre de chaque extrait permet de comprendre non seulement comment ils ne peuvent plus s'aborder de la même manière dans leur premier co-texte d'apparition (chez Vendryes) que dans la section (chez Cendrars) mais surtout quelles sont les modifications que la récriture opérée par Cendrars entraîne sur la compréhension des thèses de linguistique. En effet, en considérant le texte de Cendrars en relation avec celui de Vendryes, et «en redonnant à chaque état le statut de texte, la reconnaissance de la variation et la comparaison des différents textes permettent d'entrer dans des changements plus profonds du sens [...] »[29]. L'observation de la variation microtextuelle force donc à considérer la particularité de la textualisation de Cendrars, et permet de rendre compte de la manière dont ses moyens propres de signifier se développent.

---

27 Adam Jean-Michel, *op. cit*, 2006, p. 23.

28 *Idem.*

29 Adam Jean-Michel, « Les sciences de l'établissement des textes et la question de la variation », dans Adam J.-M et Heidmann U. (éds.) : *op. cit.*, p. 78.

Cette approche de plus en plus précise des thèses de linguistique doit finalement être mise en regard de l'analyse des poèmes convoqués comme exemples des points théoriques : selon quelles modalités la confrontation de ces deux types de discours peut s'opérer et quelle influence chacun de ces discours exerce sur l'autre dans la conception d'une théorie du langage propre à Cendrars ? Nous touchons alors au troisième niveau concerné par la critique philologique et la définition variationnelle du texte, et qui est le poème lui-même. Dès lors que son co-texte change (passage par exemple du recueil au texte théorique), les outils avec lesquels il convient de le lire sont également transformés. La fonction du poème dans la mise en place d'une théorie du langage doit alors être problématisée : faut-il simplement le considérer comme exemple de la théorie ? ou faut-il remettre en cause la division de la théorie face à la pratique pour reconnaître le poème également comme lieu de développement d'une théorie du langage ?

Enjeux génériques des « Poètes d'aujourd'hui »

Puisque le changement générique du texte dans lequel apparaissent les thèses de linguistique influence leur compréhension, il s'agit de rendre compte de la généricité de la section « Les Poètes d'aujourd'hui », et de son importance dans le développement d'une théorie du langage propre à Cendrars.

L'écrivain s'arrête dans « Les Poètes d'aujourd'hui » sur six problématiques, toutes illustrées par un extrait emprunté à Vendryes et exemplifiées par un poème. Celles-ci concernent : « La Parole », « La Prononciation », « Le Tempo », « Le Lapsus linguae », « L'Image verbale » et « La Phrase ». Elles sont respectivement exemplifiées par des poèmes d'Aragon, Apollinaire, Desnos, Cendrars, Rimbaud et Cocteau. L'objectif que Cendrars se propose d'atteindre à travers cette démarche est de démontrer comment « le style nouveau travaille toutes les formes du langage et toutes les parties du discours »[30]. Cet énoncé est caractérisé par un présent à valeur générale, dit aussi gnomique, fortement souligné par les deux groupes nominaux compléments du verbe, dont la construction est identique. Ceux-ci comportent tous deux un groupe déterminant défini, dont la caractéristique est de joindre « l'indication quantitative de la totalité à la saisie [...] d'ensemble opérée par le défini »[31] ; ils font ainsi référence à

30 Cendrars Blaise, *op. cit.*, 2005, p. 99.

31 Riegel Martin, Pellat Jean-Christophe, Rioul René, *Grammaire méthodique du français*, Paris : PUF, 2002 (1994), p. 158.

une classe, et non à des individus particuliers. Le présent gnomique et ces déterminants définis indiquent de ce fait la validité générale de l'énoncé. Ce type d'énoncé est notamment caractéristique des « textes théoriques (scientifiques, philosophiques, ...) »[32]. Cette phrase produit donc un « effet de généricité »[33], confirmé par la manière dont Cendrars lui-même considérait ce texte comme son « essai sur le langage »[34]. Si l'on confronte à ces énoncés gnomiques la structure du texte, il devient possible de dégager clairement quelques enjeux génériques propres à la section « Les Poètes d'aujourd'hui ». La présence soulignée d'un intertexte scientifique, toujours mis en relation critique avec un poème ainsi que le commentaire de chacune de ces mises en relation réalisé par Cendrars, invitent à reconnaître dans la section un genre marqué par la métatextualité d'une manière très particulière. La structure « théorie-commentaire-exemple » – proposée de surcroît dans une « conférence »[35] – est en fait fort proche d'un cours de linguistique appliquée au texte littéraire. Cette caractérisation générique permet alors de mieux comprendre pourquoi la critique s'est employée à partir de ce texte à savoir si Cendrars avait compris la linguistique de son temps. Cependant, cette caractérisation générique ne doit pas masquer le fait que ce texte paraît dans un recueil considéré par la critique comme le « manifeste » de son auteur. Cette particularité co(n)textuelle, c'est-à-dire la prise en considération de l'ensemble des co-textes compris dans le recueil *Aujourd'hui*, nous invite à nuancer la catégorisation générique des « Poètes d'aujourd'hui ». Il s'agit en effet de rappeler ici « qu'un texte est rarement monotypique »[36], qu'il peut donc relever de plusieurs genres. Ainsi, si la construction de la section relève d'un schéma propre au cours de linguistique, son inscription dans le recueil *Aujourd'hui* a également des incidences sur sa généricité. Il est en effet inscrit en relation d'un côté avec des textes – des « proses poétiques »[37] – qui marquent le passage des grands poèmes (« Les Pâques » ou « Le Transsibérien ») aux romans (notamment à *Moravagine* et aux *Confessions de Dan Yack*), de l'autre côté avec des textes témoignant de la réflexion de Cendrars sur l'art, sa théorie et ses moyens – en peinture, et en littérature. Ces relations co-textuelles inscrivent ainsi « Les Poètes d'aujourd'hui » au sein d'un

32 Maingueneau Dominique, *L'Enonciation en linguistique française*, Paris : Hachette Supérieur, coll. « Les Fondamentaux », 1994, p. 84.

33 Adam Jean-Michel et Heidmann Ute, *op. cit.*, 2004, p. 62. L' « effet de généricité » est défini par ces auteurs comme « [l'] inscription [d'une] suite d'énoncés dans une classe de discours ».

34 Cendrars Blaise, *Blaise Cendrars vous parle*, Paris : Denoël, TADA 15, 2006 (1952), p. 18.

35 Cendrars Blaise, *op. cit.*, 2005, p. 114.

36 Adam Jean-Michel, *Linguistique textuelle : des genres de discours aux textes*, Paris : Nathan, 1999, p. 37.

37 Leroy Claude, *op. cit.*, 2005, p. XI.

recueil qui non seulement théorise des pratiques d'écriture, ou d'expressivité artistique, mais les met également en scène grâce à des écrits qui alimentent sa production littéraire (notamment « Le Principe de l'Utilité »), et qui se développent ensemble, par le dialogue, la variation et la récriture. La prise en considération des relations co-textuelles et la forte dimension intertextuelle du recueil font ainsi apparaître que ce n'est pas seulement la manière dont la réflexion linguistique peut enrichir la compréhension d'un genre de discours (le poème) que vise à interroger « Les Poètes d'aujourd'hui » ; le fonctionnement du langage en tant que tel est en fait également interrogé : et ce d'une part par la théorie linguistique, d'autre part et essentiellement par la pratique même de l'écriture, qui se développe par le collage et la mise en variation. Si l'écriture ne se réalise que par la mise en variation de segments textuels, c'est donc bien finalement une conception du langage lui-même qui est engagée dans l'invention du texte, une conception du langage selon laquelle « les langues et les histoires n'existent que par leur actualisation en discours, chaque fois spécifiques, propres à un acte d'énonciation toujours singulier »[38]. La réflexion sur le langage et le poème doit alors être reconnue comme une pratique d'écriture à part entière ; l'invention d'une théorie du langage devient véritablement l'invention d'une écriture : la récriture et la mise en variations – l'inscription dans un contexte nouveau – des thèses de linguistique et des poèmes témoignent d'une conception variationnelle du texte, que l'on trouve exploitée dans l'ensemble d'*Aujourd'hui*. L'influence que le poème a sur la compréhension de la théorie linguistique doit dès lors également être envisagée dans cette optique ; reconnaître que la théorie sur le langage s'élabore dans l'ensemble du texte de la section – c'est-à-dire dans la relation de la théorie au poème – et pas seulement dans les thèses de linguistique est nécessaire pour comprendre le discours de Cendrars.

Etude de cas

Après avoir indiqué quelques jalons de l'approche de la section « Les Poètes d'aujourd'hui » et précisé par l'étude de la généricité les enjeux d'une lecture qui refuse de considérer comme unique marqueur d'une théorie du langage chez Cendrars la simple application des thèses de linguistique au poème, je propose d'analyser rapidement une des problématiques linguistiques proposées par l'écrivain. « La prononciation », deuxième problématique présentée

38 Adam Jean-Michel, Heidmann Ute, « Discursivité et (trans)textualité : la comparaison pour méthode. L'exemple du conte », dans *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Amossy R. et Maingueneau D. (éds.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 31.

dans la section, servira d'exemple ; deux raisons en tous cas justifient ce choix : premièrement, alors que tous les autres traits sont tirés du chapitre III « Le mot phonétique et l'image verbale », cet extrait provient du chapitre II « Le système phonétique et ses transformations ». Nous profitons de cette autonomie relative du trait, puisque comprendre les concepts de linguistique qu'il mobilise ne nécessite pas d'avoir recours aux autres traits présentés par Cendrars. Son étude s'en trouve par là simplifiée. Deuxièmement, la transformation de la thèse de Vendryes par la récriture de Cendrars est particulièrement importante : non seulement la pertinence des concepts est modifiée, mais encore les fondements d'une théorie du langage propre au poète sont posés.

Du chapitre de Vendryes…

Nous avons indiqué plus haut les enjeux d'une description des thèses de linguistique de Vendryes dans leur cotexte d'origine. Sans s'arrêter sur l'entier du *Langage* et les particularités de ce livre, il convient néanmoins de présenter les enjeux du chapitre « Le système phonétique et ses transformations ». Le linguiste donne dans sa table des matières l'argument de ce chapitre :

> Les sons qu'émet chaque sujet parlant constituent un système, dont les éléments se transforment d'une façon inconsciente, absolue, régulière. Lois et tendances phonétiques. Distinction des changements par évolution et par substitution.[39]

La première partie de ce sommaire constitue le thème principal du chapitre, autour duquel sont organisées les problématiques mentionnées ensuite. Ainsi, suite à une présentation globale du phénomène étudié, apparaissent l'analyse de ses mécanismes particuliers et des exemples pris à diverses langues. Le premier point du développement de Vendryes consiste à établir l'existence d'un « système phonétique »[40], propre à chaque langue, et défini par la solidarité de chacun des éléments qui le compose. Le maintien du système « est le résultat d'une loi d'équilibre »[41] entre les différents phonèmes pertinents dans la réalisation d'une langue donnée. Cependant, ce système est fragile. Et Vendryes explique la transformation générale du système phonétique en

---

39 Vendryes Joseph, *Le Langage. Introduction linguistique à l'histoire*, Paris : La Renaissance du Livre, 1921, p. 445.

40 *Ibid*, p. 40.

41 *Ibid*, p. 41.

l'inscrivant de façon très concrète dans l'apprentissage de l'enfant et le passage « d'une génération à l'autre »[42]. Cette particularité vise sans doute à rendre plus compréhensible au lecteur la possibilité d'une évolution phonétique. En effet, ces causes demeurent difficilement saisissables, et ce d'autant plus qu' « il n'y a pas de contrainte capable de généraliser un changement phonétique. Pour qu'un changement devienne la règle d'un groupe social, il faut qu'il y ait chez tous les individus du groupe une tendance naturelle à l'accomplir spontanément »[43]. Si l'explication des raisons des changements demeure problématique, leur description est en revanche possible. Trois principes généraux en fonction desquels doit s'élaborer l'étude des changements phonétiques sont ainsi mis en place. Les changements doivent être considérés comme étant « *inconscient*[s] », « *régulier*[s] », et « *absolu*[s] »[44] – ce dernier principe signifiant qu'une fois qu'un élément phonétique existant a été transformé, ou a perdu son trait pertinent, le système ne pourra plus le réintégrer. L'existence de lois – au sens de « formule de changement »[45] – actives momentanément, mais absolument, dans l'évolution d'une langue, est ensuite énoncée ; ainsi, la prise en considération de la cohérence du système phonétique de chaque langue apparaît comme un fondement nécessaire pour comprendre le fonctionnement des transformations linguistiques. Les lois ne peuvent effectivement être établies qu'en relation au système général : « Si l'on connaît un mot de la langue, dont la loi justifie la forme, on connaîtra d'avance la forme de tous les autres mots qui tombent sous le coup de la loi »[46].

… à sa récriture chez Cendrars

Comment Cendrars lit-il le linguiste ? Alors que ce dernier accorde une importance déterminante à l'existence d'un système pour expliquer les évolutions phonétiques, celui-ci est négligé par Cendrars. Non seulement les principes généraux dégagés par Vendryes pour analyser les transformations des phonèmes (considérées comme « *inconscient*[es] », « *régulier*[es] », et « *absolu*[es] ») ne sont pas mentionnés mais ils sont encore remis en question par Cendrars lorsqu'il commente la citation qu'il tire du linguiste : « Les poètes modernes

42 *Ibid*, p. 43.
43 *Ibid*, p. 48.
44 *Ibid*, p. 44.
45 *Ibid*, p. 51.
46 *Idem*.

l'[le changement phonétique] ont fait entrer dans la conscience »[47]. Ce commentaire permet d'envisager un premier changement que l'écrivain fait subir aux propos de Vendryes, en relativisant leur portée générale, ou plutôt en transformant le caractère d'abstraction auquel ils tendent. Ce trait – qui peut également être expliqué génériquement par le passage du livre scientifique au « manifeste » – est confirmé par un point de la récriture de la citation. Alors que l'hypotexte présente[48] :

> [é1a] C'est dans le premier âge que le système phonétique se fixe et [é1b] il se maintient intact au cours de la vie [...]. [é2] Mais l'apprentissage ne se fait pas d'un seul coup. [é3a]**Pendant ces premières années,** [é3b] **qui sont capitales pour le développement du langage,** [é3a] **l'enfant emmagasine au jour le jour et continuellement des mots** [é3c] **qu'il s'efforce à reproduire tels qu'il les entend.**[49]

Cendrars propose une version quelque peu modifiée du texte :

> [é3'] **Pendant ses premières années qui sont capitales pour le développement du langage, l'enfant emmagasine, au jour le jour et continuellement, des mots** [é3'a] **qu'il s'efforce à reproduire tels qu'il les entend.**[50]

Les transformations apportées sont intéressantes car elles permettent d'envisager un changement quant au positionnement de l'objet à l'égard duquel les analyses linguistiques sont pertinentes. En choisissant un démonstratif à valeur anaphorique, le linguiste construit une « anaphore résomptive »[51] en [é3a], dont le référent est constitué des énoncés [é1a] et [é1b] ; or, ces énoncés – marqués tant par des présents gnomiques que par des déterminants définis dont la référence est générique[52] – formulent une vérité dont il s'agit de reconnaître la validité générale. Cendrars transforme ce déterminant démonstratif en déterminant possessif. Alors que le syntagme « ces premières années » devait être appréhendé en rapport avec un argument scientifique, son rôle est dès

---

47 Cendrars Blaise, *op. cit.*, 2005, p. 105.

48 Je transcris en caractères maigres le texte que Cendrars ne cite pas et en caractères gras le texte emprunté. Je souligne les différences entre les deux versions. La ponctuation adoptée est celle de Vendryes ; les virgules soulignées sont supprimées chez Cendrars.

49 Vendryes Joseph, *op. cit.*, p. 42.

50 Cendrars Blaise, *op. cit*, 2005, p. 104.

51 Adam Jean-Michel, *op. cit.*, 2005, p. 87.

52 Riegel Martin & al., *op. cit.*, p. 154.

lors de déterminer un nom postposé, « l'enfant » ; ce qui qualifiait un moment particulier de l'apprentissage de la langue doit désormais être compris en rapport avec le parcours d'un agent. C'est sa propre entrée dans le langage qui est maintenant prise en compte. Celui-ci devient de la sorte l'objet d'une caractérisation particulière, qui va remettre en cause le concept tel que Vendryes l'avait utilisé.

Changeant la valeur de la relative [é3b], la suppression de la virgule par Cendrars confirme ces changements de sens. Alors qu'elle était explicative (dite aussi prédicative) – car « encadrée par deux virgules »[53] – chez Vendryes, et que de la sorte elle ne « jou[ait] aucun rôle dans l'identification référentielle de l'antécédent »[54], elle devient déterminative chez Cendrars. Ce deuxième type de relative a pour propriété de restreindre le sens de l'antécédent ; elle le désigne comme un objet particulier du monde et elle est « nécessaire à son identification référentielle »[55]. De ce fait, les « premières années » ne sont plus comprises comme une période dont on peut donner une définition générale en les stabilisant dans un espace temporel (comme « le premier âge »), mais sont construites en rapport avec la conscience qu'un sujet apprenant a de son apprentissage[56]. Ces deux modifications ont pour conséquence de transformer l'acception que l'on peut avoir du groupe nominal « l'enfant ». Il est désormais le support de qualifications particulières, par rapport auxquelles son rapport à la langue est déterminé. En effet, « l'enfant » devient le sujet autour duquel s'organise, de manière chaque fois potentiellement singulière, l'entrée dans la langue, puisque la compréhension des « premières années », qualifiées de « capitales », ne dépend plus d'une explication générale mais bien seulement de lui. Cette transformation, qui donne un rôle majeur au locuteur, en rendant possible sa singularisation, permet alors de comprendre comment « les poètes » peuvent « fai[re] entrer dans la conscience »[57] l'évolution du système phonétique ainsi que sa particularité à un moment précis de l'histoire. Il est d'ailleurs remarquable que Cendrars ait, dans le tapuscrit du texte, corrigé à la main une erreur réalisée lors de la copie du linguiste ; en effet, le texte dactylographié

53 *Ibid*, p. 484.

54 *Idem.*

55 *Idem.*

56 Jean-Michel Adam montre à partir de la récriture par Cendrars d'un fait divers en poème comment ce dernier rend autonomes les « constructions détachées participiales » présentes dans l'hypotexte. Il rend ainsi visible l'analyse poussée de Cendrars sur les « unités syntaxiques périphériques ». Notre analyse se situe dans cette continuité, et confirme la grande conscience que Cendrars a de ces constructions. Voir Adam, J.-M., *op.cit.*, 2005, p. 41–42.

57 Cendrars Blaise, *op. cit.*, 2005, p. 105.

présente : « Ce genre de changement phonétique est conscient ». À la main, Cendrars rétablit le préfixe négatif, pour écrire « inconscient »[58].

Le poème

Le poème « À travers l'Europe », sélectionné par Cendrars pour exemplifier la thèse de linguistique, va permettre de poursuivre l'analyse de la réflexion sur le langage amorcée par la récriture du linguiste. La relation entre la théorie et le poème s'oriente ici autour d'une thématique particulière, provenant d'une problématique de l'oral. Le commentaire que Cendrars propose du poème d'Apollinaire qu'il cite en exemple souligne cette thématique : « Voici un poème de Guillaume Apollinaire, ‹ À travers l'Europe ›, où la prononciation consciente et l'inconsciente entrent continuellement en lutte »[59]. Cependant, la question de la prononciation peut difficilement être envisagée pour analyser « À travers l'Europe » ; un recours au « parlé », voire au parlé propre de Cendrars, serait évidemment nécessaire. Comment alors aborder la lecture de ce texte ? Comment comprendre le travail particulier de la langue qu'il propose et qui permet de le lire dans la poursuite de la thèse de linguistique ? Le poème présente une particularité par laquelle cette mise en relation avec le texte scientifique est possible. Celle-ci apparaît si l'on confronte le poème à son hypotexte, « La clef », poème d'Apollinaire également, paru dans Le Guetteur mélancolique[60]. Il n'est pas fondamental de savoir si Cendrars a eu connaissance ou non de cette relation intertextuelle ; la mise en évidence de celle-ci nous permet avant tout de comprendre quels sont les principes de structuration avec lesquels sont construits ces poèmes. Les vers présents dans les deux poèmes sont au nombre de huit (v.4, vv. 9–11 et vv. 24–27 d'« À travers l'Europe ») ; nous ne commentons qu'un point de cette récriture, dans lequel un terme est transformé : le mot « saussaie » remplace « saulaie ».

Ainsi, « À travers l'Europe » présente[61] :

v.1	*J'ai cherché longtemps sur* ***les routes***	8A
v.2	*Tant d'yeux sont clos au bord d****es routes***	8A
v.3	*Le vent fait pleurer les SauSSaies*	8

58 Cendrars O 121 / III. 2a VIII. Je tiens à remercier vivement ici Madame Miriam Cendrars, qui m'a autorisé à consulter les manuscrits du chapitre « Poètes ».

59 Cendrars Blaise, *op. cit.*, 2005, p. 105.

60 L'indication de cette relation transtextuelle est présente dans *Guillaume Apollinaire après Alcools* (Paris, Minard, 1981) de Claude Debon.

61 Les segments marqués le sont en raison de leur appartenance phonique à une série signifiante.

Alors que dans « La clef », on peut lire :

v.1'	*J'ai cherché longtemps sur lES* ***Routes***	8A
v.2'	*Passant n'as tu pas vu la clef*	8B
v.3'	*Rentre au logis la belle É****coute***	8A
v.4'	*Tant d'yeux sont clos au bord dES* ***Routes*** 8A	
v.5'	*Le vent fait pleurer les saulaies*	8B

Nous ne nous intéressons ici qu'au principe de structuration phonique de ces extraits, et particulièrement à l'organisation des rimes ; celle-ci doit cependant être approchée dans un contexte théorique qui prenne en considération le « principe du parallélisme »[62] dans l'organisation du poème : « Conformément à ce principe, chaque rime prend appui sur d'autres phonèmes ou groupes phoniques (paronomases) présents dans les vers »[63].

Les cinq vers retenus de « La clef » présentent au niveau de la rime une cohérence certaine, puisque deux systèmes organisent la structuration phonique de cet extrait : la rime en /out/, présente dans les vers 1', 3' et 4' et, dans les vers 2' et 5', la rime en /lé/ – certes approximative puisque le /é/ est plus ouvert dans « saulaies » que dans « clef ». Ce système de rimes ne suffit pas à lui seul à comprendre de quelle manière le matériel phonique organise le poème. En effet, si les vers 1' et 4' peuvent se détacher du vers 3' lorsque l'on considère que la rime qu'ils comportent est /érout/, la structure sonore du vers 3' peut quant à elle être mise en relation avec les vers 2' et 5'. Le groupe /lé/ occupe effectivement la septième syllabe de ce vers ; le rappel de ce groupe est d'autant plus important dans le vers 3' que la consonne qui empêche son inscription définitive dans le système des rimes en /érout/ est le /c/ de /écout/. Or, cette consonne, associée au groupe /lé/ permet de retrouver dans le vers 3' l'ensemble des phonèmes qui composent le mot « clef » du vers 2'. De ce fait, le vers 3' comporte en lui l'ensemble du matériel phonique à partir duquel les rimes de cet extrait sont constituées. Dans cet extrait, le terme « saulaie » s'explique donc par les « liages du signifiant »[64] qu'il permet, et qui surtout l'inscrivent dans une série constitutive du mode de signifier propre du poème.

---

62 Adam Jean-Michel, *Pour lire le poème*, Bruxelles : De Bœck–Duculot, 1985, p. 80.

63 Adam Jean-Michel, *op. cit.*, 2005, p. 87.

64 *Ibid*, p. 109.

L'organisation du matériel phonique dans « À travers l'Europe » ne se comprend plus à travers un système de rimes aussi évident que dans « La clef ». Si la rime en /érout/ est encore réalisée – par ailleurs, la conservation de ces deux vers (et l'exclusion du vers 3') légitime a posteriori une analyse particulière du matériel phonique du vers 3' de « La clef » – la rime en /lé/ n'est plus du tout observable. L'éviction de ce deuxième système de rime – c'est-à-dire du vers 2' ainsi que du vers 3' qui condensait le matériel phonique travaillé par l'ensemble des rimes de l'extrait retenu de « La clef » – peut alors expliquer la transformation de « saulaie » en « saussaie ». La structure phonique du mot ne s'intègre dès lors plus par sa rime dans une suite de vers, mais elle permet de renforcer la cohérence phonique du vers dans lequel elle s'inscrit. Ainsi, la structure consonantique du vers présente les deux constrictives labiodentales /v/ et /f/, l'allitération des /l/, mais désormais également le dédoublement du phonème /s/. Celui-ci se réalise dans un groupe phonique lui-même dédoublé, puisqu'au groupe /és/ répond en miroir le groupe /sé/, qui termine le vers.

S'il est difficile d'envisager la relation de ce poème avec l'extrait emprunté à Vendryes en s'appuyant sur la question de la prononciation, il est en revanche significatif au regard des « changement[s] phonétique[s] »[65] que le poème présente un terme qui ait deux formes issues de son évolution phonétique. En effet, Le dictionnaire général de la langue française d'Adolphe Hatzfeld et Arsène Darmesteter[66] donne les définitions suivantes de ces termes :

> SAUSSAIE [só-sè] s. f.
> [ÉTYM. Dérivé de **SAUX**, saule, § 121. || XIIIe S. **Enmi les sausoies**, *Trad. des psaumes*, dans GODEF. *Compl.*]
> || Lieu planté de saules. (Syn. **saulaie**)
>
> *SAULAIE [só-lè] s. f.
> [ÉTYM. Dérivé de saule, § 121. || 1406. **Une saulaie**, dans du *C.* **sauleia**. Admis ACAD. 1718 ; suppr. en 1740.]
> || Lieu planté de saules. (*Syn.* **saussaie**)[67]

---

65 Cendrars Blaise, *op. cit.*, 2005, p. 105.

66 Ce dictionnaire, du fait que son introduction intitulée *Traité de la formation de la langue* – rédigée par A. Darmesteter – est citée par Cendrars dans sa conférence, est l'outil lexicographique avec lequel il convient de travailler ce texte.

67 Darmesteter Arsène, Hatzfeld Adolphe, *Dictionnaire général de la langue française, du commencement du XVII^e siècle jusqu'à nos jours*, Paris : Librairie Delagrave, 1890, t. II, p. 2006.

Nous avons vu que l'emploi qu'Apollinaire fait de chacune de ces formes se comprend en relation avec la structuration phonique du poème dans lequel le mot est intégré. Ainsi, le poème permet de travailler la langue également dans sa dimension historique, puisque la double évolution étymologique d'un terme est reconnue et mobilisée par Apollinaire pour structurer l'organisation phonique de ses textes.

De « La clef » à « À travers l'Europe », le changement phonétique que nous avons présenté se rapporte aux exigences phoniques présentes dans le genre « poème » que travaillent les deux textes. Cette transformation permet dès lors de mieux comprendre la conclusion que Cendrars donne au texte emprunté à Vendryes : « Les poètes modernes l'[le changement phonétique] ont fait entrer dans la conscience »[68]. Cependant, plus encore que dans la reconnaissance de la double évolution phonétique, dont il est difficile de savoir si Cendrars a eu connaissance, l'enjeu linguistique s'inscrit ici dans la reconnaissance du principe de structuration propre à ces textes. La confrontation de la théorie au poème permet effectivement de comprendre que ce deuxième trait, « La Prononciation », porte en fin de compte sur « l'organisation paradigmatique du texte, la vision dans l'oralité des signifiants »[69]. Ce que souligne le poème, c'est donc l'importance de « toute la matérialité vue et entendue des mots »[70] dans la construction de la signifiance, ainsi que la conscience chez le poète (et le lecteur) que le poème travaille tous les niveaux linguistiques, même pris dans une dimension historique.

De la considération de la langue comme système chez Vendryes, on passe chez Cendrars à une attention au discours comme système : c'est à travers ce système que se révèlent la particularité des séries signifiantes et la construction de la signification du poème. En révélant le travail de toutes les dimensions linguistiques dans le poème d'Apollinaire, Cendrars démontre comment par le poème un sujet particulier s'est approprié la parole, et a inventé son langage. C'est peut-être alors cette appropriation nécessaire par le poète de la langue de tous que souligne le terme « prononciation » choisi par Cendrars ; alors que la théorie souligne la singularisation d'un sujet par son entrée dans la langue, le poème inscrit dans la matérialité sonore des signifiants la conscience aiguë qu'il a de son fonctionnement.

---

68 Cendrars Blaise, *op. cit.*, 2005, p. 105.

69 Meschonnic Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris : Verdier, 1982, p. 270.

70 Meschonnic Henri, *La Rime et la vie*, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 2006 (1989), p. 251.

Conclusion

Le travail sur le texte d'Apollinaire démontre que la confrontation des différents types de discours (théorie, commentaire et poème) est nécessaire pour saisir la réflexion linguistique et poétique développée par Cendrars : le poème et la théorie linguistique travaillent ensemble à la compréhension du fonctionnement du langage. Les raisons de la confrontation des différents types de discours, et les sens nouveaux engagés dans cette confrontation, forcent à réfléchir à la définition de chaque genre et à la conception du langage engagée dans chaque écriture ; les changements de sens dus à la transformation générique autant qu'à la variation microtextuelle permettent quant à eux de comprendre la complexité de la composition du texte, et de préciser la cohérence d'une poétique de la variation chez Cendrars. Autrement dit, la manière dont le texte est construit, d'une part dans le temps – par la récriture et le changement générique –, d'autre part dans l'espace – par les relations co-textuelles avec lesquelles cette section fonctionne – permet d'envisager les liens indissociables qui existent entre la réflexion linguistique du poète et sa pratique d'écriture.

On évite ainsi, en pensant la relation des différents textes présents dans la textualisation de Cendrars, de se demander si la linguistique de Vendryes a ou non été comprise ; l'enjeu n'est effectivement plus là, mais est plutôt, à partir du dialogue transtextuel engagé dans la textualisation, de comprendre la mise en place d'une théorie du langage originale et propre au poète. Tout comme pour *Aujourd'hui*, on passe d'une vision du texte comme « assemblage de circonstance » d'extraits de linguistique et de poèmes à une autre, comme « acte d'écriture », relevant d'une conscience linguistique marquée, puisque la textualisation elle-même devient théorie du langage.[71]

Sylvestre Pidoux
Université de Lausanne

---

71 Cet article a été écrit à partir de mon mémoire de fin d'études, rédigé à Lausanne sous la direction du Professeur Jean-Michel Adam ; qu'il trouve ici l'expression de toute ma gratitude.

... ET ÉCRITURES DE SOI

CHUTES, ASCENSIONS ET SPIRALES LITTÉRAIRES :

l'exemple de *Vol à voile*

Est-il humainement possible de voler ? C'est avec cette question liminaire que nous aimerions débuter. Evidemment, sans moyens techniques additionnels, force est de constater la rareté contemporaine des cas d'envol spontané. Malgré cet état de fait apparemment empirique, le langage courant nous invite à un constat : s'il n'est pas permis à l'homme de voler, il peut cependant s'élever ou choir et se mouvoir sur un plan vertical. Ainsi nous « tombons » amoureux ou en admiration, nous savons nous montrer « hautain » ou juger d'une action comme « basse » et nous sommes capables de saisir immédiatement le sens de ces expressions comme allant de soi, sans autre explicitation de l'image spatiale qu'elles contiennent. Comme l'écrivait Cendrars dans *Aujourd'hui* (1931) : « La vérité c'est que le langage est en rapport étroit avec la vie psychique, qu'il est depuis ses origines psychologie en acte »[1]. Il n'est pas étonnant alors que ces dimensions spatiales de la chute et de l'ascension aient été étudiées par le philosophe Bachelard dans le cadre d'une *psychologie ascensionnelle*[2] prenant source dans un principe :

> De toutes les métaphores, les métaphores de la hauteur, de l'élévation, de la profondeur, de l'abaissement, de la chute sont par excellence des métaphores axiomatiques. Rien ne les explique et elles expliquent tout. [...] elles portent une marque essentielle et [sont] plus naturelles que toutes les autres.[3]

Ce trait fondamental *essentiel* a aussi été mis en lumière dès 1930 par le psychiatre et philosophe Ludwig Binswanger dans un article au titre nervalien, « Le rêve et l'existence », s'inscrivant dans le cadre d'une anthropologie existentielle d'optique phénoménologique. Il s'exprime ainsi à propos de l'expression de déception *tomber des nues*[4] et du schème vertical qu'elle contient :

> Le langage va [...] puiser spontanément dans cette prétendue comparaison un trait essentiel, spécifique de la structure ontologique de l'être humain,

---

1 Cendrars Blaise, *Aujourd'hui,* Paris : Denoël, TADA II, 2005, p. 93.

2 Bachelard Gaston, *L'Air et les songes, essais sur l'imagination du mouvement*, Paris : José Corti – Le Livre de poche, 1998 (1943), p. 31.

3 *Ibid.* p. 17.

4 « *Aus allen Himmeln gefallen* », selon la formule allemande.

> c'est-à-dire le pouvoir de se diriger du haut vers le bas [...]. Cette structure ontologique essentielle est la source où viennent puiser le langage, l'imaginaire poétique et, surtout le rêve.[5]

Sans aller plus loin dans une exposition de points de vue philosophiques, nous retiendrons seulement l'importance caractéristique des motifs de chute et d'ascension en tant que métaphores inexplicables du psychisme humain, de l'angoisse pesante à la légèreté de la joie. Celles-ci déterminent la qualité d'une présence au monde, ainsi que sa parenté profonde avec le rêve, dont la chute et le vol sont des motifs courants. Le rêve : modalité nocturne de l'existence à laquelle prend source une part importante de l'écriture cendrarsienne, et ceci dès *Vol à voile*, publié en 1932.

Le vertige de l'écriture de soi : préfigurations spirales

Vol à voile, ce court récit de fugues adolescentes, est à l'origine du concept de « prochronie » qui indique sans autre forme de procès l'attache générique du texte, relevant d'un type inédit d'écriture de soi. Depuis les célèbres travaux de Lejeune, il est convenu d'invoquer la notion contractualiste du « pacte autobiographique » qui établit une double clarification : d'une part, il pose le dispositif triangulaire de la narration autobiographique, admettant une identité auteur-narrateur-personnage ; d'autre part le contrat assume une visée pragmatique, celle d'assurer la véridicité des faits exprimés et leur prise en charge par une personne unique. Ce pacte s'établit généralement en amont du texte ou dans la section qui débute directement la narration.

Rien d'un tel dispositif de clarification d'intention n'est donné, à priori, au lecteur de *Vol à voile*. Au contraire, l'épigraphe se compose d'un extrait du *Journal* de Roland Garros où l'aviateur relate la sensation de vol accompagnant « dès le plus jeune âge » son sommeil et ses rêves. De plus, après une brève dédicace (*à Raymone Blaise Noël 1931*) placée sous le titre, ce sont les phrases bien connues de l'apôtre Paul distinguant la parole et la raison de l'enfant de celle de l'adulte qui forment l'autre exergue du récit en nous invitant à sonder la profondeur de cette différence : *A présent nous voyons les choses comme dans un miroir, en énigme.*

---

5 Binswanger Ludwig, « Le Rêve et l'existence » dans *Introduction à l'analyse existentielle*, Verdeaux, J. et Kuhn, R. (trad.), Kuhn, R. et Maldiney, H. (préface), Paris : Editons de Minuit, 1971, p. 201–202.

Loin de remplir une fonction explicative, le péritexte convoque un temps de l'enfance révolue, ou, comme l'écrivait Bachelard en 1943 dans un chapitre intitulé « Le rêve de vol », « du moins le tranquille sommeil de la jeunesse dont la vie nocturne reçoit si souvent une invitation au voyage, au voyage infini »[6]. L'enfance, le rêve-vol et l'énigme sont donc les patronages thématiques sous lesquels se place le contenu elliptique de ce récit inachevé et déconcertant d'une étrange naissance à la poésie.

Le problème majeur de la narration autobiographique – même dans son cas le plus simple – est l'écart temporel entre le moment de l'énonciation et le fait raconté, car cette différence chronologique se redouble d'un écart identitaire croissant au sein de l'instance narrative. Plus le moment de l'énonciation est « éloigné » de l'action et plus cette situation apparaît invraisemblable au lecteur, du fait de l'écart temporel et de ses effets sur l'énonciateur : même assuré par un pacte en bonne forme, le souvenir d'enfance autobiographique est directement suspect d'un rapport assez lâche à la vérité biographique objective. *Vol à voile* présente d'une part cet « encombrement invraisemblable »[7] dont parle Jacques Roubaud, cette reconstitution consciente du souvenir dont il est fait état dans le texte comme une interrogation directe de la mémoire :

> [...] aujourd'hui je cherche tout simplement à savoir d'où pouvait bien me venir à quinze ans, ce monstrueux culot qui me fit aller tout droit trouver mon père pour lui avouer mes fautes.[8]

Mais d'autre part, l'auteur remet en cause le critère de véridicité par le fait que la période racontée remonte plus loin dans le temps que l'adoption de son *nom nouveau*, Blaise Cendrars, par le lequel il réfère à lui-même[9], assume le récit et signe le livre. C'est l'onomastique même qui indétermine l'identité narrative et creuse plus encore l'écart identitaire impliqué par le dispositif autobiographique, et ce par un défaut de référence absolue. Ainsi personne, ni père ni mère, n'appelle jamais dans *Vol à voile* le jeune poète par son nom. C'est pourquoi la biographie « réelle » de Cendrars n'est d'aucun secours, et que ce récit est d'abord l'expression d'un « vertige » existentiel inaugural, qui se révèle sous une forme lyrique dès les premières lignes :

---

6 Bachelard Gaston, *L'air et les songes, essais sur l'imagination du mouvement*, *op. cit.*, p. 49.

7 Roubaud Jacques, *La Boucle*, Paris : Seuil, 1993, p. 217.

8 Cendrars Blaise, *Bourlinguer* suivi de *Vol à voile*, Leroy, Claude (éd.), Paris : Denoël, « Tout autour d'aujourd'hui », t. 9, 2003, p. 446. Désormais les chiffres entre parenthèses dans le texte renvoient à ce volume : (TADA 9, 446).

9 Par la signature de la dédicace : « Blaise », puis : « Cendrars » (TADA 9, 446).

> Jour et nuit je tenais mes yeux ouverts.
> Je voulais tout voir, tout, regarder.
> Et souvent j'étais pris de vertige.
> La première fois ça m'avait pris en plein jour, vers les trois heures de l'après-midi. Et voici, *grosso modo*, comment la chose arriva : [...] » (TADA 9, 427).

Cette « chose », ce « vertige » – malaise giratoire dû à une prise de hauteur – a saisi le jeune fugueur « en Chine » où il se trouve devenu apprenti négociant et le narrateur, qui stipule avoir quarante-quatre ans, se propose de relater l'impression ressentie à cette occasion. Il s'agit donc d'un plongeon dans la mémoire, de la narration paradoxale d'un souvenir vieux d'à peu près trente ans. Ce vertige lie intimement la séquence chinoise et celle, seconde dans l'ordre du récit mais première chronologiquement, des événements neuchâtelois qui se situent « six semaines » auparavant et constituent la raison de la rupture avec le monde scolaire et familial. Cette séquence familiale apparaît comme la recherche des causes de la fugue et l'exploration rétrospective de potentialités alors non reconnues comme telles : elle est une tentative d'explication de la vocation poétique de l'auteur par le récit d'une naissance à l'imagination. Celle-ci semble résulter d'une succession de chutes affectant les différents acteurs d'« une vie de famille allant se désagrégeant » (TADA 9, 443) et en particulier la figure ambiguë du père dont le jeune poète s'imaginait « secrètement » être « complice », avant qu'il ne le laisse tomber contre toute attente[10] et ne « s'effondre » en pleurs (TADA 9, 447) à l'annonce des frasques et de l'endettement de son fils[11]. Bien que cette décrépitude semble concerner tout l'environnement familial, elle ne donne lieu qu'à une seule compensation réactive, celle du jeune enfant :

> Quant tout semblait aller de travers à la maison, qu'il se passait des choses incompréhensibles, que ça manquait d'entrain, que *le silence était trop lourd,* quand je voyais ma mère se taire, soupirer et regarder par la fenêtre en essuyant une larme furtive, quand je voyais ma grande sœur, pour éviter un crise de nerfs, se *jeter sur son piano comme on se jette de désespoir à la rivière* et attaquer les sonates de Beethoven, quand je voyais mon frère aîné hausser les épaules, serrer les poings en une muette colère et *se plonger* dans le dictionnaire de grec et de latin, quand je voyais mon père froisser son journal, mâ-

10 « [...] il ne me laisserait pas tomber » (TADA 9, 448).

11 Ce tableau de la chute paternelle est particulièrement exposé par Martens David, « Pseudonyme, herbe à brûler et lévitation, Blaise Cendrars – une alchimie de la création » dans *Images, Symboles, Mythes et Poétique de l'Ascension/Envol*, Soseñ, B. (dir.), Cracovie : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego, 2007, p. 147–154.

> cher son cigare, prendre soudainement son chapeau et s'en aller en claquant la porte pour revenir, Dieu sait quand et Dieu sait dans quel état d'exaltation ou de dépression, et quand, moi-même, je n'en pouvais plus de refouler mes sentiments, alors je courais m'enfermer avec *mes bêtes* et je leur racontais tout, tout, tout. Car je savais tout. Il y avait trop longtemps que ça durait. Et avec les années j'avais tout deviné. (TADA 9, 444–445) (*Je souligne.*)

C'est de cette chute familiale cristallisée autour de la figure d'un père instable et mauvais gestionnaire que naît en réaction un *monde* imaginaire, une rêverie autonome, prenant comme substrat les meubles accumulés dans les pièces de plus en plus petites de maisons puis d'appartements « de plus en plus pauvres » (443) qui témoignent d'une faillite sociale due aux déboires financiers du père :

> [...] et si nous nous trouvions de plus en plus mesquinement lotis, mal logés, voire à l'étroit, je me trouvais moi plus riche de notre fastueux ménage [...], capharnaüm dont j'avais pris possession en conquérant pour en faire mon univers, ce qui était tout de même une fameuse compensation aux ennuis dans lesquels je voyais tout le monde se débattre autour de moi. (TADA 9, 443–444)

Cette évocation de la ménagerie imaginaire faite d'objets hétéroclites et des « bêtes » peuplant les rêveries du petit garçon constitue les dispositions, la complexion particulière de celui-ci (« je *me* trouvais *moi* »). Au contraire de ses aînés qui s'absorbent désespérément dans l'étude et le prennent pour un « monstre », le jeune garçon s'évade grâce à une fabulation qui se repaît des chutes et nécessite même une certaine réclusion[12], ce qu'a relevé Ralph Schoolcraft :

> En somme, Cendrars fait partie de ces écrivains pour qui l'inspiration s'annonce par la chute et non par l'envol, ou, pour le dire autrement, sombrer est une manière de s'envoler.[13]

La fugue de ce jeune à l'identité floue est ainsi la conséquence directe de l'enfermement – décidé par le père – dans une austère école de commerce :

---

12 Ainsi, dans *L'Homme foudroyé*, un « écrivain doit travailler dans sa cellule. Tourner le dos » (TADA 5, p. 89–90).

13 Schoolcraft Ralph, « Mort d'Icare – Deuil de Cendrars » dans *Blaise Cendrars, Un imaginaire du crime*, Martens, David (dir.), Paris : L'Harmattan, 2008, p. 118.

> C'est ainsi qu'il m'avait envoyé, malgré mes protestations les plus vives, à l'Ecole de commerce de Neuchâtel, ce qui devait donner lieu à pas mal de tiraillements et me désorbiter un peu plus, chose à laquelle j'étais prédisposé et dont j'avais déjà donné des preuves. (TADA 9, 437)

Cette « désorbitation », rupture du lien de gravitation d'un corps soumis à la pesanteur, naît de l'ennui profond éprouvé sur les rives du lac de Neuchâtel et est directement préfigurée par une série impressionnante d'actes manifestant cette disposition à l'embrasement poétique. Même avant la fugue proprement dite, le récit fourmille de figures et symboles de l'évasion. Ainsi Cendrars se déclare avoir été le premier à posséder une moto américaine, se dit abonné à des revues genevoises et allemandes, fréquente de jeunes Anglaises et connaît ses premiers émois sensuels avec l'énigmatique « riche Sud-Américaine » M^me^ de B… Ce mouvement d'extension du domaine d'action de l'intérieur vers l'extérieur, déterminant chez Cendrars, prend une forme expansive et concentrique que j'appelle l'*épatement*[14], produisant tout à la fois le goût affiché de l'ivresse et de la navigation sur le lac :

> C'est que l'Ecole de commerce de Neuchâtel est édifiée au bord du lac et que je préférais aller faire une virée en bateau à voiles, à Cudrefin, à Estavayer, à Yverdon, et boire du petit vin blanc du pays seul ou en compagnie de mes Anglaises, plutôt que d'aller en classe. (TADA 9, 435)

Ces réactions ne sont pourtant qu'un pauvre succédané d'évasion et résultent entièrement de l'attitude du père, dont les motivations apparaissent absurdes et dénuées de fondement aux yeux du fils, qui stigmatise la décision de le contraindre à poursuivre ses études :

> Ceci ne correspondait à rien de réel, sinon à cet obscur besoin de symétrie qui pousse les bourgeois à décorer leur cheminée du grand salon avec des objets la plupart du temps hétéroclites mais qui se font pendant, ce qui leur cause une satisfaction intime et les fait se complaire dans leur mauvais goût. (TADA 9, 436–437)

En tant que principe d'ordre fondamental, la symétrie évoquée régit une large part de notre appréhension ordinaire du monde, car elle se fonde sur notre forme corporelle, ainsi que le met en évidence Binswanger à la suite de

14 La fréquence de l'adjectif « épatant » est remarquable sous la plume de Cendrars et son étymologie ne fait que conforter cette intuition. Cet épatement peut être opposé à l'*empâtement* ou engluement dans l'ennui et le déjà-vu qui culmine dans la description des pages 453–454.

Blaise Pascal[15]. Le refus de celle-ci est une des clés pour comprendre la recherche d'une écriture imaginée pour se raconter, rendant compte d'un homme qui a subi, dans sa chair, l'expérience de la perte de la symétrie, d'ailleurs évoquée dans ce même récit: «j'ai perdu mon bras à la guerre» (TADA 9, 470).

La mutilation ayant réduit à néant la pratique de la musique, Cendrars met en scène dans la dernière partie du texte la réinvention de la vie par une écriture assumant un mode de composition musicale. En remettant en cause l'ordre temporel du récit, qui dans *Vol à voile* s'articule en trois séquences[16] (la Chine, Neuchâtel et la musique), l'auteur mime et lance par le texte un mouvement asymétrique et circulaire qui est tout à la fois celui du retour sur sa propre histoire et celui de la découverte du vertige de la non-identité de soi à soi: «Avec trois points – trois termes –, la spirale peut s'élancer», note Leroy[17]. Rompant résolument avec le récit linéaire, c'est l'écriture qui est «désorbitée» ou «vertigineuse» comme le jeu d'orgue d'Hess-Ruetschi, car elle fait une spire, librement, dans le temps. Asymétrique, quasi circulaire, «dynamique [et] autogénératrice»[18] , la spirale symbolise et exprime le vertige d'une préhension immédiate du temps, et s'applique désormais à l'écriture de soi. Du vertige inaugural chinois à la nécessité d'une réinvention de la vie sous l'impulsion de la musique via la fugue, on ne sait plus très bien ce qui est premier[19].

> [...] l'«attirance vers la hauteur», la montée verticale correspond [...] à la nostalgie de triompher de la «pesanteur terrestre», de *s'élever* au-dessus de l'oppression et de l'«angoisse terrestre», mais en même temps, elle correspond aussi à la nostalgie de conquérir une vue «plus élevée», une «vision plus haute sur les choses» *à partir de laquelle*, comme le dit Ibsen, l'homme peut façonner et maîtriser l'expérience, en un mot: *se l'approprier*.[20]

---

15 A propos du lien entre symétrie et forme corporelle, voir: Binswanger Ludwig, «A propos de deux pensées de Pascal trop peu connues sur la symétrie» dans *Introduction à l'analyse existentielle*, *op. cit.*, p. 227–236.

16 Voir: *Bourlinguer* suivi de *Vol à voile*, *op. cit.*, préface de Claude Leroy, p. XXVII.

17 Leroy Claude, *La Main de Cendrars*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 54.

18 Voir sur le motif de la spirale comme «mouvement de l'œuvre de Cendrars»: Boillat Gabriel, *A l'origine, Cendrars*, Les Ponts-de-Martel: Editions Hughes Richard, 1985, p. 96–101.

19 Cendrars substitue en effet à l'ordre de la successivité celui de la profondeur, pour la mise en rapport d'événements fondateurs entre lesquels circule avec une «allégresse exceptionnelle [le] narrateur aérien», selon les propos de Bozon-Scalzitti Yvette, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, Lausanne: L'Âge d'homme, 1977, p. 110.

20 Binswanger Ludwig, «Le sens anthropologique de la présomption» dans *Introduction à l'analyse existentielle*, *op. cit.*, p. 240–241.

Mais chez Cendrars, cette prise de hauteur par le récit de soi vise à s'approprier une identité en perpétuelle création, caractérisée par un vertige essentiel dont rend compte la mise en spirale du texte dès *Vol à voile*. Nous allons esquisser, à la lumière de la chute inspiratrice et de la prise de hauteur par l'écriture, la manière dont le songe semble s'immiscer dans la veille et motiver la singularité du vertige que nous poursuivons.

Vol à voile: «une apostille» à l'écriture onirique des «Mémoires»?

Il est remarquable que, mise à part *l'évocation d'une sortie par la fenêtre*, rien ne relie à première vue l'intertexte de journal de l'aviateur et le titre évoquant la pratique de l'aéroplane, au récit de cette fugue, en train, d'un jeune poète s'ennuyant ferme sur les rives du lac de Neuchâtel. C'est que ce lien s'établit subtilement et concerne au premier chef le phénomène du songe. Le rêve semble être une des entrées privilégiées dans la poétique de Cendrars et *Vol à voile* manifeste, à la lumière de ce thème, des liens ténus avec l'œuvre postérieure relevant de l'écriture de soi et en particulier avec *Le Lotissement du ciel* (1949) où réapparait, parmi les oiseaux et les saints lévites, le motif de l'envol rêvé du *Journal* de Roland Garros.

Mais cette clé des songes est déjà partiellement donnée si l'on compare l'extrait du *Journal* de Garros, placé en exergue, avec l'attitude de Cendrars lors de la fugue. Quand l'aviateur s'interroge sur les raisons ayant empêché le songe de s'immiscer dans la vie: «je m'étonne de ne pas être réellement sorti par la fenêtre, une fois, tant l'illusion était forte» (TADA 9, 425) le poète déclare: «Tout s'était décidé pendant mon sommeil» (TADA 9, 460) ou encore: «en somme, j'étais sorti par la fenêtre comme un somnambule» (TADA 9, 462). Si l'aviateur a réalisé prosaïquement ses rêves de vol par la mécanique, la *monstrueuse* propension à l'imagination – et au rêve éveillé – a déterminé l'action chez le poète. Le songe pour Cendrars semble préexister curieusement à la veille.

Nous lisons donc le portrait d'un «être à rebours» pour qui l'imagination, compensatoire et transfiguratrice, recrée le réel jusqu'à la contamination de la veille par le rêve, et jusqu'au dédoublement de soi: «Et jusqu'à Berlin je me regardais dormir, grâce à un étrange dédoublement [...]» (TADA 9, 462). Agissant endormi, l'adolescent n'effectue aucun acte de volonté mais cède et s'abandonne seulement à sa complexion paradoxale. C'est pourquoi la vraie révélation dont fait état *Vol à voile* n'est pas celle, naturelle, du pouvoir du songe, mais au contraire celle de l'action et de sa répercussion dans le monde

réel. La fugue apparaît comme l'exploration de cette potentialité découverte via la chute symbolique du père: «[...] c'était donc ça, la vie, cette fois-ci c'était donc vrai [...] plus [...] que tout ce que j'avais imaginé par blague jusqu'à présent, c'était donc sérieux» (TADA 9, 448). Tout s'écrit comme si la structure de l'être qui allait devenir Cendrars se fondait dans un primat de l'imaginaire sur le réel. C'est pourquoi s'enfuir ne demande aucun acte de volonté particulier, mais seulement de «se laisser tomber» et «se laisser choir» (TADA 9, 461) du haut de la fenêtre. Plus subie que réellement agie, l'action emprunte au rêve sa principale caractéristique. Le rêve – monde autonome et non partageable – prime ainsi fondamentalement sur la veille et le partage d'un monde commun. Mais le vertige provient d'un moment particulier qui est celui du réveil d'une subjectivité tombée dans un sommeil de la volonté et qui se rend soudainement compte d'avoir agit sous l'emprise du songe:

> C'était la première fois que je venais de céder à ce besoin d'évasion qui si souvent s'est emparé de moi, m'a fait faire des excentricités, prendre des résolutions extrêmes, aussi soudaines qu'irréfléchies, risquer gros, même la mort, pour *me réveiller* éreinté, mais *ravi,* dans l'absurde, au fond d'une impasse ou en pleine fugue, mais ne regrettant jamais rien, ni personne, et toujours extraordinairement content et fier de ce que je viens de sacrifier, tout en me moquant gentiment de moi-même et quoique *soulevé* par l'enivrante sensation d'être perdu, ou d'aborder un nouveau monde, ou d'avoir fait peau neuve, me méprisant chaque fois un peu plus d'avoir marché et de croire encore en la vie. (TADA 9, 462) (*Je souligne.*)

Dès lors, seule une écriture inédite peut rendre compte de ce soulèvement et faire état des divers moments de cet écart identitaire: elle est naissante dans ce texte et sera réalisée pleinement dans les «Mémoires» jusqu'à culminer avec *Le Lotissement du ciel,* livre sommital, où loin de subir le rêve, Cendrars affirmera en être devenu le maître: «Et je ne rêve plus la nuit. J'en suis maître»[21].

Le récit d'adolescence donne un relief profond aux «Mémoires» en se constituant comme un arrière-fond au déploiement de souvenirs plus ou moins imaginaires dans le cadre d'une écriture nouvelle, dont le style rhapsodique de la «prochronie» semble préfigurer l'émergence à plus large échelle. Selon Claude Leroy, ce sous-titre générique inventé pour *Vol à voile* est tout entier passé dans *l'écriture néologique* des Mémoires qui «ne sont rien d'autre

---

21 Cendrars Blaise, *Le Lotissement du ciel,* Paris: Denoël, TADA 12, 2005, p. 264.

que des prochronies »[22]. Il en va de même d'un grand nombre d'éléments thématiques, car à la façon du sous-titre, le rêve glisse entièrement dans l'écriture. Et, si *Vol à voile* fait uniquement état de « mauvais rêves » exprimant l'enfermement, le malaise et la chute quand le narrateur évoque ses « cauchemars d'enfant nerveux », ce n'est que dans *Le Lotissement du ciel* que l'auteur s'attribue, en revenant à l'époque de Neuchâtel, le vol-rêve de Garros et le bien-être ressenti lors de ces évolutions aériennes :

> Je pensais au *Journal* de Roland Garros, à ces troubles, à ces envie de voler, de s'envoler, qu'éprouvent beaucoup d'adolescents [...] que moi-même, j'ai souvent éprouvés en rêve, et avec complaisance, quand j'avais quinze ans. [...] et je planais, et je virevoltais et je me livrais à des évolutions très agréables et un peu vertigineuses [...] m'élevant très haut en l'air [...] ce qui me réveillait [...] tout émerveillé.[23]

Le contraste est saisissant entre ce passage, qui permet de saisir la révélation de la nécessité impérieuse d'une récréation musicale de la vie, et le contenu onirique menaçant et oppressant de *Vol à voile* qui exprime le défaut d'envol ressenti avant la fugue :

> Comme dans mes mauvais rêves je courais ce soir-là entre des hauts murs tout en zigzag et tous les cent mètres un réverbère à potence éclairait en plein les crocs de fer menaçants qui défendaient les redans et faisait reluire les horribles tessons de bouteille en feston sur la crête de ces murs infranchissables. Si dans mes rêves je courais avec toutes sortes de déclics et de claquements de mâchoires dans les jambes, et souvent je restais pris dans un piège à loup ou culbutais dans un trou et, alors, je me réveillais pour me trouver les jambes nouées dans les draps entortillés ou, à moitié nu, misérable, par terre, au pied du lit dont j'étais chu, cette fois-ci, c'était bel et bien mon père qui me galopait dans le dos [...]. (TADA 9, 451–452)

Faut-il entendre, à la fin du *Lotissement du ciel*, que c'est l'écriture de soi non linéaire qui réalise au mieux le rêve éveillé, par la magie de l'écriture « polymère ou polymorphe » dont Cendrars use pour « tracer le portrait d'un somnambule »[24] subjugué comme lui à quinze ans par l'hypnotisme d'un songe ? Mais force est de constater que le principe d'écriture en spirale ébauché dans

---

22 Leroy Claude, *La Main de Cendrars*, *op. cit.*, p. 318.

23 Cendrars Blaise, *Le Lotissement du ciel*, *op. cit.*, p. 49–50.

24 *Ibid.*, p. 294.

Vol à voile se retrouve à l'échelle de l'œuvre, le dernier volume des « mémoires » faisant signe au contenu de ce texte inaugural en reprenant les mêmes éléments. Par exemple, le personnage de Rogovine, le rêve d'envol et la figure de Roland Garros s'y retrouvent « en miroir », mais aussi les trilles d'amour des oiseaux, déjà entendues au front par Dan Yack, plus tard jouées en musique à Berlin sous le signe de Liszt, passent dans le discours amer de Padroso sous la forme du dernier cri d'un oiseau abattu[25]. La dernière rhapsodie, celle de la nuit, qui referme le cycle de l'écriture de soi en revenant au désir de vol initial et en décrivant la maîtrise du rêve comme pleinement réalisée, se lit comme un second adieu à la poésie.

Car c'est bien l'image du poète, rejetée dès 1917, que Cendrars rappelle et assume dans *Vol à voile* pour « s'écrire » : il y fait référence deux fois à la *Prose du Transsibérien*, ainsi qu'au *Panama* avec le souvenir des meubles devenant des bêtes animées. Et c'est aussi cette image qui est convoquée dans la tirade ironique sur les mauvais « vers suisses » écrits par son père qui ne sont pas « du Cendrars » (TADA 9, 446). Au sein de cet espace poétique libre de toute causalité linéaire viendront s'inscrire les volumes autobiographiques postérieurs, grâce à une écriture de soi libérée des contraintes temporelles du récit :

> [...] seule dure la Poésie comme le souvenir intermittent et quasi inconscient d'un rêve d'enfance : la déification de l'humanité, l'homme RÉEL.[26]

Vol à voile oriente la lecture vers le futur de l'œuvre et donne à lire la préposition habile par Cendrars d'un monde et d'un « Moi » juvénile d'avant la guerre et la blessure. Ce texte donne relief et profondeur à la lecture des *Mémoires*. La prochronie de 1932 s'inscrit d'une part comme une création rétrospective de souvenirs faisant voir au lecteur de cette époque les extraordinaires dispositions du poète qu'ils ont lu mais, d'autre part, les multiples liens aux textes postérieurs lui confèrent avec justesse le titre d'apostille[27] : « Si par son contenu *Vol à voile* regarde en arrière, il est tourné vers l'avenir par sa forme proche des mémoires [...] »[28] et pour ce qui est du songe, ce texte apparait même comme une singulière prophétie.

---

25 *Ibid.*, p. 317.

26 *Ibid.*, note XXXI : « Au Lecteur inconnu », p. 349.

27 Brand Dominique, *Le Mouvement perpétuel chez Blaise Cendrars*, Mémoire de licence, Leroy, Claude (dir.), Université de Lausanne, Faculté des Lettres, 1992, p. 47.

28 Fragnière Augustin, *Vol à Voile, l'Invention d'un apprentissage*, Mémoire de licence, Meizoz, Jérôme (dir.), Université de Lausanne, Faculté des Lettres, 2002, p. 69.

Les rêves de vol, les oiseaux, les avions et les saints volants sont autant de *déplorations* des chutes, vécues et revécues, avec lesquelles s'est façonnée l'existence poétique de l'auteur pseudonyme. Cela implique un mode inédit de spatialisation, le vol en spirale dans un espace onirique, constitué de chutes et d'ascensions. Un parcours léger dans une mémoire pesante, une descente en soi comparable au vol sans effort des oiseaux qui passe, paradoxalement, par l'édification du « palais aérien » de la création.

Vincent Yersin

« LE MONDE EST MA REPRÉSENTATION »

La formule « Le monde est ma représentation », extraite du célèbre opus de Schopenhauer *Le Monde comme volonté et comme représentation* paru en 1818, condense dans l'esprit de Cendrars le rapport de l'écrivain au réel. Elle apparaît dans *L'Homme foudroyé* et exprime l'impossibilité pour l'écrivain qui se raconte de sortir de sa subjectivité. Selon ce principe, le monde extérieur demeure inaccessible ; il n'est que la représentation de celui qui cherche à le connaître. « Le monde est ma représentation » décrit par conséquent dans le premier volume des « Mémoires » un perpétuel retour sur soi. Ce mouvement spiralé, qui empêche le sujet de capter le réel, se traduit par une écriture « autobiographique » pour le moins paradoxale. En effet, le « je-Cendrars » de la lettre-dédicace à Édouard Peisson révèle une relation d'identité entre l'auteur du texte, le personnage principal et le narrateur, mais celle-ci est impossible à concilier avec l'idéal d'anonymat exprimé dans la « Troisième Rhapsodie ». Pour cette raison, la formule de Schopenhauer reprise par Cendrars me semble offrir une perspective intéressante pour examiner plus en détail le statut du sujet dans *L'Homme foudroyé* et son évolution au fil du récit.

De Schopenhauer à Cendrars : une philosophie de l'imaginaire

Dans l'ouvrage *Le Monde comme volonté et comme représentation*, le philosophe allemand propose une réflexion sur la connaissance du monde en quatre étapes, qu'il développe en autant de livres. Le premier livre correspond au premier point de vue adopté par le philosophe, à savoir « le monde comme représentation », un point de vue qu'il remet en question dès le second livre « le monde comme volonté ». A partir de ce second livre, la théorie de la connaissance que Schopenhauer a cherché à bâtir à travers le principe de la représentation laisse la place à une réflexion métaphysique.

« Le monde est ma représentation » ouvre le premier livre. Pour comprendre comment fonctionne le monde de la représentation, il faut tout d'abord savoir que ce point de vue repose sur une distinction fondamentale entre le « sujet » et l'« objet », qui sont les deux pôles inséparables du monde de la représentation. Dans la théorie de la connaissance, le sujet est celui qui connaît sans être connu, tandis que l'objet est celui qui est connu et qui ne peut pas connaître. Le monde, c'est-à-dire l'objet, n'existe que lorsqu'il est connu d'un sujet. Il est la pure représentation du sujet et n'a pas d'existence en tant que tel. Pour Schopenhauer en effet :

> Aucune vérité n'est donc plus certaine, plus absolue, plus évidente que celle-ci : tout ce qui existe, existe pour la pensée, c'est-à-dire, l'univers entier n'est objet qu'à l'égard d'un sujet, perception que par rapport à un esprit percevant, en un mot, il est pure représentation.[1]

On peut parler d'une relation de dépendance entre le sujet connaissant et l'objet qui est connu, l'un n'existant pas sans l'autre. Il résulte ainsi de cette relation de dépendance que le sujet demeure mystérieux et inconnu et que la réalité est toute relative. L'objet ou le monde extérieur n'est donc qu'une vue de l'esprit et le sujet, enfermé dans sa subjectivité, ne peut pas se connaître lui-même. Toutefois, le monde perçu comme une représentation n'est que le point de départ d'une réflexion qui cherche à dépasser « la surface des choses »[2] et se poursuit dans un second livre « le monde comme volonté ».

« Le monde est ma représentation », stade initial de la réflexion pour Schopenhauer, inspire à Cendrars une nouvelle conception de la fiction, perçue désormais comme le seul moyen de saisir la réalité. Selon Vincent Colonna, cette théorie cendrarsienne de la fiction « est en grande partie un héritage des romantiques allemands de Iéna, via Schopenhauer, Nerval et Gourmont »[3] et repose sur deux propositions : « a) – Toute écriture est une « vue de l'esprit », une recréation de la réalité qui, en tant que telle, est fictive » et « b) – La fiction est vraie au sens où elle donne tout le possible ; d'où son effectivité, c'est-à-dire sa capacité à être réalisée dans le réel »[4]. L'imaginaire est un accès à la réalité et l'écriture, en tant que « vue de l'esprit », ne peut exister en dehors de soi-même. Dans son œuvre, Cendrars cite Schopenhauer « Le monde est ma représentation » et justifie de cette manière sa conception particulière de la réalité. La formule lui permet par exemple d'expliquer la nouvelle structure de *Dan Yack*, qui reparaît en 1946 en un volume et sous ce nouveau titre, tout en gardant les deux parties distinctes : « Le monde est ma représentation. J'ai voulu, dans *Dan Yack*, intérioriser cette vue de l'esprit, ce qui est une conception pessimiste, puis l'extérioriser, ce qui est une action optimiste »[5]. Les deux

---

1 SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation,* Paris : PUF, 1966, p. 25.

2 *Ibid.*, p. 26

3 COLONNA Vincent, « Fiction et vérité chez Blaise Cendrars », dans *Le Texte cendrarsien*, Bernard, Jacqueline (dir.), Grenoble : CCL, 1988, p. 114.

4 *Ibid.*, p. 113–114.

5 LEROY Claude, *La Main de Cendrars*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, coll. Objet, 1996, p. 250–251.

parties de *Dan Yack* expriment en effet pour Cendrars le double mouvement de la « respiration de l'univers » :

> [...] la première, du dehors au-dedans, sujet du *Plan de l'Aiguille* ; du dedans au dehors, objet des *Confessions de Dan Yack*, la deuxième. Systole, diastole : les deux pôles de l'existence. *Outside-in, inside-out* : les deux temps du mouvement mécanique. Contraction, dilatation : la respiration de l'univers, le principe de la vie : l'Homme. *Dan Yack*, avec ses figures.[6]

Chez Cendrars, l'aphorisme de Schopenhauer exprime un double mouvement, qui consiste tout d'abord à intérioriser la réalité, puis à extérioriser sa propre perception du monde. Ce double mouvement montre comment l'écrivain cherche à capter le réel, sans pour autant y parvenir, puisque le monde n'est que sa représentation. La description du monde extérieur induit par conséquent un retour sur soi.

Pour mieux comprendre cette mécanique cendrarsienne, il convient dans un premier temps d'examiner le rapport du sujet au réel dans *L'Homme foudroyé*. Le passage « Le vieux port » où le narrateur regarde les bateaux à la longue vue est particulièrement révélateur de cette captation du réel. Grâce à sa longue vue, il peut observer de sa terrasse les mouvements du port, qui, comme on peut s'en douter, suivent une double mécanique : systole, diastole, les bateaux entrent et sortent. Mais la logique d'intériorisation à l'œuvre dans ce passage décrit un mouvement perturbé puisque les images venant s'inscrire sur sa prunelle grâce à la longue vue ne sont que des images diffractées de la réalité : les bateaux disparaissent en effet de la ligne d'horizon « morceau par morceau et pièce détachée par pièce détachée », ils sont comme « démantibulés magiquement »[7]. « Un mauvais génie » s'est réfugié dans une boule de fumée noire qui ne finit pas « de s'étirer, de s'effilocher et de se dissoudre dans l'azur », tandis que la coque des bateaux est transpercée par la lumière, que les ponts sont déboulonnés et les mâts, « kaléidoscopés » (TADA 5, 112). Toutes les images qui parviennent donc à l'œil déforment la réalité : la rondelle de la lunette est décrite comme une « rondelle irréelle » (TADA 5, 112). Dans cette irréalité, le monde apparaît comme la pure représentation du sujet qui cherche

---

6 Commentaire de Cendrars paru dans la revue *Diogène* le 19 avril 1946, à propos de la réédition de *Dan Yack* en un volume. Voir : Cendrars Blaise, *Dan Yack*, Paris : Denoël, TADA 4, 2002, p. 293.

7 Cendrars Blaise, *L'Homme foudroyé*, Paris : Denoël, TADA 5, 2002, p. 112. Les prochaines références à *L'Homme foudroyé* sont toutes citées à partir de cette édition dans le corps du texte. Ex. : (TADA 5, 112).

à le connaître. La métaphore de la longue vue et de l'optique illustre ici le principe du monde de la représentation selon Schopenhauer, puisque le monde n'existe pas en dehors du sujet qui le perçoit. La longue vue matérialise l'impossibilité du sujet à regarder le monde en dehors de lui-même. Le narrateur est par conséquent « absorbé » (TADA 5, 112) par le réel. Celui qui écrit est incapable de rendre compte de l'univers qui l'entoure de manière objective et se trouve condamné à décrire les unes après les autres les images successives qui lui parviennent à l'esprit de manière fragmentaire. Le monde est la pure représentation du sujet qui cherche à le connaître et n'existe que dans l'imaginaire de ce dernier.

L'épisode du *Nain Jaune* dans « Le vieux port » met en scène le second mouvement, un mouvement d'extériorisation qui prend naissance dans l'intériorité du sujet. Dans ce passage, le narrateur se situe en point focal de l'univers. Le *Nain Jaune*, tripot de Marseille, est un endroit en vue où l'on ne pénètre pas facilement : c'est un bar « secret », un milieu « fermé » (TADA 5, 79). C'est également un lieu qui reflète l'isolement des personnages puisque le bijou de la patronne, un solitaire, semble avoir inspiré l'architecte et le décorateur. Dans le bar, la lumière est une lumière totale qui met tout à nu et n'autorise aucune ombre. Cette lumière pénétrante est décrite comme une lumière « surnaturelle » (TADA 5, 80), qui met en évidence l'irréalité du lieu. Tout dans ce bar compose un monde clos et fermé sur lui-même. Dans cette atmosphère, le narrateur se sent comme « installé à l'intérieur d'un bouchon de carafe » (TADA 5, 80) : « [...] une idée fixe me hantait. Je voulais savoir comment j'étais arrivé là, placé en pleine lumière dans ce fauteuil focal, au centre d'un jeu de miroirs et de lentilles qui me dépouillaient de ma personnalité » (TADA 5, 80). Point focal de l'univers, le sujet est plongé en lui-même, le lieu reflétant sa propre intériorité. L'image spéculaire décrit dans ce passage une perte de soi, puisque ce monde intérieur est un monde sans issue. Le narrateur se trouve en effet dans un « labyrinthe éblouissant » (TADA 5, 80), dans un tunnel comparé à un « trompe-l'œil » (TADA 5, 81) donnant sur deux portes : l'une mène à la fumerie et l'autre au bar de la patronne. Ces deux portes, qui conduisent l'une à la drogue et l'autre à l'alcool, impliquent une déformation de la réalité et rappellent l'épisode de la longue vue, où seul un instrument permettait d'accéder au monde extérieur. Il n'existe donc que des « perspectives illusoires » (TADA 5, 81) pour le sujet qui cherche à sortir de lui-même. Ce dernier est condamné à capter le monde extérieur dans la chimie de substances hallucinatoires ou dans les vapeurs de l'alcool et se heurte à nouveau à une impossibilité de saisir le réel. Cette expérience déformée de la réalité est finalement rejetée par le narrateur, qui termine ainsi son récit au *Nain Jaune* : « Je n'aime pas perdre le nord » (TADA 5, 81).

Dans son article « Topos, logos, le lieu de l'écriture », Jean-François Thibault cite ces deux épisodes comme exemples chez Cendrars d'un « renversement de la vision du monde extérieur vers l'intériorité et la contemplation esthétique »[8]. Ce renversement décrit également le mouvement de l'écriture cendrarsienne, qui ne peut sortir de l'imaginaire du sujet. On comprend dès lors pourquoi, chez Cendrars, on ne peut écrire que soi. « Le monde est ma représentation » exprime dans *L'Homme foudroyé* ce renversement vers l'intériorité et l'imaginaire de celui qui contemple le monde. La réalité n'est que la représentation du sujet, elle n'est que fiction :

> *Le monde est ma représentation*. L'humanité vit dans la fiction. C'est pourquoi un conquérant veut toujours transformer le visage du monde à son image. Aujourd'hui, je voile même les miroirs. Tout le restant est littérature. On n'écrit que « soi ». C'est peut-être immoral. Je vis penché sur moi-même. *Je suis l'Autre*. (TADA 5, 90)

La figure du conquérant représente ici la volonté chez Schopenhauer et s'oppose au « je », qui se place pour sa part dans une position de retrait et de repli. Ce « je » voile les miroirs et se dissimule derrière la figure de l'ascète. Le statut du sujet est donc paradoxal, puisqu'il y a en même temps omniprésence et détachement de ce sujet dans l'écriture. « Je suis l'Autre » : la formule nervalienne traduit l'instabilité de ce statut, qui mérite un examen plus approfondi.

Evolution du statut du sujet dans *L'Homme foudroyé*

Dans la lettre-dédicace à Edouard Peisson qui ouvre *L'Homme foudroyé*, l'écrivain Blaise Cendrars raconte comment il est revenu à l'écriture, après trois ans de silence. C'est le récit d'une éclipse de lune qui le fait renaître à son activité d'écrivain. Cette éclipse lui rappelle une autre nuit étoilée, sans lune dans le ciel, où il a observé l'effacement de sa personnalité. Le récit d'Edouard Peisson est ici l'embrayeur du mouvement créatif. L'écriture fonctionne avant tout par associations d'images qui embrasent la réalité pour mieux la faire renaître, car pour Cendrars « écrire c'est brûler vif, mais c'est aussi renaître de ses cendres » (TADA 5, 9). Signée par le nom de « Blaise Cendrars », qui est aussi le nom de l'auteur sur la couverture, cette lettre-dédicace est une lettre en « je », où l'acte même d'écrire est mis en scène. A l'intérieur de ce « je » se rap-

8 Thibault Jean-François, « Topos, Logos : le lieu de l'écriture » dans *Cendrars, La Provence et la séduction du Sud*, Chefdor, Monique et Colvile, Georgiana (dir.), Paris : Minard-Lettres modernes, série Cendrars n° 4, 1996, p. 23.

portant à la personne de Blaise Cendrars comme nous le révèle explicitement la signature de la lettre, se noue une relation d'homonymat entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal. On peut donc admettre qu'il y a identité entre le personnage principal, le narrateur et l'auteur du livre et par là même partir du principe que le récit appartient au genre de l'autobiographie[9]. La lettre à Peisson permet donc d'établir de manière explicite cette « identité du *nom* »[10] et peut être lue pour cette raison comme un pacte autobiographique passé avec le lecteur selon la définition de Philippe Lejeune : « Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité [identité auteur, narrateur, personnage], renvoyant en dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture »[11]. Or le contrat passé ici repose sur une identité du nom, qui paraît problématique dans la suite du récit.

L'épisode racontant l'histoire du légionnaire Faval dans la première partie de *L'Homme foudroyé*, véritable mise en abyme du texte, est révélateur de la dynamique à l'œuvre dans le texte, que l'on peut initialement qualifier d'autobiographique en se fondant sur la lettre-dédicace et la théorie de Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*. Dans la correspondance bien particulière entre le légionnaire Faval et sa femme, tous deux illettrés, intervient du côté du destinateur comme du destinataire une farandole de personnages venant s'immiscer dans l'échange de courriers. De cette manière, ce n'est plus Faval qui écrit à son épouse, mais des légionnaires qui communiquent avec les commères du faubourg. Cet exercice périlleux d'écriture devient un jeu, au moment où les rédacteurs prennent conscience de la situation et en profitent pour troubler la communication entre Faval et sa femme. Un mouvement de démultiplication de l'identité se met en branle chez l'émetteur et chez le récepteur du message. Cette mise en abyme du texte remet en question le pacte autobiographique passé avec le lecteur dans la lettre à Peisson, car elle induit le doute quant à la possibilité d'une véritable identité dans l'écriture. La question de savoir qui est l'auteur des missives échangées entre Faval et son épouse est une question problématique, voire insoluble, tout comme de savoir à qui ces lettres sont destinées. La signature et l'auteur des lettres ne renvoient plus à une seule et même personne. On peut alors se demander si le principe de l'identité scellée dans le nom propre, selon l'hypothèse initiale du pacte auto-

9 Selon Philippe Lejeune en effet, « pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'*auteur*, du *narrateur* et du *personnage*. Voir : *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975, p. 15.

10 *Ibid.*, p. 26.

11 *Idem.*

biographique, va être respecté tout au long du récit. Dans la deuxième partie de *L'Homme foudroyé* « Le vieux port », ces doutes se confirment :

> 24 lettres, cela me paraît bien suffisant car avec un alphabet de 24 lettres on peut faire
>
> 620448401733239439360000
>
> combinaisons, ces trillions de billions de milliards de millions de combinaisons qui sont autant de noms propres qui me sont chers … (TADA 5, 82)

Le mouvement de dilution de l'identité annoncé au lecteur en première partie prend ensuite toute son ampleur dans la première rhapsodie intitulée « Le Fouet », et plus précisément dans l'épisode intitulé « Gustave Lerouge », qui brise définitivement toute relation d'identité entre l'auteur et la signature du texte. En effet, l'auteur-narrateur y fait le récit d'une supercherie littéraire qu'il a lui-même orchestrée : pour sacrer poète son trop modeste ami Gustave Lerouge, il raconte avoir repris des extraits des romans de son ami et, par le procédé du découpage et du collage, les avoir publiés sous son propre nom. Puis, exagérant encore le grotesque de la situation, il présente à l'auteur Gustave Lerouge le volume ainsi publié. La signature « Blaise Cendrars » apparaît dans cet épisode comme une signature usurpée et, de cette manière, comme une réalité relative et fluctuante. La relation d'identité qui unit la signature, l'auteur et une « *personne réelle* », c'est-à-dire selon Philippe Lejeune « une personne dont l'existence est attestée par l'état civil et vérifiable »[12], est rompue. La question de savoir qui est l'auteur véritable est donc posée. Ironie de l'histoire, Gustave Lerouge est sacré poète grâce à un volume qu'il n'a pas signé lui-même. L'hypothèse initiale d'un pacte autobiographique fondé sur l'identité du nom est ici mise à mal, puisque, comme le laisse supposer cette anecdote, la signature « Blaise Cendrars » et le véritable auteur du texte peuvent renvoyer à deux personnes réelles différentes. Toutefois, dans cette première rhapsodie, le mystère de l'écriture cendrarsienne semble toujours bien gardé :

> (Avis aux chercheurs et aux curieux ! Pour l'instant je ne puis en dire davantage pour ne pas faire école et à cause de l'éditeur qui serait mortifié d'apprendre avoir publié à son insu ma supercherie poétique.) (TADA 5, 186)

Ce mécanisme de démultiplication de l'identité mène à une dilution totale de la signature dans l'écriture. Le texte s'écrit en pointillé rappelant le procédé

---

12 Lejeune Philippe, *op. cit.*, p. 23.

du découpage et du collage ou fait référence à des vers qui convoquent toute la littérature : « Mais où sont les … feux d'antan ? » (TADA 5, 187). Ce lieu commun de la poésie latine par la forme du « Ubi sunt / Ubi est » rappelle en effet la Chanson de Roland et surtout François Villon dans la « Ballade des dames du temps jadis » : « Mais où sont les neiges d'antan ! ». Une affiche de spectacle décrite dans cette scène a en outre un titre symptomatique : « *Je suis trop grand pour moi* » (TADA 5, 187). Celui qui raconte avoir usurpé la prose de Gustave Lerouge s'emploie ensuite à découper et à coller, en se les appropriant et en les modifiant, des vers empruntés à toute la tradition littéraire, diluant ainsi définitivement sa signature dans l'ensemble du texte, et, dans le mouvement inverse, se constituant lui-même une signature dans l'ensemble de la littérature. La démultiplication de l'identité dans l'écriture n'est pas un frein au récit, mais un embrayeur : le prochain épisode intitulé « Le père François » s'accroche par association d'images au vers paraphrasé de François Villon. Après avoir dilué sa signature dans l'écriture, l'auteur-narrateur ne peut donc que rendre compte d'une succession d'images qui participent à la fragmentation du récit.

Comme l'annonçait la correspondance entre Faval et son épouse, le mouvement de dilution de l'identité est à l'œuvre du côté de l'émetteur et du récepteur du message. Et les notes au lecteur inconnu, véritable inclusion du lecteur dans l'écriture, témoignent de ce double effet de démultiplication de l'identité dans le texte. La note et sa fonction référentielle rappellent le pacte autobiographique passé initialement avec le lecteur. L'écriture serait référentielle et, de ce fait, vérifiable. Toutefois, l'instabilité qui définit le statut du sujet se reflète par un jeu de miroirs chez le lecteur. La note est dès lors employée pour démentir le caractère référentiel de l'écriture :

> […] je déclare au Lecteur inconnu à l'intention de qui j'ai rédigé ces notes sans prétention pour le distraire, que je n'y dis pas tout. On a pu le remarquer. Je ne dis que ce que je veux bien dire. Prière de ne pas y chercher autre chose et surtout pas ce que je ne dis pas. Inutile d'écrire à mon Éditeur sous prétexte d'éclaircissements supplémentaires. Je ne répondrai pas. (TADA 5, 164)

Le vacillement du statut du sujet, qui influence également la position du lecteur, aboutit dans la troisième rhapsodie à l'expression d'un idéal d'anonymat : « ([…] Rimbaud s'est tu. Socrate, cet homme de lettres, n'a jamais écrit. Ni Jésus, le poète du surréel. Je voudrais rester l'Anonyme.) » (TADA 5, 276). Chez Cendrars, ce n'est donc plus le poète qui fait naître le texte, mais bien le texte qui fait naître le fameux « poète du surréel ». Il y a dans cette citation un renversement du processus de construction de l'identité.

D'ailleurs, dans le passage cité, il est aussi question d'un « roman-fleuve », *Notre Pain quotidien*, chronique romancée et non signée, qui aurait été déposée dans divers coffres de banques en Amérique du Sud. La signature se dissout dès lors dans l'anonymat le plus absolu, ce qui contrecarre le pacte autobiographique proposé en amorce de *L'Homme foudroyé*, puisque, selon Philippe Lejeune, le cas de l'auteur anonyme est « exclu par définition »[13]. Ce désir de disparition dans le texte crée une tension avec la sur-représentation du « je – Cendrars » dans son propre récit et contredit le principe d'identité posé initialement. Ce paradoxe s'explique par le fait que le sujet se décompose dans l'écriture pour se dépouiller de sa personnalité et s'y reconstitue dans un mouvement inverse, comme le décrit si bien notre « poète du surréel » :

> Ce n'est que petit à petit et par une longue pratique de l'automobile, au fur et à mesure que les voitures se perfectionnaient et que la route s'améliorait, quand on put enfin faire de la vitesse, de la vitesse pure, que je compris que je me dépouillais insensiblement de tout en fonçant dans l'inconnu car à quoi peut-on comparer la vitesse sinon à la poussée lente de la pensée qui progresse sur un plan métaphysique, pénétrant, isolant, analysant, décomposant tout, réduisant le monde à un petit tas de cendres aérodynamisées (les angles s'usent au vent de l'esprit!) et reconstruisant magiquement l'univers par une formule fulgurante qui claque entre deux guillemets (comme on bat un record entre deux mises au point), cette illumination qui redonne vie : *Le monde est ma représentation.* (TADA 5, 332)

Charlotte Gloor

13 Lejeune, Philippe, *op. cit.*, p. 32.

LA RUPTURE ET LA COUTURE

Approche d'un enjeu poétique des « Rhapsodies gitanes »

Mais il ne suffit pas de tailler,
il faut coudre.

Henri Bergson

Il semble que le caractère hétérogène des « Rhapsodies gitanes » s'apparente à une écriture que Cendrars décrit dès les premières pages de *L'Homme foudroyé* comme un « incendie qui embrase un grand remue-ménage d'idées et qui fait flamboyer des associations d'images avant de les réduire en braises crépitantes et en cendres retombantes »[1]. Entre cette métaphore, qui place d'emblée l'écriture sous le signe de la destruction, et un recueil d'histoires apparemment disparates, se discernerait le caractère fragmentaire d'une « écriture rhapsodique »[2].

Le terme de rhapsodie évoque, pour les philologues, l'idée d'une « couture » poétique. Pour désigner ce sens étymologique, Littré souligne par exemple que dans l'Antiquité grecque, le rhapsode était le chanteur qui, errant de ville en ville, récitait des morceaux détachés de poèmes homériques. A la conjonction entre *rhaptein* et *ôdê*, la rhapsodie fait ainsi référence à un chant cousu à partir d'éléments épars. Mais plus communément, son emploi par Cendrars convoque surtout un sens musical : celui que le philosophe Vladimir Jankélévitch oppose à un modèle universaliste institué sous les formes de la symphonie et de la sonate[3]. Selon le musicologue, la rhapsodie romantique s'affirmait en effet d'abord comme une contestation de ces formes fixées par le code

1 Cendrars Blaise, *L'Homme foudroyé* (suivi de *Le Sans-nom),* Paris : Denoël, TADA 5, 2002 [1945], p. 9. Les références des prochaines citations tirées de *L'Homme foudroyé* apparaîtront dans le corps du texte, selon la convention : (TADA 5, 9).

2 Ce concept d'« écriture rhapsodique » a été développé par Pascaline Mourier-Casile (voir « L'écriture rhapsodique », dans *Blaise Cendrars et* L'Homme foudroyé, Leroy, Claude (dir.), Paris : Université de Paris X, *RITM* n°15, 1989). Nous ne discutons pas ici les idées de l'auteure, mais proposons un prolongement de sa réflexion.

3 Jankélévitch Vladimir, *La Rhapsodie. Verve et improvisation musicale*, Paris : Flammarion, 1955.

viennois. En mettant au premier plan cette dimension insurrectionnelle aux résonances nietzschéennes[4], Jankélévitch fait du « principe rhapsodique » une exigence esthétique qui s'appuie essentiellement sur le désordre, l'impulsion et l'absence d'unité.

Cette topique de la rhapsodie, en tant que parti pris de l'improvisation contre toute convention, n'apparaît pas seulement dans *L'Homme foudroyé*. Parcourant l'œuvre cendrarsienne de part en part, elle y déploie un véritable réseau thématique qui permet au lecteur de tisser des correspondances entre la musique et l'écriture. Si bien que d'une occurrence à l'autre, elle soulève un même enjeu littéraire, que Cendrars inscrit souvent sous le signe de l'« inventivité », synonyme, chez lui, d'une certaine modernité. Aussi, dans *Bourlinguer*, le narrateur dresse-t-il un portrait de Liszt en artiste séditieux qui manifestait sa verve créative en pleine atmosphère mondaine :

> Il improvisa une *csardas* endiablée de son pays, fermant les yeux, laissant courir ses doigts, plaquant les accords, changeant de rythmes, déroutant, contrariant la brillante société des snobs de Paris.[5]

L'identification de l'inventeur de la rhapsodie musicale à Cendrars est ici plus qu'évidente. Par analogie, cette composition qui trouble les normes bourgeoises trouve son pendant littéraire dans l'atypie du récit lui-même[6].

Lorsqu'il ranime la double acception – étymologique et musicale – de la rhapsodie dans le titre de la troisième partie de *L'Homme foudroyé*, Cendrars signifie donc le geste qui sous-tend sa propre pratique d'écrivain : celui d'un poète qui recueille des choses vues, lues, entendues, vécues et écrites au gré

---

4 « La rhapsodie ne représente pas seulement, par opposition à la symphonie universaliste, le principe pittoresque, populaire et concret de la nationalité : elle libère encore des forces dionysiaques et insurrectionnelles que les conservatoires pangermaniques étaient fort préoccupés de soumettre aux disciplines de la sonate. », *Ibid.*, p. 16.

5 Cendrars Blaise, *Bourlinguer*, Paris : Denoël, TADA 9, 2003 [1948], p. 417.

6 Ce rapprochement s'opère déjà dans *Vol à voile*, dans l'épisode où apparaît M. Hess-Ruetschi, le facteur de pianos auprès duquel Cendrars découvre son talent de musicien : « M. Hess-Ruetschi était un petit magot plein d'entrain, court, gros, jovial, avec une chevelure de génie, deux fois plus de verrues sur le visage que par exemple Franz Liszt et ayant le diable au corps. [...] [Dans] son immense mansuétude pour moi il voulait bien me reconnaître ‹ un certain don d'invention baroque ›, dont il me congratulait non sans humour en affirmant que j'avais de quoi renouveler le genre de la *fantasia*, mais que je n'avais aucune espèce de suite dans les idées et que si cette charmante distraction prouvait que j'avais l'étoffe d'un musicien, cela ne laissait que peu d'espoir de me voir devenir un jour un très grand virtuose [...] », Cendrars Blaise, *Vol à voile*, Paris : Denoël, TADA 9, 2003 [1932], p. 467–8.

d'une existence. Ainsi considéré, un tel geste conférerait à son écriture un principe *a priori* aléatoire et désordonné. Pourtant, quoique fragmentaires, les « Rhapsodies gitanes » s'organisent non seulement sur une structure rigoureuse (huit chapitres par rhapsodie), mais aussi, de par leur titre, sur l'idée d'un « tout », d'un livre (littéralement) suturé.

Comment comprendre alors un texte qui, tout en se situant « aux Antipodes de l'unité », insinue un lien énigmatique entre les fragments qu'il renferme ? Sous quels aspects ce lien se manifeste-t-il ? Quelle idée de l'écriture inspire-t-il ? Nous proposons d'aborder ces questions à partir d'une réflexion sur *la fragmentation* à l'œuvre dans *L'Homme foudroyé*. C'est elle que nous allons tâcher de cerner de près en soulignant, en premier lieu, ses formes compositionnelles au sein du texte. Ensuite, dans une démarche plus interprétative, nous commenterons les passages dans lesquels ces mêmes enjeux apparaissent de manière thématique. Nous verrons notamment que la fragmentation se concrétise dans des motifs liés à l'existence de l'auteur, en particulier ceux qui évoquent son rapport à une création littéraire discontinue. En troisième lieu, nous examinerons une modalité ambivalente de cette discontinuité : le collage. Il s'agira, pour finir, de questionner l'optique littéraire pouvant légitimer un tel travail de la forme fragmentaire.

L'écriture fragmentaire et sa différence

Les « Rhapsodies gitanes » induisent une certaine désorientation : plusieurs récits apparaissent ou disparaissent, convergent ou divergent, comme autant de digressions d'un unique *récit global*. Suivre le déroulement de ces différents récits reviendrait en quelque sorte à s'engager dans le mouvement de ce *récit global* en tant qu'il ne présente aucune perspective apparente, aucun point de fuite.

La composition énigmatique des « Rhapsodies gitanes » renvoie ainsi plus à un recueil de souvenirs disparates, tous plus ou moins déterminés dans un même passé – celui de l'entre-deux-guerres –, qu'à des « Mémoires »[7] chrono-

7 C'est le terme générique sous lequel Cendrars englobe les quatre livres de sa Tétralogie : à savoir, *L'Homme foudroyé*, *La Main coupée*, *Bourlinguer*, *Le Lotissement du ciel*. Cependant, Claude Leroy attire notre attention sur la teneur faussement autobiographique de ces textes : « Les Mémoires non-Mémoires, qui s'ordonnent selon quelques dates-clefs (1915, 1916, 1927, 1933, 1940, 1943), ne tirent aucune sagesse du passé : ils le nouent, pour ainsi dire, en texte afin de le soumettre à révolution. A l'écriture, dès lors, de transformer cette matière première, en faisant

logiques. Si bien que, le recueil une fois refermé, un problème d'intelligibilité naît dans l'esprit du lecteur : pour apercevoir une cohérence entre ces souvenirs qui *a priori* n'en tolèrent pas, il lui faut d'abord chercher à comprendre de quel enchaînement textuel relèvent les parties du texte. Mais le problème, aussitôt, se formule en questions d'ordre : comment Cendrars agence-t-il la troisième partie de *L'Homme foudroyé* ? Comment son découpage peut-il être appréhendé ?

Au fil des « Rhapsodies gitanes », Cendrars ne cesse d'enchevêtrer des intrigues liées au milieu gitan auquel il s'associe, mais aussi à sa relation avec Fernand Léger et Charles-Albert Cingria, ou encore à son séjour chez Paquita. Sans relâche, le lecteur revient aux circonstances qui le contraignent à sonder le lien entre ces intrigues. Sans relâche, il butte contre la même hétérogénéité qui l'empêche de saisir la logique du texte. Il finit même par s'égarer face aux titres des quatre rhapsodies qui, tout en feignant la succession, dissolvent les récits plus qu'ils ne les ordonnent. Car ces titres ne sont pas nécessairement en rapport immédiat avec leur contenu. Ils n'annoncent pas – contrairement à ce qu'on pourrait attendre d'eux – les histoires que renferme chaque section[8], mais désignent tantôt des éléments thématiques ou des sujets d'intrigues, tantôt des personnages disséminés dans l'ensemble de *L'Homme foudroyé* : « Le Fouet » et « les Ours » évoquent de loin la foire de banlieue ; « La Grand'route », le voyage en voiture ; « Les Couteaux », les querelles gitanes auxquelles se mêle le narrateur. De tels titres ne supposent aucun découpage évident. Bien qu'ils soient réunis sous un titre unique qui les relie à un cadre commun (le milieu bohémien), leur lien demeure pour le moins fragile à tisser. C'est pourquoi les « Rhapsodies gitanes » ne sauraient découler d'une division linéaire et progressive, d'une organisation convenue qui résorberait leur multiplicité. Elles récusent tout type d'unité propre à la teneur habituelle d'un *texte*. Au point que les récits qu'elles comportent défont l'idée d'un ensemble continu et, par là même, toute possibilité d'un *récit global* : ils trouvent leur plénitude en s'entrelaçant dans une cohérence ténue.

---

accéder le sens – les références et les souvenirs – au texte – qui refonde les valeurs –. De là le danger que la critique, lorsqu'elle y prélève des informations, fait courir à *L'Homme foudroyé* : elle détruit la matrice symbolique où ces souvenirs se *refaçonnent*. Or *L'Homme foudroyé* (et les trois autres volumes de la série) demandent à être lus comme des *tombeaux de souvenirs.* », Leroy Claude, *La Main de Cendrars,* Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, coll. Objet, 1996, p. 303.

8 Les « Rhapsodies gitanes » sont composées de quatre rhapsodies, de tailles plus ou moins équivalentes, qui contiennent chacune huit sections.

Cette apparente dispersion révèle ainsi un aspect flagrant de la troisième partie de *L'Homme foudroyé*: sa profonde discontinuité. En tant qu'ensemble textuel, les « Rhapsodies gitanes » comportent leur propre négation: leur groupement sous un même titre ne répond pas à l'idée d'une totalité. Par ce paradoxe, Cendrars nous invite à chercher, en deçà du règne de la structure close, un ordre qui ne présume pas d'achèvement. A cet égard, son texte constitue une des modalités de l'œuvre fragmentaire que Maurice Blanchot définit comme:

> [...] la recherche d'une forme nouvelle d'écriture, celle qui rend problématique l'œuvre achevée, non parce qu'elle se refuse à l'accomplissement, mais parce que – par-delà la conception de l'œuvre unie et fermée sur elle-même, organisant et dominant les valeurs transmises par l'acquis traditionnel –, elle explore l'espace infini de l'œuvre, avec une rigueur inexorable, mais sous un postulat nouveau, à savoir que les rapports de cet espace ne satisferont pas nécessairement aux concepts d'unité, de totalité ou de continuité.[9]

L'enjeu soulevé par cette description s'apparente par plus d'un aspect à celui qu'engendre la composition volontairement ouverte des « Rhapsodies gitanes ». Parce qu'elle s'inscrit en faux contre la pensée de l'unité et du tout, la structure de l'œuvre fragmentaire est, par nature, encline à s'édifier sur des éléments de rupture, de discontinuité. Et c'est précisément cette discontinuité fondamentale que Cendrars s'efforce de rendre opérante en imposant à son texte le caractère composite qu'on lui connaît. Aussi la troisième partie de *L'Homme foudroyé* est-elle fortement marquée par des changements abrupts de genres discursifs: parfois sans motivation apparente, le narrateur passe du récit de sa propre histoire aux dialogues rapportés; de même qu'il jongle librement avec des citations d'ouvrages (les siens ou ceux d'autrui) ou des reproductions d'objets textuels précis (pièce de théâtre, panneau indicatif, télégrammes, etc). Pour rendre ostensible ce passage d'un registre à l'autre, Cendrars prend soin de recourir à une typographie diversifiée (italiques, etc.). Mais c'est surtout par le choix très récurrent de brusques retours à ligne et des points de suspension, qu'il parvient à faire de la discontinuité narrative une discontinuité rythmique.

Le livre à reconstruire

Telle est, sous sa forme sonore (la plus explicite), la fragmentation à laquelle semble condamnée la prose des « Rhapsodies gitanes »: fragmentation caracté-

9 Blanchot Maurice, *L'Entretien infini*, Paris: Gallimard, 1980 [1969], p. 510.

ristique non seulement d'une énonciation orale, puisqu'elle renvoie à un discours éminemment vocal, à une « parole vive »[10] ; mais surtout d'une situation historique dans laquelle le narrateur est supposé rédiger ses « Mémoires » :

> Aujourd'hui (1944) que nous écrivons dans une atmosphère de fin du monde, que d'une heure à l'autre une bombe peut venir mettre le point final au milieu de mon manuscrit, que demain il n'y aura peut-être plus de lecteurs faute de livres et de bibliothèques le moment serait mal choisi de faire étalage de grands sentiments [...]. (TADA 5, 203)

La guerre conditionne donc la rédaction de *L'Homme foudroyé*. Sous la menace d'une déflagration, le récit semble voué à se déployer avec la potentialité d'une rupture marquée par un « point final ». Pour justifier la forme de sa prose qui se construit par éclats textuels et par juxtapositions abruptes d'éléments temporellement incohérents, Cendrars renvoie ici à une réalité qui lui est propre : celle d'un « profond aujourd'hui »[11] où le langage de l'écrivain est traversé de part en part par le monde qu'il dépeint. L'écriture à l'œuvre dans les « Rhapsodies gitanes » entre alors dans une modernité explosive avec laquelle elle fait corps. Elle devient une forme mimétique de l'informe. En ce sens, son caractère fragmentaire se fait le point de jonction entre le langage et une réalité envahie par le désordre. Un désordre dont Cendrars ne manque d'ailleurs pas de s'effrayer :

> Seigneur, quelle agonie ! Et si ce n'est une agonie, est-ce le lent, le long, le sourd, l'irrémédiable, l'épouvantable tombeau en travail, travail de la pourriture ou de la résurrection ? Encore une poussée et tout craque ! ... Un paquet de vers dans les orbites ou la lumière de la prunelle de Dieu ? Gloire ou phosphorescence ? Aveuglement ou éblouissement ? Mort éternelle ou vie éternelle à celui qui souffre et dont l'agonie se prolonge au-delà du tombeau ? ... Encore une poussée et tout craque ... C'est la terrible banlieue en travail ... Misère, ô ma mère ! ... Agonie ou gésine ? ... Mort ou révolution ? ... (TADA 5, 276)

Dans cette description du paysage de la banlieue de Paris, le rythme à la fois lancinant et fracturé des phrases signifie manifestement le mouvement incessant des machines qui menacent de briser un monde en turgescence. Ef-

---

10 L'importance de la « parole vive » chez Cendrars est soulignée par Meizoz Jérôme, dans *L'Âge du roman parlant*, Genève : Droz, 2001, p. 300–301. Nous reviendrons sur cette question ultérieurement.

11 Nous reprenons ici le titre de la première partie d'*Aujourd'hui*.

frayé d'un tel dérèglement, le narrateur projette les points de suspension sur l'espace de la phrase, tout comme les exclamations et les questionnements qui restent en suspens, car rien n'était plus exprimable, différenciable. Il rapproche les contraires dans un même élan d'indistinction. Si bien qu'embarquée dans une déchirure à venir, la peinture de la modernité trouve son écho dans une écriture fragmentaire, dont la puissance repose ici sur la contrariété : vision / cécité, vie / mort, transcendance / immanence, etc.

Qu'il s'agisse de la Rome d'*Une Nuit dans la forêt*, du cosmos de *L'Eubage* ou de *La Fin du monde filmée par l'ange N.-D.*, ce type de description elliptique déploie un monde que l'auteur place « aux Antipodes de l'unité ». Il manifeste ce que Claude Leroy a qualifié d'« écriture de la double coupure »[12], c'est-à-dire une écriture née d'une césure à la fois biographique et littéraire. En effet, entre le foudroiement de l'homme qui fait face à la déchirure du monde et la fragmentation du texte, un parallèle significatif se tisse volontiers : la parole suspendue et inachevée traduit l'expérience tragique de la guerre, une des ruptures essentielles de l'être. De ce point de vue, l'écriture fragmentaire que pratique Cendrars est surtout le lieu d'une mise en scène d'un désastre. Désastre d'abord du sujet anéanti par une modernité toujours plus oppressante ; désastre ensuite du langage qui ne peut plus s'écrire que sous la forme du désordre et de la faille.

Toutefois, dans les « Rhapsodies gitanes », on remarque que cette écriture n'est pas uniquement l'expression d'une blessure profonde : l'homme foudroyé est aussi celui qui désire recréer ce qui a été détruit en « renaissant de ses cendres » (p. 9). L'enjeu de l'écriture des « Rhapsodies gitanes » repose dès lors sur la recomposition d'un univers éclaté :

> C'est tout juste si les cendres que je remue contiennent des cristallisations donnant l'image (réduite ou synthétique ?) des êtres vivants et impurs qu'elles ont constitué [sic] avant l'intervention de la flamme. Si la vie a un sens cette image (de l'au-delà ?) a peut-être une signification. C'est ce que je voudrais savoir. Et c'est pourquoi j'écris … Et c'est pourquoi les écrivains sont des

12 Bien que Leroy analyse *Profond aujourd'hui*, il semble que ses remarques sur la « double coupure » se rapprochent clairement de ce que nous avons examiné dans *L'Homme foudroyé* : « Avec [l'écriture de la double-coupure], en ce texte, naît l'homme-modernité de l'après-guerre, réversible pour leur exaltation aux déchirures du monde moderne. Ce bouillonnement fait surgir un cosmos autre et un homme autre, débarrassé des errances d'un Je qui rêvait de dérives dans les poèmes ‹ Du Monde entier › sans pourtant que sa quille éclate et qu'il aille à la mer, d'un Je qui passe enfin le témoin : ‹ Le rythme parle. Chimisme. Tu es. › *Profond aujourd'hui* marque l'avènement de l'autre : l'homme gauche ». Leroy Claude, *op. cit.*, p. 136.

> hommes publics dont la postérité fouille la vie plus que les contemporains n'analysent les écrits … Pourquoi ? … Qu'est-ce que cela signifie ? … Oui ou non, la vie a-t-elle un sens ? … Je réponds : non. Mais l'homme, l'homme ? … Regardez comment ils vivaient. Je vais tâcher de les faire revivre pour vous. J'écris. Lisez. Je ne puis faire plus. Je n'en sais pas plus. Et, moi-même, je suis foudroyé. (TADA 5, 203)

Cet extrait exprime un paradoxe entre la création littéraire et la brisure de laquelle elle semble naître. Il s'agit effectivement pour Cendrars de recréer, voire de suturer, un monde (une vie) perdu(e), et cette recréation ne peut aucunement s'accomplir dans un sens et une unité des images passées. Car les cendres ne se recomposent qu'à condition qu'elles soient attisées, à savoir qu'elles traversent l'épreuve d'une destruction. De semblable manière, le processus d'écriture – que le narrateur inscrit ici du côté de la vie – ne s'effectue qu'à partir d'une mort, d'un « foudroiement » essentiel. La fragmentation du texte permet de la sorte sa propre (re)constitution symbolique. Aussi Cendrars rompt-il pour toujours mieux recommencer. Chez lui, tout se passe comme si l'écrivain devait chuter afin de réinventer le Verbe :

> [On] tombe de quelque part vers quelque part. On n'est donc pas seul. C'est le coup de foudre. Je te retrouverai dans l'abîme de la lumière. Mais n'anticipons pas. La Bible, ce livre des livres, est à récrire. (TADA 5, 256)

La *rénovation* littéraire n'est donc pas seulement celle du Phénix, soumis à un perpétuel embrasement : elle manifeste aussi le rêve de réécrire un Livre. Or, cette réécriture suppose l'existence antérieure d'un tout brisé et d'un moi « foudroyé » ; ou mieux, d'une œuvre désœuvrée sur laquelle puisse se fonder un texte nouveau. La composition des « Rhapsodies gitanes », caractérisée par le désordre et la mort, relève en ceci d'un geste littéraire ancré dans une certaine « poétique de la fragmentation ». Celle-ci n'est autre que la forme d'une écriture qui se réalise sur le principe de « détruire pour mieux reconstruire ». Elle trouve son harmonie dans l'hétéroclite, en passant par les stades d'une décomposition et d'une recomposition textuelles.

L'écriture comme collage

Parler de « poétique de la fragmentation » suppose qu'on se réfère à un paradoxe : celui qui allie le morcellement (*fragmentum*) à la construction (*poiesis*)[13]. Selon ce paradoxe, l'acte de création consisterait en effet à instaurer un principe unifiant autour duquel des morceaux de récits viendraient se consolider pour ne former plus qu'un, sans perdre pour autant leur allure erratique. Le *texte* ainsi conquis pourrait dès lors se structurer de façon à ressembler à une œuvre fragmentaire *stricto sensu* (c'est-à-dire un ensemble constitué de pièces diverses).

Mais ce passage à un semblant d'unité n'est possible qu'au prix d'un *collage* artificiel. Il faut que la recréation s'établisse sur des ruines, qu'elle rassemble et remonte les éléments qui la précèdent. De telle sorte que, si la « rhapsodie gitane », sous son irrégularité apparente, s'érige sur l'éclatement des formes, elle peut aussi se déployer comme un collage de fragments épars.

Un court passage de la première « Rhapsodie gitane » – où Cendrars avoue sa fameuse « supercherie poétique » – fournit un exemple emblématique et clarifiant de ce principe du collage.

> [J]'eus la cruauté d'apporter à Lerouge un volume de poèmes et de lui faire constater de visu en les lui faisant lire une vingtaine de poèmes originaux que j'avais taillés à coups de ciseaux dans l'un de ses ouvrages en prose et que j'avais publiés sous mon nom ! C'était du culot. Mais j'avais dû avoir recours à ce subterfuge qui touchait à l'indélicatesse – et au risque de perdre son amitié – pour lui faire admettre, malgré et contre tout ce qu'il pouvait avancer en s'en défendant, que, lui aussi, était poète, sinon cet entêté n'en eût jamais convenu. (TADA 5, 186)

Cet extrait établit, à partir d'une circonstance (la rédaction du recueil *Documentaires*), le mouvement général des « Rhapsodies gitanes ». Celui-ci, rappelons-le, repose sur le procédé de destruction et d'assemblage grâce auquel Cendrars compose son œuvre. Dans cet extrait, le narrateur révèle avoir transformé un texte populaire en œuvre littéraire. Avec la plus grande ironie, il prétend que grâce à son remaniement et à sa signature, le texte de Gustave Lerouge est entré symboliquement dans les hautes sphères de la « littérature avec un

13 Etymologiquement, la « fragmentation » suggère en effet la brisure violente d'un élément ; alors que la « poétique », elle, repose sur l'idée du « faire ».

grand ‹ L › » (p. 186). Cependant, tout se passe comme si c'était l'inverse qui se produisait, comme si ce subterfuge – ce *couper/coller*, dirait-on aujourd'hui – permettait au narrateur de modéliser (littérairement) le texte lui-même, en lui attribuant un sens nouveau. L'ambiguïté de l'aveu joue sur cette mauvaise foi du discours de Cendrars, qui fait d'une recréation illégitime le principe même de la « Littérature ». Et bien que la réécriture soit revendiquée comme une pratique modeste, il s'octroie en compensation le plaisir de valoriser son artifice. A l'instar de cette compilation de textes que le narrateur compose allègrement de toutes pièces pour un voyage en voiture :

> J'emporte non seulement mes vivres, mes armes et mes munitions et deux, trois tonnes d'essence dans ma voiture, mais avec ma provision de cigarettes aussi une caisse de livres, toutes les nouveautés de la saison et que je sème tout le long de la route à l'aller ou distribue dans les fazendas perdues pour reprendre sur le chemin du retour les deux, trois tomes qui ont leur place dans ma carrosserie et que je me suis constitués en arrachant une page par ci, une page par là dans tel ou tel volume à cause de l'intérêt de la chose dite ou la précision de l'écriture, les poèmes, de la *Cantilène de sainte Eulalie* à l'*Ascenseur Dada*, qui sont une anthologie à mon usage personnel, un chapitre bien tassé sur les femmes (Brantôme, Schopenhauer, Odon de Cluny) et les aveux troublants (genre : *Mon cœur mis à nu*) ou extraordinaires (comme la maladie de Jack London) arrachés dans des confessions ou des journaux de bord et des rapports médicaux, scientifiques ou judiciaires en tout 2–3000 pages dépareillées, sanglées dans une peau de chien rouge, la même que celle inusable dans ma carrosserie. (TADA 5, 331)

On le voit, le livre, selon le narrateur, est à la fois la parole qui se glane et la parole qui s'égrène. L'un des gestes capitaux opérés par Cendrars consiste ainsi à « arracher » les discours d'autrui pour se les approprier. A partir de cette usurpation, un nouvel *espace littéraire* se déploie : un espace complètement composite, où Dada côtoie la poésie romane au sein d'un même volume. Tel est aussi l'espace de la rhapsodie : un collage d'extraits de provenances diverses qui finit par faire une œuvre[14].

---

14 Dans son ouvrage, Leroy propose une réflexion plus étendue sur le collage et son rapport à l'*œuvre* et au statut de l'auteur : « Le travail du collage ne se ramène pas à l'identification du collé. Dans leurs papiers collés, Braque et Picasso ont calculé la découpe des textes, le choix des mots. Lorsque Braque inscrit dans la toile le nom de BACH, est-ce pour l'amour de sa musique ? N'est-ce pas *aussi* pour la mesurer à sa signature, ce BRAQUE qui n'en a pas l'R ? Et, d'autre part, dès qu'il est inclus dans le tableau (ou le texte), le corps étranger s'y incorpore. Figure insolite, il participe pourtant à l'œuvre comme tout autre élément. ». Voir Leroy Claude, *op.cit.*, p. 138.

Coller. Cendrars s'empare de cette idée pour l'exacerber dans les « Rhapsodies gitanes ». Il en souligne le caractère artificiel jusqu'à refuser de le dissimuler. Ainsi, les pointillés interviennent d'abord sur les pages du texte pour rendre plus manifeste l'« effet-collage »[15] des différents récits. Entre outil de rupture – « *déchirez en suivant le pointillé.* » (TADA 5, 331) – et trace de couture, ils témoignent plus de l'*effet fragmentaire* que de la *fragmentation* proprement dite du récit. Plus encore, ils subordonnent cette *fragmentation* à une feinte, puisqu'elle n'est plus qu'une apparence qui exprime le collage par trop visible de Cendrars. Pour cette raison, l'affichage insistant de la « collure » exprime le choix d'opter pour une écriture fragmentaire. Contrairement à ce qu'elle laisse croire, celle-ci n'est pas subie, mais bien cherchée. Elle n'est pas naturellement inhérente aux « Rhapsodies gitanes », mais plutôt un aspect discontinu que Cendrars confère arbitrairement à sa narration. D'un côté, elle semble déconstruire le texte ; de l'autre, elle est un prétexte pour le reconstruire.

La poétique du rhapsode

Le collage n'est pas seulement le travail de rassemblement que le narrateur revendique avec ostentation, jusqu'à l'assimiler à une certaine imposture. C'est aussi l'*illusion* d'une écriture en acte. Cette signification formelle ne doit pas être négligée. Une des propriétés centrales de l'écriture cendrarsienne réside précisément dans l'impression de spontanéité qu'elle induit. Les éléments de typographie ou de style qui foisonnent au sein des « Rhapsodies gitanes » invitent souvent à appréhender le discours comme le fruit d'une rédaction brute. Ainsi, lorsqu'il décide d'inscrire des pointillés au beau milieu d'un récit, Cendrars fait affleurer, par la discontinuité, l'effet d'une juxtaposition abrupte de deux textes différents. De même que, lorsqu'il multiplie les effets rythmiques au sein de ses phrases (points de suspension, renvois à la ligne, etc.), il engage son lecteur à le lire par saccades, comme si son récit était écrit sur le vif, suivant le flux de sa parole.

Grâce à l'oralité feinte – qui laisse croire à une forme de spontanéité –, Cendrars veut (s')écrire au plus près de l'authenticité. Certes parce que, face à l'impératif de la guerre, il sait que « l'heure est venue d'être vrai » (TADA 5, 203). Mais c'est surtout en regard du poète et du romancier qu'il a été, qu'il trouve à se proclamer d'une plume plus proche du naturel de la « parole vive » que de

15 Pour un développement de ce concept d'« effet-collage », voir Mourier-Casile Pascaline, *op.cit.*, p. 113.

la pensée construite. Dans cette optique, son récit doit s'inscrire en faux vis-à-vis d'une logique académique – principalement « parisienne ». A la démarche conventionnelle d'un texte qui prend forme sur une cohérence et une linéarité préconçues, Cendrars préfère donner au lecteur l'impression de lire un texte rendu public, pour ainsi dire, en cours de rédaction. L'énonciation des « Rhapsodies gitanes » s'ancre en effet dans un présent si pressant que les événements passés eux-mêmes sont relatés de manière inachevée et prochronique, s'il en est[16]. Par conséquent, le grand enjeu de l'oralité n'est pas seulement d'imiter le rythme de la modernité (comme le suggérait la description de la banlieue de Paris), mais de déployer, sous la forme subversive qui lui est propre, une expression de la vérité en parole.

Or l'écriture en acte, engendrée par le motif du collage et la fragmentation du texte, se veut plus authentique qu'elle ne l'est effectivement. Dans son souci d'« être vrai », le narrateur dit s'abandonner à l'impulsion rédactionnelle. En fait, il livre son écriture à un travail obstiné de la forme, afin d'atteindre cet « écrit parlé » que l'inachèvement narratif et la rupture syntaxique caractérisent tant. En ce sens, son esthétique de la parole authentique relève d'une contradiction qui ne manque pas de surprendre le lecteur des « Mémoires » : la vérité, pour être exprimée, traverse nécessairement un artifice, tel que l'oralisation délibérée du texte ; l'essentiel n'est d'ailleurs pas de relater authentiquement les souvenirs, mais de trouver la forme énonciative qui représente le mieux cette « authenticité ». Etant donné que Cendrars rejette la linéarité préfabriquée de la parole écrite, il investit le désordre de la parole orale, grâce à laquelle il peut écrire le passé selon son idée du vraisemblable.

Oralité, désordre, véracité[17]. Nous voici au cœur du langage rhapsodique. Précisément celui qu'incarne Sawo, le personnage sur lequel s'ouvre et se clôt *L'Homme foudroyé*, et dont le long monologue final invite à une apologie de la figure du conteur :

---

16 Pour une définition de la prochronie, voir Leroy Claude, *op.cit.*, cinquième partie, chapitre IV.

17 La question de la vérité, telle qu'elle apparaît dans le discours, trouve son écho dans une parenthèse où Cendrars offre une considération sur sa propre fabulation. Selon lui, l'imagination a également partie liée avec une certaine « invention » d'éléments vrais : « *(Je dis des confidences, mais Paquita ne m'en a jamais faites [...] Seulement, après tant d'années, les propos que nous avons pu échanger ont pris une singulière résonance dans ma mémoire. Peut-être que je n'entends aujourd'hui que les paroles qui n'ont jamais été prononcées dans la réalité, des propos d'outre-tombe ...)* » (TADA 5, 406)

> Nous autres, nous sommes des conteurs. Rien ne nous échappe. On n'écrit pas. On se transmet tout oralement. Un courrier qui vous rapporte un message se l'est raconté tout le long de la route et quand il vous le récite il y ajoute des détails, de son cru selon sa faculté d'élocution et son émotion, et pour donner plus de passion à la chose, il insiste et revient mille fois sur ces détails vrais qu'il a trouvés en cours de route. La parole est beaucoup plus vivante que l'écrit. Et à son tour quand on raconte, on brode sur du déjà brodé. Ainsi on enserre la vérité dans un filet dont elle ne s'échappera jamais plus. Elle est ligotée. C'est ainsi que nous sommes et que nous faisons quand nous racontons des histoires de la tribu [...]. Nous avons de l'imagination, de la mémoire, un besoin intempéré, fiévreux de la parole, un don d'improvisation qui ressemble fort à une impulsion et qui jaillit souvent en racontars, vantardises et affabulations. (TADA 5, 381)

La possibilité de cerner la vérité – au point de l'étouffer! – réside, paradoxalement, dans cette liberté de la parole improvisatrice. Se livrer aux émotions, tordre les faits: Sawo définit ici un art de la fable, mais un art assumé, et par là même authentique. En véritable rhapsode, il s'arroge le pouvoir d'être le maître de ses créations, de la couture de ses chants: il se vante d'organiser partiellement la forme de la (des) histoire(s) qu'il conte, au risque de certaines incohérences qui entravent la plausibilité de son récit. De ce fait, il constitue le modèle énonciatif et narratif que privilégie Cendrars, puisqu'il revendique la part de spontanéité qui, selon lui, rend la création verbale supérieure à l'écrit. Mais plus que cela, c'est par lui que se tend le fil rouge de la composition globale des « Rhapsodies gitanes ». En effet, aux dernières pages de *L'Homme foudroyé*, Sawo prend le relais du narrateur en commençant par généraliser sa posture: « Nous autres, nous sommes des conteurs ». Si bien qu'au fur et à mesure qu'il revient sur des éléments du récit, un lien se dessine volontiers entre le contenu de son intervention et la façon dont Cendrars a lui-même construit son texte.

« Broder sur du déjà brodé »: l'expression est significative. Elle appelle assurément le sens étymologique de la rhapsodie et traduit ainsi une composante importante de l'écriture à l'œuvre dans les « Rhapsodies gitanes »: son caractère hétérogène. Mais elle indique surtout le rapport complexe que le récit entretient avec la vérité. Cendrars fabrique une sorte de « filet » littéraire, un tissu qui assemble tout en s'amusant d'un amoncellement touffu d'éléments de tous ordres. A l'image du collage discontinu, il retient les discours sans pour autant les articuler rationnellement; il les fixe bout à bout pour mieux leur céder l'initiative. Aussi, dans cet abandon à l'improvisation, Sawo dévoile son souci de restituer poétiquement une parole « vivante ». Celle-ci n'est pas authentique

parce qu'elle transmet fidèlement des faits avérés; elle est authentique parce qu'elle est une parole qui, *par nature*, déforme les récits autant qu'elle les remodèle, les fragmente ou les colle.

*

La référence à la rhapsodie (et avec elle à la figure emblématique du rhapsode), omniprésente dans la troisième partie de *L'Homme foudroyé*, se manifeste avant tout par un modelage compositionnel qui aboutit à une forme de récit pour le moins atypique. Les spécificités de forme et de structure engendrent un modèle d'écriture libre et impulsive, et, par là, affranchie des conventions: avant même d'être fragmentaire, l'écriture rhapsodique est celle qui défie les règles littéraires d'ordre et d'intelligibilité immédiate. A l'image du rhapsode antique, ennemi de la Cité aux yeux de Socrate tant pour la forme que pour le contenu des pièces qu'il produit – parce qu'il se veut simultanément poète, chantre et conteur –, l'écrivain-rhapsode mêle les genres d'une façon à la fois transgressive et subversive. Ainsi chez Cendrars, l'effet d'oralité voulu et créé par le texte est un outil d'expression qui va à l'encontre des formes traditionnelles d'écriture. De même que la rhapsodie lisztienne apparaissait comme la contestation de normes musicales codifiées (la sonate et la symphonie), la rhapsodie cendrarsienne affirme son originalité en s'inscrivant en faux contre toute convention: elle fait de la discontinuité un principe esthétique – mais aussi éthique, car elle est aussi un gage de l'authenticité du discours. Mais davantage encore, en tant qu'écriture fragmentaire, elle tend à questionner et à redéfinir la posture même de l'écrivain.

Par conséquent, «broder sur du déjà brodé» sous-entend que l'acte d'écriture ne correspond aucunement à une création *ex nihilo*: Cendrars relativise son autorité sur le texte mais également son statut de créateur. Lorsqu'il proclame vouloir réécrire le «livre des livres», il cherche à bouleverser l'idée reçue selon laquelle l'œuvre littéraire émanerait d'un sujet unique. Et sa provocation tend volontairement à remettre en cause sa propre posture d'auteur. Si bien que, du créateur qu'il est aux yeux de beaucoup de ses lecteurs, Cendrars se présente, dans *L'Homme foudroyé*, comme l'exemple même de l'écrivain illégitime. Nombreux sont en effet ses propos contre les milieux littéraires parisiens et sur sa volonté de rompre avec la «poésie qui prenait vogue à Paris» (TADA 5, 173). En s'inscrivant hors des institutions «légitimes» et en adoptant une posture moderne, pour le moins anti-bourgeoise, Cendrars s'érige en inventeur d'une langue nouvelle. En ceci, ne rejoint-il pas un Ramuz qui, lui aussi, se revendiquait d'un traitement non-conventionnel de l'écriture? La recherche d'un effet d'oralité, pour ne parler que d'une particularité littéraire qui leur

est commune, n'exprime-t-elle pas une volonté similaire de sortir des sentiers battus, des formes classiques et normées de la littérature, afin peut-être de rapprocher celle-ci d'un langage vivant plutôt que de l'en éloigner ? D'ailleurs, lorsque Cendrars, par l'intermédiaire de Sawo, assimile son récit à du « brodé sur du déjà brodé », ne fait-il pas écho à une formule ramuzienne selon laquelle l'art serait « une greffe sur du déjà greffé »[18] ? Mais laissons ouvert ce rapprochement des deux auteurs et concluons notre parcours avec Cendrars. L'art, et particulièrement la littérature, est chez lui ce qui ne peut se passer du déjà dit, du déjà écrit, du déjà vécu. Recréation plus que création, réécriture plus qu'écriture… C'est certainement au cœur même de cette conception singulière que réside la modernité de son œuvre.

Jacob Lachat & Elsa Neeman

18 Cette expression de C.-F. Ramuz apparaît telle quelle dans une citation que Cendrars place en exergue de « Poètes », la huitième partie d'*Aujourd'hui* : « L'‹ art › on sait ce que c'est : c'est une greffe sur du déjà greffé. Or, comme tous les greffeurs savent, / On ne greffe que sur le sauvage. / On ne greffe que sur le sauvageon, / C'est comme ça que nous greffons. », Cendrars Blaise, *Aujourd'hui*, Paris : Denoël, TADA II, 2005, p. 87.

TEMPS DE L'ÉCRITURE ET TEMPS DE LA MÉMOIRE DANS *L'HOMME FOUDROYÉ*

Aborder les rapports – multiples – qu'entretiennent temporalité et littérature s'avère pour le moins délicat. En effet, quiconque tente de se frotter à cette épineuse question dans le cadre d'une étude de *L'Homme foudroyé* – une œuvre fragmentaire, « rhapsodique » et présentant un rapport au temps à la fois complexe et ambigu – se trouve vite déconcerté par le caractère multiple et labyrinthique des problèmes temporels que pose le récit. Les outils traditionnels de la narratologie, proposés et inventoriés par Gérard Genette, se heurtent à un écueil de taille lorsqu'il est question de ce récit, et ne permettent d'approcher que partiellement les aspects relatifs au temps dans une telle œuvre. Ainsi cette citation de Blaise Cendrars lui-même, parlant de *L'Homme foudroyé*:

> C'est que je suis le maître du temps [...] mon bouquin n'est pas linéaire mais se situe dans la profondeur.[1]

L'œuvre cendrarsienne se trouve donc empreinte d'une complexité se déclinant sur deux axes. La premier touche au plan structurel et intratextuel que la formule « mon bouquin n'est pas linéaire » permet de saisir. Dans *L'Homme foudroyé,* ce que nous appelons la diégèse se présente de manière désordonnée; le temps y est disloqué. Et déméler cette désarticulation temporelle, cette rupture incessante de linéarité, en dégager des réseaux de signification occupera notre propos dans un premier temps. En effet, si le récit rompt avec un déroulement diachronique, sur quel autre principe structurel le lecteur peut-il s'appuyer? Quels effets ont, par exemple, les nombreuses analepses qui ponctuent le texte?

Mais derrière l'apparente déconstruction de la temporalité, Blaise Cendrars, comme il le dit lui-même, reste le « maître du temps ». Cette affirmation implique celle du statut de l'écrivain et fait écho à la « profondeur » évoquée par ce dernier. Cendrars, en tant qu'auteur de *L'Homme foudroyé,* est-il romancier, autobiographe? Ou les deux à la fois? Cette problématique conduit au second temps de notre réflexion, celui de la temporalité subjective ou intime. Car si

---

1 Cendrars Blaise, *«J'écris. Ecrivez-moi», Correspondance Blaise Cendrars – Jacques-Henry Lévesque 1924–1959*, Chefdor, Monique (éd.), Paris: Denoël, *Œuvres complètes*, volume 9, 1991, p. 362.

cette « linéarité », caractéristique des romans du XIX^{ème} siècle français, et les entorses qui lui ont été faites depuis fort longtemps, sont dorénavant explicables et interprétables grâce à tout un appareillage théorique, la notion de « profondeur » évoquée ici par l'écrivain semble déborder l'univers clos qu'incarne le texte dans sa dimension objective. De quelle profondeur parle-t-on ? De celle de la mémoire biographique de l'auteur qui, devant sa machine à écrire, fouille dans ses souvenirs et dans sa représentation du monde, pour donner substance à cet aride support matériel que constitue la page blanche ? Ou s'agit-il de celle de la conscience du lecteur qui, tenant dans ses mains *L'Homme foudroyé,* se trouve pris dans un tourbillon d'images et d'émotions ?

Dislocation temporelle et maîtrise du temps

Chez Blaise Cendrars, les dates semblent être décisives. La vie de l'auteur est jalonnée de moments-clefs articulant des phases, symbolisant des caps. Parmi les dates-phares se trouvent les paires 1915 et 1940, traduisant la mort symbolique de l'écrivain, puis 1917 et 1943, synonymes de renaissance. Si la blessure au front de 1915 – provoquant la perte du bras d'écriture – et le retrait de Cendrars à Aix-en-Provence en 1940 ont pour conséquence un arrêt momentané de la création littéraire, les années 1917 et 1943 correspondent à une reprise de plume. Alors que la vie de Cendrars s'articule autour de divers repères temporels, l'auteur cherche dans son œuvre, et en particulier dans *L'Homme foudroyé*, à brouiller les cartes, à déconstruire la linéarité. Il opte pour une narration non chronologique. Ce n'est pas le temps dans son écoulement logique et suivi qui l'intéresse, mais un sens plus enfoui, à découvrir. Le lecteur, décontenancé, doit accepter cette absence de précision, ce brouillage temporel, pour voir au-delà.

Yvette Bozon-Scalzitti estime que la chronologie de *L'Homme foudroyé* est « souvent non précisée » et « ne suit guère une ligne droite et ascendante qui donnerait l'idée d'un développement temporel »[2]. *L'Homme foudroyé* est organisé en trois parties distinctes, décrivant des époques particulières. La première partie, intitulée « Dans le Silence de la nuit », réactualise des scènes vécues à la Légion, près de Roye, et évoque les souvenirs de la première guerre, les nuits au front entre 1915 et 1916. La seconde partie, « Le vieux Port », décrit les rives de la Méditerranée et les odeurs de la ville de Marseille. En ouverture

2 Bozon-Scalzitti Yvette, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme, 1977, p. 161.

du quatrième chapitre, la mention « quelques années plus tard », suivie d'une saison – « l'hiver 1926–27 »[3] – aide à saisir la chronologie. Les trois premiers chapitres de la deuxième partie, évoquant le séjour à Marseille, ont pris place quelques années seulement avant les chapitres suivants, qui racontent quant à eux le séjour à la Redonne, daté de 1927.

« Rhapsodies gitanes », la troisième et dernière partie, contient quatre rhapsodies. La *Première rhapsodie*, après avoir introduit le temps de la vengeance de 1923, revient sur la rupture de 1917 avant de retourner au temps d'avant 1914 avec une parenthèse consacrée à Lerouge. La *Deuxième rhapsodie*, décrivant le temps de la vendetta, est interrompue par diverses analepses relatives aux dates de 1916 et 1917, puis expose la pièce du Grêlé, correspondant aux années 1933–1934. La *Troisième rhapsodie* laisse l'action gitane en suspens pour énumérer les différents séjours de Cendrars chez Paquita ; voyages eux-mêmes entrecoupés par des départs pour l'Amérique. Enfin, au sein de la *Quatrième rhapsodie*, Cendrars part pour le Brésil afin d'y rejoindre celle qu'il aime. Il est désormais question des années 1936–37.

Partie	1 : « Dans le silence de la nuit »	2 : « Le vieux Port »	3 : « Les Rhapsodies gitanes »
Action	Nuits au front, Roye	Séjours à Marseille et à la Redonne	1. : Vengeance 2. : Vendetta puis pièce du Grêlé 3. : Séjours chez Paquita 4. : Départ pour le Brésil
Dates	1915–1916	-1920–1927	1923–24, 1933–34, 1936–37 analepses : -1913–1917

Le tableau ci-dessus souligne la complexité temporelle de *L'Homme foudroyé* et montre comment les indications temporelles s'entremêlent progressivement. L'agencement des parties passe du vertical – le récit s'attardant dans un premier temps à décrire en détail une époque précise – à une organisation plus horizontale, fonctionnant par allers et retours. Face à ce récit marqué par une certaine sinuosité du temps, une brisure des lignes temporelles, une dislocation, le lecteur perd ses repères habituels. Pour remplacer le processus de linéarité, c'est alors un autre principe de lecture qu'il faut adopter. Nous en proposons deux.

3 Cendrars Blaise, *L'Homme foudroyé* suivi de *Le Sans-Nom*, Paris : Denoël, TADA 5, 2002 (1945), p. 85. Dorénavant, les références à l'édition TADA seront insérées entre parenthèses, directement après chaque citation, selon ce principe : (TADA 5, 85).

Premièrement, le texte fonctionne par dates-jalons qui se retrouvent tout au long des aventures cendrarsiennes. Ainsi que l'explique Claude Leroy, « les Mémoires non-Mémoires [...] s'ordonnent selon quelques dates-clefs (1915, 1916, 1923, 1927, 1933, 1940, 1943) » qui « nouent [le passé] en texte afin de le soumettre à révolution »[4]. *L'Homme foudroyé* serait ainsi basé sur une « matière première » à transformer pour y faire « accéder le sens – les références et les souvenirs – au texte » ; il s'agirait de partir d'une « matrice symbolique » au sein de laquelle les souvenirs « se refaçonnent »[5]. Secondement, divers fils rouges traversent le récit, à l'instar des prédictions de la Mère. Cette dernière donne des indications à Cendrars concernant son destin à plusieurs reprises : « une femme viendra [...] qui changera ton destin », « dans vingt ans tu auras construit ta prison [...] tu seras tout seul » (TADA 5, 244 + 247). Ces prédictions se révèlent parfois exactes : « Mère [...] vous aviez vu juste. Je crois que j'ai rencontré mon destin » (TADA 5, 246).

Envisager *L'Homme foudroyé* à l'aide de dates-repères ou de réseaux permet d'approcher une lecture du récit comme ce « tout » dont parle lui-même Cendrars : dans sa lettre à Lévesque, l'écrivain soutient que chaque histoire ou chaque fragment d'histoire peut faire une « nouvelle détachée », et que ce n'est « que dans le livre » qu'elles forment un « tout »[6]. Il y a au sein du texte un réseau interne : chaque partie peut à la fois être lue individuellement et comme appartenant à un tout. Pour saisir l'intention cendrarsienne, le motif du jeu de cartes est fondamental. Dans sa correspondance avec l'ami de longue date Jacques-Henri Lévesque, l'auteur affirme avoir « tellement battu les cartes » que, « dans la version finale » de son livre, « tout pourrait encore y être interverti sur une ultime épreuve sans que rien ne soit changé »[7]. Cendrars perturbe les indices temporels et organise en un savant mélange les moments forts qui ont jalonné sa vie, afin d'obtenir de nouvelles donnes, des « redonnes », comme le nom de la bastide le laisse pressentir.

L'ambition de Cendrars est de créer une œuvre à géométrie variable, en mouvement perpétuel : « dès lors qu'on peut battre les chapitres comme des cartes, le nombre de parties à jouer n'est-il pas infini ? »[8]. Puisque Cendrars

---

4 Leroy Claude, *La Main de Cendrars*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, Collection « Objet », 1996, p. 303.

5 *Ibidem*.

6 *Ibidem*, p. 310.

7 Cendrars Blaise, *J'écris. Ecrivez-moi*, *op. cit.*, p. 362.

8 Leroy Claude, *La Main de Cendrars*, *op. cit.*, p. 310.

prétend pouvoir battre les chapitres, les épisodes comme des cartes, il obtient, par le jeu des probabilités et des combinatoires, des possibilités illimitées de combinaisons. La version publiée n'est donc qu'un instantané, pris à un moment donné et qui laisse toute liberté à son auteur, ce qui remet en question le pacte autobiographique placé en ouverture du récit dans la «Lettre à Peisson» et laisse place à l'imaginaire:

> [...] je ne dis que ce que je veux bien dire. Prière de ne pas y chercher autre chose et surtout pas ce que je ne dis pas» (TADA 5, 164).

Grâce à la reconstruction mémorielle qui permet de multiples réagencements temporels, Cendrars peut arrêter le temps, le faire revivre. La déconstruction n'est donc qu'apparente, elle permet en fait de réactiver un passé qui se fonde dans le présent de l'écriture.

Par ce procédé de la dislocation du temps, le texte tend à saisir l'universel. Cendrars se met en scène comme celui qui orchestre temporellement ses souvenirs: «c'est que je suis le maître du temps»[9]. Si l'on se penche sur l'écriture cendrarsienne, on remarque, ainsi que le souligne Jacqueline Chadourne, la volonté d'«ignorer [...] la chronologie dans l'emploi et l'évocation des temps, dans l'expression des sensations ou la poursuite des idées»[10], ce que Cendrars précise lui-même en 1948 dans *Bourlinguer*:

> [...] maître de ma vie, dominant le temps, ayant réussi par le désarticuler, le disloquer [...] ce que l'on a pris pour désordre, confusion, facilité, manque de composition, laisser-aller alors que c'est peut-être la plus grande nouveauté littéraire du XX^{ème} siècle.[11]

Jean-Carlo Flückiger insiste sur le fait que «l'expérience originelle» qui informe la vie de Cendrars, qui «fonde son œuvre» et qui «détermine son écriture» semble être «celle de l'instant, [...] de la coupure du temps, de sa discontinuité»[12]. Il s'agit d'un nouveau travail sur le passé, de la construction d'une vie à travers l'écriture. L'espace-temps s'en voit bouleversé; les retours en

---

9 Cendrars Blaise, *J'écris. Ecrivez-moi*, *op. cit.*, p. 362.

10 Chadourne Jacqueline, *Blaise Cendrars poète du Cosmos*, Paris: Editions Seghers, Collection Archipel, 1973, p. 256.

11 Cendrars Blaise, *Bourlinguer*, Paris: Denoël, TADA 9, p. 193.

12 Flückiger Jean-Carlo, «La tête à couper» dans *Blaise Cendrars: Un imaginaire du crime*, Martens, David (dir.), Paris: L'Harmattan, Collection «Structures et pouvoirs des imaginaires», 2008, p. 33.

arrière sont fréquents, mimant un éternel recommencement. Les événements peuvent alors être repensés n'importe où sur l'axe du temps. Le contexte d'écriture du récit montre à quel point l'écrivain a voulu modifier, renouveler sa manière de concevoir la temporalité. Car *L'Homme foudroyé* est le livre qui aura fait renaître Cendrars, cloîtré à Aix-en-Provence depuis trois ans, fréquentant les bibliothèques, mais n'écrivant plus. L'auteur semble avoir quitté la création littéraire pour effectuer un retour à soi. De cette nouvelle existence naîtra précisément une nouvelle écriture. Une poétique neuve se constitue, avec un processus de création s'effectuant de manière mouvante, par cycles.

Les analepses mises en évidence à travers la chronologie disloquée de *L'Homme foudroyé* témoignent de la mise en œuvre d'un processus prochronique. Claude Leroy l'affirme : « c'est le travail sur le temps qui paraît essentiel à la prochronie » et « c'est l'écriture prochronique qui fait de Cendrars le *maître du temps* »[13]. Les souvenirs actualisent le présent et le font voir sous un jour nouveau ; il s'agit de s'approprier le présent grâce au passé. Claude Leroy souligne le fait qu'en « conjoignant la rétrospection à la régénération, la commémoration à l'instauration », la prochronie substitue, à un temps « linéaire, successif, irréversible, objectif » un autre temps, « cyclique, mythique, élastique, *signé*, qui est celui des renaissances, des correspondances, des coïncidences magiques entre soi et soi, soi et les autres, soi et le monde »[14].

Dans *L'Homme foudroyé*, Blaise Cendrars semble dé-dater son récit. Le temps est envisagé comme un espace cyclique, comme un mécanisme fait de répétitions et de nouveaux départs. Il correspond à une constellation de dates essentielles qui se réorganisent selon le fil des souvenirs, des impressions, des émotions. Les nombreuses analepses créent un mouvement perpétuel, font du livre une œuvre en constante évolution. L'écriture forme un dédale égarant dans un premier temps son lecteur, tout en l'amenant cependant à voir au-delà, à lui faire percevoir sa *profondeur*. Car là réside bien le rôle capital, la délicate tâche du lecteur : utiliser la dislocation temporelle pour atteindre le sens.

---

13 Leroy Claude, *La Main de Cendrars*, *op. cit.*, p. 313 puis 316.

14 *Ibid.*, p. 314.

Temps de la lecture, temps de l'écriture

> Le temps constitué, la série de relations possibles selon l'avant et l'après, ce n'est pas le temps même, c'en est l'enregisrement final, c'est le résultat de son passage que la pensée objective présuppose toujours et ne réussit pas à saisir.[15]

Ainsi le philosophe Maurice Merleau-Ponty, dans sa *Phénoménologie de la perception,* établit-il le temps « constitué » – celui de l'horloge, du calendrier – comme absolu et, par conséquent, insaisissable. Cette temporalité-là n'est qu'une abstraction, une construction mentale incomplète. Kant, dans sa *Critique de la raison pure,* invite lui aussi à un divorce avec l'idée qu'il existe un temps objectif: les événements qui se succèdent, les changements qui s'opèrent sont – selon le philosophe – toujours pour *nous,* c'est-à-dire pour les humains qui les percevons[16]. Une telle approche de la temporalité suggère donc que le temps chronologique, pris dans sa globalité, nous échappe. Mais alors, qu'est-ce que le temps? Voici les éclaircissements que propose Merleau-Ponty sur cette épineuse question :

> Le temps comme objet immanent d'une conscience est un temps nivelé, en d'autres termes n'est plus du temps. Il ne peut y avoir de temps que s'il n'est pas complètement déployé, si passé, présent et avenir ne sont pas dans le même sens. Il est essentiel au temps de se faire et de n'être pas, de n'être jamais complètement constitué.[17]

« Objet immanent d'une conscience » : dans cette expression réside la clé de voûte de ce qu'on appelera le temps subjectif, autrement dit le temps comme phénomène tributaire de cette *conscience* du sujet pensant. Risquons-nous à pousser à l'extrême ce relativisme temporel en affirmant qu'il existe, dès lors, autant de temporalités qu'il y a d'individus, de sensibilités, de vécus : ce que je perçois en ce moment – et qui constitue le présent ou *mon* présent – est le fondement sur la base duquel vont s'ériger remémoration du passé aussi bien qu'anticipation des événement futurs. Ce déploiement – ainsi que le remarque Merleau-Ponty – n'aboutit toutefois jamais à un temps « complètement constitué ».

---

15 Merleau-Ponty Maurice, *La Phénoménologie de la perception,* Paris : Gallimard, 1945, p. 476.

16 Kant Emmanuel, *Critique de la raison pure,* trad., présentation et notes Alain Renaut, index analytique Patrick Savidan, Paris : GF Flammarion, 2001.

17 Merleau-Ponty Maurice, *op. cit.,* 1945, p. 476.

Mais quelles implications, me direz-vous, pour notre objet, à savoir la littérature et plus précisément *L'Homme Foudroyé*? « Le véritable temps du récit est celui qu'il faut pour le lire »[18], nous dit Gérard Genette. Le narratologue – qui a proposé au demeurant une approche objective de l'œuvre littéraire – semble admettre que le roman n'est autre qu'un phénomène se présentant à la sensibilité du lectorat. Par syllogisme, l'auteur des *Figures* postule que le récit n'existe que lorsque sa temporalité est « déployée » par la conscience de celui qui le lit. L'œuvre littéraire n'est alors plus un objet figé, mais chaque lecture qui en est faite institue entre elle et son lecteur une relation intime, fort bien résumée par Michel Picard dans son essai *Lire le temps*:

> L'expérience temporelle, qui ne se trouvait ni dans le discours ni même dans la relation entre histoire et récit, ne réside pas d'avantage dans les thèmes plus cachés [...] ou encore dans les organisations dominantes qui les élaborent, en fonction de la personnalité de l'écrivain et du contexte, elle est dans le rapport singulier du lecteur avec tout cela.[19]

Cette « singularité » nous permet de rebondir sur le terme de « profondeur » employé par Cendrars pour caractériser son *Homme foudroyé*. En effet, si les outils mis au point par la narratologie s'avèrent efficaces pour une description systématique de la structure diégétique du récit, de son organisation temporelle en tant qu'objet, ils sont en revanches impuissants pour appréhender ce rapport personnel – donc subjectif – du lecteur avec le texte. Introduisons donc, avec Picard, la notion de « temps de la lecture », que l'essayiste résume en ces termes:

> La lecture procède de synthèse en synthèse, entre connaissance et reconnaissance, frustration et jubilation, aidée par des appuis plus ou moins consciemment repérés, rimes, noms propres ou coups de pouces de l'écrivain, anticipant sans cesse. Symétriquement, on observe des effets de feedback constants: le présent s'étend sans arrêt vers l'arrière tout en suivant son cours.[20]

En prenant le cas de *L'Homme foudroyé*, le caractère fragmenté et la structure complexe de l'œuvre promet à son lecteur un déploiement temporel extrêmement riche. Si la construction particulière de l'œuvre en est une des

---

18 Genette Gérard, *Figures III*, Paris: Seuil, 1972, p. 122.

19 Picard Michel, *Lire le temps*, Paris: Minuit « Critique », 1989, p. 27.

20 *Ibidem*.

raisons – et rend à la fois plus difficile et plus intéressante la procédure « de synthèse en synthèse » dont parle Picard, la principale est sans doute à imputer à la virtuosité poétique de la main cendrarsienne. C'est par son biais que se réalise pleinement le « temps de la lecture » : elle mobilise la conscience du lecteur, ses émotions, ses sentiments, son vécu… Comment ne pas être sensible, par exemple, au tableau que brosse l'écrivain du charme paisible de la Redonne, et qui de surcroît fait suite à une expérience des plus sombres ? La vie au jour le jour, l'insouciance, les loisirs et la détente dans un cadre agréable évoqués par l'écrivain dans cet épisode ne manqueront pas d' « activer », chez le lecteur, un souvenir similaire, ou d'éveiller en lui le désir d'une telle expérience. Car qui n'a pas vécu dans un lieu ou rêvé à un lieu tel, qu'à l'instar de Cendrars, il a été « heureux » ?

Qui n'aura pas remarqué, dans le paragraphe qui vient de s'achever, le problème lié au nom de Cendrars ? De quel Cendrars s'agit-il ? Le personnage biographique est-il réellement allé à La Redonne ? Ces interrogations sont pour nous l'occasion d'aborder – toujours selon la perspective de la temporalité – la question de l'auteur, de l'acte d'écrire, très sensible dans *L 'Homme foudroyé.* Ainsi l'atteste cet extrait de la « Lettre à Peisson » qui ouvre le récit :

> L'écriture est un incendie qui embrase un grand remue-ménage d'idées et qui fait flamboyer des associations d'images avant de les réduire en braises crépitantes et en cendres retombantes. Mais si la flamme déclenche l'alerte, la spontanéité du feu reste mystérieuse. Car écrire c'est brûler vif, mais c'est aussi renaître de ses cendres. (TADA 5, 9).

La métaphore propose une analogie entre écriture et combustion : le combustible, c'est le vécu, l'expérience, les « associations d'images ». Et au-delà de la présence du thème du phénix, auquel renvoie le pseudonyme de l'auteur, le parallèle avec le « déploiement » temporel qui nous avons essayé de mettre en évidence est criant. En effet, le « grand remue-ménage d'idées » dont parle Cendrars fait curieusement écho à ces notions. Dans l'allocution prononcée à l'occasion de la réception de son prix Nobel en 1985, Claude Simon évoque le « trouble magma d'émotions, de souvenirs et d'images » qui s'éveillent en l'écrivain se trouvant devant sa page blanche[21]. On l'aura compris, ce « magma » émerge dans le temps, active une temporalité, subjective, caractéristique de l'auteur en ce moment précis de l'énonciation.

---

21 Simon Claude, *Discours de Stockholm,* Paris : Minuit, 1986, p. 25.

Nous pouvons considérer que cet embrasement est à l'origine de toute œuvre, mais il occupe toutefois une place un peu spéciale dans le cadre de *L'Homme Foudroyé,* dans la mesure où il est thématisé avec la lettre à Peisson, mais aussi avec des références fréquentes à la situation d'énonciation et par conséquent à l'acte d'écriture. Ce flamboiement nous semble être à l'évidence le thème principal de cette œuvre singulière. Renaissance de l'activité poétique de Cendrars – nous sommes en 1943 – mais aussi naissance, éruption et flamboiement d'une temporalité. Voici comment Jaqueline Chardoune tente de se représenter Cendrars en train de rédiger son chef-d'œuvre :

> Désormais, penché sur lui-même, laissant courir sa main unique sur sa machine … il refait par l'imagination et la mémoire ses voyages dans toutes les dimensions de l'espace et du temps, voit revenir à lui du fond des continents, paysages, humains, animaux, végétaux sous tant d'astres et de ciels. Toutes les énergies dépensées jadis dans les courses, dans l'action et dans les excès, il les rassemble pour parachever tant qu'il en a la force sa représentation du monde et du cosmos.[22]

Imagination et mémoire : c'est bien de cela qu'il est question. Dire que *L'Homme foudroyé* est une œuvre autobiographique, c'est à la fois en dire trop et pas assez. D'un point de vue formel, strict, elle ne l'est certainement pas. Mais du point de vue intime, elle est bien plus que cela. Elle est la somme – éminement poétique – d'expériences et de représentations, qui se cristallisent en un texte extraordinairement riche dans lequel se côtoient sans heurts l'odeur d'œillet poivré à Marseille, les jardins de Paquita ou encore les curiosités de la route N10 allant de Paris au Paraguay. Ce foisonnement, dont la conséquence matérielle – le texte – est causée en amont par le processus de combustion, se transmet en aval chez le lecteur, suscitant ses émotions, titillant sa mémoire et sollicitant ses représentations du monde. C'est probablement là que réside, en grande partie, le plaisir de la lecture.

Pauline Chaubert & Joaquim Clot

---

22 Chadourne Jacqueline, *Blaise Cendrars poète du Cosmos, op. cit.*, p. 114.

ÉCRITURE DU « MOI » DANS *VOL À VOILE*:

un sentier qui se dessine en marchant

De toute évidence, le pseudonyme est déjà une activité poétique, et quelque chose comme une œuvre.

Gérard Genette

Il ne s'agit donc pas seulement de moi dans ce « je ».

Blaise Cendrars

Cette image d'un chemin à la fois parcouru et en même temps créé, entretenu, modifié par son usage[1], illustre assez bien le processus à l'œuvre dans toute figuration de soi: s'écrire, se décrire, c'est aussi s'inventer. Cette rétroaction est particulièrement visible dans les textes d'un homme que l'on ne connaît plus que par son nom d'écrivain: Blaise Cendrars.

Vol à voile (1932), un texte relativement peu étudié, est spécialement intéressant à cet égard, car il porte sur la jeunesse de l'auteur, qui, on le verra, est censée déterminer le reste de sa vie. Nous voulons mettre au jour les mécanismes de figuration du moi dans ce court récit, qui se donne comme l'un des premiers textes autobiographiques de Cendrars, après *Une Nuit dans la forêt* (1929). Pour cela, nous avons choisi de structurer notre analyse autour du mot « prochronie », néologisme qui apparaît pour la première fois en tant que sous-titre de *Vol à voiles*[2] et se rencontre dans trois contextes sous la plume de Cendrars. Cela nous permettra d'organiser notre propos à partir de ces occurrences, chacune éclairant une facette de *Vol à voile*.

---

1 Je l'emprunte à Varela Francisco J., *Invitation aux sciences cognitives*, Paris, Seuil, coll. Points, 1996, p. 111.

2 Ce sous-titre disparaîtra lors de la réédition du livre en 1960 en même temps que la marque du pluriel de « voiles ». Compte tenu de l'âge de Blaise Cendrars (il meurt en janvier 1961), on ne sait pas exactement la part qu'il a prise à ces changements.

Dans sa première occurrence, « prochronie » est intégrée au péritexte[3] de *Vol à voile* et nous l'expliquerons en regard de celui-ci, ses éléments se codéfinissant entre eux. Nous montrerons en quoi ce seuil du texte constitue une réflexion de l'auteur sur sa pratique autobiographique en même temps qu'il est un avertissement au lecteur : tout n'est pas rigoureusement exact dans ce texte où les souvenirs d'enfance sont troublés. Pour comprendre la nature de ce brouillage, nous quitterons le texte et examinerons les réapparitions de la « prochronie » dans les textes cendrarsiens. Nous verrons ainsi que la fictionalisation de l'expérience vécue a deux origines principales. Révélée par une note de *Bourlinguer*, la première origine est interne à la vie de l'auteur, qui cherche dans l'enfance une caution à son existence présente par l'établissement d'une relation vocationnelle entre la jeunesse et la vie adulte. La seconde est de nature légendaire et littéraire. C'est un recueil inédit de « trois prochronies » qui nous met sur la piste de ce brouillage occasionné par des figures d'identification qui viennent marquer le récit autobiographique.

Il ne s'agit pas de faire ici une interprétation globale de la prochronie : Claude Leroy y a consacré plusieurs travaux[4], mais plutôt d'examiner ce que, localement, l'étude de la prochronie peut apporter à l'analyse de *Vol à voile* et, partant, de l'écriture du « moi » chez Blaise Cendrars.

La prochronie comme réflexion sur l'écriture du « moi »

Ce court texte raconte une partie de la jeunesse du narrateur. Il présente sa vie à Neuchâtel où il a « fait des frasques, des blagues, des fredaines » (TADA 9, 435)[5], préférant souvent emmener des filles en bateau sur le lac ou sur sa motocyclette plutôt que de se rendre à l'École de commerce à laquelle il est inscrit. À la suite d'une dispute avec son père, il est enfermé dans sa chambre puis s'enfuit par la fenêtre. Il s'en suit une errance en Allemagne où il rencontre

3 Pour la notion de péritexte, voir : Genette Gérard, *Seuils*, Paris : Seuil, coll. Points, 2002 (1987).

4 Voir à ce sujet : Leroy Claude, « Invention de la prochronie » dans *Blaise Cendrars*, actes du colloque « Modernités de Blaise Cendrars », Chefdor, M., Leroy, C. et Temple, F. J. (dir.), Marseille : *Revue Sud*, 1988, p. 213–233. Leroy Claude, « Guide d'un petit voyage en Prochronie » dans *Cendrars, l'aventurier du texte*, Bernard, Jacqueline (dir.) Genoble : PUG, 1992 (1988), p. 179–192. Leroy Claude, *La Main de Cendrars*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1996, p. 313–320.

5 Toutes les références sont données dans les œuvres complètes chez Denoël, collection « Tout autour d'aujourd'hui », désormais TADA. *Vol à voile* est cité dans le corps du texte ; les autres œuvres en note.

un certain Rogovine, qui l'initie au commerce et l'entraîne dans des voyages en Russie et en Chine.

Lorsque ce livre paraît en 1932, son titre est « Vol à Voiles. Prochronie ». Le syntagme apposé au titre ressemble à une indication générique : *Vol à voile* est une prochronie comme il serait un roman, une nouvelle, ou des mémoires. Pourtant, ce genre est résolument nouveau, puisqu'il s'agit d'un néologisme, forgé qui plus est par dérivation d'un mot rare : « prochronisme ». Ce proche parent de l'anachronisme dénote une « erreur de chronologie, qui consiste à placer un fait plus tôt qu'à l'époque où il est arrivé » selon le Larousse de l'époque. Par inférence, une prochronie est donc un texte qui présente des faits inexacts dans leur temporalité. Notons que ce mot implique deux ordres : le réel d'un côté et ce qui relève de l'erroné, de l'autre. Il n'y a de « faux » que par rapport à du « vrai ». La prochronie implique aussi une restitution : on ne peut faire des erreurs que dans une tentative de relation du réel. Sémantiquement, la prochronie est donc un récit qui restitue le réel avec des erreurs d'ordre chronologique. C'est en outre un genre connoté comme savant, novateur et ambigu. D'ailleurs, Cendrars n'est pas à son coup d'essai de catégorisation générique ambiguë : trois ans auparavant, il sous-titre *Une Nuit dans la forêt* par « premier fragment d'une autobiographie ». Ce sous-titre expose le caractère autobiographique du texte dans le même temps qu'il l'atténue par son statut fragmentaire et par la présence du déterminant indéfini suggérant qu'il s'agit d'une autobiographie parmi d'autres ou d'une parmi les autobiographies possibles.

Le lecteur, même cultivé, à de quoi rester perplexe face à cette énigmatique « prochronie », le titre étant quant à lui hautement polysémique. Si le seuil du texte est très ambigu, il est, en contrepartie, très volumineux : en sus des titres, le péritexte compte deux longues citations mises en exergue. Ces indications abondantes peuvent-elles éclairer le lecteur sur ce mystérieux sous-titre ?

Les deux épigraphes partagent les caractéristiques d'être à la première personne et de thématiser l'enfance. Ces seuls détails influencent l'horizon d'attente du lecteur.

La première, extraite du *Journal* de Roland Garros, débute ainsi : « Je pourrais croire à ma vocation » (TADA 9, 425). L'aviateur raconte ensuite des rêves de son enfance où il lui « était donné de voler, sans machine, avec les seules ressources de [son] corps » (TADA 9, 425). Cette épigraphe est extraite d'un journal intime, un texte de type autobiographique et qui, dans l'extrait cité, présente des souvenirs d'enfance, ce qui oriente inévitablement le texte

de Cendrars vers ce même type de relation. Il n'est pas anodin que l'auteur évoque à nouveau dans un texte des Mémoires le même épisode :

> Mais dans la petite Moriss qui m'emportait, je continuais à m'entretenir mentalement avec l'Irlandais, et je pensais au JOURNAL de Roland Garros, à ces troubles, à ces envies de voler, de s'envoler qu'éprouvent beaucoup d'adolescents à l'âge de la puberté sur lesquels Garros s'étend et que, moi-même, j'ai souvent éprouvés en rêve, et avec complaisance, quand j'avais quinze ans.[6]

L'auteur associe l'enfance de Roland Garros à la sienne et plus précisément à la période décrite dans *Vol à voile*[7]. Il semble se souvenir de ce passage de Roland Garros en raison de la similarité de leurs expériences enfantines.

Le lecteur ignore peut-être que ce texte est une commande de « souvenirs sur Neuchâtel »[8] passée par Sven Stelling-Michaud à l'écrivain pour ses *Cahiers romands*, mais la deuxième épigraphe confirme une typologie du récit proche de l'autobiographie d'enfance. Elle présente aussi un « je », qui réfère cette fois à Saint Paul dans sa première épître aux Corinthiens, et évoque elle aussi l'enfance :

> Lorsque j'étais un petit enfant, je parlais comme un petit enfant, je raisonnais comme un petit enfant. Lorsque je suis devenu un homme fait, j'ai rejeté ce qui était d'un petit enfant. À présent nous voyons les choses comme dans un miroir, en énigme. (TADA 9, 426)

Au regard des deux citations qui accompagnent le sous-titre, le genre prochronique serait une forme de l'autobiographie de jeunesse. Nous pouvons pourtant préciser cette définition. Le péritexte ne fait pas seulement allusion à l'enfance : le thème du vol en général y est également très présent. Le titre « Vol à voile », s'il peut faire référence aux chapardages du jeune Blaise, à son évasion par la voie des airs ou à ses navigations avec des femmes sur le lac, désigne en tout cas la pratique du planeur. Quant à la première citation, elle est le fait d'un aviateur qui raconte ses lévitations oniriques. Or le vol, dans le système d'associations cendrarsiennes, sera régulièrement associé à Saint Joseph de

---

6 Cendrars Blaise, *Le Lotissement du ciel*, Paris : Denoël, TADA 12, 2005, p. 49.

7 *Vol à voile* débute sur « À quinze ans, on a les yeux plus gros que le ventre. » (TADA 9, 427).

8 « Je pensais à ce que vous m'aviez demandé : mes souvenirs sur Neuchâtel ». Voir : Cendrars Blaise, « Lettres à Sven Stelling-Michaud », dans *Écriture* nº 11, Richard, Hughes (éd.), Lausanne, 1975, p. 174.

Cupertino, promu plus tard par Cendrars « nouveau patron de l'aviation »[9] en raison de sa particularité : le pouvoir de léviter en marche arrière. Il est d'ailleurs très remarquable que dans ses entretiens avec Michel Manoll, Cendrars évoque une anecdote qui lie le vol à voile et les vols en marche arrière du saint :

> Un jour il s'envola même en marche arrière, à la plus grande stupéfaction des autres Frères réunis dans la chapelle de Saint-François-d'Assise, au-dessus de la tête desquels il était passé. Cette première acrobatie aérienne est de 1445 et, depuis cette date, saint Joseph de Cupertino était jusqu'au dimanche 18 décembre 1949, le champion, le seul aviateur à avoir volé en marche arrière, mais, fin décembre 1949, j'ai reçu une lettre d'un ami qui, faisant du vol à voile, a été pris dans une bourrasque de mistral, n'a jamais pu redresser son appareil et a atterri en marche arrière à Cuers-Pierrefeu, étant parti de Saint-Auban-sur-Durance, ce qui lui faisait quatre-vingt-seize kilomètres en marche arrière ! Le record de saint Joseph était battu.[10]

Cette anecdote, dont nul ne sait si elle est véridique, est évidemment postérieure à la publication de *Vol à voile*, mais elle confirme l'attrait de l'auteur pour l'association du planeur et de la marche arrière. Dès lors, le thème du vol associé à la « prochronie » est à interpréter comme une métaphore du processus mnésique de l'écriture des souvenirs d'enfance. Le sujet vole, peut-être un peu au hasard, vers son passé, vers l'arrière.

Le « miroir », évoqué dans l'exergue de Saint Paul participe aussi à cette thématisation de l'autobiographie au seuil du texte. Il est l'objet qui permet de se voir et donc de faire son portrait. Or, dans cette citation, le miroir est déformant puisqu'il fait voir le passé « en énigme », « ce qui était d'un petit enfant » ayant été rejeté par « l'homme fait ». Les choses de l'enfance seraient donc insondables et mystérieuses. Cendrars le dit encore lorsqu'il cite ailleurs le texte de l'évangéliste :

> D'ailleurs, les personnages dont je parle sont si lointains et si morts dans le temps qu'aujourd'hui, selon la forte parole de saint Paul : ‹*je vois les choses comme dans un miroir*›. C'est dire qu'elles sont dépouillées d'amour ou de haine. Je ne suis poursuivi par aucun fantôme. C'est tout juste si les cendres que je remue contiennent des cristallisations donnant l'image (réduite ou

9 Le chapitre du *Lotissement du ciel* consacré à Saint Joseph de Cupertino s'intitule ainsi.

10 Cendrars Blaise, *Blaise Cendrars vous parle…*, Paris : Denoël, TADA 15, 2006, p. 114.

> synthétique?) des êtres vivants et impurs qu'elles ont constitué [sic] avant l'intervention de la flamme.[11]

Le miroir de Saint Paul est ici associé à des faits « lointains » dont il ne reste que des « cristallisations », ce qui suggère un changement d'état radical. La poétique du miroir déformant introduit ce double registre : celui du réel qui est bel est bien présent, mais qui, par l'intermédiaire du miroir, est renversé et déformé. Chez Roland Garros, il est également présent, le réel semblant contaminé par le rêve :

> À une époque où j'étais sujet à des hallucinations assez fréquentes, je m'étonne de ne pas être réellement sorti par la fenêtre, une fois, tant l'illusion était forte… (TADA 9, 425)

Des hallucinations, c'est-à-dire des perceptions de choses qui n'existent pas, auraient pu « réellement » faire sortir Roland Garros par la fenêtre. Cendrars, qui prétend lui-même s'être évadé par la fenêtre, assumerait-il donc que ses souvenirs laissent une part à l'illusion, que ses perceptions ne correspondent pas à la réalité ? On sait maintenant que cette fugue n'a pas eu lieu et que le jeune Cendrars avait été envoyé par sa famille en Russie.

L'étude du paratexte permet de donner une première définition de la prochronie par rapport aux éléments qui l'entourent. Elle serait une pratique de l'autobiographie qui présente les années de jeunesse. Ce vol en marche arrière vers l'enfance ne permet pourtant pas de restituer correctement le passé puisque le monde de l'enfance est vu « en énigme ».

Vol à voile a certainement été reçu comme autobiographique du fait que le narrateur, qui s'exprime à la première personne, dit qu'il « a perdu [son] bras à la guerre » (TADA 9, 470) et qu'il a « quarante-quatre ans » (TADA 9, 437)[12]. Le paratexte constitue alors un avertissement (discret) de l'auteur qui prévient son lecteur que les faits relatés ont subi une certaine fictionnalisation. Les recherches historiques ont montré que, sur un substrat réel, Cendrars ajoutait des éléments composites. Il s'agit alors de découvrir leurs origines et d'examiner comment ils s'intègrent au récit.

---

11 Cendrars Blaise, *L'Homme foudroyé*, Paris : Denoël, TADA 5, 2002, p. 203.

12 L'édition TADA se réfère à un manuscrit plus tardif qui remplace « quarante-quatre » par « cinquante ».

La prochronie comme brouillage temporel de l'autobiographie

La définition du prochronisme est avant tout temporelle. Il faut alors examiner à quel niveau les irrégularités temporelles adviennent. À l'échelle du récit, on peut assimiler les prochronismes aux prolepses de la narratologie et, effectivement, la structure du récit ne suit en rien l'ordre de l'histoire. Sommairement, le texte s'articule en quatre parties. La première est localisée en Chine et dans le Transsibérien, marquée par la présence de Rogovine et de Ma. Elle fonctionne en diptyque avec la deuxième, qui est aussi la plus longue quantitativement parlant. Celle-ci est située à Neuchâtel et décrit l'année de frasques du jeune homme qui se termine par une fugue. Ce premier diptyque est complété par un second constitué des parties trois et quatre. La troisième partie décrit l'errance du narrateur en Allemagne après sa fugue et sa rencontre à Munich d'un facteur de pianos. Cette partie est associée à la dernière par la thématique de la musique et par la figure de l'enseignant: le facteur de pianos munichois donne « une leçon » (TADA 9, 464)[13] à l'adolescent, ce qui appelle le souvenir, dans la quatrième partie, de son professeur de piano, M. Hess-Rüetschi.

Cet ordre de narration révèle une structure inversée: à l'intérieur des diptyques, le récit place en premier les parties qui se sont déroulées postérieurement, c'est ainsi que l'épisode chinois est raconté avant la fugue et que la rencontre du facteur de pianos est placée avant la description du professeur Hess-Rüetschi. En outre, la partie chinoise ouvrant le livre est celle qui a eu lieu en dernier dans l'histoire; celle qui le clôt est la plus antérieure.

La prochronie explique-t-elle ces prolepses? On est en droit d'en douter: les questions d'ordre du récit ne sont pas spécifiques des textes autobiographiques. En revanche, ces renversements permettent au récit de débuter alors que Blaise Cendrars est déjà en route, la fugue ayant déjà eu lieu, ce qui place l'auteur en partance dès le début de son récit, lui qui écrit: « maintenant que j'étais en route, je n'étais plus pressé d'arriver »[14].

En outre, le texte se termine sur une boutade du professeur de piano: « en somme, rien n'est inadmissible, sauf peut-être la vie, à moins qu'on ne l'admette pour la réinventer tous les jours! ... » (TADA 9, 470). Ce discours est

13 Cendrars Blaise, *Vol à voile: « C'était le facteur de pianos qui, pour me donner une leçon (dirais-je une leçon de choses?) s'était installé sans mot dire à un autre instrument placé en face du mien et il improvisait avec chaleur [...] »*.

14 Ébauche d'une suite au *Sans-Nom*, citée par Leroy Claude, dans TADA 5, p. 432 (*Dossier*).

primordial, non seulement chronologiquement, mais aussi comme point de départ du besoin de changement incessant, de renouvellement de soi. D'après Cendrars: «cette simple boutade d'ivrogne suffit pour ravager mon adolescence et me brûler toute la vie» (TADA 9, 470). Cet épilogue est donc aussi un début et instaure un mouvement de renouveau perpétuel.

En 1953, «prochronie» apparaît une nouvelle fois sous la plume de Cendrars: lors d'une réédition de *Bourlinguer* dans laquelle Cendrars, corrigeant une note «pour le lecteur inconnu» remplace: «En me relisant, je me demande, la mémoire d'un enfant n'étant pas une synchronie, jusqu'à quel point j'ai pu confondre et embrouiller les dates et les événements» par «En me relisant, je me demande, la mémoire d'un enfant n'étant que prochronie, jusqu'à quel point j'ai pu confondre et embrouiller les dates et les événements»[15]. À nouveau, la prochronie est liée aux souvenirs des années d'enfance et les inexactitudes portent sur la chronologie. Comme dans l'épigraphe de Saint Paul, le monde de l'enfance est radicalement autre en raison du point de vue adopté sur la temporalité. Dans la même note, Blaise Cendrars s'interroge sur ces confusions:

> Peut-on parler d'ambivalence? Les jeux de l'enfance sont la seule réalité. Ils viennent du cœur. C'est une création. Les historiens ont tort de ne pas en tenir compte. À quoi pouvait jouer Hitler quand il était petit garçon? Et Napoléon? et Mahomet? Je vois très bien l'enfant Jésus nouant en croix les copeaux qui jaillissaient du rabot de son père, le charpentier et je l'entends répondre à saint Joseph, qui lui demande ce qu'il fait: – *Rien, papa!...*, et l'enfant de s'absorber dans les mystères célestes et de s'entretenir avec son autre Père et improviser:
>
> Notre Père, qui es aux Cieux,
> Que ton nom soit sanctifié,
> Que ton Règne vienne,
> Que ta volonté soit faite...
> (*Mat.*, VI, 9 à 13.)
>
> Quelle énigme que le coeur humain! Il a sa mémoire propre. Un abîme.[16]

15 Note 2 de «Gênes» dans *Bourlinguer*, cité par Leroy Claude, *art. cit.*, 1988, p. 217.

16 Cendrars Blaise, *Bourlinguer*, Paris: Denoël, TADA 9, p. 253–254.

L'ambivalence naît de la perception du temps contradictoire entre le monde de l'enfance et celui des adultes, ici représentés par « les historiens ». Cendrars donne la préséance aux « jeux de l'enfance », car ils sont « la seule réalité » et semblent déterminer le reste de la vie. Ainsi, Jésus enfant « improvise » le Notre Père bien avant sa création « officielle ». Serait-ce cela la prochronie, une première apparition dans l'enfance de faits qui ne s'exprimeront vraiment qu'à l'âge adulte ? Peut-être. Cette importance donnée aux « jeux de l'enfance » est aussi exprimée par l'écrivain dans sa correspondance avec Sven Stelling-Michaud au sujet de *Vol à voile*, justement :

> C'est étonnant ce que l'enfance peut devenir quand on y pense et cela me fait un peu peur de voir que tout enfant j'étais déjà le même homme, et que la destinée est déjà circonscrite dans les jeux d'enfant…[17]

Cette idée de l'enfance contenant déjà la destinée d'un homme nous ramène au péritexte et à la « vocation » de Roland Garros, qui, rêvant de vols dans son enfance, est devenu pilote.

Tirons un peu les fils de ce tissu : soit un texte qui décrit l'enfance du narrateur où le Je-enfant obéit à un « besoin d'évasion » (TADA 9, 462) en fuguant du domicile familial. Or, ce texte est placé sous le signe de la vocation qui fait correspondre la vie tumultueuse du Je-enfant à celle, tout aussi tumultueuse, du Je-adulte. Dès lors, on est en droit d'interpréter cette enfance racontée comme étant le produit du Je-adulte, qui fait remonter, par prochronisme, son appel du large à l'enfance de manière à se créer une vocation. Se produit alors un mouvement circulaire de la création du moi : Blaise Cendrars place par un geste prochronique des traits le caractérisant (le besoin d'évasion, la grande gueule, *et cætera*.) dans son enfance.

Le pseudonyme « Blaise Cendrars » apparaît en 1912 et remplace le nom du père. Ainsi, Cendrars n'existe en quelque sorte qu'en tant qu'adulte : né a 25 ans, il n'a pas d'enfance. Il profite de l'occasion qui lui est donnée d'écrire ses souvenirs d'enfance pour se créer une jeunesse. Cette enfance, ainsi constituée, va donner à l'homme adulte une histoire, une adolescence, qui elle-même est censée déterminer sa vie.

---

17 Cendrars Blaise, « Lettres à Sven Stelling-Michaud », dans *Écriture* nº 11, Richard, Hughes (éd.), Lausanne, 1975, p. 175.

Ce mouvement circulaire est rendu possible par la particularité de l'écriture de soi qui est, on l'a dit, aussi une création. Cette invention de soi, Blaise Cendrars l'a par ailleurs portée au plus haut point par le pseudonymat, qui est écriture de soi par excellence.

La prochronie comme brouillage légendaire de l'autobiographie

Le néologisme « prochronie » apparaît une autre fois dans les écrits de Blaise Cendrars : au milieu des années 30, l'auteur transforme un projet de vie de François Villon en un recueil de « trois prochronies » augmentées d'une préface où il explique que son livre sur Villon ne portera pas vraiment sur Villon, mais sur lui-même :

> Je n'écrirais pas à mon tour le roman de Villon, pas plus que je ne chercherai à expliquer sa poésie ; mais en racontant trois chapitres de ma vie, mes trois rencontres avec Villon (le présent ouvrage étant ma quatrième rencontre avec le poète et à un quart de siècle de distance, ce livre est en quelque sorte le couronnement de mon inquiète adolescence, d'où mes Prochronies).[18]

Ce recueil qui n'a jamais paru devait contenir *Vol à voile, Le Sans-Nom* et *Une Nuit dans la forêt*. Ces trois textes sont de nature autobiographique et ne mentionnent pas François Villon. Pourtant à en croire l'auteur, ces textes sont directement issus de « rencontres » avec le poète de la fin du Moyen-Âge. Le brouillage est donc d'une nature subtile, la vie de Villon étant en quelque sorte intégrée à celle de Cendrars :

> Indirectement, la commande de Laffitte [d'une vie de Villon] a poussé Cendrars [...] à reconsidérer sa propre adolescence, sa découverte de l'œuvre de Villon et par là même son entrée en poésie. Ce regard rétrospectif entraîne la réflexion du « je » qui se traduit à un niveau poétique par une capacité d'absorption de l'autre, jusqu'à en faire une expérience vécue.[19]

Ce brouillage créé par la figure de Villon est avant tout littéraire : la légende Villon doit beaucoup plus à ses écrits qu'à des documents historiques. Il est donc remarquable que le narrateur de *Vol à voile* côtoie à la fois des personnages

---

18 Cendrars Blaise, « Sous le signe de François Villon », Paris : Denoël, TADA II, p. 177.

19 Montrosset Luisa, « Cendrars ascendant Villon ; herméneutique d'une filiation zodiacale », dans *Villon et ses lecteurs*, Dufournet, J., Freeman, M. et Dérens, J. (éds.), Paris : Champion, 2005, p. 230.

réels à l'instar de son professeur de piano Carl Hess-Rüetschi[20] et des personnages issus d'univers fictionnels. Rogovine, que Cendrars dit rencontrer à la gare de Pforzheim, est manifestement un personnage de fiction. D'abord chez Dostoïevski[21], puis chez Cendrars lui-même dans *La Prose du Transsibérien*[22]. Enfin, en mêlant le nom de Rogovine à celui du chinois Ma, on obtient Moravagine, héros du roman éponyme. Cette intertextualité manifeste la part de fictionnel qui contamine la vie de Cendrars. La correspondance avec son éditeur révèle d'ailleurs qu'il prévoyait un second tome à ses souvenirs sur Neuchâtel, qu'il aurait titré: « Un début dans la vie »[23], titre emprunté à la *Comédie humaine*, dont Cendrars dit qu'elle est, avec les *Mille et une Nuits*, son « unique, [sa] sempiternelle lecture » (TADA 9, 454) au moment de son adolescence.

*

L'étude de ces trois occurrences de la « prochronie » a permis d'éclairer la pratique de l'autobiographie chez Cendrars. Ainsi, nous avons montré que l'auteur exploite pleinement les potentialités de l'écriture de soi pour façonner sa vie à sa guise. Le pseudonymat, qui est radical en cela qu'il élimine complètement le patronyme au profit du nom d'auteur, est à ce titre révélateur: il est la matrice de l'écriture de soi chez Cendrars. S'écrire est l'occasion de renaître autre.

Dans le cas des souvenirs d'enfance, cette première boucle de rétroaction est doublée d'une seconde. En effet, l'enfance est recréée à partir de la vie adulte par un geste prochronique et les jeunes années sont une création de l'artiste qui, en retour, est déterminé par elles.

Le paratexte initial porte la marque de la réflexion de l'auteur sur sa pratique autobiographique et se donne en tant qu'indice de la fictionalisation des souvenirs. Ainsi, les textes « autobiographiques » de Cendrars seront successivement des fragments d'une autobiographie, des prochronies, « des Mémoires sans être des Mémoires »[24] et ce flou générique est constitutif de la poétique

---

20 Flückiger Jean-Carlo, « Un art de la fugue: Blaise Cendrars et son professeur d'orgue, Carl Hess-Rüetschi », dans *Continent Cendrars* 8–9, Genève-Paris: Slatine-Champion, 1993–1994, p. 14–54.

21 Rogojine est un personnage de *L'Idiot*, que celui-ci rencontre dans un train.

22 Cendrars Blaise: « Et je partis moi aussi pour accompagner le voyageur en bijouterie qui se rendait à Kharbine. », Paris: Denoël, TADA 1, p. 21.

23 Cendrars Blaise, « Lettres à Sven Stelling-Michaud », *op.cit.*, p. 176.

24 Cendrars Blaise, *Blaise Cendrars vous parle…*, Paris: Denoël, TADA 15, p. 55.

cendrarsienne. Il s'agit surtout d'entretenir le mythe, car, comme l'enseigne Rogovine, le succès jaillit neuf fois sur dix « d'une palabre qui fait boule de neige, d'une renommée acquise, de la façon de savoir perdre et parler, parler, parler, de la curiosité que l'on sait faire naître autour de soi, d'une légende… » (TADA 9, 431).

De la même façon qu'un chemin est à la fois produit et producteur de la marche, Cendrars est non seulement créateur, mais aussi création de l'écriture. Plus qu'un autre, il s'écarte régulièrement du sentier biographique, qui, par endroits, est laissé en friche et finit par disparaître. Dans *Vol à voile*, il arpente sa jeunesse et crée tantôt des chemins de traverse qui mènent plus directement à l'adulte qu'il est ; tantôt il emprunte d'anciens sentiers, ceux de ses maîtres en écriture. Le lecteur, quant à lui, est contraint de suivre ce jeu de piste, parfois avec agacement, souvent avec bonheur.

Xavier Gradoux

« LA PIERRE » :

enjeux poétiques d'un paysage

Un écrivain ne doit jamais s'installer devant un panorama, aussi grandiose soit-il. [...] Ecrire est une vue de l'esprit.

Blaise Cendrars

L'écrivain décrit un paysage. Ce paysage, il le porte en lui-même [...] l'imagination (à laquelle il doit précisément la possibilité de créer l'image) n'est qu'une mémoire, mais une mémoire active dont le rôle est de déformer pour transformer, de détruire en quelque manière pour reconstruire, d'être inexacte pour être vraie [...].

C.-F. Ramuz

« Aujourd'hui, je n'ai que faire d'un paysage, j'en ai trop vu ! » écrit Cendrars en 1945 dans *L'Homme foudroyé*[1], le premier tome de ses « mémoires ». Et pourtant, dans le même livre, il propose à son lecteur une description de paysage de plus de deux pages, et ce en l'un des lieux centraux où se nouent, dans le texte, démarche autobiographique et réflexion sur l'écriture. Le paysage en question précède en effet directement le récit d'un épisode phare de la mythologie personnelle de Cendrars : sa renaissance à l'écriture, après l'amputation de son bras droit, dans une grange abandonnée d'un hameau du nom de La Pierre.

L'association de la découverte d'un *sens* – en l'occurrence celui d'une destinée d'écrivain – à un environnement naturel donné inscrit notre passage dans une importante tradition littéraire née à l'époque romantique, et invite

1 Cendrars Blaise, *L'Homme foudroyé*, Paris : Denoël, TADA 5, 2002, p. 90. Désormais les numéros de page seront indiqués dans le corps du texte à la suite de l'indication du volume de la collection TADA.

notamment à considérer la question des rapports de Cendrars à la littérature helvétique. Très présent, dès le XIX[e] siècle, dans l'important genre des récits de voyage, mais également dans des textes romanesques, autobiographiques ou lyriques plus récents, le paysage – coin de pays perçu, ou donné à voir, par un sujet humain – est en effet considéré par la critique[2] comme un *topos* de la littérature helvétique. Cette perspective nous semble pertinente pour tenter d'éclairer la relation spécifique au « monde extérieur » qui paraît dans les textes de Cendrars. Si, en effet, la description des abords de La Pierre obéit à la règle qui veut que tout paysage « n'existe que dans son rapport au sujet qui le regarde, et dans l'appel qu'il adresse à l'imagination »[3], la manière dont Cendrars se démarque des pratiques courantes de l'écriture du paysage chez d'autres écrivains de sa génération, nés comme lui en Suisse, permet d'éclairer certains enjeux poétiques majeurs de son œuvre.

Dans cette perspective, nous essaierons dans un premier temps de montrer comment Cendrars, en se mettant en scène comme personnage de *L'Homme foudroyé*, prend ses distances vis-à-vis de l'idée d'une communion d'ordre spirituel entre l'homme et son cadre naturel. Pour ce faire, nous évoquerons le traitement du paysage dans l'œuvre de C.-F. Ramuz – l'écrivain romand qui fait référence tant par la qualité de son écriture que par son traitement particulier du paysage – ainsi que dans celle de Gustave Roud. Dans un second temps, nous défendrons la thèse selon laquelle le paysage de La Pierre demande à être rapporté à un questionnement d'ordre poétique. Il s'agira alors d'éclairer, par des références à d'autres textes de Cendrars, sa dimension symbolique – allégorique plus qu'autobiographique – et de montrer que la traversée de cet environnement particulier peut-être lue comme une figuration du processus poétique.

2 Je renvoie à : Froidevaux Gérald, « Ecriture et voyage en Suisse romande, de Béat de Muralt à Nicolas Bouvier », dans *La Suisse romande et sa littérature*, Bloch, André (dir.), Poitier : *La Licorne* n° 16, 1989, p. 179–188, et Schnyder Peter, « Pays ou paysage ? Poésie romande et identité suisse », dans *Visions de la Suisse, à la recherche d'une identité : projets et rejets*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2005, p. 205–218.

3 Collot Michel, « Les vrais-faux paysages de *Documentaires* », dans *Cendrars, le bourlingueur des deux rives*, Leroy, Claude et Flückiger, Jean-Carlo (dir.), Paris : Armand Colin, 1995, p. 125.

1. L'homme dans la nature. Rupture avec une conception « romantique » du paysage.

a. Une nature « aux antipodes de l'Unité ».

Le paysage que décrit Cendrars dans *L'Homme foudroyé* représente, au niveau de la structure du récit, une transition vers la reprise de plume. Mais il est d'abord trans*ition* au sens étymologique de « traversée ». C'est, en effet, en laissant derrière lui une caravane de gitans avec laquelle il parcourait alors la Beauce voisine que Cendrars dit avoir découvert, par une sorte de hasard, une étrange vallée. Et le passage qui nous intéresse évoque la manière dont il aurait longé, à pied, cette vallée, jusqu'à déboucher sur le hameau de La Pierre, près de Méréville.

Les premières lignes de la description de ce paysage confrontent le lecteur à un horizon bien connu de la littérature romande : celui qui consiste à présenter un personnage évoluant dans un décor naturel parfaitement harmonieux :

> C'était en plein midi par un brûlant jour d'été. Je marchais à travers champs dans un océan de blés dont les ondes se mouvaient jusqu'à l'horizon et se refermaient sur mes pas avec un bruit d'eau. Pas un arbre, pas un clocher ne venait interrompre cette somptueuse monotonie profonde comme celle du ciel où j'avançais, en m'enfonçant dans les épis [...]. (TADA 5, 229)

A l'instar des paysans du Jorat évoqués dans l'oeuvre de Roud – incarnations d'un rapport de participation à l'ordre naturel – et de certains personnages de Ramuz, dont celui de Juliette dans *La Beauté sur la terre* (1927), Cendrars, tel qu'il se met en scène, fait figure d'un élément humain percevant la nature environnante comme un *cosmos*. L'association sémantique des champs de la Beauce à la fois à l'eau et au ciel donne la sensation d'un Tout ordonné, dont les éléments se répondent. Elle classe ce passage dans la catégorie du « pittoresque », qui renvoie originellement, comme son nom l'indique, à une conception du paysage comme une composition picturale – délimitation d'un « site privilégié » où la nature « se rassemble, où elle *contracte* sa vérité pour un regard attentif »[4].

---

4 Besse Jean-Marc, « Vapeurs dans le ciel. Le paysage italien dans le voyage de Goethe », dans *Ecrire le paysage*, Besse, J.-M. (dir.),Villeneuve d'Ascq : Université de Lille III, 1988, p. 108.

Mais la description semble désavouer aussitôt cette conception de la nature comme lieu où se fait sentir une Unité supérieure.

Cendrars écrit, immédiatement après, *que,* « tout à coup, le pied [lui] fit défaut » et qu'il « roul[a] au fond d'une faille qui s'amorçait dans les blés, descendait, s'élargissait, se creusait, s'ouvrait, découvrant une Suisse en miniature au dessous du niveau de la plaine de l'Orléanais » (TADA 5, 229). Il dit alors avoir suivi cette « faille », qui apparaît comme un décor fantasmagorique rappelant le texte de 1917 intitulé l'*Eubage*; *Aux antipodes de l'Unité*. Ce nouvel univers, en effet, semble clos sur lui-même. Le ciel, qui « fonde l'unité du paysage » en « repla[çant] un morceau de nature dans la perspective de la totalité »[5], n'est plus évoqué et toutes les références au « pittoresque » disparaissent, à commencer par le nécessaire centre de perception subjectif, organisateur du paysage.

Le personnage, qui, dans la description pittoresque, constitue la source de la perception de l'ordre, l'instance qui seule peut avoir l'*intuition* du cosmos et le porter à la *conscience*, s'efface. Cendrars assume le rôle d'un objectif de caméra reproduisant certains secteurs de la réalité. Enumérant à la manière d'un savant naturaliste les particularités du paysage qui l'entoure, il se fait le réflecteur des vifs contrastes de couleur de cet environnement nouveau, où apparaissent successivement des tourbières *noires*, des herbes d'une fraîche *verdeur*, des papillons *jaunes*, et la *blancheur* d'un champignon se détachant sur le terreau *noir*. En soi, les « observations » dont il fait part à son lecteur montrent un milieu qui, par ses caractéristiques diverses, semblent exclure la quête de sens qui se joue dans les paysages d'un Roud ou d'un Ramuz. L'espace réel, en effet, ne se présente pas comme une porte sur un Ailleurs – un sens qui engloberait et dépasserait la nature dans sa matérialité. Il offre, au contraire, une véritable résistance, aussi bien physique (Cendrars peine à se frayer un chemin) que mentale, en raison de ses proportions inhabituelles, qui font apparaître le marcheur tantôt comme un géant traversant une nature miniaturisée, tantôt comme un lilliputien, confronté à des herbes ou à des champignons « géants ». Mais surtout, si les visions « cosmiques » des textes de Roud ou de Ramuz supposent une « sortie du temps », relative au caractère absolu de l'ordre entrevu, la description des abords de La Pierre peut-être interprétée comme une gigantesque métaphore du *devenir*. Les pérégrinations que retrace Cendrars ressemblent, en effet, à un véritable parcours dans le temps. Au règne minéral des « sablières, des gravières, des glissières » qui composent le premier décor

5 Richard Paule, « Ut naturae pictura poesis, Le paysage dans la description littéraire au début du XIX[e] siècle », dans *op. cit.*, Besse, J.-M. (dir.), p. 126.

découvert dans la faille succèdent des tourbières – soit une forme de végétation fossilisée – puis une aire couverte d'une flore luxuriante, à l'apparence tropicale d'une forêt vierge: des «herbes humides à ombelles géantes imitant par leur nombre et leur verdeur les forêts des cryptogames antédiluviennes» (TADA 5, 229). Apparaît ensuite le règne animal sous l'espèce d'insectes: des libellules et des «petits papillons jaune de chrome», avant que, succédant à la découverte de deux champignons aux caractéristiques plus animales encore, des travaux de main d'homme – des ruchers, des barrages, et enfin une «verdure *cultivée*» – annoncent l'existence des cressonnières dont vivent les habitants du hameau de La Pierre.

b. La chute dans la faille. Enjeux métadiscursifs.

Les caractéristiques du paysage naturel de la «faille» qui mène à La Pierre engagent rétrospectivement une réévaluation de l'évocation de la Beauce qui précède. Le contraste de ces deux univers est tel que Cendrars semble avoir décrit les blés ondoyants uniquement pour rendre plus frappante l'étrangeté de la faille, et l'invalidité consécutive, dans son optique, d'une philosophie de la nature que l'on pourrait qualifier de «romantique». La chute dans la faille, en effet, marque à notre avis une rupture entre la vision spiritualisée, qualitative de la nature, qui caractérise la philosophie de Novalis[6], de nombre de ses descendants spirituels et des auteurs romands que nous avons choisi d'évoquer. Dans les textes lyriques de Roud et les textes romanesques de Ramuz, il y a correspondance entre intériorité et extériorité, entre le sens de l'existence du sujet et celui que prend pour lui, ou à travers lui, le monde qui l'entoure. C'est sous cet angle que s'éclaire l'importance de la figure du paysan – individu défini par son rapport essentiel, d'autant plus profond qu'il n'est pas réflexif, à l'élémentaire. De l'évocation de la faille décrite par Cendrars, en revanche, il ne ressort aucun sentiment d'Unité, d'ordre. L'évocation d'une «Suisse en miniature» peut être lue comme une allusion ironique à l'aspiration de l'Absolu que ses compatriotes associent à l'expérience de la nature, et le fait que Cendrars raille, toujours dans le même chapitre, le «romantisme échevelé» (TADA 5, 232) de Jean-Paul semble expliciter ce rejet d'une «idéalisation de la nature»[7].

---

6 «Quand je donne aux choses communes un sens auguste, aux réalités habituelles un aspect mystérieux [...] au fini un air, un reflet, un éclat d'infini: je les romantise.» Novalis, *Fragments préparés pour de nouveaux recueils*, dans *Œuvres Complètes*, vol. 2, Guerne, Armel (éd.), Paris: Gallimard, 1975, p. 66.

7 Cette expression est employée par Jean Paul à propos de son *Titan* dans son *Cours préparatoire*

Pourtant, la déconsidération de la tentation « romantique » sensible dans les lignes consacrées au paysage de la Beauce n'implique pas une absence d'identité entre l'homme et le paysage qu'il traverse. En réalité, elle exprime une forme de participation de Cendrars, en tant qu'individu humain, au monde naturel, et, plus exactement, à la « vie » naturelle, qui est un thème central de l'imaginaire de l'écrivain. D'autres textes évoquent – en des termes semblables à ceux que nous avons mis en évidence dans la description de la faille – cette force qui, loin de permettre une quelconque identification spirituelle, se caractérise en tant que flux dont on ne peut mesurer ni l'origine ni le terme, à la fois condition et soubassement de la civilisation et de la vie intellectuelle. Ainsi, dans *La Fin du Monde filmée par l'Ange Notre-Dame*[8] (1917), Cendrars met en scène une apocalypse se présentant sous la forme d'une création inversée, d'un retour aux formes les plus primitives de la vie. Il imagine l'envahissement de la surface de la terre par une « végétation énorme » (TADA 7, 271), et évoque la même chaleur humide et étouffante, des tourbières, une flore « spongieuse, monocellulaire, charnue », et même des aiguilles de conifères qui « s'ouvrent en forme d'*ombelles* » (TADA 7, 274). Et dans ses réflexions sur le cinéma – un art qui, selon lui, a le pouvoir de percer à jour la véritable nature de l'homme, au-delà des masques qui la déguisent – Cendrars définit explicitement l'homme comme une espèce naturelle, parmi les végétaux et les minéraux[9]. Il l'invite à se reconnaître traversé par la « vie » – force puissante qui anime des générations d'individus, éphémères, anonymes, pour lesquels elle n'est qu'une pathologie inévitable et mortelle.

Le fait que les éléments thématiques de la description de la faille – végétation luxuriante, éponges, bouleversement des rapports spatio-temporels – appartiennent à un réseau d'images présent dans d'autres textes a une incidence sur notre questionnement centré sur le paysage. Lire l'évocation de La Pierre non seulement en fonction de son adéquation à un référent extérieur, géographiquement identifiable, mais aussi comme la manifestation d'un *paysage intérieur*, ou d'un paysage *imaginaire* que l'on sait central dans la pensée de Cendrars, jette en effet une lumière nouvelle sur sa proximité à la figuration de la reprise de plume.

---

d'esthétique, Lang A.-M. et Nancy J.-L. (éd.), Lausanne: L'Age d'Homme, 1979, p. 241.

8 Cendrars Blaise, *La Fin du Monde filmée par l'Ange Notre-Dame*, Paris: Denoël, TADA 7, 2003, p. 253–278.

9 Cendrars Blaise, *Une Nuit dans la forêt*, Paris: Denoël, TADA 3, 2001, p. 192–197. Il est aussi utile de se référer à l'article publié par Cendrars en 1919 dans la revue *Les Hommes du jour*. Il y écrit notamment que grâce au cinéma, à sa capacité à sonder la « vie de la profondeur », « nous apprenons que le réel n'a aucun sens. Que tout est rythme, parole, vie ». *Blaise Cendrars 1 – les « Inclassables » (1917–1926)*, Leroy, Claude (dir.), Paris: Minard, 1986, p. 155–56.

2. L'écriture comme « sur-vie ». La traversée de la Faille comme figuration du processus poétique.

Je ne trempe pas ma plume dans un encrier, mais dans la vie. Ecrire, ce n'est pas vivre. C'est peut-être se survivre.

Blaise Cendrars

L'abandon d'une lecture « référentielle », d'ordre autobiographique[10], au profit d'une lecture symbolique du récit de la traversée de la faille prend tout son intérêt dès lors qu'on l'envisage dans son contexte. La position du paysage de La Pierre dans le cadre plus large du chapitre où elle prend place nous semble, en effet, illustrer une conception de l'écriture comme « sur-vie » – une poétique qui se définit tout autant par son fondement « vital » que par le mouvement même par lequel elle s'en éloigne.

La thématique qui permet le mieux de mettre en évidence ce double mouvement est sans doute celle de la sexualité. En tant que pulsion vitale qui garantit la perpétuation de l'espèce, la sexualité est au cœur du questionnement de Cendrars[11]. Elle est thématisée au cœur de notre description, puis articulée à l'acte d'écrire. Cendrars, en effet, écrit avoir rencontré lors de son étrange épopée deux champignons qui font figure de symboles inquiétants des deux sexes. Tandis que le premier – une « vesse de loup » (TADA 5, 230) géante – nous semble symboliser l'indissociabilité des pulsions de vie et de mort dans la sexualité (il est comparé à un « œuf » blanc, mais il est également semblable à un « crâne »), la description de l'autre – un champignon appelé « phallus nauséeux » que le narrateur qualifie de « congestionné » – rappelle un passage d'*Une Nuit dans la forêt* associant *la « maladie qu'est la vie » à de la « pourriture vivante » (TADA 3, 195). Or à cet* « amour » qui relève d'un cycle de

10 En réalité, l'appartenance du paysage de La Pierre à l'imaginaire cendrarsien de la vie pose la question du rapport de l'œuvre à la biographie. Il faut signaler une parenté troublante entre la description des abords de La Pierre et l'évocation de la mutilation du poète dans le texte fondateur des *Armoires chinoises* (1917) considéré par la critique comme un texte *poétique* – lu, autrement dit, comme une évocation *métaphorique* (plus que réaliste) du vécu de l'écrivain.

11 Cendrars propose notamment, dans *L'Homme foudroyé*, de réécrire la Bible, en remplaçant la première phrase de la *Genèse* « Au commencement l'Esprit planait sur les eaux... » par: « au commencement était le Sexe » (TADA 5, 256), inspiré sans doute par sa propre traduction de 1910 du récit de S. Przybysewski, *Totenmesse* (1893) où la formule est utilisée.

création et de destruction vient s'opposer l'inspiration poétique, comme forme d'amour sublimé, délivré de l'emprise du devenir.

Immédiatement après la description de son arrivée à La Pierre, Cendrars évoque la rédaction, dans ce hameau, de *La Fin du Monde filmée par l'Ange Notre-Dame* en tant que sa « plus belle nuit d'écriture » « comme on parle de sa plus belle *nuit d'amour* » (TADA 5, 263). Et l'opposition entre cet amour-là et la sexualité triviale associée à la vie naturelle est donnée à comprendre, nous semble-t-il, par la structure du texte. Le fait que Cendrars évoque la rédaction de *L'Ange Notre-Dame* à cet endroit précis est, à notre sens, loin d'être anodin. Il permet de saisir, dans un effet de symétrie exact, la traversée du Temps (*progression* des origines à la civilisation) symbolisée par la traversée de la faille et le récit d'une apocalypse comme *régression* aux origines du temps. L'écriture, en ce sens, accomplit un *retour* sur le vécu. Cette structure symétrique se redouble au niveau de la structure globale du chapitre de « La Pierre », et d'une manière propre à présenter ce retour comme une forme de re-création – de réinvention – qui lui confère une dimension spirituelle. La chute dans la faille clôt, en effet, le séjour de Cendrars chez les femmes de la tribu du gitan Sawo, parmi lesquelles il a trouvé une amante à qui il affirme avoir fait un enfant. Or à la fin du chapitre, Cendrars laisse entendre que ce séjour avec les sœurs de Sawo – toutes trois nommées Marie – a été pour lui une expérience fondatrice, une ouverture sur le monde de la femme mystique par excellence : (Marie) Madeleine, à propos de laquelle il dit *écrire* un livre : *La Carissima*. A la procréation se substitue la création littéraire, et à l'amour charnel, situé du côté de la vie, un amour d'ordre mystique –référence très présente dans *L'Homme foudroyé* – auquel Cendrars associe expressément, dans d'autres textes, la poésie[12].

Ces quelques éléments permettent d'interpréter le récit de la traversée de notre paysage comme figuration du mouvement vers l'écriture. La description de l'arrivée à La Pierre apparaît comme un tout autonome – comme une « allégorie », c'est-à-dire un récit qui « met en scène des personnages [...] dont les attributs [... et] les faits et gestes ont valeur de signes, et qui se meuvent dans un lieu et un temps qui sont eux-mêmes des symboles »[13]. La façon dont Cendrars met en scène cette expérience présentée comme autobiographique invite à définir l'écriture comme un mouvement spiralique, revenant sur le

12 Cendrars a écrit dans un essai sur les musiciens russes : « [...] l'artiste est le mystique d'aujourd'hui », dans Cendrars Blaise, *Inédits secrets*, Cendrars, Miriam (éd.), Paris : Club français du livre, 1969, p. 351. On se référera aussi à : *Sous le signe de François Villon*, Paris : Denoël, TADA 3, p. 169–170.

13 Morier Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris : PUF, 1975, p. 65.

vécu pour le réinventer et, de la sorte, l'arracher au devenir. Le toponyme du lieu d'arrivée prend alors également une dimension symbolique. Après le terrain « spongieux » des étangs (de la « vie »), La Pierre apparaît comme le lieu de la *fondation* du sens dans et par l'écriture.

3. Du réalisme à la féerie

Oui ou non, la vie a-t-elle un sens?
... Je réponds: non. Mais l'homme,
l'homme?

Blaise Cendrars

Aux antipodes d'une écriture « romande » du paysage, qui associe l'expérience de la nature à la révélation d'un *sens* – sens du cosmos, sens d'une destinée humaine – la description de la « faille » qui mène à La Pierre nous semble figurer ce qui préexiste à toute tentative de sémantisation du réel. La chute dans la faille et sa traversée – soit la représentation proprement dite de cet environnement naturel – symboliseraient l'immersion de l'écrivain dans le cycle de création et de destruction de la « vie », son appartenance à l'espèce humaine. Elle marquerait en ce sens la consécration de l'écrivain anonyme – « foudroyé »[14]– auteur d'une œuvre dont la valeur tient à la fois à sa profondeur et à son universalité.

Il faut souligner cependant que cette signification associée au décor naturel de La Pierre relève, en dernière analyse (et au même titre que la vision qualitative de la nature qui se dégage des écritures romantiques du paysage), d'un acte *littéraire*. L'association de l'arrivée à La Pierre à la reprise de plume le rappelle: l'écriture selon Cendrars est re-création. Il est par conséquent nécessaire de distinguer d'un côté *ce que dit* le paysage de la Pierre de l'écrivain et de son art, de l'autre, du choix proprement *poétique*, qui consiste à parler de soi *par le biais* de la représentation du paysage.

---

14 Cendrars affirme sans cesse son désintérêt pour une l'identité qui considérerait tout écrivain comme individu historique, particulier. C'est donc dans cette logique qu'il se définit lui-même comme un individu « foudroyé » (TADA 5, p. 203). Filant cette métaphore, nous pouvons supposer que le foudroiement est nécessaire pour que l'écrivain puisse renaître de ses *cendres* – dépasser l'identité particulière de Frédéric Sauser pour devenir *Cendrars*, poète de l'universel. Pour une réflexion développée sur les relations entre biographie de l'écrivain et portée de son œuvre, nous renvoyons à *Sous le signe de François Villon*, TADA 11, 2005.

Là encore, la comparaison de Cendrars à Ramuz s'avère pertinente. Au-delà des différences thématiques de leurs œuvres – parmi lesquelles le traitement du paysage n'est pas des moindres – les démarches poétiques des deux écrivains sont en effet très semblables. Ramuz défend, comme Cendrars, une littérature qui puiserait son matériau dans la vie élémentaire. Il associe la nature au cycle de la vie et de la mort – ce qui transparaît notamment dans un passage de *Découverte du monde* (1939) étonnamment semblable à la description cendrarsienne de la faille de La Pierre[15] – et il présente l'art, dans *Remarques* notamment, comme une manière de s'arracher au flux de la vie en lui conférant une dimension consciente[16]. Les deux hommes, autrement dit, considèrent que l'écriture est *recréation* du réel empirique par la subjectivité de l'écrivain et que l'art permet d'atteindre une vérité plus « réelle »[17]. Or dans ce cadre commun, il devient manifeste que l'origine de la divergence des pratiques scripturales des deux écrivains est à rapporter à la question du « réalisme », entendue comme la manière dont ils réinvestissent (ou non) par l'écriture le monde empirique. La question de la représentation de la nature, qui nous a retenus dans le cadre de notre questionnement sur le paysage, peut en effet être rapportée à la place – centrale chez l'un, secondaire chez l'autre – accordée dans leurs textes à la réalité *factuelle*.

Ramuz opte, quant à lui, pour une conception de l'imagination créatrice consistant à insuffler un sens à la matière[18]. C'est son projet esthétique de « faire parler » les objets eux-mêmes, sans la médiation des concepts, qui motive le procédé courant dans son œuvre qui consiste à définir ses personnages par leur environnement naturel. En vertu de l'appartenance de l'homme à la nature – jugée positivement par Ramuz, dans la mesure où elle s'oppose, selon lui, à la superficialité de la vie urbaine moderne – une saison, ou un *paysage*, peuvent être voués à refléter le vécu des personnages, institués en lieux où peut se lire le *sens authentique* d'une destinée humaine.

---

15 Ramuz C.-F., *Découverte du monde*, Lausanne: Rencontre, *Œuvres complètes*, vol. 5, 1968, p. 83–84.

16 Ramuz C.-F., *Remarques*, Lausanne: Rencontre, *Œuvres complètes*, vol. 5, 1968 (1941), p. 630.

17 Ramuz affirme que pour lui « L'objet, en somme, n'est que prétexte [...] la chose [...] n'est que partie du tout et moi de même, mais je porte en moi ce tout et elle pas » (*Raison d'être*, Lausanne: éd. Rencontre, *Œuvres Complètes*, vol. 3, 1968 (1914), p. 603). Cette question est traitée en détail dans l'étude de Froidevaux Gérald, *L'Art et la vie. L'Esthétique de C.F. Ramuz entre le symbolisme et les avant-gardes*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1982.

18 « Rien n'est en vie là où l'imagination n'est pas, car elle est d'abord dans l'esprit et redescend de là dans la matière. Elle circule comme l'ange de la terre au ciel. Elle tire de la matière une image spirituelle, et la lui réimpose. » (*Remarques, op. cit.*, p. 581. Nous soulignons.)

Chez Cendrars, en revanche, le sens est toujours *explicitement* attribué à un mouvement *ascendant*[19] de l'écriture elle-même, en tant qu'elle se dégage de la vie et tire son sens de ce dégagement même. Dans cette perspective, paradoxalement, ce sont les personnages et les événements affichant leur caractère romanesque, voire rocambolesque, qui sont porteurs du plus grand degré de vérité. Cet accent mis par Cendrars sur le processus créateur (n'écrivait-il pas, dans *Moravagine* qu'il n'existe qu' « un seul sujet littéraire » : « l'homme qui écrit ? »[20]) rend compréhensible son désintérêt pour l'écriture du paysage. Il confirmerait, d'une part, l'hypothèse selon laquelle les (rares) paysages de son œuvre valent davantage par leur portée symbolique[21] qu'en tant qu'objets particuliers, concrets, et à déchiffrer en tant que tels. D'autre part, il expliquerait la « faveur » qui est faite au paysage de La Pierre dans *L'Homme foudroyé*. Cet environnement naturel est en effet particulièrement étrange, et Cendrars lui-même le désigne par un terme qui souligne son caractère invraisemblable. Se disant « absolument emballé par la *féérie* de [sa] découverte » (TADA 5, 230), l'écrivain définit la « vérité » du monde décrit comme appartenant d'emblée à un registre autre que celui de la rationalité empirique. « Le conte de fée, écrit en effet Caillois, se passe dans un monde où l'enchantement va de soi et où la magie est la règle »[22]. Dans cette perspective, on peut supposer que si Cendrars choisit d'intégrer ce paysage à son mythe d'écrivain, cette appropriation doit beaucoup au fait que, de par ses caractéristiques naturelles, il se caractérise comme une sorte de lieu idéal où le réel aurait des airs de « mensonge ». Le décor féérique des cressonnières agirait, en ce sens, comme un rappel du caractère fictif de toute vérité, fût-elle autobiographique.

Laure-Adrienne Rochat

---

19 Dans *Une Nuit dans la forêt*, Cendrars définissait implicitement la « vraie poésie » en regrettant que « au lieu de se concentrer sur un plan supérieur, un *aéroplan*, la vie intellectuelle [soit] venue s'étaler autour du sexe » (*op. cit.*, p. 159). A propos de la conception cendrarsienne de la fiction, on se référera à l'article de Colonna Vincent : « Fiction et vérité chez Blaise Cendrars », dans Bernard, Jaqueline (dir.), *Cendrars, l'Aventurier du texte*, Presses universitaires de Grenoble, 1992, p. 109–126.

20 Cendrars Blaise, *Moravagine*, Paris : Denoël, TADA 7, 2003, p. 234.

21 La banlieue parisienne, par exemple, se laisse lire dans les « *mémoires* » comme un symbole du désespoir, de la stérilité du « vieux monde » tandis que le Brésil renverrait à la virginité, à l'espoir des commencements.

22 Caillois Roger, *Images, images …*, Paris : José Corti, 1966, p. 14.

REPRÉSENTATION DE LA SUISSE DANS L'AUTOFICTION CENDRARSIENNE :

le récit en délit de fuite

« Tu sais, j'ai lu tous tes bouquins.
Je ne les comprends pas tous,
souvent je ne puis pas te suivre,
mais au moins ça grouille, ça vit,
ça voyage là-dedans. »

Sawo, dans *L'Homme foudroyé.*

Il n'est pas – ou trop peu – d'usage de rendre explicite les blancs et les non-dits des textes de Cendrars. Le lecteur, entêté de nature et entraîné par la lecture, investira spontanément son énergie au jeu de l'enquête posée (ou proposée) par ses récits. Fouillant les états d'âme des « narrateurs Cendrars », lancé à la poursuite d'une vérité, explorant les pistes, flairant les stratégies au risque de se perdre sur les pas du poète, il n'est pas rare que ce lecteur essoufflé soit pris de vertige. Piégé pour de bon par les contradictions du récit mythomaniaque, il se laisse alors aller au plaisir de ce monde fantasque et illogique ou, au contraire, referme le livre jurant qu'on ne l'y reprendra plus. Et pourtant, derrière le flot de paroles, de pays et d'images déversés par l'auteur, il subsiste encore des éclipses thématiques peu explorées par sa plume – pour ne pas dire désertées. En dernière ligne de celles-ci, il y a la Suisse, terre natale de l'écrivain qui pointe certes ici ou là au détour d'une phrase ou d'une description mais n'a – si j'ose dire – pas véritablement droit au chapitre.

Sans vouloir passer l'œuvre au peigne fin, il s'agira plutôt d'appuyer notre réflexion sur une image formulée dans *L'Homme foudroyé,* celle d'une « Suisse miniature ». Si l'expression par sa tautologie ironique fait d'abord sourire, elle n'est pas sans rappeler certains soupçons qui pèsent sur l'Helvétie depuis des décennies : carcérale, morcelée linguistiquement et calviniste, elle serait restée simplement fermée politiquement, économiquement et artistiquement au monde extérieur.

En réalité, la description de *L'Homme foudroyé* ne laisse place à aucun pamphlet mais à une description paysagère des plus insolites issue de l'univers fantasmatique cendrarsien. Le cosmos, dépeint de manière atypique, ne propose aucun sens mais bien au contraire, par sa déformation, questionne le lecteur, le laissant dans l'aporie. Rien ne sert de s'y mirer car rien ne ressemble moins à

la Suisse que cette terre-là. C'est précisément ce démantèlement des catégories descriptives du paysage qu'il s'agira d'analyser, à la lumière de ceux plus « traditionnels » de la littérature romande. Une fois de plus, l'écriture vagabonde de Cendrars passe par l'Autre – ici une Suisse miniature imaginaire – pour parler de soi et, simultanément, conforte sa liberté à se tenir en marge des canons littéraires.

La désertion ? L'éclairage de *Vol à Voile*

L'œuvre de Cendrars porte en germes les traces d'équivoques, identitaire ou nationale, animant le soupçon que l'auteur ferait figure de déserteur. Un détour nécessaire par le texte de *Vol à voile*, « fragment autobiographique », offre un éclairage intéressant sur ce point. Le titre du récit évoque d'emblée une liberté ou l'annonce de nouveaux cieux, en référence aux expressions qu'il transporte avec lui, telles que « prendre son envol » ou encore « mettre les voiles ». Cendrars revient en effet sur sa jeunesse neuchâteloise dans cette sorte de récit des origines, qui ne s'occupe pas tant de décrire l'étape de Neuchâtel que de nous détailler la façon dont il *prend le large*.

Alors que le jeune adolescent est étudiant, il disparaît souvent, préférant au quotidien de la routine scolaire et familiale les escapades sur le lac. Enfin, après de multiples ruminations, il finit par s'enfuir pour de bon. Et si la fugue apparaît d'abord comme familiale, elle est aussi « littéraire », si l'on en croit cette précision : « [...] j'étais loin, déjà, de la bibliothèque de mon père où je m'enfermais pour me plonger dans la *Géographie universelle* d'Elisée Reclus ou lire en cachette tous les livres défendus ! »[1]. Aussi la figure paternelle et la bibliothèque, sources de savoir et d'érudition, sont associées dans l'esprit de Cendrars à une même instance. Ce père, terriblement caricatural dans les descriptions qu'en fait le narrateur mêlant mépris et pitié, prend dès lors une dimension symbolique.

Les traits marquants de ce portrait en font un parfait homo helveticus, mais « raté », échouant dans les affaires commerciales. Cendrars insiste sur la neutralité de ses idées, qui devient sous sa plume une forme de lâcheté de caractère : « Il se faisait gloire de ce qu'il appelait *la tolérance réciproque et universelle*, alors

1 Cendrars Baise, *Vol à voile*, Paris : Denoël, TADA 9, 2003, p. 428. Les prochaines références à *Vol à voile*, extraites de cette même édition, seront indiquées comme suit dans le texte : (TADA 9, 428).

même qu'il était la première victime de sa propre mollesse [...]»[2]. L'hypocrite vie extérieure de ce bourgeois déchu n'est que l'endroit d'un défaut plus pervers, la culpabilité: «Car, si, au-dehors, où il était adulé, il avait le triomphe facile [...], à la maison, mon père faisait figure de coupable [...]» (TADA 9, 439). Accusant, en de longues pages, la faiblesse et la bonté naïve de cet homme qui ruine les siens dans la poursuite de projets professionnels chimériques, Cendrars donne à lire plus qu'un simple déni paternel. Le paradigme du père est associé à autant de liens jugés destructeurs, tels ceux du matérialisme, des conventions sociales et familiales, des obligations professionnelles ou enfin morales. Parlant des parents, le narrateur souligne qu'ils s'ennuient «comme s'ils n'avaient pas eu d'autres qualités en vue et d'autres espoirs que les distinctions, les honneurs, l'éducation des enfants, la richesse, les obligations, la morale [...]» (TADA 9, 445), et la citation de Saint Paul mise en exergue du texte place d'emblée le récit sous le signe de l'affranchissement, lui donnant même une connotation mystique ou énigmatique: «Lorsque je suis devenu homme fait, j'ai rejeté ce qui était d'un petit enfant.»

Enfin, l'instance paternelle incarne aussi celle de l'Ecrivain – suisse – qui est celle du mauvais écrivain, comme le confie Cendrars dans une parenthèse à l'allure de révélation plus personnelle:

> (J'ajouterai encore que, depuis, j'ai appris que mon père faisait également des vers, mais pas du Cendrars, qu'on se rassure, des vers suisses, c'est-à-dire des vers platement, bassement patriotiques: ... *Le Sapin vert* ... *L'Alpe Blanche* ... etc.). (TADA 9, 446)

Si le portrait psychologique et physique de son géniteur nous laissait dans le soupçon, cette dernière remarque confirme largement et même complète notre hypothèse. Ce n'est pas uniquement le bourgeois obèse et mollasse qu'il s'agit de fuir, mais la laide poésie conservatrice qui lui est attachée, sa faible originalité. Cendrars semble dès lors s'opposer à toute une esthétique et un imaginaire typiquement «suisses» – ou plutôt à leurs stéréotypes – tels qu'il a pu les lire après-guerre chez C.-F. Ramuz ou Gonzague de Reynold. On soulignera toute l'ironie contenue dans les titres des poèmes de son père: l'association des éléments d'appartenance helvétique, comme le «sapin» évidemment vert et l'Alpe aux reliefs blancs de neige, place d'emblée les textes paternels sous le signe de la banalité. Tout est présent: le lyrisme romantique de la na-

2 Cendrars Baise, *L'Homme foudroyé*, Paris, Denoël, TADA 5, 2002, p. 439. Les citations tirées de *L'Homme foudroyé* seront par la suite indiquées comme suit dans le corps du texte: (TADA 5, 439)

ture expressive, l'évidence de la représentation, le conservatisme d'une écriture tournée vers l'intérieur, l'absence d'humour. Il ne s'agit jamais pour lui de se laisser inspirer par ce qu'il a sous les yeux, mais au contraire d'inspirer lui-même ce qui ne s'y trouve point. Cette interprétation est encore confirmée par les dires de l'auteur lui-même, qui aurait conseillé aux jeunes romanciers de ne pas rester dans leur province, le départ lui apparaissant comme une condition nécessaire pour la création[3].

Aussi, l'étape de la fugue – qui sera définitive puisque Freddy ne deviendra jamais l'enfant prodigue – apparaît triplement essentielle pour notre compréhension de l'œuvre: début «biographique» de ses voyages autour du monde, fuite d'un conformisme de vie, elle est aussi l'occasion d'une émancipation par l'écriture. La plume cendrarsienne se formera dès lors en dehors des schèmes attendus, déroutant son lecteur. Derrière la révolte de l'adolescent, se dessine celle de l'artiste qu'il deviendra, par le refus affiché des filiations[4].

Enfin si Cendrars parle si peu de la Suisse, c'est qu'il est davantage porteur d'une identité qu'il s'est fabriquée. «Nul n'est prophète en son pays» semble affirmer l'écrivain, qui fera bel et bien figure de pionnier stylistique. Il n'a que faire des complexes des écrivains suisses de langue française, son œuvre ne portant en rien les stigmates d'une domination symbolique de Paris. La capitale française est là, comme Moscou, comme New York en tant qu'espace vierge à disposition du monde symbolique qu'il est déjà en train de créer. L'aventure est avant tout romanesque, ces parcelles du monde visitées n'étant que les étapes d'un vagabondage existentiel, poétique ou métaphysique.

Le paysage dans «La Pierre» de *L'Homme foudroyé*

L'une des rares évocations de la Suisse, sous la plume de Cendrars, se trouve dans l'épisode de «La Pierre» de *L'Homme foudroyé*. Pour vingt-six francs par an, le personnage-narrateur Cendrars loue une ferme abandonnée dans un hameau du Loiret, village de cressonniers, nommé «La Pierre», et atterrit en terre helvétique de façon pour le moins inattendue: «[...] tout à coup, le pied me fit défaut, et je roulai au fond d'une faille [...] découvrant une Suisse en miniature au-dessous du niveau de la plaine de l'Orléanais [...]» (TADA 5, 229).

---

3 Selon: *Dites-nous, Monsieur Blaise Cendrars ...*, Réponses aux enquêtes littéraires 1919–1957 recueillies, annotées et préfacées par Richard Hugues, Rencontre: Lausanne, 1969, p. 175.

4 Cette notion de filiation se comprend ici dans sa polysémie familiale, nationale et littéraire.

L'inversion est énorme : La Suisse, ici dépourvue de sa superbe, apparaît comme un « trou » au sens propre. Cendrars ne fait aucun cas des monts et montagnes réduisant ces hauteurs protectrices à un lieu dangereux : l'Helvétie n'est qu'« un menu relief accidenté, une combe secrète avec une épine dorsale et un semblant de chaîne transversale ». Rien d'édénique dans ce jardin ou peut-être a contrario, si l'on considère que cette entrée fracassante consiste en une « chute ». L'environnement est d'ailleurs perçu d'abord comme sombre et menaçant : « [...] des sablières, des gravières, des glissières et, au bas, des tourbières noires [...]. » La très longue phrase se poursuit en un développement des plus fabuleux, la nature se transformant peu à peu en jungle extraordinaire : « [...] des herbes humides à ombrelles géantes imitant par leur nombre et leur verdeur les forêts des cryptogames antédiluviennes et la touffeur et la chaleur de cette flore hydrohygrométrique si portée à la prolifération » (TADA 5, 229). L'aspect fantasmagorique de ce lieu est formulé par le narrateur-personnage qui se dit « emballé par la féerie de [sa] découverte » (TADA 5, 230), avec son effet crescendo : il y est question du « vol magique des libellules », d'un « petit bois de boulots nains », d'une « herbe vénéneuse et hostile », d'un « œuf d'autruche du volume d'une tête de mort » (ou « champignon géant ») et enfin d'un autre champignon, appelé « phallus nauséeux » (TADA 5, 230). Et ces éléments sont toujours associés à un processus de destruction (« vénéneux », « mort », « géant », « nauséeux »).

Mais le paysage retrouve finalement ses dimensions et son réalisme : « Le vallon rétréci prenait plus d'ampleur, les arbres [tout à l'heure nains] plus de taille, de raideur. » Aussi cette nature sauvage, traversée par l'élément aquatique n'est-elle autre qu'une cressonnière, lieu de « verdure cultivée » signant le retour de Cendrars au monde social. Cet épisode « suisse » semble valoir davantage comme un moment de passage, cataliseur de ce que le poète décrira comme une mirifique nuit d'écriture.

En regard de l'analyse que nous venons d'esquisser rapidement, on saisit l'ironie contenue dans cette expression de « Suisse miniature ». Quoi de plus éloigné en effet que ce paysage sans queue ni tête, défiant parfois le sens même de la notion de « paysage » ? L'exubérance sauvage de certaines plantes fait davantage songer à une nature exotique, du type de celle que l'on trouve dans la forêt tropicale du Brésil, plutôt qu'aux forêts alpines ou aux campagnes neuchâteloises. La Suisse ne serait-elle pas dès lors chez Cendrars prétexte d'une stratégie de détour ou réduction à un simple point de départ, ne servant qu'à s'évader ? Tel serait le traitement plus que marginal que le romancier réserve à son pays natal. Un excursus du côté de la description paysagère des romans de Ramuz permettra d'évaluer et d'interpréter la portée de ce geste. C'est par

le biais de notions telles que celles de réalisme, vérité, anthropomorphisme qu'il sera possible de mesurer l'écart entre cette vision et les *topoï* littéraires romands.

Réalisme littéraire

On conviendra de ceci : le problème de la réalité en littérature – et dans l'art en général – est intrinsèquement lié à des notions de « représentation » ou de « vérité ». Or *L'Homme foudroyé* semble évoluer de la première à la dernière partie dans le sens d'une annihilation de ces principes. Le paysage, au lieu d'être re-présentatif, est davantage présentatif. Tous les éléments découverts peu à peu par le narrateur-personnage au cours de sa promenade sont comme présentifiés aux yeux du lecteur, dans un geste d'hypotypose. Expérimentant ce parcours en même temps que le héros cendrarsien, celui-là vit une expérience synesthésique, c'est-à-dire hors du monde « tel qu'il nous apparaît ». Il s'agit de réécrire – relire – l'univers, conduits par la seule subjectivité, déformant à sa guise la logique et la vraisemblance cosmiques. Nous voyons ainsi par les yeux du poète des champs de cresson pour la première fois.

Ce pays au sol liquide, couvert de broussailles étranges revêt une dimension fortement onirique qui peut faire penser à l'« approfondissement du réel » cher aux surréalistes, au sens d'un approfondissement des possibles du langage, et non comme une recréation de celui-ci[5].

Certes, Cendrars use de mots connus, mais il joue à mêler librement des registres de langue *a priori* incompatibles : la poésie océanique contenue dans les premières lignes dérive vers un langage plus scientifique (« les forêts des cryptogames antédiluviennes », « flore hydrohygrométrique »), qui s'ouvre ensuite sur un lexique à la fois magique et ludique, pour revenir à un descriptif vraisemblable. Plusieurs genres sont ainsi convoqués en une même description et celle-ci peut être tour à tour saisie comme un poème, un récit d'aventure ou encore un conte de fée. Le texte casse les frontières génériques. On remarquera d'ailleurs que l'écrivain n'use pas de ce procédé trop facile qui consisterait à émailler son texte de termes étrangers ou typiquement suisses, pour provoquer l'exotisme. Nulle marque de régionalisme linguistique dans cette langue

5 Si l'extrait sur la Suisse miniature s'éloigne de toute représentation mimétique du réel, l'hypothèse d'une influence du surréalisme se pose également. Bien que Cendrars ait toujours nié toute inspiration ou lien possible avec le mouvement, le motif de l'œuf – qui apparaît ici lié à une figure morbide – n'est pas sans rappeler les peintures de Dali, notamment.

créée de toutes pièces, puisant sa force de dépaysement dans un agencement personnel, provoquant cette qualité d' « être dans sa propre langue comme un étranger »[6].

Anthropomorphisme

Outre le critère de la représentation, c'est encore l'anthropomorphisme qui se trouve déjoué. L'espace d'un instant, le lecteur se trouve face à un monde sans proportion aucune. Le macrocosme n'entretient plus de relation analogique avec le microcosme qu'est l'homme. En ce sens, Cendrars passe par l'Autre pour (se) dire. Ce refus de l'anthropomorphisme apparaît comme un trait particulièrement original de l'écriture cendrarsienne. Ramuz, par exemple, aime à jouer sur les relations proportionnelles de l'homme avec le milieu naturel dans lequel il évolue. Il souligne cette correspondance notamment dans un texte intitulé *Le Lac*: « l'air est une musique, le soleil le miroir de **ta** joie, la plante connaît **tes** étonnements »[7]. Le monde ne semble pas exister chez Ramuz en dehors de l'homme qui le perçoit ou le cultive. De même les comparaisons et les images auxquelles il recourt relèvent souvent du registre de l'humain, comme pour l'évocation de ce cours d'eau: « La rivière là-bas, blanche comme du lait dans son lit de cailloux, semble une écharpe en soie qu'une dame en se promenant aurait laissée tomber »[8]. En peintre, fidèle au monde qu'il voit, Ramuz favorise donc le symbolique et le mimétisme, tandis que Cendrars choisit d'opérer sa métamorphose. Aussi, Cendrars semble – consciemment ou non – tourner en dérision le « style littéraire helvétique » et plus particulièrement le traitement de la nature « à la mode » de C.-F. Ramuz, tant il est détaché de tout le pittoresque de l'art littéraire romand.

Humour et liberté du ton

Enfin, l'efficacité du style cendrasien tient encore à la narration, au ton original et humoristique insufflé à cette nature. Il est aussi vrai que banal d'affirmer que Cendrars réécrit le paysage suisse *a contrario*, en jouant du grotesque ressenti par le lecteur. Ce « carnavalesque » se manifeste surtout dans

---

6 Deleuze Gilles, *Kafka*, Paris: Minuit, 1975, p. 48.

7 Ramuz C.-F., « Le Lac », dans *Le petit Village et autres poëmes*, Mermod: Lausanne, 1953, p. 9.

8 Ramuz C.-F., « Symétrie », dans *Œuvres complètes VII: Nouvelles et morceaux (1912–1914)*, Genève: Slatkine, tome III, 2007.

l'évocation des deux champignons, le premier validé comme objet de légende populaire (« ce champignon géant que nos paysans appellent vesse-de-loup »), le second comme espèce reconnue scientifiquement (« [...] tout aussi rare, et plus bizarre encore parce qu'obscène, que nos savants ont catalogué : le phallus nauséeux, vu sa forme, sa couleur congestionnée et sa mauvaise odeur »). L'évocation qui confine au scabreux vient rompre le ton antérieur et signe une sorte de transgression : par l'écriture du « sexuel », Cendrars joue et jouit littéralement. La drôlerie devient alors subversion des valeurs et ne recule devant rien : l'amour, la mort et la sexualité sont désacralisés.

Cet humour décalé et teinté de dérision conforte encore le détachement de Cendrars des stéréotypes attachés à la littérature romande : celle-ci aurait pour principale tare de n'être pas désopilante[9]. La sobriété et la discrétion, reflets d'une mentalité restée très calviniste, semblent hanter la littérature helvétique comme de vieux démons. Cette tendance se manifeste notamment dans la représentation de la nature. Chez Ramuz, par exemple, celle-ci apparaît comme le reflet d'un ordre transcendant. Harmonieuse, organisée spatialement et temporellement, elle est le reflet, à la fois du microcosme humain (comme nous l'avons vu au travers du critère de l'anthropomorphisme) et à la fois d'une forme de Dieu. L'élément de la montagne dans sa majesté et sa terreur est le fait de la grandeur divine et élève l'âme de l'homme vers de nobles aspirations[10], tandis que dans la description cendrarsienne, la Suisse apparaît

9 Cette étiquette convenue est en lien étroit avec l'expression, empruntée à Jean Vuilleumier, du « complexe d'Amiel ». Devenu stéréotype, ce complexe désignerait la forte tendance des Suisses romands à l'introspection, les menant – à l'image d'Amiel dans son célèbre *Journal* – à un sentiment mélangé d'impuissance et de poussées narcissiques. Cet « amiélisme » ne s'applique évidemment pas à Cendrars, mais révèle aussi ses limites, car il ne s'applique pas non plus à des écrivains tels que Charles-Albert Cingria, Catherine Colomb ou encore Jean-Luc Benoziglio qui ont su, chacun à leur manière user du rire par l'écriture. Aussi deux types d'écrivains romands semblent se dessiner. Voir à ce propos : Froidevaux Gérald, « Ecriture et voyage en Suisse romande, de Béat de Muralt à Nicolas Bouvier », dans *La Suisse romande et sa littérature*, Bloch, André (dir.), Poitiers : *La Licorne*, 1989, p. 179 : « Aux écrivains spectateurs de leur propre moi s'opposent ceux qui ont relevé l'appel du large, qui ont quitté leur patrie par trop étroite et tenté de trouver une écriture qui puisse rendre compte de leur aventure ». Nous faisons l'hypothèse que cet « appel du large », avant d'être géographique, est psychologique : il s'agit de sortir de soi-même.

10 Cette ambivalence des sentiments trouve des échos dans bon nombre des « romans de la montagne » de C.-F. Ramuz, mais s'illustre en particulier dans *Et si le soleil ne revenait pas*. Tout le roman est marqué par le sceau du double registre de la peur et de la fascination respectueuse, jusqu'au moment où les villageois décident enfin de gravir la montagne, pour affronter leur peur et découvrir la vérité. Aussi, ce cheminement vers les hauteurs pourrait se lire comme un chemin de type herméneutique. Suivant l'auto-désignation christique du « Je suis le chemin, la vérité, la vie », il s'agit bien ici de savoir si le soleil existe et donc, si les hommes survivront ou – s'il a effectivement disparu – s'ils mourront.

comme un trou qui fait glisser et rouler le narrateur-personnage, occasionnant sa chute comique.

Outre l'élément de la montagne, le lac constitue chez Ramuz un trait essentiel du paysage, un espace paisible de ressourcement, voire de recueillement. Dans *La Beauté sur la terre* notamment, Juliette trouve dans ses moments de navigation sur le lac un doux refuge aux convoitises continuelles des hommes du village qu'elle subit sur la terre ferme. Or dans *L'Homme foudroyé*, l'élément aquatique est davantage marécageux, sorte de mare ou d'étang duquel le personnage narrateur peine à se dégager. On saisit dès lors combien l'écriture cendrarsienne renverse l'usage traditionnel et rationnel des éléments de description trop évidents, comme ceux-ci, ramuziens, datés de 1939 :

> C'est un pays en champs et en vignes, avec la barrière de montagnes autour et le lac en bas de la pente. C'est un pays qui est en forme de cuvette, et, au centre de la cuvette, comme il convient il y a de l'eau.[11]

Murailles alpestres, refuge protecteur dans l'éden lémanique et nature prolifère, toutes ces images « cartes postales » se trouvent déjouées par la description de la « Suisse miniature ». Mais au-delà du niveau proprement thématique, Cendrars joue avec les limites que l'écriture romanesque s'est imposées et fait sauter les carcans qui la tiennent prisonnière. La subversion de l'écriture est rendue possible par une double transgression : un jeu à partir du « style littéraire romand » (linéaire, à tendance réaliste, anthropomorphiste, etc.) et de nos représentations du cosmos helvétique. Cette entreprise, qui passe par le démantèlement de toute une série de mythes, situe notre auteur particulièrement en marge, notamment de celui que les écrivains romands reconnaissent ou refoulent comme un père et un modèle littéraire, à savoir C.-F. Ramuz[12]. Il s'agissait pourtant d'inscrire notre propos hors de cette tendance récurrente et dangereusement réductrice de la critique à établir des relations généalogiques entre les écrivains. Ainsi comme le dénonce Claire Jaquier : « [...] l'état de fils, c'est celui de la dépendance : les écrivains romands ont des papas jusqu'au fond

---

11 Ramuz C.-F., *Des Choses et des hommes, dix-sept écrivains de la Suisse romande, Vers et Prose I*, Neuchâtel-Paris : Victor Attinger, 1939.

12 La subversion du style de Cendrars n'est pas « volontaire » au sens où l'auteur aurait cherché à se distinguer consciemment de ses contemporains romands ou français. Pourtant si Cendrars n'a jamais ressenti le besoin de se situer dans le paysage littéraire de son époque, l'effet de la description sur le lecteur frappe par son extrême originalité. Il est peu douteux que celle-ci fut le seul critère auquel le poète obéit. La comparaison avec des textes romanesques plus « réalistes » tels ceux de Ramuz met en perspective cette marginalité recherchée par l'écrivain, pour elle-même évidemment.

des âges »[13]. Les analyses que nous venons d'esquisser auront atteint leur but si elles parviennent au contraire à persuader le lecteur de l'extrême autonomie de Cendrars, habité par le seul fantasme de l'auto-engendrement. La révolte contre le père chez Cendrars se manifeste sous toutes sortes de formes entre les textes de *Vol à voile* et *L'Homme foudroyé*: elle est refus patronymique, refus de l'auteur suisse, enfin refus des filiations littéraires au sens large[14].

Ce désir de renaître à soi par l'écriture est mis en abyme dans le passage de « La Pierre » par l'association de l'œuf à tête de mort (élément du féminin) et du phallus nauséeux (masculin)[15]. Et si l'accouplement n'est pas effectif sur le plan sexuel, le passage s'inscrivant sous le sceau de la peur morbide ou du fantasme, il est l'étape nécessaire à la jouissance scripturale qui a lieu après cette remontée de la faille: installé dans une grange abandonnée, il y vit sa « plus belle nuit d'écriture (comme on se rappelle sa plus belle nuit d'amour) ».

Noémie Christen

---

13 Jaquier Claire, « La boutique du texte: bouchons, plâtres et fer forgé », dans *Filiations et filatures: Littérature et critique en Suisse romande*, Francillon, Roger, Jaquier, Claire et Pasquali, Adrien (dir.), Genève: Zoé, 1991, p. 107.

14 Nous entendons par là les filiations suisses et françaises, tant les écrivains singuliers que les mouvements littéraires. Le problème des relations de l'œuvre cendrarsienne avec celle de ses contemporains français d'avant-garde dépassant les limites imposées par le présent travail n'a pas pu être posé ici. Mais dans l'esprit des textes de Cendrars, on se doit de désigner en particulier les deux « bêtes noires » de son époque à savoir le surréalisme et la psychanalyse. L'idée même d'élaboration doctrinale lui est d'ailleurs étrangère.

15 Ce mythe du phénix constitue un thème constant de l'œuvre et apparaît souvent au détour d'une image ou d'une anecdote comme un fait *a priori* secondaire, mais fonctionnant comme un rappel. Parmi ces mises en abyme d'anamorphose, mentionnons l'épisode d'un souvenir d'enfance, célébration d'un repas dont le plat est composé de « morceaux qui étaient des bras sectionnés de poulpe », rappelant le bras que l'écrivain perdit en guerre (TADA 5, 63). Cette mention n'est pas le fait d'un simple rappel du traumatisme, mais est l'occasion d'une possible reconstitution de soi par l'ingestion de la tentacule coupée.

LA SUISSE ET CENDRARS :

histoire d'une recupération

Il faudra du temps à [Cendrars], ce bourlingueur, prince de l'avant-garde, suppresseur de virgules poétiques, mutilé de l'histoire du siècle, pour redevenir un Suisse romand.

Christophe Calame

Il n'est pas difficile de démontrer que la Suisse, dans l'existence et l'œuvre de Blaise Cendrars, occupe une place secondaire : l'écrivain y est né, y a étudié quelques années, s'y est marié beaucoup plus tard, à la fin de sa vie. Des faits officiels, déterminants parce qu'ils encadrent toute l'existence de Cendrars, diront certains. Le fruit du hasard, rétorqueront d'autres, Cendrars le premier, depuis sa tombe dans les Yvelines. A l'inverse, il serait beaucoup plus facile de montrer, naturalisation et déclarations à l'appui, que Cendrars est *français*. Mais l'acte de naissance et les documents d'état civil ont l'avantage d'offrir à qui sait les manier les éléments d'une récupération automatique, faisant l'économie de toute argumentation ; le chercheur ou le critique actuel, surtout s'il est compatriote, s'est naturellement laissé tenter. Car les institutions suisses ont finalement compris quel bénéfice la revendication de Cendrars, en termes de légitimité et de visibilité, pouvait avoir pour leur petit pays. Actuellement, « la Suisse s'enorgueillit [...] d'être la patrie natale du globe-trotter Blaise Cendrars »[1], et toutes les anthologies, les dictionnaires d'écrivains et les histoires littéraires suisses se sont mis d'accord depuis au moins trente ans : Blaise Cendrars est un écrivain suisse, et l'un des plus grands. Le 21 octobre 1979, dans une lettre adressée à Hugues Richard, Henry Miller déclarait : « enfin les Suisses reconnaissent l'homme extraordinaire qu'il a été »[2]. L'histoire de la Suisse et de Cendrars est-elle réellement celle d'une *reconnaissance* ? Le terme de récupération nous semble plus juste.

---

1 Mitterand Henri (dir.), *Littérature : XX^e siècle textes et documents*, Paris : Nathan, 1991, p. 87.

2 Cendrars Blaise, Miller Henry, *Correspondance 1934–1979 : 45 ans d'amitié*, Cendrars, Miriam (éd.), Paris : Denoël, 1995, p. 30. Il s'agit d'une lettre de Henry Miller à Hughes Richard datée du 21 octobre 1979.

Rappelons-le, rien ne s'est fait du vivant de l'auteur: c'est la France, patrie d'élection de Cendrars, qui a fait du bourlingueur un écrivain consacré. Mais lorsqu'en janvier 1961 l'écrivain décède à Paris, les évènements s'enchaînent et les Suisses retrouvent vite la mémoire. Plusieurs étapes jalonnent cette récupération, l'une des plus curieuses étant l'obtention en 1975 des archives littéraires de l'écrivain par la Bibliothèque Nationale Suisse: si les Suisses n'ont jamais exploité seuls ce volumineux fonds d'archives, il est certain que cette acquisition a contribué à légitimer l'entreprise de récupération, ou au moins l'a encouragée.

Demandez-le à n'importe quel Suisse: il est aujourd'hui unanimement admis, dans le pays de Ramuz, que Cendrars, lui aussi, fait partie du panthéon national. Pourtant, Cendrars n'a jamais *voulu* être suisse; ce «détail», une bonne partie de l'histoire littéraire semble l'avoir oublié (ou omis), comme en témoigne le titre de l'ouvrage récent *La Poésie en Suisse romande depuis Blaise Cendrars*[3]. Il suffit de jeter un coup d'œil sur les anthologies ou les dictionnaires parus du vivant de l'écrivain, de se pencher sur ses œuvres ou de simplement considérer d'un peu plus haut la lente et méticuleuse exhumation de sa «véritable» biographie pour que la catégorisation de Cendrars devienne beaucoup plus embarrassante. Ou plutôt, pour qu'elle soit évidente: certes, Cendrars est *né* Suisse, mais il a passé la majeure partie de son existence à effacer les traces de cette origine, faisant du monde sa patrie, vivant la plupart du temps en France, se battant pour la France et obtenant la nationalité française. Si nous voulons être honnêtes avec l'écrivain lui-même, il faudrait admettre qu'il est «du monde entier», bien que cette catégorie ne convienne assurément à personne. Dès lors, que doit privilégier le chercheur: les problématiques «volontés» de l'auteur, ou les non moins problématiques «faits officiels»? Plutôt que de répondre à cette question, nous rappellerons les grandes lignes de l'histoire de cette curieuse récupération, pour, peut-être, en tirer quelque enseignement.

L'inscription d'un écrivain dans le champ littéraire d'une nation n'est la plupart du temps pas problématique, dans la mesure où l'auteur en question s'accommode de ses origines, s'intègre à une terre ou y est lié de telle manière que la question ne se pose pas[4]. Dans le cas de figures exilées, déracinées ou

---

3 Graf Marion, Tappy José-Flore, *La Poésie en Suisse romande depuis Blaise Cendrars*, Seghers, 2005. Paru chez un éditeur français, le livre témoigne du renversement actuel de la situation: pour les Suisses, Cendrars est devenu le porte drapeau fièrement placé aux premières loges d'une anthologie destinée à … présenter des poètes *romands* aux lecteurs *français*.

4 En fait, dans le cas de la Suisse, la question *est* la plupart du temps problématique, puisque l'unité nationale elle-même pose problème. Comme le soutient Etienne Barilier dans son article «Littérature romande» paru dans *Etudes de lettres*, N° 4 (Université de Lausanne, Faculté

cosmopolites comme celle de Cendrars, cette inscription passe forcément par une *récupération*. Pour qu'une entreprise de cet ordre soit crédible, il faudrait toujours tenir compte des ces deux éléments distincts et parfois contradictoires : premièrement, l'appartenance officielle, les registres d'état civil, les origines, les *faits* de la vie de l'auteur ; secondement, l'appartenance construite, les discours, les revendications, c'est à dire la *posture* de l'auteur[5]. Dans le cas de Cendrars, il a suffi, dès la mort de l'écrivain, que la presse suisse fasse le rappel de ses origines, il a suffi que paraissent les *Inédits secrets*[6] contenant des révélations sur sa jeunesse neuchâteloise, pour qu'une première vague de récupération déferle. Il s'agissait bien sûr d'une vague sans fondement : seuls les « faits officiels » étaient là. Manquaient singulièrement les signes fondés d'une « posture suisse » : et pour cause, le peu de poids accordé à la question des origines en général et le rejet de la Suisse en particulier sont clairement repérables dans l'œuvre et les propos de Cendrars. A tel point qu'il est frappant d'opposer sur ce sujet les avis de Ramuz à ceux de son « nouveau compatriote ». Le Vaudois déclarait à ce propos :

> Je voyais bien qu'il ne s'agissait plus seulement d'écrire n'importe quoi, comme pour satisfaire à une fonction naturelle, mais bien à présent d'exprimer : et m'exprimer, tel que j'étais, si j'étais vraiment quelque chose, et en même temps ce qui m'entourait, le milieu d'où j'étais sorti, un pays, une terre, les hommes de cette terre, étant né en un lieu que je n'avais pas moi-même choisi, qui n'était pas un lieu d'élection, mais un lieu d'obligation ; à cause de quoi justement j'avais non seulement à l'accepter, mais à l'aimer : car il faut aimer son destin quel qu'il soit. [...] On m'a souvent accusé d'étroitesse d'esprit, parce que j'ai cherché à me contenter d'un espace lui-même matériellement très étroit ; je prie qu'on veuille bien voir que je ne l'ai jamais envisagé que comme une base, une espèce de tremplin d'où s'élancer, y revenant toujours, mais pour toujours le quitter ; un point d'attache, mais un point de départ. Je prie de voir que je n'ai jamais oublié qu'autour de moi il y avait le monde et l'immensité du monde. Je suis à ma petite table et dans mon tout petit pays, mais en même temps je suis dans le monde.[7]

---

des Lettres, octobre–décembre 1982), l'écrivain suisse ne conçoit jamais son appartenance au niveau national : il la situe soit à un niveau plus large (l'Europe, le monde), soit à un niveau moindre (le canton, la région. Cendrars est d'ailleurs utilisé par Barilier comme le paradigme de l'écrivain « du monde »). Or, c'est le plus souvent à un niveau helvétique que la récupération de Cendrars va chercher à se faire ...

5 Sur le sujet de la posture, voir Meizoz Jérôme, *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève : Slatkine (Érudition), 2007.

6 Cendrars Blaise, *Inédits secrets*, Cendrars, Miriam (éd.), Paris : Le Club français du livre, 1969.

7 Ramuz Charles-Ferdinand, *Morceaux choisis*, Zermatten, Maurice (éd.), Lausanne : Mermod, 1941, p. 65–66.

Cendrars, lui, n'a jamais été aussi éloigné de Ramuz que sur ce point-là :

> Je suis né natif de la Chaux-de-Fonds, et on naît au hasard, on est tout à coup dans un berceau, on ne sait pas d'où l'on vient, on ne sait pas où l'on est, on vous apprend ça par la suite. Et bien moi j'ai toujours vécu comme ça : chaque fois que je me suis trouvé quelque part à l'étranger, aux antipodes, n'importe où en train de bourlinguer, je me demandais « mon pauvre petit vieux, qu'est-ce que tu fous là, d'où viens-tu, pourquoi es-tu dans ce pays-ci et non pas dans l'autre ? » exactement comme si je venais de naître. Pourquoi ai-je débuté à Pékin ? Et bien, j'en sais rien non plus. Les faux-pas, les courses à l'absurde et des tas d'histoires … je pourrais bien me passer de Pékin comme j'aurais pu me passer de La Chaux-de-Fonds [...].[8]

De toute évidence, les arguments solides pour une récupération justifiée n'existant pas, ce sont une série de discours, plus ou moins sophistiqués, qui ont dû être élaborés pour rendre crédible l'appropriation dont la Suisse devait symboliquement profiter.

Pour décoder ces discours, il est nécessaire de comprendre la complexité du contexte littéraire qui unit et sépare la France et la Suisse romande depuis plusieurs siècles. Rappelons-le : la Suisse romande, en tant qu'espace littéraire homogène et reconnaissable immédiatement par tous, n'existe pas. L'« unité romande » est un collage de morceaux épars : géographiques, historiques, confessionnels, voire linguistiques. Le champ littéraire suisse romand, comme tous les champs francophones périphériques, présente les caractéristiques forcément pénalisantes d'un espace qui doit à la fois lutter pour se rapprocher du centre historique et institutionnel dominant (Paris), tout en essayant de s'en distancer et de s'en distinguer. Pas suffisamment différente, mais pas assez semblable à la France, la Suisse romande est endémiquement en mal d'identité. Cherchant sans cesse à réaffirmer sa légitimité par de nouveaux moyens, revendiquant ses particularités et ses spécificités, mais pourtant largement dépendant de la France, le monde littéraire romand se sent tiraillé entre des désirs d'inclusion et de reconnaissance, d'appartenance et d'indépendance. Littérairement parlant, la Suisse romande est entièrement tournée vers la France, la frontière de laquelle est bien plus perméable que celle qui la sépare du reste

8 Transcrit de « Blaise Cendrars, Ouchy, octobre 1948 » dans *Paroles de Romandie* (disque sonore 33 tours), Lausanne : Radio suisse romande ; Riedikon : Turicaphon, ca 1970. Sur le sujet de Cendrars et Ramuz, voir Meizoz Jérôme, « Français ou francophones ? Trajectoires comparées de Ramuz et Cendrars », dans *Intégrité intellectuelle. Festschrift an Joseph Jurt*, Einfalt, M., Erzsgräber, U., Sick, F. (éds.) Heidelberg : Carl Winter's Verlag, 2005, p. 359–370.

de la Suisse, pour une raison de langue toute évidente. Pourtant, elle désire s'émanciper, et met en avant, dans l'espace et dans le temps, une panoplie de traits propres à son histoire et à sa culture autour desquels elle tente de se forger une identité littéraire, tantôt au niveau national, tantôt au niveau régional, sans parvenir à trouver de compromis satisfaisant: originairement les Alpes et le paysage «sublime», parfois les particularités confessionnelles, souvent (et fatalement) l'éclectisme, et plus récemment le cosmopolitisme et l'ouverture vers l'étranger. Ce sont ces derniers arguments identitaires qui nous intéresseront pour le cas de Cendrars: au sein de cette situation générale dans laquelle, pour la reformuler une dernière fois, la Suisse romande est tentée de fonctionner indépendamment de la France tout en sachant qu'elle ne pourra jamais trop s'en éloigner, les figures qui, comme celle de Cendrars, ne connaissent pas les frontières et naviguent indifféremment d'un champ à l'autre, posent forcément problème lorsqu'il s'agit de les ancrer quelque part. Nous allons voir qu'en voulant récupérer Cendrars, la Suisse a nécessairement été confrontée à la question de son identité littéraire.

Il faut dire que l'histoire de la récupération cendrarsienne n'a jamais été simple, et que, selon qu'on se place du point de vue français ou romand, les perspectives changent facilement. Voici un premier exemple:

> Suffit-il de découvrir, comme par surprise, que Blaise Cendrars est né à la Chaux-de-Fonds ou que Philippe Jaccottet a conservé son passeport suisse pour connaître la poésie romande? Allons donc! Il faut avoir l'honnêteté de reconnaître que la France annexe les valeurs qui l'intéressent (les cas de Rousseau, Constant, Cendrars ou Jaccottet sont éloquents), mais laisse pour compte des voix qui lui semblent plus ténues ou des figures qui manifestent une altérité trop radicale.[9]

Dans ce cas, nous avons affaire à un discours de l'institution française à propos d'elle-même, à un jugement énoncé sur ses pratiques, à une autocritique allant à l'encontre du discours attendu: une partie de la critique française se sent aujourd'hui obligée de reconnaître que son pays a souvent profité de son poids pour spolier ses voisins et s'en approprier les éléments les plus «intéressants». Si le constat est probablement vrai pour une série d'auteurs, dans le cas de Cendrars, la France n'a rien «annexé» du tout: c'est l'écrivain qui a choisi. Du côté suisse, évidemment, personne n'ose crier au vol:

9 Doucey Bruno, [Directeur des Editions Seghers], «Préface», dans Graf, Marion et Tappy, José-Flore, *op. cit.*, p. 10.

> Une telle récupération ne pouvait se faire qu'après la mort de l'auteur, puisque de lui-même il n'a jamais cherché à se rapprocher d'une terre avec laquelle il avait rompu il y fort longtemps. Il faut donc constater que ce retour n'est pas un acte spontané, mais qu'il a été rendu possible parce que l'écrivain a d'abord été reconnu comme une « gloire française » : il a passé la frontière, a été reconnu par le puissant voisin et cela a cautionné ce que la Romandie n'aurait pas osé faire toute seule.[10]

Il est de plus en plus admis, dans le cas de Cendrars, que ce n'est pas la France qui a spolié, mais la Suisse (romande) qui a profité d'une situation nouvelle : le retour de l'écrivain dans sa patrie d'origine n'est devenu envisageable qu'une fois sa notoriété acquise et, ce qui est fort pratique pour ne pas rencontrer d'opposition, seulement *après* sa mort. Pourtant, si l'écrivain est de retour en Suisse, les justifications d'une telle opération sont toujours, hormis l'acte de naissance, d'étranges tours de passe-passe.

Du vivant de Cendrars, les trois grandes biographies parues à son sujet en France[11] ne faisaient, sans surprise, presque aucune mention de la Suisse : jamais comme lieu de naissance ou d'enfance, parfois comme lieu d'origine ou de nationalité du père (la mère étant considérée comme « écossaise »). Il s'agit d'une régularité : avant l'épisode du retour à Sigriswil[12] et la parution de la biographie du Suisse Jean Buhler[13], qui ont tous deux contribué à rappeler les « faits officiels » à une partie du monde littéraire, il est unanimement admis en France, selon la biographie que l'auteur s'est lui-même construite, que « Blaise Cendrars est né le 1er septembre 1887 à Paris », et que son enfance s'est déroulée entre Naples, l'Angleterre et l'Egypte, avant que l'adolescent ne quitte tout pour la Russie, la France et les Etats-Unis. Pas trace de la Suisse dans ce parcours, ou si peu.

---

10 Le Quellec Cottier Christine, « Blaise Cendrars ou comment faire disparaître les frontières » dans *Uncertain Relations – some configurations of the « third Space » in Francophone Writings of the Americas and of Europe*, Killick Rachel (ed.) Berne : Peter Lang, 2005, p. 218.

11 Lévesque Jacques Henri, *Blaise Cendrars*, Paris : Éditions de la Nouvelle Revue critique, 1947, Parrot Louis, *Blaise Cendrars*, Paris : Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1948 et Rousselot Jean, *Blaise Cendrars*, Paris : Editions Universitaires (Témoins du XXe siècle), 1955.

12 Blaise Cendrars est revenu dans sa commune d'origine en 1949 pour se marier. Cet événement, ainsi que l'interview qu'il a accordé à la Radio Suisse Romande à cette occasion (voir note 8), ont parfois été utilisés pour justifier un prétendu attachement de Cendrars à la Suisse.

13 Buhler Jean, *Blaise Cendrars : homme libre, poète au cœur du monde*, Bienne : Ed. du Panorama, 1960.

Une exploration dans la série (limitée) des ouvrages d'histoire littéraire parus en Suisse sur la littérature romande du vivant de Cendrars ne nous réserve d'ailleurs aucune surprise: entre 1920 et 1960, personne ne songe à faire de Cendrars un écrivain du panthéon national; il est systématiquement et logiquement absent des anthologies et dictionnaires suisses, tout en étant régulièrement présent dans leurs équivalents français, qui se montrent délicieusement contradictoires au moment de préciser un lieu de naissance[14]. Dans la presse, par définition en avance sur l'institution littéraire, la situation est légèrement différente, et quelques journalistes approximativement informés se souviennent que l'écrivain est d'origine suisse: «le pays neuchâtelois où il est né»[15], «le Neuchâtelois francisé»[16], ou «l'écrivain de chez nous»[17]. Mais si la mention est présente, la revendication n'est pas encore d'actualité.

Dès janvier 1961, les choses tournent brusquement: la presse suisse, ayant en tête les pages neuchâteloises du récent ouvrage de Buhler[18], se charge de rappeler à tous le souvenir des véritables origines de l'écrivain et tente de premières ébauches de récupération conciliante. Selon Franck Jotterand, Cendrars est suisse «de la meilleure des façons»[19], c'est-à-dire anti-conformément à l'image (péjorative) du *Suisse ordinaire*. Le paradigme du *Suisse extraordinaire* est en train de se mettre en place. Dès ce moment, et puisqu'il n'est plus là pour contrer une telle vision, Blaise Cendrars va être mécaniquement incorporé aux canons littéraires, non seulement suisses romands, mais plus largement helvétiques. Son nom se retrouve peu à peu dans tous les ouvrages anthologiques, les dictionnaires et les histoires littéraires. Le plus souvent, les justifications de cette intégration sont absentes ou rudimentaires. Mais au fil d'une série

14 «Paris» la plupart du temps, mais dès les années 1940, on trouve «l'Oberland», «Neuchâtel», «La Chaux-de-Fonds» … L'auteur et ses déclarations changeantes y sont pour beaucoup (Voir: *Rencontres avec Blaise Cendrars 1925–1959*, Leroy, Claude (éd.), Paris: Non Lieu, 2007, ainsi que Cendrars Blaise, *Blaise Cendrars vous parle …*, Paris: Denoël, TADA 15, 2006.

15 Beguin Albert, «Cendrars le contemplatif», dans *La Gazette de Lausanne*, 1er octobre 1949.

16 Nicollier Jean, «Nouveautés littéraires de Suisse française», dans *La Gazette de Lausanne*, 10 septembre 1932.

17 Gigon Fernand, «Ecrivains de chez nous: Blaise Cendrars», dans *Bulletin de la Guilde du Livre*, mai 1938.

18 Voir note 13.

19 Jotterand Franck, «La meilleure façon d'être Suisse», dans *La Gazette de Lausanne*, 28/29 janvier 1961.

d'évènements déterminants, s'échelonnant entre 1969[20], 1975[21], 1979[22], 1987[23] et 1991[24], la logique de récupération va s'organiser autour de plusieurs discours[25]. Cendrars est véritablement entré dans le domaine de la littérature suisse ; il ne reste plus qu'à expliquer *pourquoi*.

L'attitude la plus répandue, déjà repérable du vivant de l'auteur chez les critiques les plus sensés, et qui semble traverser les années avec raison, est une attitude encyclopédique et objective. Elle consiste à mentionner, comme l'usage le veut, le lieu de naissance et / ou d'origine de l'auteur, ainsi que, le plus souvent, sa nationalité française acquise en 1916, sans pour autant considérer ces éléments comme fondamentaux. C'est l'attitude choisie par la plupart des dictionnaires de *langue française* ou *francophones*, et c'est une position qui ne s'attache pas à trancher, commenter ou résoudre le problème de l'appartenance nationale, mais préfère privilégier le commentaire de l'œuvre. La plupart des ouvrages français agissent de cette façon. Dans le domaine suisse, cette position se caractérise par une conscience du paradoxe de la situation : citons le dictionnaire de Walzer (1991) qui mentionne que « jamais Suisse ne

---

20 Publication des révélations sur la jeunesse suisse de Freddy Sauser par Myriam Cendrars, voir note 6. La biographie de son père reprend tous ces éléments dans un récit fleuve : Cendrars Miriam, *Blaise Cendrars, la Vie, le Verbe, l'Ecriture*, Paris, Denoël, 2006 (Balland 1984).

21 Acquisition par la Bibliothèque Nationale Suisse du Fond d'archives Blaise Cendrars.

22 Début des investigations d'Hugues Richard sur le passé suisse de Cendrars, notamment dans *Revue Neuchâteloise* 89 (numéro spécial Cendrars), hiver 1979–80.

23 Centenaire de la naissance de l'écrivain à l'occasion duquel est organisé, dans trois villes suisses, un colloque universitaire : *L'Encrier de Cendrars*, Actes du colloque du Centenaire : Berne, Neuchâtel, La Chaux-de-Fonds, 31 août, 1er et 2 septembre 1987, Flückiger Jean-Carlo (dir.), Neuchâtel : La Baconnière, Cahiers Blaise Cendrars n° 3, 1989.

24 Sept-centième anniversaire de la Confédération helvétique, qui s'accompagne d'ouvrages encyclopédiques commémoratifs.

25 Remarquons que, pendant tout ce temps, la réception française semble ignorer la récupération que les Suisses mènent « dans leur coin » (voir par exemple l'entrée « Cendrars » de Belloc Gabriel, Debon-Tournadre Claude, *Les Chemins de la poésie française au XXème siècle*, Paris : Delagrave, 1979, qui ne fait aucune mention de la Suisse). La question de l'appartenance à tel ou tel champ littéraire national est certes en partie éludée avec l'apparition, dès la fin des années 1970, des dictionnaires d' « écrivains francophones » ou d' « expression française » qui regroupent l'ensemble de la production sans distinction de nationalité. Mais tout se passe comme si la récupération de la figure cendrarsienne n'avait été qu'une petite cuisine helvétique, que tout s'était déroulé uniquement du côté de la Suisse, en catimini (ou dans l'indifférence), et que rien de tout cela n'avait eu d'incidence sur le commentaire de l'œuvre qui continue à se poursuivre sans distinction de lieu.

fut moins suisse »[26], ou les positions de Béguin (1949)[27], Guyot (1961)[28], Jaton (1997)[29] ou Küpfer (2007)[30].

A l'exact opposé de cette attitude sensée, qui a pris acte de la récupération mais ne l'alimente pas, une attitude revendicatrice et simpliste s'évertue à considérer la récupération de Cendrars comme un acquis ou une évidence, ou pire, a complètement oublié que Cendrars n'a pas toujours été « suisse ». Elle n'a pas d'égard pour les choix de l'auteur (les omet ou les ignore ?), et se contente de répéter, par exemple et sans autre forme d'explication, qu' « on s'accorde unanimement à reconnaître que [Cendrars] reste l'un des plus grands auteurs suisses du 20ème siècle »[31]. Cette position fait d'ailleurs preuve, trente ans après la mort de l'écrivain, de son manque de sérieux en transformant Freddy Sauser en « Bernois » fils d'une « mère écossaise » qui a vécu au « Népal » [sic !] avec ses parents[32]. On la retrouve globalement dans tous les ouvrages récents qui incorporent Cendrars au canon littéraire suisse, romand ou régional (notamment neuchâtelois) sans le moindre rappel des faits ou la moindre justification.

Il est aussi possible de trouver, dans la foulée des révélations sur la jeunesse suisse de Cendrars, une position qui a tenté d'expliquer sa récupération en se fondant sur les nouvelles données biographiques à disposition : était-il vraiment possible que Cendrars ait complètement fait l'impasse sur son pays d'origine ? Cette posture espérait trouver une justification à la récupération de l'écrivain grâce à quelques-uns de ses actes, particulièrement lors de son « retour » à Sigriswil[33], ou encore avec ses déplacements à Lausanne et en « pays

---

26 Walzer Pierre-Olivier, *Dictionnaire des littératures suisses, publié à l'occasion du 700e anniversaire de la Confédération helvétique*, Vevey : Ed. de l'Aire, 1991.

27 Beguin Albert, « Cendrars le contemplatif », dans *La Gazette de Lausanne*, 1er octobre 1949.

28 Guyot Charly, *Ecrivains de Suisse française*, Berne : Francke Verlag, 1961, p. 9.

29 Jaton Anne-Marie, « Blaise Cendrars », dans *Histoire de la littérature en Suisse romande*, tome II, Francillon, Roger (dir.), Lausanne : Payot, 1997.

30 Küpfer Jacques, *L'Anthologie de la poésie romande d'hier à aujourd'hui*, Lausanne : Favre, 2007, p. 587–8.

31 Dahlem Henri-Charles, *Sur les pas d'un lecteur heureux : guide littéraire de la Suisse*, Lausanne : L'Aire, 1991.

32 Nicollier Alain, Dahlem Henri-Charles, *Dictionnaire des écrivains suisses d'expression française*, 2 tomes, Genève : Ed. GVA, 1994.

33 Voir note 12.

neuchâteloise où il est né»[34], et ceci en dépit de la majorité de ses autres déclarations. Pour les tenants de cette position, tout portait à croire que l'auteur avait voulu faire un retour au pays d'origine à la fin de sa vie, au moins symboliquement, et que cela autorisait une incorporation au canon littéraire suisse[35].

Finalement, le discours argumentatif le plus intéressant trouve la base de sa justification dans un paradoxe: Cendrars est réintégré à la Suisse littéraire malgré le fait, et même justement *parce que* l'écrivain ne se considérait pas suisse. Cette position se fonde tout d'abord sur une définition élastique de la Suisse: la Suisse n'est-elle pas un pays de passage, multiculturel, protéiforme, à tradition d'exil, de mercenariat, polyglotte? Ce serait donc la patrie par excellence de Cendrars, lui qui plus que personne rassemble toutes ces caractéristiques! Si cette position, telle qu'elle est apparue à ses débuts sous la plume de Jotterand notamment, souffrait d'une forme de légèreté, elle a permis de pousser plus loin la réflexion, qui a alors largement dépassé le cadre de son problème initial. Ce sont les critères de l'identité nationale qui ont été remis une nouvelle fois en question: cherchant à inventer un visage radieux et valorisant à la Suisse, ce discours, par aubaine ou par opportunisme, a pu se servir de Cendrars comme d'un exemple représentatif. Mais représentatif de quoi au juste? De toute une palette de nouvelles valeurs. La Suisse moderne, cherchant à s'ouvrir au monde, voulant se débarrasser de ses vieux stéréotypes, a appelé la figure symbolique de Cendrars à la rescousse. Cendrars représentait subitement «la meilleure façon d'être suisse» parce qu'il possédait toutes les qualités utiles pour désencombrer de tous ses complexes l'image littéraire du pays.

Schématisons un peu: depuis qu'elle tente de s'ériger en unité cohérente, la Suisse romande littéraire semble freinée par un double complexe. Dans son versant «amiélisant», ce complexe se caractérise par un repli sur soi, une introspection maladive à la limite de l'autopunition et un protestantisme sévère; dans son versant «ramuzien», il s'agit (prétendument) d'un attachement acharné à une terre et d'un empêtrement dans le péché. Pour un malheureux Suisse pareillement complexé, rongé par la culpabilité, il n'est pas envisageable de s'accomplir entièrement ou d'aspirer à la moindre reconnaissance sans *cesser d'être Suisse*. Or, le parcours exemplaire de Cendrars, récupéré par la Suisse, sert à exhiber un Suisse qui a réussi à devenir quelqu'un en ne cessant ja-

---

34 Coll., *Anthologie de la littérature neuchâteloise 1848–1998*, Neuchâtel: Attinger, 1998 et Igly France (éd.), *Une demi-siècle de poésie romande: poètes d'hier et d'aujourd'hui*, Travers: Nouvelle Bibliothèque, 1969.

35 Notamment: Maggetti Daniel, «Cendrars et la Suisse: du jeu au mythe», dans *Intervalles* n° 18, *Revue culturelle du Jura et de Bienne*, La Neuveville, 1987, p. 114–135.

mais (veut-on se convaincre) d'être Suisse. Du coup, une nouvelle catégorie de compatriote, salutaire pour les suiveurs d'exemple, est activée : celle du Suisse qui réussit *au large*, celui qui concilie son *besoin de grandeur* et ses origines modestes. En devenant *du monde entier*, ce nouveau Suisse accomplit en actes ce que Ramuz faisait en puissance depuis sa *petite table*, dans son *petit pays* : être *au cœur du monde*, de nulle part et de partout à la fois. Le pas est alors rapidement franchi : si l'image ingénieuse de cette nouvelle « Suisse par excellence » est acceptée et reconnue, le nouveau « Suisse par excellence », c'est bien lui, Cendrars.

Blaise Cendrars devient légitimement Suisse, selon cette façon de voir les choses, non pas parce que, d'après d'anciennes acceptions, il est neutre ou semblable à ses compatriotes, mais bien parce qu'il est, selon la nouvelle construction du Suisse, complètement *singulier*. En somme, c'est probablement et ironiquement *parce que* Cendrars avait quitté tout ce qui le faisait étouffer en Suisse qu'il est devenu, rétroactivement, un Suisse exemplaire, lorsque le reste du pays s'est débarrassé à son tour de ces lourdeurs : une fois de plus, et même lorsqu'il s'agit des critères de définition d'une nation, Cendrars aurait eu une longueur d'avance sur tout le monde ! Pour le Suisse nouveau, l'attrait de l'inconnu a donc plus de poids que la reconnaissance des origines. Cependant, un doute nous prend. Ce discours, s'il a pour but de permettre à la Suisse, en toute impunité, de passer outre les réticences de Cendrars vis-à-vis de son pays d'origine et de justifier son incorporation au canon littéraire national (en gros, il ne pouvait pas savoir que son pays d'origine deviendrait à ce point attrayant), la démarche a quelque chose de curieusement tautologique. La récupération de Cendrars semble servir à l'élaboration d'une nouvelle image de l'unité nationale en même temps que cette nouvelle image est utilisée pour justifier l'incorporation de Cendrars à l'histoire littéraire suisse. Autrement dit, faut-il considérer que Cendrars est passé du statut d'objet hétérodoxe vis-à-vis de la Suisse à celui d'élément constitutif *parce que* l'hétérodoxie était devenue (ou avait été érigée en) un critère déterminant d'appartenance nationale, ou est-il préférable de croire que les critères d'appartenance se sont forgés, en partie au moins, en cherchant des réponses au problème de la récupération de Cendrars ? La vérité n'est probablement pas si simple.

Alors, qu'avons-nous à apprendre de cette curieuse histoire récupération ? Assurément davantage sur la Suisse, son image et ses rapports à la France que sur Cendrars lui-même :

> Cela ne nous apprend certes rien de nouveau sur Cendrars lui-même, hors le fait qu'il a l'étoffe d'un héros valorisant, ce dont nous nous doutions déjà. Mais grâce à lui, nous serons peut-être plus attentifs aux retombées et aux implications de la fabrication symbolique, qui n'épargne pas la littérature, et qui pèse quotidiennement sur nos visions du monde.[36]

Comme l'écrivait P.-O. Walzer, finalement, « Brésilien ou Chinois, l'étiquette importe peu »[37]. Gardons simplement ceci à l'esprit : si, comme la plupart des commentateurs le rappellent à raison, le plus inventif des héros imaginé par le « Suisse » de La Chaux-de-Fonds, c'est lui-même, alors il faut admettre que le plus improbable des héros suisses qui ait été imaginés, c'est aussi lui, Cendrars.

Daniel Vuataz

---

36 Maggetti Daniel, « ‹ L'Appel du large › : Blaise Cendrars dans l'institution littéraire suisse romande », dans *Blaise Cendrars le bourlingueur des deux rives*, Leroy Claude, Flückiger, Jean-Carlo (éd.) Paris : Armand Colin, 1995, p. 27.

37 Walzer Pierre-Olivier, *Dictionnaire des littératures suisses, publié à l'occasion du 700e anniversaire de la Confédération helvétique*, Vevey : L'Aire, 1991, p. 69.

CHRONIQUES

ÉVÉNEMENTS

Assemblées plénières du Centre d'études Blaise Cendrars

Chaque année, au mois de novembre, les assemblées plénières du C.E.B.C. donnent l'occasion à bon nombre de nos membres de se retrouver ou de faire connaissance, à Berne ou ailleurs si les circonstances s'y prêtent. Elles sont l'occasion d'informer des activités du Centre, de préciser quelles ont été les participations à des colloques ou toutes autres manifestations, expositions ou soirées à thèmes. Elles sont une belle occasion d'annoncer des nouveautés – publications à venir, parutions récentes, acquisitions du Fonds Blaise Cendrars – et de partager des nouvelles de toutes sortes – vente particulière, démarrage d'une thèse, projet de spectacle théâtral ou cinématographique… Et chaque assemblée est riche en découvertes et échanges grâce aux multiples activités menées par la communauté des « cendrarsiens ».

Assemblée plénière 2008

Jean-Carlo Flückiger, directeur du C.E.B.C., ouvre la 18e Assemblée plénière le samedi 15 novembre à la Bibliothèque nationale suisse. Il salue Miriam Cendrars, vice-présidente du C.E.B.C., souhaite la bienvenue à tous les membres présents et se réjouit d'annoncer les diverses phases qui composent le déroulement de cette journée. Son rapport explicite dans un premier temps l'avancée des travaux de recherche liés au projet de la Pléiade. Il remercie chaleureusement le Fonds national suisse de la recherche scientifique du soutien qu'il nous a accordé jusqu'au début de l'été 2008. Jean-Carlo Flückiger concentre ensuite son propos sur les projets éditoriaux en cours, soit la publication imminente de *Continent Cendrars* n° 13 ainsi que celle, prévue pour 2010, du livre de David Martens, *Blaise Cendrars – une poétique de la pseudonymie,* dans la série des *Cahiers Blaise Cendrars*. Ces projets, de même que les suivants, mobilisent les énergies en vue de la récolte des moyens financiers nécessaires, dans la mesure où il est de plus en plus difficile d'obtenir des subsides à l'impression.

Parmi les récentes acquisitions des Archives littéraires suisses, Marie-Thérèse Lathion, conservatrice, nous fait découvrir le manuscrit de *Kodak* ainsi que les épreuves corrigées *d'Une Nuit dans la forêt*. Elle explique aussi la convention

en préparation qui permettra à la collection de Hughes Richard de rejoindre la Bibliothèque nationale suisse.

Les échanges internationaux témoignent aussi de la richesse des activités en cours. Miriam Cendrars évoque la grande exposition consacrée à « Dis-moi Blaise… Léger, Chagall, Picasso et Blaise Cendrars » qui se tiendra durant l'été 2009 simultanément à Biot (Musée national Fernand Léger), Nice (Musée national Marc Chagall) et Vallauris (Musée national Pablo Picasso). De son côté, Thierry Jugan présente l'exposition « Blaise Cendrars et la Grande Guerre – de l'épreuve du feu à l'homme nouveau à la main coupée » qu'il a montée à La Chapelle de l'Hôtel de la Région de Châlon-en-Champagne (31 octobre–14 novembre 2008). De beaux catalogues richement illustrés nous permettent de conserver le souvenir de ces deux manifestations dans toute la fraîcheur de l'émerveillement qu'elles nous ont procuré.

Par ailleurs, plusieurs troupes théâtrales ont mis en scène des textes de Cendrars ; un CD du groupe *Ben Boy*, défendant la cause des enfants-soldats, contient un extrait de *J'ai saigné*, chanté dans une version bilingue français-wolof.

Myriam Boucharenc, présidente de l'AIBC, annonce la prochaine tenue de la journée d'études de l'Association, à Paris, le 19 juin 2009, intitulée « Cendrars et le XIX^e^ siècle ».

La matinée se conclut avec le poète, écrivain et libraire-en-chambre Hughes Richard, éminent pionnier de la recherche cendrarsienne en Suisse, qui évoque sa relation très passionnée à Cendrars, avant de laisser le comédien Didier Chiffelle interpréter son poème « Cher Blaise », accompagné de Julien Monti aux flûtes et percussions.

L'après-midi est consacrée à l'exposition d'art contemporain présentée par le Musée des Beaux-arts de Berne : « Ego documents – la part autobiographique dans l'art contemporain ». Ce sujet, très actuel, permet de repenser certaines pratiques cendrarsiennes que les explications de Kathleen Bühler, commissaire de l'exposition, nourrissent avec enthousiasme.

L'Assemblée se conclut au terme de cette visite et rendez-vous est pris pour le 14 novembre 2009.

Assemblée plénière 2009

La 19e Assemblée plénière réunit à nouveau les membres du C.E.B.C. à la Bibliothèque nationale suisse, à Berne. Jean-Carlo Flückiger, directeur, accueille tous les membres présents, avant d'ouvrir les feux de cette journée placée sous le signe des arts, et plus particulièrement du rythme, ce qui n'aurait sans doute pas déplu à Cendrars.

Le rythme des activités cendrarsiennes, d'abord, car l'année fut riche : après la publication de *Blaise Cendrars – L'Imaginaire du crime*, dirigé par David Martens, aux Éditions de L'Harmattan, ont paru les catalogues liés aux expositions « Dis-moi Blaise .... » et « Cendrars et la Grande Guerre », ainsi que les actes du colloque dirigé par Claude Leroy *Cendrars à l'établi*, aux Editions Non-Lieu, puis *L'Imaginaire poétique de Blaise Cendrars*, publié par Henryk Chudak aux Presses universitaires de Varsovie, prolongement du colloque qui s'est tenu dans cette même ville en 2008, mais aussi le numéro 47 du bulletin de l'AIBC, *Feuille de Routes*, dont la maquette a été, avec succès, complètement reformatée et transformée. À cette riche production s'ajoute encore *Continent Cendrars* n° 13, sorti de presse au printemps 2009, qui permet de découvrir, avec d'autres articles de fond, un inédit radiophonique dépisté par David Martens : « Blaise Cendrars – Entretiens de Bruxelles (1949) » ainsi qu'une correspondance inédite avec Louis Brun assortie de plusieurs photographies, dénichées par Laurence Campa dans les collections du Musée d'art moderne Anacréon, Granville (Manche).

Parmi les annonces qui confortent le dynamisme des activités cendrarsiennes, Jean-Carlo Flückiger mentionne encore la soutenance de thèse d'Aude Bonord, intitulée « Le Saint et l'écrivain. Variations de l'hagiographie au XXe siècle dans la littérature non confessionnelle (Blaise Cendrars, Joseph Delteil, André Gide, Christian Bobin, Sylvie Germain, Claude Louis-Combet) », qui aura lieu à l'Université de Paris IV le 20 novembre.

D'autres publications sont en cours de fabrication et l'assemblée 2010 aura sans doute encore diverses nouveautés à découvrir !

Le rythme des publications fait place au mouvement interne du C.E.B.C.. En effet, après quatre ans, le Comité du C.E.B.C. doit être (ré)élu et il s'agit ce jour d'un renouvellement partiel de l'équipe. Le Président et la Vice-présidente n'ont pas à être élus, de même que la conservatrice du Fonds Blaise Cendrars, tous trois appartenant de droit au Comité. Deux conseillers acceptent de continuer leur mission et sont réélus à l'unanimité : Doris Jakubec et André

Vanoncini. Deux conseillers ne se représentent pas, Claude Leroy et Maria Teresa de Freitas. Sont élus à l'unanimité à leur succession : Myriam Boucharenc et Michèle Touret. De plus, Yves Piccand, vérificateur des comptes, cède sa place à Liliane Parmigiani, élue aussi à l'unanimité à ce poste. Jean-Carlo Flückiger, ne souhaitant pas renouveler son mandat de directeur du C.E.B.C., propose en accord avec le Comité que Christine Le Quellec Cottier, l'actuelle secrétaire-trésorière lui succède. L'assemblée l'élit ainsi directrice du C.E.B.C., à l'unanimité.

Plusieurs membres du C.E.B.C. prennent la parole pour rendre hommage à la personnalité et au travail accompli par Jean-Carlo Flückiger. Celui-ci tiendra les engagements déjà pris par rapport à l'édition des œuvres de Cendrars dans la Pléiade et aux *Cahiers Blaise Cendrars* inscrits actuellement au programme du C.E.B.C. Quant au numéro 14 de *Continent Cendrars*, déjà sur l'établi, il se fera en partenariat. Après cet épisode chargé d'émotion, Christine Le Quellec Cottier explique que l'élection d'un nouveau secrétaire-trésorier ne peut avoir lieu dans l'immédiat, mais qu'elle se fera lors de la prochaine assemblée 2010.

Après une pause-café bienvenue, les échanges internationaux permettent plusieurs annonces, dont celle du colloque du cinquantenaire de Blaise Cendrars 1961–2011 « Aujourd'hui Cendrars », qui se tiendra du 4 au 6 mai 2011 à l'Université de Lausanne, sous la direction de Myriam Boucharenc et Christine Le Quellec Cottier. Thomas Bauer, de l'Institut National du Sport et de l'Éducation Physique à Paris, présente « Cendrars l'homme caoutchouc », une interview inédite accordée par Cendrars au Journal *L'Equipe*, en 1953, où il se définit comme l'inventeur du football en Russie. Ce morceau d'anthologie, ainsi que d'autres documents, seront publiés dans le *Continent Cendrars* n° 14.

La suite de la journée fait du rythme, du mouvement et des accords son principe vital, car toujours sous le signe de Cendrars, Jean-Carlo Flückiger a invité trois artistes qui comblent tous les sens du public ébloui. Avec le comédien André Bénichou, il présente les légendes imaginées pour accompagner les portraits de Cendrars par Modigliani. Après le repas, c'est le poète Guy Goffette qui offre un « Eloge du poète » grâce à une plume vagabonde qui rend palpable ses liens à l'Homère du Transsibérien. Et, en un rare moment de temps suspendu, Egidius Streiff, violoniste solo de renommée internationale, interprète la version originale de la *Sonate pour violon seul* de Béla Bartók.

Les membres du C.E.B.C., comblés et impressionnés, se donnent rendez-vous le 6 novembre 2010, pour la 20e Assemblée plénière, à Berne.

Christine Le Quellec Cottier

Journée d'études de l'AIBC: « Cendrars et le XIX^e siècle »

Voici comment Myriam Boucharenc, directrice de l'AIBC, présente la Journée d'études qu'elle a organisée le 19 juin 2009 à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense:

« À l'instigation de l'AIBC et du groupe de recherches « Études et travaux sur Cendrars » du Centre des Sciences de la littérature française, s'engage un cycle annuel de journées d'études consacrées à Blaise Cendrars. Cette initiative a pour fin d'actualiser et de synthétiser les savoirs et les travaux sur Cendrars, afin de mieux les situer dans le champ critique et l'Histoire littéraire, où il est encore trop volontiers perçu comme un auteur singulier et isolé.

La première journée s'est interrogée sur la vision et la place du XIX^e siècle dans l'œuvre de l'écrivain. Si, dans la ligne de Maurras et de Léon Daudet, Cendrars considère d'un point de vue antiromantique celui qu'il appelle « l'abominable XIX^e siècle », l'intérêt qu'il porte, à travers plusieurs figures d'élection – Nerval, Gourmont, Balzac, ...– révèle une relation plus complexe et plus nuancée, de complicité autant que de conflictualité, avec ce siècle ».

Le 19 juin 2009, sept conférenciers ont ainsi abordé tant « Cendrars et Balzac » (André Vanoncini, Bâle), que « Cendrars et le romantisme » (Pierre Loubier), « Cendrars et Gourmont » (Anne Boyer, Nanterre), ou encore la présence de diverses figures de femmes (Anne Lefeuvre, Nanterre, et Rita Stayano, Salerne) et « Le XIX^e siècle russe » (Oxana Khlopina, Nanterre). Après le succès de cette première journée, dont les actes seront publiés, la prochaine séance intitulée « Cendrars et les revues » est annoncée pour le vendredi 18 juin 2010.

« Les Hagiographes de la main gauche »

Le 20 novembre 2009, Aude Bonord soutient, à l'Université Paris IV-Sorbonne, sa thèse élaborée sous la direction de M^me la professeure Henriette Levillain: Le Saint et l'écrivain. Variations de l'hagiographie au XX^e siècle dans la littérature non confessionnelle (Blaise Cendrars, Joseph Delteil, André Gide, Christian Bobin, Sylvie Germain, Claude Louis-Combet).

Pour ce travail très attendu, Aude Bonord reçoit la mention très honorable et les félicitations du jury à l'unanimité. En voici les enjeux, présentés par l'auteure elle-même:

À la croisée de l'anthropologie, de l'histoire littéraire, de l'histoire de la spiritualité, des mentalités et des idées, cette étude explore un paradoxe littéraire et culturel : la réécriture de vies de saints chrétiens, historiques ou imaginaires, par des auteurs non confessionnels du XX^{e} siècle. Elle vise à déterminer quelles variations ils firent subir au genre et à la figure du saint par rapport à la tradition médiévale, représentée au premier chef par *La Légende dorée*, mais aussi par rapport à la tradition catholique, religieuse et littéraire, représentée par leurs confrères contemporains. À la manière dont Laurent Jenny associe l'histoire des formes et l'histoire des idées, ce travail montre que les variations génériques de l'hagiographie sont autant le reflet d'une pensée de la littérature que de la mentalité d'une époque : de ses attentes, de ses angoisses, de ses représentations de l'humain, de ses valeurs, de son rapport – si paradoxal – au sacré.

Les enjeux existentiels et littéraires de ces réécritures exhibent la complexité du rapport au modèle médiéval, invalidant la dichotomie trop simpliste entre hommage et dérision, traditionnellement privilégiée par l'histoire littéraire. Ce ressourcement inattendu aux textes hagiographiques et mystiques est emblématique du rapport de la modernité au passé, fondé sur le dialogue et non sur la rupture. Il instaure, le plus souvent, une mise en débat du modèle ancien, non pour le glorifier ou le liquider, mais pour y trouver un espace en retrait des pensées dominantes, éthiques, sociales, ou littéraires.

Le saint n'est en effet que le prisme à travers lequel ces auteurs déploient une pensée sur l'époque et sur la littérature. Le jeu avec l'hagiographie est le point de départ d'une réflexion sur l'Homme et sur l'Histoire, en lien avec la crise du héros romanesque, la volonté de repenser la temporalité narrative, mais aussi avec l'angoisse existentielle et la mise en question de la modernité. Les vies de saints et les écrits des mystiques offrent, sur le plan littéraire, de nouvelles pistes de réflexion. Le rapprochement du saint et de l'écrivain ne fait pas seulement le jeu de l'autofiction, il fonde un statut idéal de l'écrivain à partir de ses représentations stéréotypées. De même, la parole du saint constitue le modèle d'une conception de la littérature et du langage. Alors, le choix de l'hagiographie n'est un choix décalé qu'en apparence, il permet à nos auteurs de s'inscrire avec originalité dans les débats intellectuels ou artistiques de leur époque. Redécouvrir la fécondité des textes spirituels relève, en réalité, de la volonté de redéfinir la modernité sur de nouvelles bases en prenant acte des échecs ou des fausses pistes des avant-gardes, avant-garde des années 1920 ou du Nouveau Roman. Ces réécritures développent certes un discours intime sur le rapport personnel et littéraire de nos auteurs à la religion et au sacré, mais ces fictions prennent vraiment la place d'un discours théorique, honni

par Delteil et Cendrars ou frappé de soupçon à la fin du siècle. Ce travail met ainsi en valeur l'importance de la littérature hagiographique et mystique pour penser l'époque et la littérature au XX^e siècle. Il montre aussi combien celle-ci dépasse le cercle restreint des auteurs catholiques. De ce point de vue, la comparaison des auteurs non confessionnels avec les auteurs catholiques construit une position plus ambiguë que tranchée, entre confrontation et affinités, rejet et nostalgie.

Aude Bonord

Parutions récentes

Christine Le Quellec Cottier, *Blaise Cendrars – Un homme en partance*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires, PPUR, collection « Le Savoir suisse », n° 62, 2010, 144 p.

On trouvera une interview consacrée à la parution de cet ouvrage à l'adresse électronique suivante : http://www.lesavoirsuisse.ch

***

Anne-Marie Conas et Claude Leroy (dir.), *Blaise Cendrars, portraits*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, PUR, 2010.

Après le volume conçu par Anne Botella et Jean-Yves Quierry *Doisneau rencontre Cendrars*, paru en 2006 chez Buchet-Chastel, l'iconographie revient en force avec ce livre qui va faire date : sous sa couverture *bariolée* réalisée par Jean Cortot, il regroupe pour la première fois tous les portraits connus de Cendrars réalisés par de nombreux artistes, célèbres et/ou originaux, accompagnés de brèves légendes qui permettent de situer leur création. Cendrars et ses portraits : une inspiration de cinquante ans se déclinant sous toutes les formes et toutes les couleurs !

CHRONIQUES

COMPTES RENDUS

Les tribulations d'*Éros géographe*

Claude Leroy, *Éros géographe,* Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, 223 p.

Dédié, comme il se doit « À la passante », ce volume de Claude Leroy réunit en treize chapitres des articles fortement remaniés pour l'occasion, parus entre 1997 et 2008, auxquels se joint un inédit, le chapitre 4, intitulé *De l'amour 1925.*

Le Pays de Tendre décrit en 1654 par M^lle^ de Scudéry et la cristallisation amoureuse théorisée par Stendhal en 1822 sont les pierres angulaires du voyage proposé par Claude Leroy en terres d'Amour. Nous croisons dans ce périple des *pèlerins* du Tendre, guidés par l'histoire ou le mythe ; des *paysagistes,* qui transforment le paysage en corps féminin ; des *blasonneurs* qui, à l'inverse, s'attachent à lire le corps féminin comme un paysage et, enfin, des *extravagants* (terme emprunté à Baudelaire), qui rêvent d'incarner le lieu qu'ils aiment en une femme réelle.

Le voyage au Pays de Tendre auquel nous convie Claude Leroy se divise en deux parties : la première propose sept chapitres comme autant d'*Embarquements pour Cythère*, alors que la deuxième s'articule en six chapitres traversés par *L'électricité des rencontres*.

Embarquements pour Cythère

Nous sommes d'abord *En partance* avec l'exploration du *Traumatisme de la naissance* (1924) d'Otto Rank. Les émois amoureux y sont vécus comme une nostalgie des origines, sources de félicité liée au séjour dans le ventre maternel, et d'angoisse, liée à l'expulsion traumatisante hors de cette matrice originelle. Nous cherchons ainsi dans l'émoi amoureux une seconde naissance qui effacerait la violence de la première et nous restituerait le paradis perdu des origines, ce que Bachelard décrit comme le « complexe de Jonas ». L'enfermement dans

le ventre de la baleine n'est autre que la réintégration heureuse dans le ventre de la mère. Ainsi, les Jonas littéraires vont-ils chercher des lieux où se nicher, se blottir et *se recoquiller*. Les promeneurs de Mandiargues et d'Aragon arpentent les passages couverts de Paris qui, pour l'occasion, se peuplent de monstres et d'hallucinations troublants.

Mais les Jonas les plus nombreux sont les Jonas du verbe qui font du livre leur baleine et du phénix leur mythe fondateur. Pour ces Jonas renaissant dans et par l'écriture, l'énigme de la mémoire enfouie des origines se confond avec celle de la poésie.

Du poète déchiffreur d'énigmes au poète alchimiste, il n'y a qu'un pas. Baudelaire, maître ès transmutations, nous invite, dans le deuxième chapitre intitulé *Baudelaire musagète*, à flâner dans la géographie parisienne, à la rencontre fugitive de sa « Passante », la Muse Modernité. Cocteau le proclamera à son tour en 1919 : « La beauté est une dame en marche ». Quête esthétique et quête amoureuse se rejoignent ainsi lors du voyage initiatique vers une renaissance prodigieuse.

Glissons ensuite dans notre poche le *Guide d'un petit voyage en Allemagne* et partons à la découverte d'*Elles,* sept étonnantes publications de la Nouvelle Société d'édition entre 1929 et 1932. Croisons le regard des belles étrangères: la Russe, la Polonaise, l'Allemande… C'est à cette dernière que s'attache Claude Leroy dans son troisième chapitre. Le volume consacré à l'Allemande, rédigé par René Jouglet et publié en 1931, met en scène l'imaginaire d'un Français pour qui l'Allemagne est la mère patrie de tous les romantismes : Ondine, la Lorelei, les Walkyries habitent l'imaginaire collectif, alors que l'Allemande moderne est la reine de l'émancipation civique, sociale, morale et sexuelle.

Elle s'incarne désormais dans une femme fatale, dangereuse et perverse, telle la « détraquée » dont Paul Morand s'est fait le dépisteur dans *Fermé la nuit* (1932) ou l'espionne chère à Maurice Dekobra dans *La Madone des sleepings* (1925). Mais la « détraquée » allemande la plus célèbre de l'entre-deux guerres est sans doute Elsa Wiener, la passante du Sans-Souci. Dans son roman éponyme paru en 1936, Joseph Kessel propose une allégorie de l'Allemagne nazie, intimement écartelée, comme Elsa Wiener, jusqu'à l'autodestruction. Ce réquisitoire politique accompagne par ailleurs le divorce entre tendresse et sexualité jusqu'à la déchéance et au suicide de la fascinante passante du Sans-Souci.

Cette « décristallisation » amoureuse, à rebours de la cristallisation stendhalienne, est au centre de l'inédit d'*Eros géographe*, intitulé *De l'amour 1925*. Pour

Edouard, le héros des *Faux-Monnayeurs* de Gide, paru en 1925, si les Années Folles méritent leur nom, c'est d'abord en raison d'un dérèglement des mœurs amoureuses : frivolité, frénésie, impatience, précarité, absence de tabous, tout concourt à la dilution du sentiment amoureux, qui est une conséquence profonde de la Grande Guerre. Quels sont alors les mythes amoureux en vogue en 1925 ? C'est avant tout ce que Claude Leroy appelle l'amour-vitesse, vécu sur le rythme syncopé de la musique et de la danse modernes. La passion se vit comme une quête de la diversité, un appel aux plaisirs éclectiques. L'amour de vanité décrit par Stendhal en 1822 se mue ainsi en amour de curiosité, qu'incarne à merveille *La Vénus internationale* de Pierre Mac Orlan en 1923, Eve nouvelle évoluant sous les traits de la garçonne et de l'aventurière. Les identités sexuelles s'en trouvent bouleversées et la crainte d'une dépossession identitaire guette l'amant.

L'amour-vertige (le nom nouveau de l'amour-passion stendhalien) se vêt de couleurs sombres : la femme fatale, dont la *Lulu* de Pabst, sous les traits sublimes de Louise Brooks, est l'incarnation au cinéma en 1929, entraîne vers la mort tous ceux qui croisent son chemin. Mais l'amour-vertige s'incarne aussi dans la femme-fée qu'est la *Nadja* de Breton en 1928. Avec elle commence un processus de reconquête, et la femme-merveille chère aux surréalistes s'oppose désormais à la frivolité des Années Folles en permettant la recristallisation de l'imaginaire amoureux. Fatale ou fée, la femme des années 20 est une déchirée, rebelle à toute démonstration. En proie au vertige de son détraquement, elle s'offre en miroir à une époque elle-même écartelée.

Eros ferroviaire nous transporte ensuite dans l'imaginaire géographique et amoureux de Cendrars, avec Jeanne et le Transsibérien, bien sûr, mais aussi de Michel Butor avec sa *Modification* qui, en 1956, attribue au chemin de fer un rôle essentiel dans l'histoire de l'adultère. Les femmes qu'aime Léon Delmont, le héros du roman, incarnent le génie de Paris et de Rome. L'impossible modification du plaisir de la navette entre ces deux villes et ces deux femmes apprend à Delmont que toute la saveur de ce double amour est dans le déplacement lui-même. Transplanter l'une des deux femmes dans la ville de l'autre, c'est à coup sûr tuer l'amour qu'il lui voue. Claude Leroy nous rappelle alors judicieusement qu'au XVI^e^ siècle « jouer de la navette », c'est tout simplement faire l'amour.

Le train a donc un fort pouvoir érogène et Apollinaire ne s'y est pas trompé lorsque, dans *Les Onze mille verges*, paru en 1906 ou 1907, il transforme une cabine de l'Orient-Express en château sadien, mais sur un mode burlesque. C'est aussi sous le signe de l'ironie que Raoul Ruiz, le cinéaste, et Benoît Pee-

ters publient en 2002 *Le Transpatagonien*. Ce curieux roman multiplie les clins d'œil complices à la figure tutélaire de Cendrars et invente une jubilatoire « déraillerie ».

D'autres rails, ceux du métro, sont au centre de *Portrait du métromane*, sixième chapitre de notre volume. En 1946, Jean Paulhan invente le mot « métromane » pour désigner l'homme en proie au métro. En 1959, Queneau fait déambuler Zazie dans le métro parisien et en 1968, André Pieyre de Mandiargues publie un essai, *Métro-mirage*, dans lequel il analyse le sentiment de désaffection du métromane face à ses semblables et à sa propre vie. Le monde du métro crée un état de vacance et de disponibilité alanguies qui permettent des rencontres troublantes, des cristallisations instantanées. Le journal *Libération* a ouvert à ce propos une rubrique intitulée *Transports amoureux* qui publie des annonces célébrant les « heureux hasards du métro ».

Mais la métromanie, c'est aussi, dans l'ancienne médecine, la « fureur utérine ». Aragon et Mandiargues ont mis en scène des dames prise de nymphomanie dans les couloirs et les wagons du métro. La « bouche » du métro, ogre ou baleine, avale ceux qu'elle transforme en autant de Jonas explorateurs des Enfers. Métro, matrice et mètre, telles sont les trois déclinaisons de la métromanie. Est donc aussi métromane celui qui a la « manie de composer des vers ». Ce mot palimpseste, dont Claude Leroy explore les richesses, mêle ainsi étroitement poésie et folie amoureuse.

Quittons les souterrains du métro et rejoignons Tahiti. Dans le septième chapitre intitulé *Tahiti deux fois perdue,* Claude Leroy met à nu les splendeurs et les misères de cette île que Romain Gary place au centre de *La Tête coupable*, roman publié en 1968. Il y dénonce l'imposture sous toutes ses formes: ses personnages sont soumis à une mascarade permanente et tendent un miroir à Gary lui-même. L'écrivain nous invite en effet dans son roman à chercher les traces des *Immémoriaux* (1907) de Victor Segalen. Tahiti, ainsi placée sous le signe du double, dérive entre deux rêveries: celle d'un pèlerinage aux sources du monde et celle de la déploration nostalgique du paradis perdu. Éblouissement et mélancolie miroitent au large des côtes tahitiennes désormais vouées, selon la formule de Claude Leroy, « à la globalisation par le kitsch ».

L'électricité des rencontres

Dans cette seconde partie, Claude Leroy nous invite d'abord, en compagnie de Michel Leiris, à explorer le *Miroir de la rencontre*. Au cœur de la REN-

CONTRE se trouve le CON, origine du monde, au centre duquel se blottit le O, concavité ô combien convoitée! Le lecteur émoustillé découvrira ainsi le parcours fascinant que dessine Claude Leroy en s'appuyant sur le *Biffures* (1948) de Leiris, qui nous apprend, si besoin était, que les lettres ne sont jamais « lettres mortes ».

L'Age d'homme publié en 1939 par Leiris montre ainsi que la rencontre est propice aux « revenantes » plus qu'aux « survenantes ». La rencontre est tour à tour un remède à l'ennui, une demande tyrannique de passantes, qui s'identifient à Lucrèce la suicidée ou à Judith la tueuse. Leiris est en attente de souffrance et de punition, et la rencontre, qui conjugue le deuil et l'éphémère, lui offre cette dualité pathogène. Leiris souffre d'une maladie du désir : impossible conciliation des raisons du corps et de l'esprit, impossible communion dans la durée, le désir de l'autre sombre, chez Leiris, dans l'inassouvissement. Seule la rencontre avec le lecteur, au final, lui aura peut-être permis de trouver la connivence qui lui fait défaut dans la rencontre amoureuse.

Les chapitres 9 (*Toutes les rencontres sont fatales*) et 10 (*L'amour en fugue*) déploient tous deux cette recherche compensatoire de l'écrivain qui, à travers la rencontre amoureuse, explore ses propres abîmes. Claude Mauriac, dont nous suivons le parcours dans le chapitre 9, s'adonne à de vaines tentatives d'immobilisation par le texte de rencontres fugaces. Il est en quête du père et cherche simultanément à s'affranchir de cette figure tutélaire. Il y parviendra à travers l'invention de cette formidable machine à monter le temps qu'est *Le Temps immobile* (1974–1988). Soumis à l'*amour-garrot* ou *amour-camisole*, Blaise Cendrars se libère lui aussi par l'écriture de son double, Oswaldo Padroso, le fazendeiro du Morro Azul brésilien aux déplorables émois, comme nous le montre le chapitre 10.

C'est sous les auspices de la cristallisation stendhalienne que se poursuit l'exploration de Claude Leroy dans le chapitre 11, *Bérénice ou le vilain petit canard*, consacré à la métamorphose de la laideur de Bérénice en beauté sous le regard d'Aurélien, le héros du roman éponyme de Louis Aragon, publié en 1944. Etonnamment, le roman commence là où finissent tant d'autres, par le désamour, ce que Claude Leroy nomme la « contre-cristallisation », comme une réponse à *L'Amour fou* de Breton publié sept ans plus tôt.

Aurélien renouvelle « le roman familial des névrosés » décrit par Freud en 1909 dans *Névrose, psychose et perversion*. La « contre-cristallisation » qui s'opère en Bérénice et Aurélien est une affaire de simulacre, une communion dans la méprise. Le roman est d'ailleurs un duel narratif entre, d'un côté, un alchi-

miste de la rencontre amoureuse, et de l'autre, un impitoyable ironiste du couple dans la durée. La fin du roman donne la victoire à l'ironiste dans un monologue vengeur qui clôt le trajet amer d'Aurélien qui est passé du « déceptif initial à la déception finale. »

Le don de seconde rencontre (chapitre 12) nous fait découvrir Marcel Lecomte (1900–1966), poète de la rencontre, surréaliste « en marge et aux aguets », selon la belle formule de Claude Leroy. Attentif à tout ce qui fait basculer le familier dans l'insolite, Marcel Lecomte nous parle du vertige que la rencontre provoque immanquablement en lui. Passionné des signes, « détective du secret des choses », ne serait-il pas, en définitive, un double de Claude Leroy, son *passeur*?

Eros géographe célèbre en son dernier chapitre un *Matin de femme,* par l'étude de la figure de Morgane Wagner, l'héroïne de Jacques Chessex dans *Morgane Madrigal* (1990). Point de rencontre entre la peinture, l'écriture et le sexe féminin, ce roman est une fête de la jouissance linguale et langagière, orchestrée par Vincent, l'amant-poète. Délirant hommage à l'origine du monde de Gustave Courbet, mais aussi à l'écriture, cette autre origine du monde pour l'écrivain, *Morgane Madrigal* rejoue à Berne la nuit initiatique d'autres écrivains : Paul Valéry à Gênes, Samuel Beckett à Dublin, Blaise Cendrars à Méréville. Mais ce sont les rencontres mises en scène par Baudelaire et Breton qui sont au centre du roman de Chessex. Et Claude Leroy de nous emmener dans l'exploration d'un troublant cryptogramme de dates ! Le lecteur alléché (à lécher ?!) se délectera de ce final dont l'humble rédactrice soussignée taira malicieusement les arcanes.

Liliane Parmigiani-Tena

Henryk Chudak (dir.), *L'Imaginaire poétique de Blaise Cendrars*, Varsovie, Uniwersytet Warszawski, 2009, 247 p.

L'Imaginaire poétique de Blaise Cendrars est un volume qui réunit les réflexions proposées lors d'un colloque international organisé par l'Institut d'Etudes Romanes de l'Université de Varsovie les 19 et 20 octobre 2007. S'ouvrant sur une lettre de Miriam Cendrars, qui rappelle les liens de Cendrars avec la Pologne au travers de son mariage avec Féla Poznanska, le recueil se compose d'études diverses par leurs approches et leurs objets.

Nombre d'entre elles s'intéressent aux influences reconnaissables dans la production littéraire cendrarsienne. Rino Cortiana étudie dans le recueil *Séquences*, vite renié par Cendrars comme un « péché de jeunesse », les dettes de l'écrivain envers l'imaginaire symboliste. Henryk Chudak montre comment Cendrars s'inscrit dans le sillage des modalités du « sentir » héritées du XIX^e^ siècle par la récurrence dans son œuvre du thème du paysage nocturne. Etudiant l'actualisation, dans les poèmes, de l'imaginaire de la nuit – moment propice à « l'imbrication de la poésie de la nature dans la poésie de l'homme » (166) – il évoque l'imaginaire de la création artistique propre au romantisme. La question du rôle de la subjectivité dans la création poétique est abordée également par Zbigniew Naliwajek dans une courte présentation, où, se référant principalement aux écrits réunis dans les *Inédits secrets*, il dresse un parallèle entre Cendrars et Nerval autour de la question du rôle du souvenir dans leurs poétiques respectives.

Toujours en lien avec « le sentir » et la biographie de l'auteur – mais dans une optique ouvertement psychanalytique – Marcin Klik propose d'analyser les poèmes de Cendrars au travers du prisme de la thématique du chaud et du froid. Son étude de la représentation des sensations thermiques s'ouvre sur une définition de la poétique cendrarsienne comme « moyen de s'appréhender et de nouer une relation heureuse avec soi-même et le monde » (193). Voyant dans les textes de Cendrars la recherche d'un « bonheur calorifique » associé à la chaleur du ventre maternel, Klik lie la symbolique du froid à la souffrance physique et psychique qu'il associe à la neurasthénie de la mère de l'écrivain, et attribue aux images de flammes, d'incendies et de chaleur excessive une « fonction compensatrice qui consiste à neutraliser l'effet néfaste du froid » (201). Dans une perspective analogue, Wieslaw Kroker se propose de mettre en évidence le rôle de la musique dans la naissance de la vocation poétique de Cendrars, en s'intéressant principalement à l'influence exercée sur le jeune poète par la *Messe des morts* de Przybyszewski. Il établit, d'une part, sur la foi de certains éléments « autobiographiques » proposés par Cendrars, des parallèles entre l'écrivain et le protagoniste de la *Messe*, qui tente d'échapper à ses relations pathologiques à sa mère par le biais la musique. Il montre, d'autre part, que les thématiques associées à l'imaginaire de la musique et à ses possibilités expressives dans le texte de Przybyszewski se retrouvent dans les textes rédigés par Cendrars autour de 1910 – soit l'année où il traduit de l'allemand la *Messe des morts*.

L'inscription de Cendrars dans les mouvements avant-gardistes du début du siècle a également retenu l'attention de plusieurs contributeurs. Ainsi, Agnieszka Włoczewska s'intéresse aux « textes modernistes » du poète, témoi-

gnant de la recherche, au début du siècle, de « nouvelles techniques d'écriture et [de] motifs nouveaux » (97) à partir de l'intérêt de Cendrars pour la littérature « nègre ». Elle s'intéresse notamment à la « polyvalence formelle » des contes africains – dans lesquels la poésie est « aussi importante que la prose et les éléments dramaturgiques » (105). Y voyant la source de l'intérêt que leur porte Cendrars en publiant son *Anthologie nègre*, elle décèle son influence dans l'écriture « impressionniste » des « poèmes-reportages » de *Feuilles de route*.

D'autres intervenantes traitent de l'inscription de Cendrars dans la modernité littéraire par le biais de l'imaginaire visuel véhiculé dans ses textes. Tandis que Joanna Żurowska dresse à propos de la *Prose du Transsibérien* un tableau assez général du rôle de l'image dans l'écriture poétique moderne – moyen d'explorer le conscient et l'inconscient, et de traduire le mouvement constant qui caractérise la modernité –, Marie-Paule Berranger se propose de « suivre les traces d'une perception visuelle du signifiant graphique qui inscrit Cendrars parmi les avant-gardes d'avant et d'après-guerre » (207). S'interrogeant à propos de la lettre comme élément plastique et rythmique, elle montre que les distances prises par Cendrars vis-à-vis du signe comme « graphème » dans son œuvre ultérieure, au profit d'une conception du signe comme élément *liant* les différents objets et événements du réel, trouve sa réalisation dans l'écriture rhapsodique et son emblème dans l'abécédaire aztèque. Alicia Koziej, quant à elle, se focalise sur la thématique de la fenêtre comme ouverture sur le monde pour mettre en évidence l'intérêt de Cendrars pour « l'art de la rue », publicitaire notamment. Privilégiant la figure d'un écrivain-spectateur, elle présente la fenêtre cendrarsienne comme refuge, « poste d'observation d'où le monde se laisse gérer puisqu'il se manifeste sous une forme déjà organisée » (181), « passage qui n'a en soi rien de risqué grâce à cette possibilité que la fenêtre donne d'être déjà en dehors avant de sortir » (182).

L'idée de l'écriture comme forme d' « exorcisme », ou de moins de maîtrise du réel, sous-tend également la réflexion que Jean-Carlo Flückiger propose sur le temps cendrarsien tel qu'il apparaît dans *Kodak*. Grâce à une analyse de la structure globale du recueil et des poèmes individuels – « construits avec un sens aigu de l'effet visuel » (127) – il y voit convoqué le « pouvoir d'arrêter le temps » propre à la photographie selon Henri Cartier Bresson, dont les mots et les images lui servent à éclairer les « photographies verbales » composées par Cendrars.

Adoptant une démarche critique analogue – mais dans le but d'interroger les rapports de Cendrars au genre poétique en général – Claude Leroy s'intéresse à la composition du recueil de ses poésies complètes – *Du monde entier*

au cœur du monde – entreprise en 1943 pour Denoël. Articulant analyse des textes et regard panoramique sur l'œuvre, il met en évidence la construction en « arche » du recueil. Se référant aux « deux point solides qui soutiennent [à chaque extrémité du recueil] l'édifice poétique » (156) que sont « Les Pâques à New York » et « Au cœur du monde », il montre que l'on peut en déduire la réflexion que Cendrars porte, vingt ans après avoir écrit ses derniers poèmes, sur le genre poétique et ses limites.

Enfin, on trouve dans *L'Imaginaire poétique de Blaise Cendrars* des réflexions portant sur la poétique cendrarsienne en général. Ainsi, Michèle Touret évoque l'imaginaire du « plaisir de la disparition aux yeux du monde » (55) qui coexiste avec celui de l'expansion dans le monde dans l'ensemble de l'œuvre. Abordant d'une part le thème de l'amour *de* la distance, du départ et du déplacement en général et, d'autre part, l'amour *dans* la distance – le *nec tecum nec sine te vivere possum* de la dédicace de *Dan Yack* à Raymone – elle décrit à partir de poèmes de *Feuilles de route* et du *Panama*, la « représentation imaginaire et imaginée de la relation sous le signe de l'éloignement, du départ permanent » (57) comme une véritable posture de l'écrivain.

Myriam Boucharenc propose, quant à elle, une présentation aux accents rabelaisiens de l'imaginaire culinaire dans les textes cendrarsiens. Rendant compte de la « litanie de l'insatiable désir d'avaler, de dévorer, de broyer le monde, qui scande l'œuvre de ce grand boulimique » (72), elle y voit (à la suite de Cendrars lui-même) une métaphore de l'écriture. Evoquant notamment les menus généreux et déconcertants concoctés par le poète dans *Kodak,* elle associe la digestion à la relation ambiguë à l'autre – l'autre culturel, géographique, mais aussi littéraire, dans le cas du jeu intertextuel.

Les chemins permettant d'entrer dans l'œuvre de Blaise Cendrars sont donc – tout comme les plats décrits dans *Kodak* – multiples et variés. La simple évocation des études rassemblées par Henryk Chudak suffit à le montrer. Ces dernières révèlent en effet – si cela était encore à faire – la richesse de l'imaginaire cendrarsien, et constituent autant d'invitations à l'explorer par le biais de diverses méthodes d'analyse qui se donnent, au fil des pages, comme complémentaires.

Laure-Adrienne Rochat

Claude Leroy (sous la direction de), *Cendrars à l'établi. 1917–1931*, Paris, Non Lieu, 2009, 284 p.

Publié en 2009 sous la direction de Claude Leroy, le volume *Cendrars à l'établi. 1917–1931* contient les actes d'un colloque qui s'est tenu à l'Université Paris X-Nanterre du 22 au 24 juin 2006. Organisée par le Centre des Sciences de la Littérature Française de cette université, le Centre d'Études Blaise Cendrars de l'Université de Berne et l'Association Internationale Blaise Cendrars, cette rencontre a réuni une vingtaine de spécialistes de l'œuvre de l'écrivain. Dans ce compte rendu, nous commençons par présenter rapidement la construction du recueil et la grande diversité de ses approches, avant d'en venir à la sélection plus ciblée d'une problématique, qui nous permettra d'en dégager la cohésion et l'importance pour les études cendrarsiennes.

Le livre est organisé en cinq chapitres. Le premier, « Passage de la ligne », envisage les implications dans l'écriture de Cendrars d'une double découverte de l'altérité : celle qui, de par la blessure, conduit de la main droite à la main gauche, et celle qui mène de l'hémisphère nord à l'hémisphère sud. « L'atelier du moderne » articule ensuite deux grandes questions : à travers les figures du morcellement et de la contradiction, les modalités d'une inscription fragmentée du sujet dans le texte sont premièrement présentées comme relevant de la modernité littéraire. Les différentes représentations du monde contemporain mobilisées par Cendrars complètent dans un deuxième temps ce chapitre. Avec « Explorations », les relations que Cendrars entretient avec l'Afrique d'une part, le Brésil de l'autre, sont analysées ; les « explorations » ne relèvent pas seulement de la géographie, mais également de moyens d'expression inédits chez Cendrars, puisque l'écriture des contes se présente comme lieu de rencontre avec l'Afrique, le cinéma avec le Brésil. Le quatrième chapitre s'intéresse aux « Traces de la peinture » présentes dans l'œuvre de Cendrars. Et enfin, « Relais », le dernier chapitre, donne à découvrir deux correspondances encore inédites.

Les nombreux axes de recherche qui structurent le livre trouvent une cohérence dans les deux dates placées en titre du recueil : tous les auteurs « ont cherché à déchiffrer quelques uns des repères que Cendrars a laissés entre 1917 et 1931 » (10). En donnant à la rencontre comme bornes chronologiques ces deux années, les organisateurs du colloque souhaitaient s'assurer des moyens d'approcher l'œuvre de Cendrars dans son élaboration, voire dans son devenir ; la préface du recueil, signée par Miriam Cendrars, le souligne assez, en étant rythmée par le retour de la formule « il construit » (7). De 1917 à 1931, on passe en effet de la publication de *Profond aujourd'hui* à celle du

recueil *Aujourd'hui,* c'est-à-dire de l'écriture du poème en prose qui marque la découverte de l'« identité d'homme de la main gauche » (9) à l'intégration de ce poème dans un recueil qui, en dix chapitres, dresse un bilan de ces quatorze années en présentant la diversité des textes qui les ont traversées. Mais *Aujourd'hui*, parce qu'il est marqué par l'existence entre ses différents chapitres de nombreuses relations transtextuelles, permet également de saisir l'écriture dans son élaboration, à travers la mise en variation de segments textuels. C'est donc avant tout parce que « le travail du poète à son établi » (10) se donne à voir dans la construction particulière du recueil que l'année 1931 vient fermer la période ouverte avec 1917.

D'une année à l'autre, les actes du colloque invitent en réalité à une double mise de *Cendrars à l'établi*: l'écrivain met en effet une première fois *à l'établi* sa posture, et c'est l'identité de l'auteur, de son invention en 1917 à son développement dans le champ culturel des années vingt, que l'on voit se construire à travers différentes contributions. Une deuxième fois, le poète se met *à l'établi* comme artisan, quand se joue la mise en place d'une poétique, et s'élabore la spécificité des modes d'écriture, qu'*Aujourd'hui* permet véritablement de lire en 1931.

Commençons donc par présenter les pistes nouvelles indiquées dans le recueil pour saisir le parcours de Cendrars durant la décennie des années vingt. De nombreuses contributions du recueil s'attardent en effet sur l'itinéraire de Cendrars, et précisent ainsi l'image que l'on pouvait avoir de l'écrivain. Nous présentons deux axes principaux en fonction desquels se développe une nouvelle compréhension du parcours de Cendrars. Le rapport de l'écrivain au cinéma peut tout d'abord être défini grâce à l'article de Carlos Augusto Calil; ce rapport se précise notamment grâce à la connaissance de la réflexion développée par Cendrars autour de « la stratégie de [...] diffusion » (168) d'un film et de son financement. Le projet d'« Un film 100% brésilien » (163), relaté dans *Trop c'est trop*, est présenté dans cet article grâce à une analyse historique des documents relatifs à l'aventure brésilienne de Cendrars: la description de la mise en place du projet, en collaboration avec différentes personnalités brésiliennes, projette une lumière nouvelle sur le portrait de Cendrars en cinéaste. En publiant le document « Grand Film de propagande pour le Brésil », Carlos Augusto Calil met en avant l'importance du travail réalisé par Cendrars: « le projet [du film de propagande] est suffisamment éclairant, surtout d'un professionnalisme qui jusqu'aujourd'hui est mis en doute » (166). De la même manière, la présentation que Jay Bochner propose d'archives encore inédites, parmi lesquelles la correspondance de Cendrars avec son agent littéraire américain, William Aspinwall Bradley, donne à voir l'intérêt

que l'écrivain confère à la diffusion de ses œuvres. Le souhait de « [s'] imposer comme grand vendeur » (241) aux Etats-Unis, et la stratégie développée pour y parvenir permettent ainsi d'observer de quelle manière Cendrars met *à l'établi* son identité littéraire. Du film de propagande à la correspondance américaine, l'intérêt que porte Cendrars aux enjeux matériels de la diffusion de ses œuvres est clairement révélé dans ce recueil.

Un deuxième axe de lecture développe un autre aspect, encore largement méconnu, de la figure de Cendrars. Le rapport du poète aux enjeux « théoriques » de l'art et de l'écriture est en effet réévalué dans deux articles. Premièrement, l'importance de la réflexion théorique développée par Cendrars autour de son roman *Le Plan de l'aiguille* est problématisée par Oxana Khlopina ; celle-ci souhaite en effet remettre en cause l'interprétation traditionnelle que l'on propose du « manifeste » *Le Roman français* en révélant « la présence d'une véritable théorie dans le roman » (197). Pour l'auteure, « *Le Plan* dialogue de façon troublante avec les travaux théoriques de Georges Yakoulov » (200), peintre et auteur d'une théorie sur la lumière. À travers l'étude d'une série de figures développées dans *Le Plan de l'aiguille*, Oxana Khlopina met en évidence la richesse de ce rapprochement. C'est encore une fois la présentation d'une correspondance inédite qui permet d'approfondir cette image de Cendrars. Luisa Montrosset et Michèle Touret présentent en effet la longue correspondance que Cendrars a entretenue avec Robert Guiette, poète et universitaire belge. L'importance que Cendrars a accordée à un cycle de conférences sur les poètes en 1922 en Belgique et les conseils d'écriture qu'il donne à Robert Guiette permettent d'approcher la réflexion de Cendrars autant sur la poésie que sur « la manière d'être écrivain, dans son temps, contre son temps ou malgré lui » (271).

À travers ces quatre articles, c'est donc la connaissance que l'on peut avoir de l'écrivain lui-même qui se trouve approfondie. C'est ici l'identité du poète qui se met à *l'établi*, et le façonnement d'une posture durant ces quelques années que l'on nous donne à observer. Entre 1917 et 1931, l'année 1924 permet de créer un lien entre la construction de l'identité du poète et le développement des pratiques d'écritures. Le comput de l'œuvre cendrarsienne, tel qu'il est habituellement présenté par la critique, est revisité dans son article par Marie-Paule Berranger. Alors que l'année 1917, au cours de laquelle sont composés *L'Eubage* et *Profond aujourd'hui*, est traditionnellement reconnue comme l'année de la renaissance à l'écriture et de l'invention de la nouvelle identité, l'auteure propose en effet de déplacer le point d'observation, et de retenir l'année 1924 comme « ciel de naissance des plus intéressants, où se croisent un grand nombre de textes écrits, à écrire, en gestation, en imagination » (52). Ce

changement de perspective permet de rendre visible la profonde continuité qui lie les derniers recueils poétiques, *Feuilles de route* et *Kodak*, à *L'Or*, dont il est dit qu'il « est bien la continuation de sa poésie par d'autres moyens » (61) ; l'intérêt de ce déplacement réside alors dans la remise en question qu'il permet de l'opposition, parfois trop tranchée, d'un Cendrars versificateur à un autre prosateur. C'est ce que l'on peut lire également dans l'article de Jean-Carlo Flückiger. Pondérant l'imaginaire cyclique du temps qu'on reconnaît traditionnellement chez Cendrars, *Feuilles de route*, livre des impressions recueillies lors du voyage vers le Brésil, proposerait une « autre perspective, celle du temps irréversible » (66). Tous les poèmes de la section *Le Formose* doivent en effet se lire selon Jean-Carlo Flückiger comme « autant d'instants autonomes et singuliers » (68), alors que le recueil dans son ensemble « pose sans ambages la question de la perception de l'instant en tant que tel et s'attache à résoudre la difficulté de sa saisie, de son impossible fixation » (67). Le réexamen des poèmes et de leur disposition au sein du recueil que permet cette perspective conduit à une réévaluation de l'importance de *Feuilles de route* (1924) dans l'œuvre de Cendrars ; la lecture proposée vise en effet à placer le recueil « au même rang que les trois grands poèmes que l'auteur a réunis en 1919 sous le titre *Du monde entier* » (79). De même que dans le texte de Marie-Paule Berranger, c'est la continuité et la cohérence de l'œuvre que cherche donc à retrouver Jean-Carlo Flückiger.

Intéressons-nous maintenant à la mise en place de pratiques d'écriture spécifiques à la période 1917–1931, c'est-à-dire au poète au travail sur son établi. Cet axe de lecture nous permettra de rendre au volume collectif sa cohérence. La pratique du collage et de la réécriture constitue un des procédés les plus importants au cours de cette période ; à travers ce procédé se développent notamment les modalités d'une inscription fragmentée du sujet dans son texte. Cette figure de la modernité est premièrement examinée par Claude Leroy dans son article « Regardez ! La révolution ». L'ambition développée par l'auteur est double. Il souhaite d'une part évaluer l'architecture propre au recueil *Aujourd'hui*, d'autre part situer ce recueil au sein de l'ensemble de l'œuvre de Cendrars. Cette double ambition conduit Leroy à proposer du volume une lecture nouvelle, en le tenant « non plus pour un assemblage de circonstance mais pour un acte d'écriture » (15) ; le rapport que les différents textes du volume entretiennent avec « Profond aujourd'hui », poème de la blessure et de la renaissance par la main gauche, fonde la cohésion du recueil, et en donne le principe : « montrer comment [la révélation de 1917] s'est actualisée en avatars successifs et aussi, mais plus difficilement, [...] faire du recueil lui-même un acte de relance au présent de l'écriture » (23). Reconnaître le retour et l'actualisation de la « Révolution de 1917 » (24) dans les différents textes d'*Aujourd'hui*

permet à Leroy d'interpréter *Aujourd'hui* comme « le *laboratoire de la prochronie* » (24). Le recueil se présente à la fois comme « bilan exalté » (24) des années 1917–1931 et, par son jeu de réécritures et d'actualisations, comme prélude à l'œuvre à venir, à *Vol à voiles* en premier lieu, qui paraîtra en 1932. Cette identification dans la mise en variation de segments textuels des procédés qui font d'*Aujourd'hui* le laboratoire de la construction fragmentée de l'identité se poursuit à travers deux lectures d'*Une Nuit dans la forêt*. La problématique du vraisemblable, en fonction de laquelle Birgit Wagner lit ce récit, permet d'inscrire le texte dans la tension qui lie la « réalité vécue » (85) au façonnement langagier de soi dans la fiction ; cette problématique permet donc d'interroger les différentes modalités de la représentation de soi développées par Cendrars. Parmi celles-ci, les « figures de la contradiction » (90) et « l'*enumeratio* » (91) apparaissent comme deux procédés majeurs, et complémentaires. En effet, si l'*enumeratio* « produit son vraisemblable spécifique » (94), les figures de la contradiction permettent la présentation d'un « sujet en chantier » (94) en montrant « le travail permanent de construction et de déconstruction, la fragilité du faire, les délices et les périls du défaire » (94). Ces deux procédés se liraient alors selon Birgit Wagner comme les caractéristiques du genre de l'autofiction tel qu'il est pratiqué par Cendrars. Laurence Guyon poursuit cette problématique en interrogeant un axe particulier du même livre. Analyser le rapport à la mémoire dans *Une Nuit dans la forêt* permet en effet, selon elle, d'interroger *Cendrars à l'établi* dans la mise en place de son projet autobiographique. La construction particulière de sa propre temporalité passe chez Cendrars par une multiplication des figurations de soi : en effet, selon Laurence Guyon, « au principe de l'écriture autobiographique de Cendrars semble être [...] la fragmentation » (97). L'analyse de cette dispersion des figurations de soi est ensuite lue en relation à la philosophie de Nietzsche. La réflexion s'ouvre alors sur l'identité du sujet dans le temps : « Cendrars part du transitoire pour atteindre l'éternel, et de sa condition humaine pour toucher un universel protéiforme et insaisissable » (102).

De l'analyse d'*Aujourd'hui* en « laboratoire de la prochronie » permise par l'étude des variations textuelles, lues comme marques de « l'éternel retour de la blessure initiatique » (24) dans les écrits de Cendrars, à l'examen des différentes caractéristiques de l'autofiction présentes dans *Une Nuit dans la forêt,* ce qui se donne à lire c'est l'importance des modes de la fragmentation de soi et du texte, dans les principes d'écriture élaborés au cours de ces années.

L'étude de la fragmentation, comprise jusque là dans une dimension que l'on peut qualifier d'anthropologique, puisqu'elle concerne l'identité du sujet et analyse les modalités de son rapport au temps et à la mémoire, se développe

dans d'autres articles selon un axe historique; les implications du procédé dans la mise en place d'une poétique sont alors explorées. La fragmentation et le collage sont ainsi étudiés dans l'article de Maria Teresa Russo, où la perspective comparatiste adoptée permet de rendre compte de l'historicité des pratiques d'écriture développées par Cendrars. La critique entreprend en effet une comparaison entre le peintre Kurt Schwitters et Cendrars. Les deux artistes sont rapprochés non seulement à travers la posture qu'ils développent, caractérisée par «l'*individualisme*, radicalisé par divers aspects en une singularité irréductible» (227), mais surtout par des techniques de travail similaires sur certains points. Ainsi, la pratique du «pillage» (229), de la découpe et du collage, bien connue chez Cendrars, «n'est pas très différent[e] de [celle] de Schwitters ramassant dans la rue les *chutes* de la journée, selon un principe d'appropriation du réel» (229). La similarité de ces pratiques s'explique, selon Maria Teresa Russo, par «le bouleversement de la Grande Guerre [qui] a ouvert l'espace d'une représentation qui se compose des restes d'un monde en miettes, morcelé et écartelé [...]» (232). C'est peut-être comme alternative à ce «monde en miettes» qu'il convient d'interpréter l'intérêt porté par Cendrars au monde africain durant durant les années vingt. Christine Le Quellec Cottier montre dans son article comment les textes du monde africain sont travaillés par Cendrars: d'une volonté de «changer de et le monde» (141) à l'invention de soi en «griot», les différents livres «nègres» publiés par Cendrars témoignent de divers «modes d'appropriation» (141); ils indiquent selon Christine Le Quellec Cottier la complexité d'une relation en évolution à l'imaginaire africain et au «matériau textuel» (141) à travailler: «l'*Anthologie nègre* S'APPROPRIE un imaginaire et des traditions africaines, tandis que les *Petits Contes nègres*, parus en 1928 [...], approprient cet imaginaire par des techniques souvent virtuoses de réécritures et de collages qui font de Cendrars un griot» (141). Ces techniques de réécritures permettent la reconnaissance de nouveaux principes de structuration des textes, et indiquent l'invention d'une nouvelle instance d'énonciation.

Ces différents procédés de la fragmentation et de la réécriture peuvent ensuite être stabilisés en une figuration poétique de l'instance énonciative; ils marquent le rapport particulier que le sujet de l'écriture entretient avec le monde. Le constat du monde en miettes, la représentation et la réaction proposées par les textes conduisent en effet à la configuration d'un sujet dans l'anonymat. Les articles de Myriam Boucharenc et de David Martens permettent d'interroger cette figure de l'anonyme et de comprendre en quoi une telle figuration de soi constitue non seulement une réponse littéraire aux enjeux des années 1917–1931 mais également une manière de se positionner dans le champ littéraire de cette époque. Myriam Boucharenc retrace dans

Les actualités permettent de garder à l'esprit les expositions organisées autour de la vie et de l'œuvre du poète, mais aussi les spectacles, comme « La città risorta » interprétée à Palerme, en mars 2008, et imaginée à partir du poème *Les Pâques*.

La rubrique « Cendrarsiana » est très riche et extrêmement documentée. Le lecteur découvre une correspondance inédite de Cendrars avec Madeleine et Marcellin Castaing, entre 1922 et 1924, que Thierry Jugan a pu transcrire chez leur petit-fils. On y découvre, entre autres, que Cendrars sert d'intermédiaire à Madeleine pour ses rôles au cinéma, et qu'il est prêt à travailler avec elle pour une interprétation de Madame Bovary, avant de se rétracter !

Grâce aux recherches de Sergio Silvi, en Italie, traduites par Maria-Teresa Russo, nous retrouvons aussi Cendrars au début du siècle à Paris, à la Ruche, et surtout ses liens avec le sculpteur hongrois Csáky, installé en France à la même époque, auquel Cendrars offre un exemplaire de la *Prose du Transsibérien et de la Petite Jeanne de France* en 1917. Celui-ci, désormais conservé à la Bibliothèque nationale de Florence, a été signé bien plus tardivement par Sonia Delaunay et a appartenu au collectionneur Loriano Berlini. Le poème simultané est d'ailleurs le point d'accroche de cette « matinée de causerie » qui donne des informations très précises sur les contacts entre les artistes d'avant la Grande Guerre, grâce aux témoignages du sculpteur hongrois, dont la reconnaissance a trop tardé à venir.

Parmi les richesses de ce numéro, il importe encore de signaler l'article d'Oxana Khlopina intitulé « *La Légende de Novgorode* : analyse d'une falsification » qui utilise les constats et recoupements présentés dans sa thèse *Blaise Cendrars, une rhapsodie russe* (à paraître) pour, sous une forme très synthétique mais très compréhensible, constater que le « premier poème », retrouvé en 1995, est un faux. La démonstration cautionne les doutes nombreux qui ont marqué la critique cendrarsienne ces dernières années, et ce dernier état des lieux, parmi tous les éléments nouveaux proposés, confère à ce numéro 47 de *Feuille de routes* le statut d'un numéro de référence !

Christine Le Quellec Cottier

Achevé d'imprimer en 2010
à Genève (Suisse)

ISBN 978-2-7453-2170-1