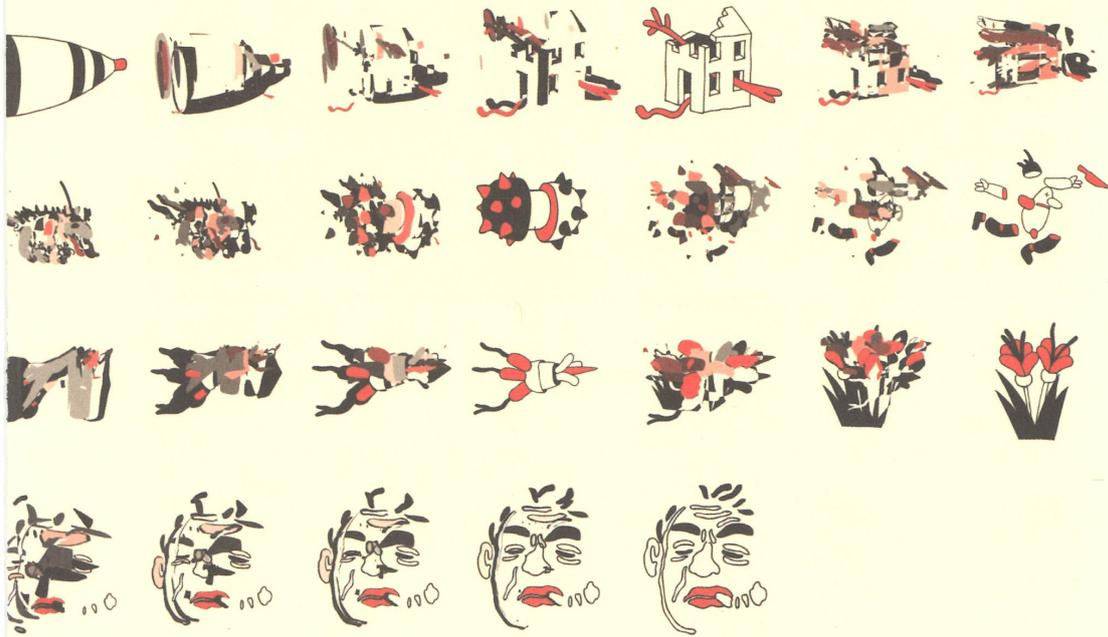


continent
CENDRARS



N° 12 2006

Université

de Berne

Centre d'études

Blaise Cendrars

CHAMPION

PARIS

Continent Cendrars

Bulletin du Centre d'Études
Blaise Cendrars
(C.E.B.C.) de l'Université
de Berne (Suisse)

Comité de rédaction

Miriam Cendrars
Jean-Carlo Flückiger
Doris Jakubec
Christine Le Quellec Cottier
Claude Leroy
André Vanoncini

Adresse

C.E.B.C.
Unitobler
49, Länggass-Strasse
CH-3012 Berne

C.E.B.C. / Archives littéraires suisses
15, Hallwylstrasse
CH-3003 Berne

Rédacteurs

Jean-Carlo Flückiger
Christine Le Quellec Cottier

**Couverture et
conception graphique**

Marc Zaugg

Éditeur

Honoré Champion Éditeur
Paris

Remerciements

La rédaction et le comité du Centre d'Études Blaise Cendrars tiennent à exprimer leur gratitude très sincère à toutes les institutions, entreprises et personnes privées qui, par leur générosité, permettent à CONTINENT CENDRARS de continuer à paraître, en particulier:

- Le Fonds national suisse de la recherche scientifique
- La Fondation Pro Helvetia
- La Bibliothèque nationale suisse et les Archives littéraires suisses

© 2006, by Honoré Champion Éditeur, Paris,
et le Centre d'Études Blaise Cendrars, Berne
© 2006, by Miriam Cendrars pour tous les textes
de Blaise Cendrars
ISBN 2-7453-1558-7 ISBN 978-2-7453-1558-8

N° 12 2006

CONTINENT CENDRARS
Violence et sacré

Centre d'Études Blaise Cendrars



CHAMPION PARIS

SOMMAIRE

Jean-Carlo Flückiger	Fièvres et vertiges	5
Christine Le Quellec Cottier	Un inédit crucial	11
Franz Blazek / Blaise Cendrars	La Philosophie de Golgotha	19
Laurence Guyon	La Figure du martyr dans <i>La Main coupée</i>	53
Mathilde Jégou	Du corps souffrant au corps exultant : sensualité du corps cendrarsien	63
Aude Bonord	Violence et sainteté : le saint comme contrepoint dans les « Mémoires »	77
Fabrice Flückiger	Moravagine ou l'Homme nouveau démasqué ?	93
Jérôme Meizoz	Violences faites au langage : Cendrars et le parler populaire	113
Maria Teresa Russo	Un diptyque : <i>J'ai tué / J'ai saigné</i>	133
Rennie Yotova	Dan Yack – l'expérience intérieure de l'extrême	155
Oxana Khlopina	La Passion de Gogol dans l'écriture de Cendrars	165
Pierre-François Mettan	<i>Les Pâques</i> ou la banale violence du réel	177

David Martens	Des antipodes de l'Unité au cœur de l'Écriture	189
Michel Layaz	Référence Cendrars	211
Peter Burri	Traduire Cendrars – c'est mourir un peu ... et renaître	219
Marie-Thérèse Lathion	Nouvelles du Fonds Blaise Cendrars des Archives litté- raires suisses	227
	Chroniques	239

FIÈVRES ET VERTIGES

Quelque fil que tu saisis, il te conduit à travers le labyrinthe des textes au cœur de la souffrance.

*

Peut-être n'est-il pas inutile de le rappeler d'emblée: « C'est la violence qui constitue le cœur véritable et l'âme secrète du sacré. » (René Girard, 1972.)

*

Depuis belle lurette, le ciel est vide. « Seigneur [...] Je ne pense plus à vous. Je ne pense plus à vous. » (Blaise Cendrars, 1912.)

*

« *Violence et sacré* »: quelle idée que de regrouper autour d'un thème aussi évident, rebattu et scabreux le texte inédit et les dix articles de fond de cette nouvelle livraison de *Continent Cendrars*, qui porte le numéro 12!

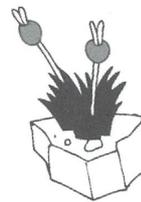
*

Chez les Dogons et les Bambaras du Mali, à en croire les experts en numé-
rologie, le chiffre 12 évoque le devenir humain et le développement perpétuel
de l'univers. Chiffre dynamique, nombre d'action par excellence, puisqu'il est
le produit des 4 points cardinaux définissant l'espace et des 3 tourbillons en
spirale qui créent le temps. Et comme on le sait, l'action libère.

*

Partir de cette constatation qu'aucun lecteur, aucune lectrice des *Pâques à
New York*, de *L'Homme foudroyé* ou du *Lotissement du ciel* ne peut se soustraire
à l'interrogation sur la violence qui habite les textes de Cendrars et le sacré
qui les hante. Sujet inépuisable auquel chaque génération doit à nouveau faire
face, se colletant avec ce drame en trois actes: j'ai tué, j'ai saigné, j'ai écrit.

*



Ceuvre de circonstance, traduction hâtive (19-29 septembre 1912) que les critiques pressés risquent bien de rejeter, *La Philosophie de Golgotha* se révélera-t-elle *pierre angulaire* sous nos yeux dessillés? Nous remercions Miriam Cendrars très cordialement de nous autoriser à en publier ici le texte inédit pour la première fois et dans son intégralité.

*

C'est en juin 1906, dans une prison de Zurich que Franz Blazek, poseur de bombes à ses heures, rédige *Die Philosophie Golgothas*, qu'il conçoit comme une étude psychologique (*psychologische Studie*) et à laquelle il donne la forme d'une autobiographie fictive. Son protagoniste, désigné par les seules initiales N.K., est un agitateur. Mais plus que de la révolution celui-ci fait l'apologie du « masochisme ». En 1907, un psychiatre berlinois insère le texte dans son ouvrage *Das Sexualleben unserer Zeit (La Vie sexuelle de notre temps)*, qui devient rapidement un bestseller. Mais il tait le nom de Blazek (qu'il déguise en anarchiste russe), supprime les titre et sous-titre originaux tout en présentant le « document » comme une « contribution à la psychologie de la révolution russe » illustrée par le cas d'un « révolutionnaire sexuellement pervers ».

*

Blazek se rebiffe. Il rencontre Szittyà à Paris. Szittyà le présente à Cendrars. Cendrars accepte de traduire *Die Philosophie Golgothas* en français. À quel moment le poète de *Pâques* se rend-il compte que le piège vient de se refermer?

*

L'écriture est celle de la main droite: rapide et enchevêtrée. Pas d'apitoiement ni de langueur, mais une constante et farouche poussée en avant. Cendrars se penche sur le texte. Le lit. Se lit, « comme dans un miroir ». *Aufzeichnungen?* Pas le temps de feuilleter un dictionnaire! La main traduit.

*

Disparité des parents, cruauté des enfants, désordres juvéniles de Saint-Petersbourg, succinctement évoqués, vite dépassés, – car N.K. s'aperçoit tôt que le seul « masochisme sexuel » n'assouvit pas sa recherche de l'absolu.

*



L'amour, le vrai? L'enfer de jouissances et de douleurs morales qu'il vit avec Mascha, «jeune fille au caractère admirable», illustre le principe masochiste qui régit tout amour: plus je souffre des souffrances que je t'inflige, plus grand est notre amour. Pour augmenter les tourments, le couple non marié décide d'avoir un enfant. Lorsque celui-ci s'annonce, N. K. pousse Mascha à se faire avorter; elle se suicide. Partage *éthique* d'un bonheur indicible, argumente l'assassin, en érigeant son délire «masochiste» en loi de la nature, puisque sans la souffrance, nous ne connaîtrions pas la joie, de même que nous n'aurions aucune notion du blanc sans le contraste du noir.

*

Le texte de Blazek se divise en dix-sept chapitres qui s'égrènent comme autant de stations d'un chemin de croix qui ne mène à aucun lieu dit «Le Calvaire» ni à aucun dénouement cathartique, mais qui cherche avec obstination à se frayer un passage vers une improbable révélation. Le chapitre VII – «Admirable Nietzsche!» – apporte sa caution philosophique à l'extension du domaine de l'*angolagnie* individuelle à l'histoire universelle présentée sous forme d'un vaste panorama des époques démontrant que c'est bien le «principe de la culture masochiste» qui fait avancer l'humanité. Dès le chapitre VIII, N.K. se lance dans l'agitation anarchiste et révolutionnaire. Nous sommes alors au moment de la Guerre russo-japonaise, «époque de douleurs atroces».

*

Détail notable, N.K. suit les événements dans les journaux, «la tête pleine de vertige et les tempes fébriles». À sa manière, c'est un imaginaire, un visionnaire: «Nuit et jour, les images étaient devant [s]es yeux.»

*

C'est à Bakou, au chapitre XII, que le fauteur de troubles passe à l'acte. Tout à son fantasme de grand chambardement, il profite de la haine ancestrale que se vouent les Tartares et les Arméniens pour déclencher lâchement une émeute. Toutefois, le sommeil cataleptique dans lequel il tombe aussitôt l'empêche de se délecter du massacre... Même accès de faiblesse, même déroute lors de la grande manifestation du 1^{er} mai 1905, à Varsovie: le bain de sang dans lequel celle-ci se termine ne lui apporte pas l'extase escomptée.

*



Odessa. Au sommet de sa perversité, attisant méthodiquement les foules, N.K. provoque un pogrom. Puis tourne soudain casaque, court défendre les Juifs contre les « bandes noires » quitte à se faire massacrer par les forces de l'ordre qui prennent le parti des agresseurs.

*

Soudain, au milieu de la mêlée, cette scène : « Mon bras avancé fut étrangement percé d'une balle dans toute sa longueur. Je tombai, revins à moi et pus fuir. » (Septembre 1905, septembre 1912, septembre 1915.)

*

Mais pour la troisième fois, cette sorte d'illumination, ce « contentement parfait par la douleur » qu'il appelle de tous ses vœux, se dérobe. – Ne mérite pas qui veut de vivre ces instants fulgurants d'« existence supérieure », de conscience de soi et de plénitude lumineuse que traverse le prince Mychkine juste avant que la crise d'épilepsie ne le foudroie. (Dostoïevski, *L'Idiot*, 1868.)

*

Mieux explorer la piste ouverte, aux chapitres V et XVII, par les allusions au poème philosophique de Friedrich Schiller, *L'Image voilée de Saïs* (1795). On devrait plutôt parler de « voie royale », vu la profondeur insoupçonnée que ce poème confère au texte de Blazek. Le jeune homme de la ballade, assoiffé de connaissance, brave le tabou de la déesse dont aucun mortel ne doit apercevoir le visage avant qu'elle n'enlève elle-même son voile. Le châtiment est implacable : il perd le goût de la vie, dépérit et meurt. Mais quel est le forfait commis par N. K. ? « La statue de Saïs s'est dévoilée ! » s'écrie-t-il après la mort de Mascha, anéanti par la douleur mais persuadé que cette épreuve d'« amour surhumain » lui vaut la révélation de la vérité ultime. Quelle illusion ! Désormais, l'attente de cet instant d'extase l'obsède, condamné qu'il est à le rechercher sans trêve. Émeutes, massacres, pogroms doivent servir à en provoquer l'avènement. Mais la « faiblesse de Bakou » le rattrape inmanquablement. À la fin, il ne reste plus à ce Prométhée raté et malheureux Sisyphe que le désespoir : « Ô hommes, hommes ! [...] Un seul a voulu voir ! Un seul tenta d'arracher le voile de la statue, et vous l'en avez empêché ! »

*



Florence, musée du Dôme. Tu montes au premier étage. Soudain, un pan du rideau se déchire. Te voici devant la statue en bois d'une mendicante en haillons, décharnée, yeux hagards, bouche ouverte dans une supplication muette et se tordant les mains comme si des flammes invisibles la consommaient. C'est la *santa Maria Maddalena*. (Donatello, env. 1457.)

* * *

En novembre 2006, *Continent Cendrars* fêtera ses vingt ans d'existence, puisque son premier numéro a paru en 1986, un an avant le Centenaire du poète. Aussi sommes-nous particulièrement heureux d'inscrire, au sommaire de cette douzième livraison, des noms nouveaux parmi d'autres déjà familiers aux « cendrarsiens » avertis. Dix chercheurs et chercheuses ont répondu à notre appel et se sont penchés sur la question de la violence et du sacré dans l'œuvre de Blaise Cendrars. Chacun et chacune y répond par une analyse précise et éclairante, une mise en perspective révélatrice, une interprétation inattendue, qui créent un espace de dialogue, d'échos multiples et de défis à relever. Et tous contribuent ainsi au renouvellement et à l'approfondissement des connaissances qui rendent la lecture du poète toujours plus passionnante.

*

C'est avec un plaisir que nous souhaitons vivement partager avec nos lecteurs que nous publions les discours que Michel Layaz et Peter Burri ont prononcés le 27 novembre 2004, à l'occasion de la 14^e Assemblée du C.E.B.C., à Sigriswil. Tout le village était alors en liesse, à cause de la citoyenneté retrouvée de Miriam Cendrars, de l'arrivée à Berne d'un important complément du fonds, de la réparation de *Continent Cendrars*. Et les deux écrivains d'inviter le public à jeter un coup d'œil sur leur table de travail : le romancier de *La joyeuse complainte de l'idiot*, en nous livrant le secret de sa filiation souriante avec le poète ; le traducteur des *Poésies complètes*, en évoquant les embûches et les moments de jubilation que comporte le travail de transposition en allemand des poèmes de Cendrars.

*

Enfin, les bonnes « Nouvelles du *Fonds Blaise Cendrars* » que nous donne sa conservatrice, Marie-Thérèse Lathion, constituent une vue d'ensemble très utile, avant le catalogage proprement dit, des documents que Miriam Cendrars a eu l'excellente idée de confier aux Archives littéraires suisses en 2005 et qui enrichissent le Fonds Blaise Cendrars d'un complément inestimable.

*



Marc Zaugg, notre artiste « maison », a bien voulu se lancer une nouvelle fois dans l'aventure en assurant la mise en page de ce numéro 12 et en l'enrichissant d'une illustration originale et longuement réfléchie. On reconnaîtra la manière inaugurée dans la livraison précédente, mais qui évolue, se diversifie et relève avec les moyens visuels qui lui sont propres le défi périlleux du sacré et de la violence.

* * *

Avertissement. – Selon l'usage déjà bien établi et sauf cas particulier, les références des textes de Blaise Cendrars renvoient à la nouvelle édition de ses œuvres complètes « Tout autour d'aujourd'hui » en 15 volumes, dirigée par Claude Leroy et éditée chez Denoël, 2001-2006. Les volumes 13, 14 et 15 sont à paraître en 2006. Ces références sont données sous la forme abrégée suivante : TADA + numéro du volume + numéro de la page. Par exemple, « Le seul fait d'exister est un véritable bonheur » se trouve dans TADA 1, 163 (entre autres) ; et « Misères, ô ma mère », dans TADA 10, 12 et TADA 7, 122.

* * *

Jean-Carlo Flückiger



UN INÉDIT CRUCIAL

Tel un cataclysme, la lecture de *La Philosophie de Golgotha* n'épargne personne : sa violence touche autant ses protagonistes que son lecteur confronté à une lame de fond, happé par la folie destructrice de ses propositions.

Et pourtant, ce texte fébrile est resté fort longtemps à l'abri des regards, anonyme sous sa cote P 17, soit un lot isolé parmi les « projets inachevés » du Fonds Blaise Cendrars.

Le manuscrit de 70 feuillets semble rédigé dans un état d'extrême tension intérieure, l'écriture restant stable sur l'ensemble des quatre premiers feuillets puis très vite elle glisse, s'emballe, se déforme, refuse de représenter : Cendrars imprègne les mots de la violence qui l'habite ; les lettres se délient, les traits se défont, la plume perd le contrôle du rythme, l'intrigue contamine la main : l'univers morbide du récit s'empare du scripteur ; au sacré de la création se superpose la violence de la mise en mots. Dès lors, comment produire du sens lorsque le signe se refuse ?

Pourtant, ce texte va essaimer dans l'œuvre cendrarsienne de façon extraordinaire et ce n'est que le recoupement de divers dossiers d'archives qui a permis de montrer que *La Philosophie de Golgotha* – munie de la seule date laconique « 19-29 septembre » – était en fait la traduction d'un texte allemand.

Ainsi, une brochure en allemand conservée dans un des dossiers de *Moravagine* s'avère être le premier jalon de l'identification du manuscrit P 17. La lecture de ce document intitulé *Sexualwissenschaft und Sexualbluff der Herren Dr. Magnus Hirschfeld und Dr. Iwan Bloch* est édifiante. En effet, publié à Paris en 1911 par un certain Franz Blazek, ce texte se veut la dénonciation d'une usurpation, la revendication d'une propriété intellectuelle, celle de *La Philosophie de Golgotha* ! Dans ce récit bref, il explique qu'il avait envoyé son manuscrit *Philosophie Golgotha's* au médecin Magnus Hirschfeld à Berlin en 1906 et comment celui-ci a exploité son travail en tant que document clinique, un témoignage sur une dérive sexuelle sadique et masochiste. Le médecin a ensuite donné ce texte à son collègue Iwan Bloch, qui l'a publié sous un autre titre dans *Das Sexualleben unserer Zeit in seinen Beziehungen zur modernen Kultur* [*La Vie sexuelle de notre temps dans ses relations à la vie culturelle*], volume qui fut régulièrement réédité entre 1907 et la Première Guerre mondiale.



Ce texte n'a pas de statut littéraire, car Blazek présente sa *Philosophie* comme une étude psychologique fictive :

« J'ai écrit [ces] notes en détention provisoire, non pas comme mon autobiographie (je suis Austro-Allemand et non pas Russe) mais comme une étude psychologique dont l'unique but était de contribuer à l'évaluation exacte des manifestations du sadisme et du masochisme, ainsi que de leurs similitudes et influences sur la vie culturelle.¹ »

C'est donc cette brochure publiée à compte d'auteur qui donne un statut au manuscrit P 17, en l'identifiant comme la traduction de l'original allemand rédigé par Franz Blazek, et publié à son insu dans le livre à succès du docteur Bloch.

Il serait légitime de se demander pourquoi Cendrars traduit encore ce texte en septembre 1912, alors que le poème *Les Pâques* est prêt à être publié et que sa dernière traduction de l'allemand, les poèmes de Richard Dehmel, a été abandonnée dès le 15 août de la même année : en automne 1912, Cendrars ne se veut plus passeur de mots, de langues mais bel et bien créateur. On peut donc considérer que cette traduction s'effectue sous la pression de l'ami hongrois Emil Szittyá, qui avait fait de ce cas une affaire personnelle². Mais si Cendrars « va jusqu'au bout » de cette tâche, c'est sans doute parce qu'il découvre dans ce récit un univers d'une extrême violence généré par le désir d'amour et que cette folie fait écho à ses préoccupations intérieures, ses angoisses, ses peurs, ses envies de meurtres, et son infini besoin d'amour.

La Philosophie de Golgotha est un texte comprenant dix-sept brefs chapitres qui forment le récit écrit par l'anarchiste « N. K. » lors de son internement, en 1905. L'auteur ne précise pas comment il a obtenu ce texte ni quelle est sa relation au détenu : ce préambule sert à la construction de l'illusion littéraire. Dans *La Philosophie de Golgotha*, l'anarchiste interné prend en charge la narration et se raconte avec des phrases courtes, souvent hachées ou interrompues à la façon d'un discours oralisé. Le narrateur décrit, évoque mais ne cherche pas à créer un univers poétique : comme l'a précisé Blazek en 1911, il s'agit d'une « étude psychologique » qui ne cherche pas les effets stylistiques.



1 Im Untersuchungsgefängnis schrieb ich [diese] Aufzeichnungen; jedoch nicht als meine Autobiographie (ich bin Deutsch-Österreicher und nicht Russe) sondern als psychologische Studie, welche nur beitragen sollte zur richtigen Beurteilung der Erscheinungen des Sadismus und Masochismus; ihrer Gemeinsamkeiten und ihrer Einflüsse auf das Kulturleben.

2 Voir les pages consacrées à cette affaire in Christine Le Quellec Cottier, *Devenir Cendrars : les années d'apprentissage*, Paris, Champion, 2004, p. 197-198.

Sur un mode psychanalytique, le narrateur justifie son tempérament masochiste par les natures totalement opposées de ses parents : face à un père grossier et brutal, une mère souffrante, éthérée et sentimentale. Son origine est donc bâtie de contraires juxtaposés, et c'est durant sa jeunesse qu'il comprend et vérifie le « principe masochiste de la vie » : afin d'exister les uns pour les autres, les hommes se tourmentent et se font souffrir, seul moyen de ne pas être indifférent, d'exister. Afin d'être avec l'autre, il faut participer à la douleur et même la générer.

Lorsque le jeune N.K. prend conscience de ce principe qu'il considère comme primordial, il l'applique à toutes ses relations et le mènera à bout lors d'une première expérience amoureuse véritablement dévastatrice. N.K. n'est pas indifférent à la mort de la jeune fille aimée, mais est convaincu que cela devait arriver pour accéder à la jouissance et que cette mort a été motivée par l'amour. Cet extrémisme affectif le place dès lors dans les marges de la société et il doit gagner la clandestinité. N.K. s'engage à corps perdu dans le mouvement révolutionnaire russe, en 1905, et y cherche les douleurs absolues. La débâcle des activités anarchistes et ses propres incertitudes l'empêchent cependant de faire le choix qui s'impose – la mort –, ce qui aurait évité son arrestation.

On ne peut qu'imaginer l'effet de ce texte sur le futur écrivain, en 1912. Mais les archives, une fois encore, permettent d'affirmer que cette traduction a marqué profondément le jeune Cendrars, car il apparaît très clairement que certaines séquences ou chapitres de *Moravagine* sont des appropriations de ce matériau textuel auquel l'écrivain, par le biais d'un travail de greffage, offre un statut de fiction³.

Au début des années vingt, en panne d'écriture, Cendrars puise dans ses malles à manuscrits et y retrouve Blazek, auquel il va redonner vie en le métamorphosant en « Z.Z., Zamuel Blazek, un ingénieur monténégrin » (M, 78) dans ce roman qu'il peine à achever : « ce livre m'embête, il contient beaucoup trop de morceaux de bravoure. Je le laisserais bien tomber, malheureusement je l'ai vendu à son éditeur, j'ai touché de l'argent d'avance, [...] », « après tant d'années, je ne puis me remettre dans l'esprit de *Moravagine* ni retrouver ce style ampoulé et prétentieux pour terminer la deuxième partie : De Moravagine, idiot... » (M, Pro Domo, 439-440).

Avant la guerre de 1914, Cendrars découvre en Blazek un double malsain, assassin, qui a mis sur le papier les désirs de mort qui le hantent. Au début des

3 Pour l'observation de ce travail de collage et greffage, voir Christine Le Quellec Cottier, *op. cit.*, 2004, p. 274-289.



années 20, Cendrars n'hésite pas à l'intégrer à sa fiction, spécialement dans la séquence russe du roman, les chapitres j) et k)⁴, qui est le palimpseste de *La Philosophie de Golgotha*. Jouant avec cet hypotexte secret qui possède tous les travers de Moravagine, Cendrars construit et reconstruit des personnages, enrichit les figures sans épaisseur de Blazek et donne enfin à ce récit son statut de véritable fiction, revendiqué par Blazek dès sa création mais nié lors de sa publication !

Les deux personnages centraux de ces récits ont des activités similaires mais non les mêmes buts, ce que l'on peut nommer une transmotivation de la source, de l'hypotexte, selon Genette. Détaché de toute convention sociale ou morale, Moravagine agit sans retenue, afin de satisfaire ses pulsions. N. K., quant à lui, sait qu'il n'agit pas selon la normalité, mais est convaincu d'avoir découvert La Vérité. C'est donc pour l'atteindre qu'il pratique la violence : *Qui veut aimer – doit souffrir* affirme la dernière phrase de sa confession. Moravagine lui, n'a cure d'aimer : il veut détruire. Moravagine semble se venger en libérant ses pulsions, tandis que N. K. pratique sa « philosophie », adoptée dès l'enfance. Bien que significatives, ces différences s'effacent cependant facilement si l'on ne se préoccupe que du résultat : la destruction du monde extérieur, de l'autre.

Les deux récits mêlent la folie et l'écriture, cette dernière étant pour les deux détenus une dernière échappatoire, une ultime liberté qui les associe sous le signe de la « graphomanie », vice reconnu par certains intellectuels et critiques comme une des traces évidentes de la dégénérescence⁵. Cependant, leur « dégénérescence » s'exprime surtout par leur indifférence à la souffrance ainsi que par leur besoin de tuer : dans *La Philosophie de Golgotha*, N. K. précise qu'ayant compris le principe masochiste de la vie, il « en voulai[t] surtout aux petites filles », qu'il agresse et dont il casse les jouets. Moravagine tue les femmes et lors de l'évasion organisée par Raymond, il arrive en retard car il l'a eue « la petite fille qui ramassait du bois mort au pied du mur » (*M*, 270).

C'est à partir de cette relation impossible à l'autre, compensée par l'action violente, que s'organisent les rapprochements entre les deux textes, car l'un et



4 Ces deux chapitres n'appartiennent pas au « Manuscrit de Nice » rédigé en 1918. Il s'agit donc d'une intégration plus tardive.

5 Il s'agit d'un thème récurrent du tournant du siècle et l'ouvrage de Max Nordau, médecin et critique, intitulé *Entartung [Dégénérescence]*, exploite très largement l'idée que les artistes sont des « dégénérés » dont la « graphomanie » est une illustration. Max Nordau, *Dégénérescence*, traduit par E. Dietrich, Paris, Alcan, 1894. La traduction française de 1894 est faite à partir de la quinzième édition allemande du volume paru en 1882.

l'autre mettent en scène la révolution russe et l'anarchie comme alternative à la violence «génicide». Le point de fusion entre ces deux univers morbides peut d'ailleurs être symbolisé par la figure de Mascha, symbole de la femme masochiste.

Dans le texte de Blazek, Mascha – dorénavant Mascha I – est une jeune fille rencontrée à Saint-Petersbourg, alors que N. K. y fait ses études. Ce personnage n'a ni corps poétique ni personnalité lui offrant une existence palpable. Les actions de la jeune femme la caractérisent et le narrateur suggère au lecteur ce qu'il faut penser d'elle en retranscrivant son discours. La relation masochiste à cette femme constitue l'incipit du récit et motive toutes les activités postérieures de l'anarchiste, tout comme la relation à Rita a conditionné l'évolution de l'existence de Moravagine dans le roman homonyme.

La folie de la Mascha I ne peut cependant être appliquée directement à la personnalité de Rita, qui reste une figure innocente. Ce premier point de contact atteste pourtant des techniques palimpsestes du romancier: Cendrars utilise des traits de caractère et des particularités qu'il distribue à ses nouveaux personnages. Mascha I vit sa relation à N. K. de façon très intense et ses tourments sont ceux que va vivre Mascha II – celle de *Moravagine* – qui ne ressemble ni physiquement ni intellectuellement à la figure imaginée par Blazek. Ainsi, lorsque Mascha I est enceinte, il s'agit pour N. K. de pousser à bout leurs souffrances pour accéder à la vérité suprême, en la faisant souffrir psychologiquement. La jeune femme, devenue «deux», ne supporte plus ces tortures et se suicide. Cette situation inaugurale du récit de N. K. est importée dans le chapitre k) de *Moravagine*, justement appelé «Mascha».

Blaise Cendrars utilise sa traduction comme un puzzle où il va chercher les éléments qu'il greffe à son récit, en brouillant ainsi les références. Mascha I serait à la fois Rita pour sa jeunesse et Mascha II pour son masochisme, alors que Cendrars ajoute encore des traits de caractère à Mascha II, puisqu'elle est une révolutionnaire active et méthodique, responsable d'une imprimerie, elle qui sait si bien haranguer la foule. Ce dernier élément existe dans le récit de N. K., mais le rôle y est tenu par un étudiant.

Tant dans le texte de Blazek que dans *Moravagine* le masochiste est un indifférent et le surhumain un absent. Ce constat sans appel affiche sa désillusion, car l'humanité entière semble condamnée à souffrir, dans l'amour ou l'action. Quant à la contemplation, elle est un état second qui conduit à l'indifférence, condition nécessaire pour être un participant actif à la destruction du monde.



L'âme qui présida à la rédaction de *La Philosophie de Gorgotha* en 1906 autant que la plume qui traduit ce « cas » en 1912⁶ nous semblent habitées, « abymées » par cette perpétuelle quête de l'amour et de la violence, placés perpétuellement dans une relation d'équivalence. Cette acmé corrobore les analyses proposées par René Girard dans son ouvrage *La violence et le sacré*, où il affirme que vivre dans le sacré signifie vivre dans la violence et qu'appartenir au sacré, c'est participer à la monstruosité de la violence, à sa fonction d'assouvissement qui maintient la cohésion de la communauté⁷. Bien que N.K et Moravagine rejettent toute appartenance, les deux imposent au réel des pratiques qui relèvent des tréfonds de l'humain, qui conjuguent la vie et la mort dans un perpétuel désir de renouveau. Et c'est cela qui a marqué profondément l'écrivain en devenant lorsqu'il a traduit Blazek, car renvoyé brutalement à son monde intérieur, il a dû *se reconnaître* en cet – autre – double destructeur qui cherche l'amour en tuant.

* * *

Nous publions la traduction complète de *La Philosophie de Golgotha*, effectuée par Blaise Cendrars du 19 au 29 septembre 1912, en tant qu'inédit crucial. A ce titre, et pour faciliter la lecture de ce document, nous précisons ici nos choix éditoriaux. Il importe d'y différencier le rôle des italiques :

- ceux-ci désignent les mots soulignés dans le manuscrit, par Blaise Cendrars ;
- lorsque les italiques sont entre paranthèses, ils désignent soit des mots allemands soit des mots français que Cendrars a laissés sur son manuscrit, en tant que variantes non résolues ;
- lorsque les italiques sont entre crochets, ils désignent des mots manquants que nous avons ajoutés.

Nous avons corrigé les simples fautes d'inattention et nous avons modernisé l'orthographe des noms géographiques. Quant à la syntaxe par endroits hésitante du traducteur, nous l'avons scrupuleusement respectée. Mais nous avons pris le parti de simplifier la ponctuation exagérément surchargée de l'original allemand et parfois reprise par la traduction.

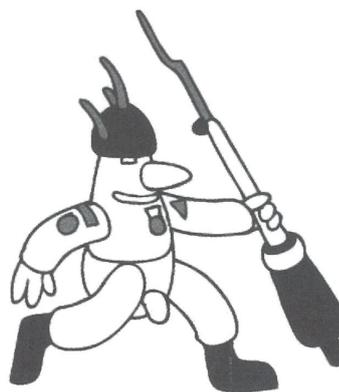


⁶ La traduction de *La Philosophie de Golgotha* effectuée par Blaise Cendrars correspond de près à l'original allemand publié dans le livre du Dr. Iwan Bloch, en 1906.

⁷ René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 444 et p. 391.

Une étude précise de ce document exceptionnel est en cours pour l'édition définitive de *Moravagine* et le dossier critique indispensable paraîtra dans notre prochain numéro de *Continent Cendrars*.

Christine Le Quellec Cottier



Franz Blazek / Blaise Cendrars

LA PHILOSOPHIE DE GOLGOTHA

L'auteur de l'annotation suivante, l'anarchiste russe N.K., fut arrêté à Varsovie dans les premiers mois de l'année 1906¹. Ainsi que chacun qui appartenait à ce groupe et qui était arrêté en ce temps-là, il devait être fusillé militairement et sans jugement.

Son attitude étrange devant l'exécution des camarades arrêtés avec lui et devant l'interrogatoire laissait percer un état d'esprit si équivoque que le colonel – chargé de la sentence – crut découvrir en lui un psychopathe, et le fit interner dans la citadelle, en observation jusqu'à constatation de son état. C'est là que N. K. rédigea les annotations² suivantes dont voici le texte fidèle, sans aucun commentaire.

I

Mes parents étaient de deux natures opposées extrêmes : le père : fort, grossier, brutal, égoïste, matériel jusqu'à l'excès ; la mère : souffrante, délicate, sentimentale, éthérée. D'un tel croisement devait se former un caractère masochiste.

Mon père m'élevait par la peur, en criant et [en] me battant ; ma mère compensait tout cela par ses caresses, ses baisers et ses larmes. Je tremblais de peur cachée quand mon père me couchait sur son genou, mais je jouissais quand même intérieurement. Quand l'exécution était terminée, il allait gifler un valet ou une servante ; moi je courais, le derrière tout brûlant, brûlant vers ma mère.

1 Ce chapeau en deux paragraphes est sans doute de la plume du D^r Iwan Bloch, auteur du volume *Das Sexuelleben unserer Zeit in seinen Beziehungen zur modernen Kultur*, Berlin 1909, dans lequel il reproduit le texte de Franz Blazek en l'attribuant à « l'anarchiste russe N. K. ». Dans une note que Cendrars n'a pas intégrée dans sa traduction, Bloch prétend tenir ce « wohl einzig dastehendes kulturpsychologisches Dokument » (ce document de psychologie culturelle unique dans son genre) de son collègue, le D^r Magnus Hirschfeld, qui lui en cède généreusement le droit de publication. (Voir plus haut, l'introduction de Christine Le Quellec.) Dans la suite, on trouvera deux autres « didascalies » intercalées par Bloch, en italique et entre parenthèses.

2 *Aufzeichnungen* : Cendrars traduit spontanément par « notes », mais biffe le terme en le remplaçant par « annotations », qu'il vient d'utiliser au début du premier paragraphe. Or, il ne le fait pas sans s'interroger un instant, puisqu'il griffonne le mot allemand juste à côté, dans la marge gauche.

Les bleus étaient pansés, mes pleurs embrassés, puis à la fin on riait. Cela se répétait souvent.

C'est aussi dans ces premières années de mon enfance que j'eus la première révélation du principe masochiste de la vie. Elle était basée sur les observations suivantes :

Tous mes compagnons et mes compagnes de jeu avaient la manie de se jouer des tours ; de se calomnier auprès de leurs parents, de rapporter ; de se tourmenter de toutes [les] façons, puis avec un double amour de tout remettre à bien. Je remarquai encore qu'aucun enfant n'aime un autre s'il n'en est pas tourmenté. Ceux qui ne se tourmentent pas restent indifférents l'un vers l'autre.

Dans cette torture réciproque et dans cet état d'être tourmenté la nature a donc mis une certaine jouissance, c'est une volupté. Elle consiste à approfondir, à penser, à participer à la douleur de l'autre. Ceci n'est pas du *sadisme* – car il n'y en a pas –, c'est un *masochisme raffiné*, car l'on prépare des douleurs afin d'y prendre part, afin de les sentir, d'en souffrir *soi-même*³.

J'en voulais surtout aux petites filles ; je brisais leurs jouets, je déchirais leurs poupées, je salissais leurs robes. Puis, quand elles pleuraient bien fort, je luttais avec les larmes, jusqu'à ce que je ne puisse plus les retenir. Alors je m'approchais tremblant, j'embrassais et je caressais la boudeuse (*Zürnende*) et je pleurais avec elle. Quelle douleur et quelle volupté je ressentais quand elle me repoussait loin d'elle, quand elle me battait et me crachait au visage ! Je lui apportais des joujoux beaucoup plus beaux. Quelle jouissance quand ses pleurs se changeaient en rires !

Combien de fois n'ai-je pas calomnié des enfants auprès de leurs parents afin de partager, de ressentir les douleurs morales d'une punition non méritée ! Pourtant, je ne faisais pas exception ; la plupart de mes camarades étaient ainsi. Je me souviens qu'une fillette de onze ans calomnia un garçon de douze ans : qu'il lui avait touché les parties honteuses quand ils dormaient en plein air ! Le veinard et pauvre garçon fut terriblement battu à l'école et à la maison. Tous les enfants le huaient, se moquaient de lui et le fuyaient comme la peste. Il devint extrêmement timide (*menschenscheu*).

3 «Das ist kein Sadismus – den gibt's überhaupt nicht – sondern nur verfeinerter Masochismus; denn man bereitet Schmerzen, um sie selbst fühlen, also selbst empfinden zu können.»

Et que ne vis-je pas une fois ?

Maussade et triste il était couché sous un arbre. La fillette dont je viens de parler s'approcha tout doucement ; elle s'arrêta à quelques pas de lui et l'appela, priante [*sic*], par son nom. Il se leva en colère (*wild*) et voulut prendre la fuite. Mais elle se pendit à son bras, tomba à genoux et le supplia de lui pardonner. Ce fut en vain qu'il l'insulta, qu'il la battit et la foula aux pieds. Elle l'embrassait ; pleura si désolément [*sic*] et le caressa si longtemps qu'il s'assit auprès d'elle et se laissa faire. Ils restèrent longtemps enlacés, pleuraient et riaient et pleuraient.

Tout à coup, elle lui prit la main et la pressa fortement entre ses cuisses.

Ce contact était le dernier anneau d'une longue chaîne logique.

Ces faits me firent en tout premier instinctivement pressentir que – ainsi que tout ce qui est primordial – la force, la matière, le mouvement ne représentent que la fusion (*Vereinigung*) de deux extrêmes : et que l'impulsion primordiale de l'amour ne peut également être que la réunion de deux tendances opposées. Ces tendances sont appelées la jouissance et la douleur, ainsi que dans l'électricité, l'électricité positive et négative, dans le magnétisme, le magnétisme positif et négatif, dans l'atome, l'ion positif et négatif, dans le sexe, l'homme et la femme, etc.

II

Je fis mes études gymnasiales⁴ et universitaires à Saint-Petersbourg.

Je me jetai avec véhémence dans les bras de l'amour purement physique, et dans l'orgie et dans toutes ses suites. Je goûtai jusqu'à la lie le masochisme corporel et sexuel dans toutes ses excitations raffinées et sensuelles ; mais je ne pouvais pas comprendre que l'humanité se satisfasse d'une définition aussi grossière du Masochisme. Le masochisme sexuel est celui qui saute aux yeux ; mais c'est aussi le cas de l'amour sexuel ; et pourtant on ne peut prétendre que l'amour n'est qu'un appétit sexuel.

⁴ Études gymnasiales : études dans un établissement d'enseignement du second degré, le « lycée » étant appelé « gymnase » (« *Gymnasium* ») en Allemagne et en Suisse.

Je traversai ce masochisme corporel; il était pour moi une phase nécessaire de mon évolution. *L'animique s'empara de moi*. C'est en ce temps-là que je fis la connaissance d'une jeune fille, d'un caractère admirable. Elle m'aimait également jusqu'à la folie.

Si j'avais été mendiant ou vagabond, elle m'aurait suivi tout au long de la route. Elle m'aurait accompagné aux travaux forcés, à Kara, à Kamtchatka, à Sakhaline⁶; elle serait montée sur l'échafaud: et pour me subvenir, elle se serait même fait prostituée. C'était une béatitude de l'aimer et d'en être ainsi aimé.

Est-ce étonnant si parallèlement à cet amour infini, des douleurs infinies se formèrent qui, forcément finirent par amener la catastrophe?

Nous couchions ensemble toutes les nuits, quoique nous n'ayons pas durant des mois de relations sexuelles. Nous nous tenions tendrement embrassés et nous dormions *doucement!*

D'être séparés quelques heures, nous était une torture. Quand je sortais seul, je devais indiquer l'heure exacte quand je serais de retour. Quand je m'attardais d'un quart d'heure, Mascha s'imaginait déjà que le tramway m'avait écrasé, que j'avais été frappé d'apoplexie, que soudainement fou, je m'étais jeté dans la Neva ou que quelque chose de semblable m'était arrivé! Elle était alors debout contre la fenêtre et examinait la rue. Si quelqu'un entra dans le vestibule, elle descendait voir qui c'était. Si ce n'était pas moi, une inquiétude terrible la poignait [*sic*]. Quand j'arrivais enfin, elle m'attendait sur le seuil souriant sous ses larmes. Alors c'était des embrassements et des baisers comme si je revenais d'une expédition arctique; mais elle me faisait aussi des reproches: «Tu ne m'aimes pas, sinon tu ne pourrais pas me torturer ainsi. Tu sais combien je suis inquiète pour toi!»

Peu à peu, je compris cet état, *c'était l'indéniable conséquence du principe masochiste de l'amour*.

5 «Animique, adj. (du lat. *anima* «âme»). Qui a rapport à l'âme: *passions animiques*», dit *Le Petit Larousse*, que Cendrars a pu consulter, puisque c'est en juillet 1904 qu'il paraît pour la première fois.

6 *Kara*: mer de Kara, partie de l'océan Arctique, au Nord de la Russie. – *Kamtchatka*: presqu'île de Russie, située à l'extrémité orientale de la Sibérie. – *Sakhaline*: île de grandes dimensions sur la côte orientale de Sibérie. En 1890, Tchekhov y fait un séjour de trois mois pour en recenser la population: «J'ai tout vu. Il n'y a pas à Sakhaline un seul forçat ou un seul déporté à qui je n'aie parlé», écrit-il à Souvorine le 11 septembre 1890.

Ces tortures morales que les amants continuellement se font dans la crainte de perdre l'aimé ou de perdre son amour sont intimement liées à l'amour. Sans cette crainte l'amour serait impossible. Qui aime se torture continuellement de cette crainte, et plus on aime, plus fortes aussi sont les angoisses. Et si ces tortures sont encore augmentées par l'aimé, cela fortifie l'amour.

Nous sentions cette nécessité et nous décidions, quoique illégalement mariés, de procréer un enfant.

Ce pas – pour nous, descendants de bonnes familles – fut lourd de conséquences!

Mais nous voulions courageusement défier tout le monde pour sanctifier notre amour par les douleurs endurées.

III

Quand Mascha fut enceinte, je ressentis un besoin irréprimable [*sic*] d'augmenter (d'amplifier) encore nos tortures réciproques! D'augmenter!! D'augmenter!!! Car notre amour ne me semblait pas assez grand, pas assez digne, pas assez saint pour que se cristallise *en nous-mêmes* un nouvel être vivant.

Cette dernière pensée me torturait sans cesse. J'avais beau me dire que notre amour dépassait un million de fois l'amour de tous les jours, qu'il n'avait pas de semblables. Toujours, toujours je me disais: « Comment peux-tu te mesurer avec la mesure (l'étalon) des autres hommes même s'ils sont les plus grands?! Tu es, toi, le masochiste *conscient*! Tous les idéaux doivent s'y adapter! Est-ce extraordinaire que de procréer illégalement un enfant? Vous devez donc accentuer vos souffrances, les aiguïser!»

(Il raconte comment il tortura son amante de toutes [les] manières.)⁷

Mascha en but à mes continuelles chicanes devint aussi énervée que moi. Elle commença bientôt à faire tout à l'envers.

«Laisse-moi tranquille! C'est de ta faute! Tu me rends folle!»

⁷ Remarque insérée par l'éditeur du volume, le D' Iwan Bloch.

À propos des choses les plus innocentes nous entrions en rage, excitant de plus en plus notre amertume.

Dix, vingt fois par jour nous étions l'un devant l'autre, le buste incliné en avant, tremblants de colère, la bouche gonflée de rage, les yeux étincelants et les doigts crispés comme des tigres prêts à bondir. Parfois, elle me battait ou me crachait au visage.

«Tu me dégoûtes! Je te hais! Je voudrais... je voudrais... Je...!»

Puis nous nous disions tranquillement et froidement que nous ne nous accordions pas ensemble; que nous nous étions trompés; que c'était fini pour toujours; nous nous pardonnions tout et nous nous quittions.

Puis venaient les remords; la question: «Qui est fautif?» Et la douleur éclatait: Fini! Fini!! Pour toujours! Qu'ai-je donc fait?! Qu'ai-je donc fait!?! – Ce n'est pas possible! Ce n'est pas possible!! Je me traînerai à genoux pour implorer son pardon! – Elle doit redevenir mienne [*même*] si des chaînes la retenaient au ciel!!!»

«Ô amour, amour, que tes douleurs sont infinies!»

Puis je me demandais où elle pouvait bien être. «Chez Katja?» J'y courais.

– Est-ce que Mascha était ici?

– Oui, elle vient de sortir!

– Elle n'a pas dit où on pouvait la voir?

– Non. Vous vous êtes de nouveau disputés?

– Hm! Un peu. C'est de ma faute. Je dois la voir! Adieu!

Elle n'était ni chez A ni chez B ni chez C ni chez D. [*Est-ce*] qu'elle se serait?... Dans sa douleur?... Non, non! Surtout pas cela! Surtout pas cela!!

C'est ainsi que les tempes martèlent lorsque l'on monte et descend les escaliers.

Six heures! Elle doit se promener [*sur*] la Nevski⁸! – Enfin! Dépêche-toi et ouvre les yeux! C'est elle? Non! Mais celle-là? Non plus. Mais celle-ci? Non – mais non – oui – mais oui! – Calme-toi un peu. Elle te remarque. Elle fait un mouvement pour passer de l'autre côté. Elle hésite et reste quand même sur ce trottoir.

«Tu te promènes depuis longtemps?»

Mascha est dans mes bras. Nous pleurons, nous rions, – pleurons, rions... Jamais, jamais, jamais plus! – Pardonne, pardonne! – Nous nous enlaçons, nous écrasons, nous embrassons comme si nous voulions pénétrer l'un dans l'autre. – Nous nous insultons, nous nous arrachons les cheveux, nous nous souffletons voluptueusement... Puis nous sommes joue à joue et nous nous murmurons des noms caressants et fous.

Ô paradis de l'amour! Pourquoi ai-je maudit mon destin qui m'a préparé de telles tortures? Elles seules nous procurent un si violent ravissement!

Ô destin! Plus de souffrance, encore, encore, encore! afin que mon amour grandisse!

IV

Notre vie commune devint de plus en plus insupportable. Et pourtant nous ne pouvions pas nous passer l'un de l'autre. Une fatalité terrible nous enchaînait et nous jetait en proie au tourbillon équivoque et élémentaire de cette passion (*Trieb*) sans issue. Il nous était impossible d'en sortir, les liens communs nous retenaient. Nos discussions devenaient toujours plus terribles, toujours plus folles (démontes), interrompues de temps en temps par des éruptions d'amour.

*(Après des tortures morales de plus en plus douloureuses, K. propose à son amante d'avorter!)*⁹

Elle pleurait tout doucement. Puis elle m'embrassa et sortit...

La clef grinça dans la serrure.

8 La perspective Nevski (*Nevski prospekt*): la grande avenue de Saint-Petersbourg.

9 Résumé intercalé par l'éditeur, le D^r Iwan Bloch.

« Mascha! Mascha! Pour l'amour de Dieu! Mascha, que veux-tu faire?!? »

Je secouais la porte, en délire; elle résista. J'ouvris violemment les fenêtres. « Au secours! Au secours! » La porte sautée [sic]¹⁰. Je bondis. J'enfonça la porte de Mascha. Elle est couchée là... Morte!... Du poison!...

V

Enfin – après des semaines – j'étais un peu plus calme et je pus ressaisir mes pensées. J'étais si affaibli que quelqu'un devait m'aider à me traîner du lit au divan. On avait craint que je ne supporterais pas le coup. Je supportai durant des semaines des douleurs surhumaines et épuisantes, où je planais entre la mort et la folie!

Moi aussi, j'avais gagné un amour surhumain! La statue de Saïs était dévoilée!¹¹ – J'avais goûté l'amour jusqu'à sa dernière goutte! Mais cela n'arrive qu'à celui qui auparavant a vidé jusqu'à la lie la coupe des *douleurs*! – Tous les deux dépassent nos forces!

Ô monde aveugle, qui dénonces l'assassinat de Mascha: « Sadismus » [sic]. – Est-ce que ces souffrances ne m'ont pas pénétré deux fois plus profondément dans le cœur? Est-ce que mon âme ne défaillait point à son martyre? Je ne voulais que me tourmenter moi-même! Est-ce de ma faute si cela ne peut se faire qu'à travers sa torture? N'a-t-elle donc point partagé toutes mes félicités célestes? – Celui qui en a une fois goûté en veut toujours [*même*] s'il lui en coûte un double prix de douleurs!

Ceci n'est donc point du « Masochisme »?!

Est-ce que vous, qui voulez me juger, connaissez cet état? Non! Qui peut donc s'établir juge de ce qu'il ne connaît point?

Ô grossière psychologie qui enseigne qu'un instinct *inhumain* – la « cruauté » – vous pousse à commettre des « crimes » envers le prochain – c'est

¹⁰ « Die Türe wird erbrochen »: la porte est enfoncée.

¹¹ Allusion au poème de Friedrich Schiller « *Das verschleierte Bild von Saïs* »: au temple de Saïs se dresse une grande statue recouverte d'un voile. Aucun mortel ne doit soulever ce voile avant que la statue elle-même ne le fasse, car personne ne peut supporter la vue de ce qu'il cache, à savoir la vérité.

par « amour » que nous commettons au prochain ce que vous appelez « crime » : afin qu'il partage ce bonheur indicible que nous ressentons. Ce sont donc des sentiments *éthiques* qui nous poussent.

Croyez-vous que nous sommes seuls masochistes? Ou croyez-vous que celui-là seul l'est qui se laisse fouler aux pieds par une fille, gifler, fouetter, avilir et cracher dans la bouche?

Ô idiots! Je vous dis: tout amour est masochiste et tout ce qui y mène, tout ce qui en est corrélation ou tout ce qui en découle porte l'empreinte « de la jouissance et de la douleur »!

La nature ne se trompe *jamais*. Qui croit donc que c'est par caprice, par hasard ou par ironie qu'elle a mêlé l'amour à tant de tortures?

Qui ne pense pas aux tragédies de l'amour malheureux et leur suite d'assassinats et de suicides, et à toutes les souffrances morales et physiques que chaque jour nous apporte?

Qui oublie les jeux funèbres de la jouissance sexuelle qui sont étalés dans les hôpitaux et les hospices? Et ces millions qui ont succombé à la débauche, résultat de la joie sexuelle? Et les malades de la moelle épinière, les syphilitiques, les paralytiques, etc.?

Qui peut oublier les tortures que les pervers sexuels ont déchaînées sur soi et sur l'humanité? Et tous les assassinats de jouissance! Et les contre-mesures! Les assassinats [*mot illisible*] que l'on [*a*] commis... les... pour les empêcher¹².

Qui ne pense pas aux douleurs de l'enfantement! Les risques de vie et de mort!

Est-ce que tout ceci ne serait que des erreurs de la nature? Non! Non!! L'accompagnement de joie et de douleur est déterminé par un but certain. Cette raison est: *Que la joie, sans son contraire, la douleur, n'est pas sensible, incompréhensible, pas imaginable. Ainsi que le froid sans la chaleur, la lumière sans l'ombre ne nous arriverait jamais à la conscience. La joie fautive de douleur ne serait pas perceptible comme joie. Ergo: en augmentant la douleur la joie doit arriver à une importance supérieure, car plus les contrastes sont grands, plus on les ressent facilement.*

12 Le texte allemand dit: «*Der Lustmorde, die man beging, die Lustmorde zu verhindern*», c'est-à-dire: Les crimes sadiques qu'on a commis pour empêcher les crimes sadiques.

Le masochisme est ainsi une loi de la nature.

Plus il est développé chez un individu, plus grand, plus surhumain est ce dernier.

VI

Après cette révélation de la loi masochiste de la nature, un état particulier s'empara de moi. L'amour et la souffrance individuelle ne me faisaient plus guère impression. Je me mis à observer le masochisme dans la vie et l'action (*Wirken*) de la nature, dans l'histoire humaine, dans la vie sociale et culturelle.

Est-ce que le grand principe de l'évolution de la nature ne se base sur [*le fait*] que l'existence et la progression d'une espèce dépend du degré de pression du milieu ambiant? Plus les possibilités d'existence sont difficiles, plus dure est l'oppression du milieu, plus une espèce supporte de douleurs, plus violentes sont ses réactions, plus développées deviennent ses forces, plus ses possibilités se tendent et agissent en élevant l'espèce à un degré supérieur!

La douleur est donc le (réactif)¹³ de la nature. La nature est donc masochiste.

Cette loi s'applique aussi à l'espèce même. Est-ce que dans l'espèce « humaine » ce ne sont pas justement ces variétés qui se sont le plus hautement développées qui durent survivre [*sic*] le milieu le plus défavorable? Qui furent les plus tourmentées par la famine? Qui souffrirent le plus?

Est-ce que l'existence des êtres animés ne dépend pas de « la lutte pour la vie », de la lutte réciproque des espèces, de leur anéantissement réciproque?

Et c'est un trait caractéristique de la nature humaine, que toutes les religions qu'elle créa sont remplies de la phrase initiale: « Ce n'est que par la douleur que tu peux devenir saint. »

N'est-ce pas aussi un signe de masochisme quand l'humanité perdra, par la science moderne, tout espoir d'au-delà, d'éternité et de sainteté et ne met rien à sa place?

¹³ Cendrars met le mot entre parenthèses en attendant de trouver le terme qui traduit le mieux: « *das treibende Moment* », à savoir le principe moteur.

Considérons l'histoire universelle!

Est-ce que la naissance de toute grande idée n'était pas accompagnée de terribles douleurs – de feu, de fer, de sang, de mort?

Est-ce que l'humanité ne crucifia pas ses plus grands bienfaiteurs? La reconnaissance ne fut-elle pas la potence, la chambre des tortures, la roue, le bûcher, les asiles de fous et les maisons de correction?

Et tout cela par *amour humain!*

Toutes les persécutions des juifs et des chrétiens, l'inquisition, les autodafés, les procès des sorcières et autres, les guerres de religion de tous les temps ne furent que des débordements de *l'amour humain*. Ils voulaient sauver l'humanité de la perte par les doctrines dangereuses.

C'est l'amour des hommes qui créa les Néron, les Torquemada, les Ivan le Terrible, les Jdanov!

Pourquoi tourmentèrent-ils les hommes? – Afin de prendre conscience des douleurs, de les partager, de les ressentir. Afin de supporter ces tortures en esprit, donc de se martyriser en se plongeant dans les douleurs à la place des autres. – *Donc le sadisme n'est dans ses principes qu'un masochisme.*

L'amour des hommes planta la croix du Christ, alluma le bûcher de Hus, de Bruno, de Galilei, tortura Thomas Münzer, poignarda Marat, décapita Hébert et charpenta les potences d'Arad, de Pétersbourg et Chicago, etc.!

C'est l'amour des hommes qui construisit la Bastille, le Tower, le Spielberg, le Blackwells-Island et la Schlüsselburg, qui inventa les chambres de tortures et l'inquisition, le droit appliqué au moyen-âge et à Montjuich, Alcala del Valle, Borissoglebsk, etc.!

C'est étrange! C'est justement votre amour des hommes qui fut le plus cruel bourreau, l'impitoyable pendeur [*sic*], le plus sanguinaire des abatteurs d'hommes, le plus grand des criminels!

Ne reconnaissez-vous donc point la sage application du principe masochiste? Et que ce ne sont que les persécutions qui implantèrent ces idées? Tout progrès de l'humanité fait dans la civilisation dut être payé par une somme incroyable de victimes. Les souffrances surhumaines de millions d'esclaves créa la civilisation

antique, des Phéniciens, des Babyloniens, des Perses, des Assyriens, des Grecs et des Romains! (Sur cette question si vivement discutée voir Mommsen¹⁴: «Vis-à-vis des souffrances des esclaves de l'antiquité, les tortures des nègres ne sont qu'une goutte!»)

La civilisation hindoue est le produit de l'exploitation et de l'étouffement inouï des castes inférieures par les supérieures.

La terre glèbe des États de l'Amérique du Sud fut fertilisée par la sueur, le sang, les os des esclaves nègres qui servaient de fumier.

Et de même l'Europe fut fertilisée par les souffrances des esclaves et des serfs, etc.

L'humanité dut se tordre dans les plus épouvantables tortures d'enfement – les révolutions des esclaves, les guerres des paysans, les Révolutions des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles – pour rompre la chaîne de la féodalité: pour accoucher du capitalisme.

Et cette dernière civilisation prend elle-même racine dans l'exploitation terrible, l'oppression et la misère de millions et de millions de prolétaires.

Quels massacres ne causent pas les dernières perfections culturelles de la technique! Chaque découverte et chaque invention exigent ces victimes!

Des chimistes sont assommés par l'explosion des préparatifs [*sic*] qu'ils créent ou tués par l'inhalation de vapeurs méphitiques.

Comptez les ingénieurs, victimes de leur métier ou les bactériologues qui tombent malades et meurent en étudiant les infections.

Comptez toutes les victimes des maladies professionnelles, de la tuberculose, de la *Phosphormekrose*¹⁵, des empoisonnements de plomb et de mercure, etc.! Comptez tous ceux qui tombent des échafaudages, tous les matelots qui se noient, tous les cheminots écrasés, tous les ouvriers estropiés par les machines, tous les mineurs engloutis dans les mines, sous l'effondrement ou tués par le grisou!

¹⁴ Theodor Mommsen (1817-1903). Historien et juriste allemand, spécialiste de l'histoire romaine. Prix Nobel de littérature 1902.

¹⁵ Nécrose due à la respiration de vapeurs de phosphore et qui provoque des thromboses, etc.

Pensez à la faim et à la misère des veuves et des orphelins de ces victimes de la technique et de la science, aux sans-travail et à d'autres torts sociaux du capitalisme!

La rébellion des victimes de ce système créa la « guerre des classes », de nouveaux tourments, de nouvelles tortures! Afin de libérer pour un état futur l'humanité de toutes sortes de douleurs? – On le croit! Mais c'est de la folie! Les douleurs changent seulement de *forme* – et *augmentent!*

Croyez-vous que toutes les douleurs ultérieures de l'humanité n'ont été que hasard et non pas *prévoyance*?

O non! Les douleurs n'ont été que le *stimulant* qui fouettait l'humanité en avant, vers de nouvelles créations, un plus grand progrès pour échapper aux douleurs! Le progrès apporte de nouveaux maux. Ainsi de suite.

« La douleur est ainsi le facteur de la civilisation humaine! – La délivrer de la douleur, c'est vouloir lui enlever la civilisation. »

Peut-on donc s'imaginer une vie d'assouvissement parfait?

Non! Sans les souffrances les désirs s'alanguiraient qui eux seuls sont les forces [?]¹⁶ du progrès. – Sans souffrances il n'y a pas non plus de jouissance. Car tout nous arrive grâce à son contraire à la conscience.

« Nous délivrer de la souffrance c'est nous voler la volupté! Alors, nous n'avons plus aucune raison de vivre! »

La civilisation est ainsi la réunion équivoque, la fusion de la joie et de la douleur, donc: du masochisme! – Le progrès de l'humanité n'est possible que par le principe de la culture masochiste. »

Ô cruelle philosophie de Golgotha! Tu es éternellement la Moira et le Kismet de l'humanité.

16 Mot de lecture incertaine pour « Anreize ».

VII

Les meilleurs de votre espèce s'anéantiront
de plus en plus, car vos conditions seront toujours pires.
Ainsi seulement – ainsi seulement l'homme croît en hauteur.
NIETZSCHE: *Zarathoustra*, II, p. 126¹⁷

Admirable Nietzsche!

Enfin je comprends ton surhomme! Maintenant je partage ta haine du journalier et du médiocre!

A bas cette lâcheté bourgeoise: « Ne pas dépasser les limites. Faire tout avec sagacité en vue du futur. Ne pas dépasser ni aller aux extrêmes! »

Au contraire. Allons-y aux extrêmes. Rien que la paresse, la confortabilité [*sic*] et la lâcheté craignent par occasion le bain de vapeur et les douches glacées qui s'en suivent.

Le corps s'effémine et s'amollit à se laisser aller, il amasse des matières inutiles, donc nuisibles, et l'humanité qui obéit à cette devise, appelée la maladie bourgeoise « la médiocrité » doit disparaître.

Que l'on jette l'humanité au bain chaud et qu'on l'expose ensuite au fouet des douches! Afin qu'elle se durcisse, rajeunisse, se fortifie! Qu'elle se débarrasse des matières nuisibles!

¹⁷ Cette référence ne permet pas de retrouver cette citation tronquée. En fait, le passage se trouve dans la quatrième et dernière partie d'*Also sprach Zarathustra*, au chapitre « Vom höheren Menschen », section 6 où on lit ceci: « Ihr höheren Menschen, meint ihr, ich sei da, gut zu machen, was ihr schlecht macht? / Oder ich wollte fürderhin euch Leidende bequemer betten? Oder euch Unsteten, Verirrten, Verkletterten neue leichtere Fußsteige zeigen? / Nein! Nein! Dreimal nein! Immer mehr, immer Bessere eurer Art sollen zugrunde gehen – denn ihr sollt es immer schlimmer und härter haben. So allein – / – so allein wächst der Mensch in die Höhe, wo der Blitz ihn trifft und zerbricht: hoch genug für den Blitz! » Georges-Arthur Goldschmidt traduit ainsi ce texte, que les lecteurs de *L'Homme foudroyé* ne liront pas sans frémir: « Vous, les hommes supérieurs, pensez-vous que je sois là pour faire bien ce que vous avez fait mal? / Ou que je veuille désormais vous donner une meilleure couche à vous qui souffrez? Ou vous montrer à vous, instables, égarés, perdus dans la montagne, des sentiers nouveaux et plus faciles? Non! Non! Trois fois non! Il faut qu'il en périsse toujours plus de votre espèce et toujours des meilleurs, – car pour vous les choses devront être toujours pires et toujours plus dures. Ainsi seulement, / – ainsi seulement l'homme pousse en hauteur où la foudre le frappe et le brise: suffisamment haut pour la foudre! » (*Ainsi parlait Zarathoustra*, 4^e partie, chapitre « De l'homme supérieur », section 6, Livre de Poche, 1972, p. 410.)

«Faites des hommes toujours pires et plus durs, la réaction se fera d'elle-même, qui les poussera en avant!¹⁸»

Dorénavant je me mis à agir d'après cette devise : augmenter la douleur afin que la joie¹⁹ s'amplifie!

Un amour infini des hommes s'empara de moi, une fois que j'eus compris leur sort, qui s'harmonisait si étrangement avec mon individualité. *Je devins pour ainsi dire l'humanité même*; le cœur de millions d'êtres battait en moi. Les sentiments les plus opposés s'unissaient en ma personne. Je me sentais capitaliste et prolétaire; chrétien orthodoxe, catholique, juif ou athéiste [*sic*]; à la fois homme et femme.

Je ressentis toutes les douleurs et toutes les joies de l'Humanité et je les approfondissais.

Pour une dernière fois je voulus les goûter toutes dans mon esprit. Je me mis à étudier l'histoire universelle, mais avec quels sentiments! Je ne m'arrêtai pas aux faits, mais je me mettais à la place des personnes agissantes; je me représentais toute la misère de la foule et ses psychoses.

Quelle douleur maniaque je ressentais en étudiant tout cela! Et combien j'aimai cette magnifique humanité qui supporte tout cela!

L'instant était propice! Maintenant en plein dans les extrêmes de la vie! Plonger dans ce million de douleurs, et les décupler, les centupler! Boire avidement la volupté de rage avec laquelle dans leur paroxysme de s'entre-déchirer²⁰, et être ainsi – vraiment un homme!

18 Traduction à revoir. Il faudrait lire : Rendez la vie toujours plus pénible, plus dure aux hommes! La réaction ne se fera pas attendre et les fera avancer!

19 Le texte allemand dit « Lust », c'est-à-dire : plaisir, jouissance.

20 Phrase à la syntaxe incertaine. Il faudrait traduire : S'immerger dans toutes les douleurs des millions [d'hommes qui composent l'humanité] et les multiplier par dix, par cent, par mille! Boire la volupté avec laquelle ils s'entre-déchirent au comble de la fureur, et puis – être vraiment homme!

VIII

Dès lors je me jetai avec passion dans le mouvement anarchiste le plus extrême. Je sacrifiai toute ma fortune à soutenir les journaux de parti, les éditeurs de brochures, l'entretien des agitateurs, etc.

Mais en même temps, je restai en relation avec la « tarte »²¹. Je traversai tous les États d'Europe et d'Amérique, nouant partout des relations, mêlant dans mes tendances les plus radicales tous les éléments sensibles et presque toujours avec succès.

*(Il raconte avec détails sa propagande et son activité destructrice, particulièrement en Espagne.)*²²

IX

Entre temps, dans ma patrie, le mouvement révolutionnaire s'élargissait de plus en plus. Même l'anarchisme s'y développait. Je sentis que là-bas je trouverais un champ tout préparé à mon activité.

Je m'installai donc soit à Paris, soit à Zurich ou à Genève pour de là organiser *mon* mouvement et le mettre à flot.

J'eus très vite beaucoup de partisans parmi mes compatriotes, auxquels rien n'est trop fantastique, trop radical.

Bientôt nous fûmes en possession d'une imprimerie clandestine et nous imprimions des proclamations, des brochures, des journaux.

Nous déclarions que le prolétariat ne devait pas se leurrer de réclamations politiques telles que « le vote universel », « la liberté personnelle », etc., car lorsque tout cela existe, l'oppression et l'exploitation sociales ne continuent pas moins. Que le prolétariat devait faire « la révolution sociale » entreprendre « l'expropriation des expropriateurs ».

Dans nos brochures et nos journaux, nous démontrions scientifiquement la légalité de l'expropriation individuelle sous toutes ses formes : le vol, l'assassi-

21 Avec la « tarte » : « Mit den oberen Zehntausend », c'est-à-dire : avec « la crème », « le gratin ».

22 Résumé de l'éditeur.

nat, *Erpressung*²³, de même la nécessité de la terreur sociale et économique en faisant main basse sur la propriété; la destruction des biens publics – se trouvant en mains privées ou de l'État – afin de se les approprier plus facilement.

Lorsque la guerre russo-japonaise éclata, nous comprîmes tous que le temps des grandes œuvres approchait. La majorité de nous s'établit en Pologne, en Lituanie, en Bessarabie. Un tout petit nombre restèrent en Suisse, à Paris ou à Londres afin de diriger notre association.

X

Pour moi recommença une époque de douleurs atroces. Je me jetais avec fureur sur toute nouvelle du théâtre de la guerre. Je dégustais avec passion ces comptes rendus de ces terribles batailles qui duraient parfois des semaines, et des assauts meurtriers de Port-Arthur. J'en voyais tous les détails distinctement devant les yeux.

Je partage dans mon esprit toutes les douleurs insupportables de la foule. Je me représente comment ils sont durant des jours sur pied; de faim, de soif, de fatigue ils ont perdu toute conscience, ils se battent comme des automates. A la fin ils *oublient* complètement qu'ils doivent manger, boire et se reposer! Ils ne pensent même pas qu'ils pourraient se libérer des tortures de la faim et de la soif, et qu'ils pourraient sauver leur vie et jouir de quelque chose. Et ils continuent avec rage jusqu'à ce qu'ils tombent.

Je n'étais pas capable d'autre chose que de lire la tête pleine de vertige et les tempes fébriles, les nouvelles de la guerre. Nuit et jour, les images étaient devant mes yeux. – O, si je pouvais être debout, au milieu de cet enfer! – Combien j'aimais ces peuples capables d'actes si grandioses! Je voulais leur crier: «Je vous embrasse, millions. Ô baiser de l'univers!» Oui, voilà les véritables nations civilisées. Quel progrès devait jaillir de tant d'horreur! Quel avenir pour l'humanité! Quelle joie immanente.

XI

J'avais déjà sacrifié toute ma fortune au mouvement révolutionnaire. Le peu d'argent que nous pouvions encore nous procurer par-ci, par-là était en-

23 Chantage, extorsion de fonds.

glouti par les besoins pressants de notre parti. Je vivais donc dans une terrible misère. J'étais tantôt à Varsovie, tantôt à Lodz, à Bialystok, à Kiev ou à Odessa. Presque tous nos partisans habitaient les quartiers pauvres des Juifs dans ces villes.

Je gagnais ma vie en travaillant au hasard et en volant si la circonstance le permettait. Si je ne pouvais rien me procurer, j'allais avec quelques-uns de mon espèce d'un partisan à l'autre – ces gens partageaient le peu qu'ils avaient avec nous.

J'éprouvais une grande volupté de plonger enfin dans les plus profonds gouffres de la misère que l'on puisse atteindre.

Il me fallait une domination inouïe pour pouvoir vivre dans ce milieu. Quelles magnifiques souffrances je supportais jusqu'à ce que je pus vaincre le dégoût et la honte que cet entourage m'inspirait. Une boue terrible m'entourait de toutes parts.

Malgré la boue et la misère dans laquelle je voyais croupir cette populace – ou peut-être justement à cause de cela – je commençais à l'aimer comme pas un. Quand ils racontaient les terribles persécutions auxquelles leur nation était en butte, alors un désir indicible me prenait d'être un des leurs. J'admirais la puissance qui leur permettait d'être, malgré toutes les persécutions et l'horrible misère dans laquelle je les voyais croupir, les plus ardents révolutionnaires.

XII

Partout, la révolution était puissamment en train. Nous développions une activité fébrile dans toutes les villes. Au commencement nous n'avions pas grande influence mais nos émissaires étaient partout actifs pour faire de ce mouvement politique, un *[mouvement]* social ou tout au moins économique.

Dans ce but, nous avions ouvert à Varsovie une imprimerie clandestine qui tirait toutes les proclamations nécessaires. Elles étaient rédigées par un étudiant qui était dans ce métier un véritable génie. Personne ne savait mieux que lui faire appel aux instincts de la masse. L'emphase de son style était indiscutable (*unübertrefflich*). – Il groupait succinctement les faits, les éclairait du côté qui lui plaisait, puis tirait ses conclusions qui étonnaient par leur logique simple et sévère. Puis, il employait tout cela pour embraser le fanatisme, commémorait combien de victimes étaient tombées là, là et là pour telle idée ; comment dans

tel endroit on était mort sur les barricades et comment on pourrissait au fond des cachots plutôt que de renoncer aux justes revendications. Dans ce genre-là il avait *toujours* un succès fou auprès de la foule.

Il était aussi très avantageux de rappeler aux gens les petites chicanes que chacun d'eux devait supporter de la part des fabricants ou des supérieurs; de leur démontrer qu'eux, qui avaient tout produit, n'étaient pas du tout traités humainement et encore moins reconnus comme égaux.

Cette indication remplissait toujours le prolétaire de rage et dans certaines villes, à Lougansk, Tiflis, Bakou, ce simple rappel suffit pour pousser tout le mouvement sur un terrain économique. C'était un très grand avantage d'avoir partout des relations et d'être rapidement renseignés quand quelque chose se passait afin que l'un de nous puisse immédiatement s'y rendre.

A Tiflis, tout ne se passa pas d'après mes vœux; les gens y étaient par trop pratiques. Ils ne firent pas grève, ne démolissaient rien et ne se battaient point contre les soldats. – Non. – Mais ils dirent simplement: Nous voulons tant de salaire, et nul produit n'ose subir une augmentation de prix. Nous tuons tous ceux qui ne veulent pas se soumettre. – Tous les habitants se soumirent. Mais il est vrai qu'après peu tout était perdu.

J'eus plus de chance à Bakou. – Les puisatiers de mines de pétrole posèrent leurs revendications et quand, deux jour après, elles ne furent pas remplies, 140 puits étaient en flammes. Puis, à mon grand dépit, les entrepreneurs sous-signèrent ce qui était demandé. Je m'étais déjà tant réjoui de voir l'idéal de ma vie s'accomplir. – Mais une occasion se présenta et beaucoup plus tôt que je ne l'espérais.

La haine de race et de religion entre les Tartares et les Arméniens était depuis longtemps dans un état aigu! Tout le Caucase était dans un état d'ébullition comme un chaudron de sorcière. Je restai donc naturellement à Bakou, attentif aux choses qui allaient se passer.

La population était surexcitée; tous planaient dans une indécision terrible: est-ce que la danse allait commencer ou non? Je voyais qu'il n'y avait qu'un grain de sable à mettre en mouvement pour provoquer tout à coup une avalanche! – Une exaltation insupportable s'empara de moi, cet état d'esprit ne pouvait plus durer! – De minute en minute une peur effroyable m'étreignit devant cet inconnu et pourtant, et pourtant un désir infernal me brûlait: là, à cet instant, que ça éclate, afin de soulager la tension énervante de l'attente.

J'eus une idée diabolique: il suffirait de répandre quelque rumeur propice pour mettre le tout en branle.

Je frissonnais intérieurement devant les conséquences épouvantables et pourtant quelque chose me poussait, irrévocablement, à presser sur le contact qui devait ouvrir le courant et permettre l'explosion. – « Ce n'est qu'une espèce de secours bienveillant d'accoucheur », murmurai-je en moi. « Coûte que coûte cela doit arriver. Plus l'orage éclate rapidement mieux cela vaut. »

Une lutte de sentiments opposés me maîtrisait²⁴, qui me rendait irresponsable. Entre les deux natures que mon masochisme formait en moi j'étais poussé de l'une à l'autre ainsi qu'une balle. Une seule parole d'un autre côté aurait pu provoquer une telle suggestion que j'aurais obéi aveuglément à tout désir.

Mon état d'esprit était pareil à celui de ces gens dont parle Blanqui: que Paris abrite continuellement cinquante mille personnes qui sont prêtes sur un geste de la main à répandre du sang pour quelque chose – pour n'importe quoi, pour la liberté ou la réaction, aurait-il pu ajouter !

Je pus enfin étudier sur moi-même cet état d'esprit du « tout-renversement »²⁵ qui m'avait été longtemps une énigme – c'était une forme agrandie de ma disposition masochiste. (*Zwitterhaft.*) Cette duplicité [*se*] basait sur l'amour de l'humanité. Une humanité médiocre n'offre aucune sensation. Nous ne pouvons aimer que ce qui nous semble extraordinaire. C'est ainsi que nous avons la tendance de voir l'humanité dans la misère et dans la détresse – afin de l'aimer plus passionnément; de l'aimer parce que ces douleurs nous font inversement souffrir.

J'errais des jours, seul, en proie à ce désordre de l'âme. Je savais bien qu'il n'y avait pas d' [*autre*] issue [*que de*] provoquer la catastrophe ou le suicide. Attendre encore, dépassait mes forces. Le hasard devait décider.

Cet état d'esprit de « grand chambardement » qui m'avait été si longtemps une énigme psychologique – je l'éprouvais maintenant sur ma propre personne. Ce n'était qu'une dernière conséquence d'une disposition masochiste²⁶.

24 « *Hatte sich meiner bemächtigt* » : s'était emparé de moi.

25 Le mot composé allemand est : « *Diese ‚Stürzt-alles-um-Stimmung‘* ».

26 Suit une phrase que Cendrars n'a pas traduite : « *Dem ganzen zwitterhaften Zustand lag nichts als die Liebe zur Menschheit zugrunde* », à savoir: La raison de cet état de dédoublement n'était rien d'autre que l'amour de l'humanité.

– Une humanité journalière ne nous apporte pas de sensations. Nous ne pouvons aimer que ce qui nous apporte de l'extraordinaire. C'est pourquoi nous avons la tendance de plonger l'humanité dans la misère et dans la boue afin de l'aimer plus ardemment ; de l'aimer parce que sa misère nous fait souffrir.

Un état de rêve dominait mon organisme. Je ne savais pas au juste : tout ce qui m'entoure est-ce rêve ou réalité ? Oui, je doutais jusque de mon existence ! Je ne savais jamais où j'étais, comment j'y étais arrivé, ce que j'avais fait avant, pourquoi j'existais – au fond. Je me souviens seulement que tout à coup je me trouvais en conversation avec un homme inconnu dans la rue. Notre conversation portait sur ce qui allait arriver. Nous étions tous les deux (*zurückhaltend*)²⁷ et aux aguets. Chacun semblait avoir le sentiment : « Il m'observe, il va me trahir ! – Peut-être que je pourrais en tirer quelque chose ! » C'est ainsi que nous parlions avec beaucoup de précaution sur ce que chacun cachait dans son âme.

Les passants nous regardaient ; probablement que nous parlions trop haut. Il me sembla que quelqu'un nous suivait, pour comprendre notre conversation. Nous nous arrêtions afin de forcer cet inconnu à passer devant nous. C'était un gaillard arrogant, il s'arrêta, les mains dans les poches, à quelques pas de nous et nous écouta avec beaucoup d'attention. Mon compagnon était tout aussi ennuyé (*verlegen*) que moi et nous commençâmes à bégayer. En un clin d'œil, un groupe de curieux nous entourait, qui pensait surprendre quelque chose d'intéressant. Nous nous troublions de plus en plus, j'avais le vertige et je me mis de nouveau à parler. J'avais dû dire quelque chose d'absurde car mon compagnon, avec stupeur et avec peur, et quelques hommes se mirent à rire dans la foule. Je perdis complètement la tête et je commençai à me mettre en colère. Et tout à coup, je criai : « Il arrivera un terrible malheur. On a coupé les mains et les pieds à des Tartares et ils vont massacrer toute la ville ! » Tout le monde se mit à parler à tort et à travers : Couper pieds et mains ! Le contact était fait –

Je ne sais pas comment j'arrivai à la maison. Ma patronne me cria une nouvelle : « Les Tartares vont mettre la ville en feu et assassiner tous les Arméniens, car l'on a coupé à quelques-uns des leurs les mains et les pieds, on leur a coupé le nez, crevé les yeux et on leur a versé de l'huile bouillante dans les oreilles ! Tout le monde fuit ou se barricade ! »

27 Réservés.

XIII

Je n'assistai point au commencement du drame; car à peine rentré, je tombai dans un sommeil, semblable à la mort, qui dura plus de cinquante heures. Le corps ne pouvait plus se tenir debout après cet orage moral. Quand je me réveillai, j'étais si faible que je ne pouvais à peine faire quelques pas; je tremblais de tout le corps. Je n'avais pas d'autre besoin que de me reposer. Puis, quand j'eus repris un peu conscience, je me rendormis jusqu'au lendemain matin.

Alors, je me sentais plus disposé, quoique je tremble encore des jambes et des bras. Ma patronne, une Allemande qui habitait depuis longtemps la ville, me raconta les cruautés des Tartares. Quand je ressortis, la ville était comme morte. Dans les rues, des cadavres terriblement mutilés étaient encore; les magasins étaient fermés; par-ci, par-là une ruine fumait. A ce qu'il paraît, les Tartares avaient été encore plus violents à Tiflis. Ici, à Bakou, ils avaient mis le feu aux puits à pétrole des Arméniens, tous les autres puits avaient pris feu, l'industrie pétrolière était ruinée, dix mille ouvriers sans travail.

Tout cela ne me fit aucune impression, une terrible prostration, une apathie complète m'accablait; je ne ressentais ni douleur, ni joie, ni pitié. C'était la réaction de la surexcitation précédente de mes nerfs.

Je n'avais plus rien à faire ici, je résolus de partir à Kiev, puis de retourner à Varsovie, à Lodz.

XIV

Après un court séjour à Rostov-sur-le-Don, j'arrivai à Kiev où je fus reçu avec transport par tous les camarades du groupe. Ils croyaient déjà que j'avais perdu la vie dans les massacres.

Ils exploitaient à toute occasion nos succès de Tiflis et de Bakou, sur le terrain social, par la terreur économique; ils regrettaient seulement que la haine des races détruisit ces succès.

Durant mon absence, les conditions avaient bien changé partout. Des «expropriations» avaient souvent bien réussi à Varsovie, à Kiev, à Odessa, Lodz et Bialystok. Cette «nouvelle tactique» ne nous avait non seulement apporté des réussites épatantes, mais nous avait attiré la sympathie de tous ceux qui doutaient encore de notre influence sur la révolution.

Ces « expropriations » s'organisaient de différentes manières : par exemple, un camarade, employé de poste, nous avisait quand le fourgon postal transportait une grande somme dans les environs d'une ville solitaire. On lui dressait une embuscade et on le pillait.

Ou encore, on apprenait quand une grande somme en espèces se trouvait dans une banque ou dans un établissement financier et à quelle heure l'affluence était la moindre. Armés jusqu'aux dents on (*erpressen*) l'argent²⁸ et nous laissions une quittance timbrée à la marque crainte d'une organisation. Parfois aussi, – à Odessa – on lançait d'abord une bombe devant un établissement. Tout le monde accourait pour voir ce qui était arrivé. Durant ce temps une troupe armée pénétrait par derrière et pillait la caisse.

La somme d'intelligence, d'endurance, d'énergie et de connaissances pratiques dépensée pour entreprendre une telle affaire est inouïe. Chacun – ou personne – ne peut se le représenter. Nous étions durant des semaines à l'affût. Des plans étaient faits, puis rejetés, souvent changés à la dernière minute ou abandonnés.

Pourtant je ne veux pas faire un compte rendu détaillé de ces affaires, car le but de ces annotations n'est pas de raconter la révolution et de décrire ses partisans mais *seulement de caractériser les motifs de mes actions*. Je ne décris le *Milieu [qu']* autant qu'il peut réussir à faire comprendre *ces motifs*.

D'ailleurs, les expropriations n'étaient [*pas*] la spécialité des anarchistes, tous les autres partis terroristes s'en servaient.

Celui qui croit, que les révolutionnaires employaient cet argent pour des besoins personnels se trompe énormément. Ils vivaient toujours dans leurs infects taudis, mangeaient encore des harengs pourris, faisaient de la propagande pour rester en relation et ne pas perdre la confiance des ouvriers. Ils n'employaient l'argent qu'à des buts révolutionnaires : pour des armements, des imprimeries, l'installation de fabriques de bombes, pour frais de voyages, pour les contrebandiers et les provocateurs, pour *Bestechung*²⁹, pour le soutien des prisonniers, pour les familles des blessés et des morts.

28 Passage difficile à traduire : « [Man] erpresse die Herausgabe des Geldes », littéralement on extorquait la remise de l'argent.

29 Pots-de-vin.

XV

Peu de temps après mon départ de Bakou, j'allai à Varsovie pour assister au 1^{er} Mai (1905), qui se fête ici à la date européenne.

La guerre, la série incessante des grèves et des troubles avaient amené une misère terrible à leur suite, qui était encore augmentée par l'arrêt et la crise de toutes les industries. Je voyais continuellement autour de moi la misère que j'avais toujours rêvée. On aurait enfin pu croire que tous mes désirs s'étaient réalisés! Mais non! En les mêmes proportions que la misère augmentait, je la sentais toujours moins accentuée. Je m'habituais à la voir, elle me semblait quelque chose de journalier, de tout naturel. J'aimais *un peu* plus l'humanité à cause de ces souffrances, il est vrai; mais ce quelque chose de « surhumain », d'écrasant, qu'il m'aurait fallu pour mon assouvissement, je ne le ressentais pas. Peut-être que je l'aurais senti à Bakou, mais mon corps s'était effondré au moment *entscheidenden*³⁰. Ou bien était-ce une prévoyance de la nature? N'avait-elle pas tracé une limite à l'individu afin qu'il ne s'élève pas au-dessus de l'humain?

Est-ce que mon état n'était pas alors « l'évanouissement de l'âme » qui commence quand les douleurs deviennent surhumaines, ainsi que le corps s'évanouit quand les douleurs physiques sont inhumaines?

Cette question me préoccupa. Une expérience devait m'en assurer, même si la moitié des hommes devaient crever comme des lapins de laboratoire.

J'attendais avec impatience le 1^{er} mai. Peut-être apporterait-il la solution de cette énigme! Les ouvriers étaient encore irrésolus s'ils devaient manifester ou non. Je commençai à manigancer en faveur de la démonstration, il est facile de comprendre pourquoi.

Ce fut sûrement une des plus importantes manifestations que Varsovie n'ait jamais vue. Une foule innombrable se pressait dans les rues étroites. Tout à coup, les militaires arrivaient de toutes parts. – Une panique terrible – telle que je n'en ai jamais vue – s'empara des manifestants. Il était inutile de penser à la lutte (*Widerstand*) – Sauve qui peut!

Fou de peur, tout le monde se sauva. On se cachait dans les maisons. Devant les portes se formèrent de terribles tourbillons. Beaucoup furent écrasés,

³⁰ Au moment décisif.

ceux qui tombaient étaient foulés aux pieds. Les fenêtres le long des rez-de-chaussée furent enfoncées et l'on pénétrait dans les logements. Par à travers les cosaques sabraient, les nagaïkas frappaient. Les cris déchirants des fuyants, les gémissements des blessés se mêlaient au « Suiy » bestial des cosaques et formaient un concert infernal. Plus encore, les pupilles dilatées des yeux grand ouverts et des visages grimaçants de peur.

La même excitation s'était emparée de moi. Mon cœur battait follement. Je ressentais une contraction apeurante, insupportable dans la région des reins. Tout mon organisme était dans une espèce d'extase, de peur, je me mis à espérer... Mais cela ne vint pas.

XVI

À Odessa, épuisée par les batailles continues et les grèves, on ressentait la force de la réaction et on y craignait un « pogrom ». La réaction se servait pour fomenter ces pogroms du prolétariat le plus miséreux.

Comme les plus (*tüchtigen*)³¹ de nos camarades à Odessa étaient eux-mêmes juifs et qu'ainsi ils ne pouvaient avoir aucune influence sur des prolétaires de misère, on me poussa à aller à Odessa et d'y exercer, moi non-juif, une influence pour empêcher l'écllosion du pogrom. Je fus forcé de me charger de cet office, quoique je me réjouisse intérieurement des pogroms.

Par hasard, je rencontraï à Kiev une de mes anciennes connaissances qui ne savait rien de ma carrière révolutionnaire. Lui, de son côté, était un anti-juif convaincu. Les troubles avaient fait *vernichten*³² son commerce. Il ne voyait dans la révolution qu'une machination des juifs et il *schimpfte*³³ contre le gouvernement qui – d'après lui – montrait encore beaucoup trop de faibles[se] envers les Juifs.

« Mais, – continuait-il, en me faisant un signe malin des yeux, si le gouvernement ne fait rien nous, nous saurons bien nous aider nous-mêmes! » Je fis semblant d'être de son opinion et il me communiqua en grand secret qu'il existait à Odessa un comité qui s'occupait à la « chose ». Qu'il en était membre. Que beaucoup d'argent avait été rassemblé pour payer les provocateurs qui

31 Les plus valides.

32 Avaient détruit.

33 Vitupérait.

devaient attiser les massacres. Que si je voulais en faire partie, je serais son hôte et qu'il voulait m'introduire auprès du comité. J'acceptai.

Le lendemain, j'étais réellement introduit au comité. Je n'appris pas au juste qui ces messieurs pouvaient être. Ils avaient une chose commune : une terrible indolence. – Tout était déjà préparé. On voulait organiser des manifestations patriotiques, puis distribuer des proclamations dans le peuple, du contenu : que les Juifs s'étaient alliés aux Japonais pour l'anéantissement de la Sainte Russie ; qu'ils organisaient la révolution pour que les troupes du Petit Père aient à combattre de deux côtés. Que toute la misère du jour était la faute des Juifs, etc., etc. Des individus étaient prêts à arranger la chose. Il n'y avait plus que la proclamation à rédiger.

Mon ami se mit alors à vanter mon génie littéraire et l'on me pria de bien vouloir rédiger un tel pamphlet (*Flugschrift*). La proposition m'agréa ; je n'ai pas besoin de dire pourquoi. Je m'y mis avec zèle, cette proclamation fut un chef-d'œuvre de démagogie, « un appel à la brute en l'homme », ainsi que l'on dit usuellement.

La distribution de ce « document de civilisation » ainsi que les révolutionnaires le définissaient, eut lieu au cours de la manifestation annoncée. La journée s'écoula sans troubles, bien que pour ainsi dire l'on sentit l'orage dans l'air. Ce ne fut que vers le soir que l'on battit par-ci par-là quelques Juifs.

Au deuxième jour, nous organisons une nouvelle manifestation. Les autres partis firent une contre-démonstration et il y eut quelques batailles. Les bandes noires qui se battaient au nom du « Patriotisme » disséminèrent la contre-démonstration et se mirent à piller la ville juive à sac et à feu.

Les éclats des vitres et les craquements des vitrines enfoncées et des meubles démolis fanatisaient la foule de plus en plus ; elle y ressentait une certaine volupté. Enfin l'on découvrit les Juifs qui s'étaient cachés. Un terrible cri de démence s'éleva. On fuyait dans les rues. On les assommait à coups de matraques, de haches, de couteaux jusqu'à la défiguration. On en découvrait de plus en plus. La plupart tombait à genoux et implorait la vie ; c'était terrible de les entendre crier grâce sous les coups qui les défiguraient. Le peuple alors renifla le sang et sa véritable nature eut libre course. Chacun assassinait à sa fantaisie. L'un coupait les seins à une nourrice. L'autre arrachait les habits aux jeunes filles et les fouettait en pleine rue ; on mettait une belle Juive à nu, on la nouait par les cheveux à un fiacre qui partait au galop. Des voyous couraient derrière et lui jetaient des pierres. – Mais à quoi bon décrire ces scènes, quand

le cœur se crampe dans la poitrine de douleur et que l'on voudrait crier de joie!

Je vis de nouveau les cinquante mille Blanqui dans leur élément. Un seul geste de la main les avait jetés – quoique 99 % [d'entre eux] ne furent point antisémites – dans la torture infernale des excès antisémitiques. Si la police le permettait, ainsi qu'elle tolère les pogroms – un geste de la main suffirait pour les déchaîner sur n'importe quelle classe des hommes, sur les capitalistes, par exemple.

Quel est le facteur psychologique qui les pousse? Rien que le besoin de cruauté peut-être? – Non! – La cruauté seule, sans motif noble, est inhumaine, n'est pas accordable à la nature humaine. L'homme ne peut pas se débarrasser de sa nature. Elle a donc d'autres motifs plus humains et plus compréhensibles pour base.

Considérez donc tous ces bouchers! Regardez leur physionomie! – Aucun trait de cruauté, ce n'est que de la souffrance, de la souffrance *inouïe* qu'elle reflète! – L'agonie et la douleur de leurs victimes *leur* sont d'intolérables supplices! Ne pensez-vous [pas] qu'en rentrant chez eux, ils vont se tordre dans des douleurs morales?! Ils verront toujours le dernier regard brisé de leurs victimes fixé sur eux plein de reproches et de plaintes! Combien ils mépriseront et haïront la bête qui se tapit toujours au fond d'eux! Ils auront envie de se cracher au visage, de se fustiger, de s'étrangler! Ils baisseront les yeux devant chacun: « Il sait que j'ai sacrifié des gens en de terribles tortures contre lesquels je n'avais aucune haine au cœur! Assassiné, parce que j'avais un besoin instinctif de tortures morales en moi. Parce que la situation me roula et qu'un pôle de ma double nature fut son contact (*ausgelöst*)!³⁴ »

« Ils sont *Masochistes*; mais ils ne le savent pas! »

J'avais tout à coup un grand dégoût de moi-même au milieu des sataniques orgies de souffrances de masochistes, *d'inconscients et d'instinctifs*. La pensée, que tous ces gens ne se laissent pousser que par un (*Trieb*)³⁵ aveugle et bestial, et que demain ils se traîneront à genoux devant leur Dieu, implorant pardon m'inspirait de l'horreur. Je me mis à haïr cette foule stupide; j'aurais voulu les voir se tordre dans la poussière et demander pardon.

34 « Weil durch die plötzlich mich überrumpelnde Situation der eine Pol meiner zwitterhaften Natur ausgelöst wurde », à savoir: C'est que, par la situation qui soudain me prit de court, l'un des pôles de ma nature double fut activé.

35 Instinct, pulsion.

Dans ce but je n'avais qu'à organiser une association juive pour empêcher les massacres (*Selbstschutz*). Afin d'y arriver, je tâchai de pénétrer dans le quartier juif. J'y pénétrai par des ruelles avoisinantes. A peine y étais-je, que je rencontrai déjà des troupes de « sauveteurs ». Enfin je rencontrai quelques camarades, auxquels je me joignis.

Une lutte acharnée commença. Quand les bandes noires se firent attaquer avec tant d'énergie, leur héroïsme disparut, elles s'enfuirent. C'est alors qu'intervint le militaire; non pas, comme on pouvait le croire, contre les bandes noires, mais contre les défenseurs!

Mon bras avancé fut étrangement percé d'une balle dans toute sa longueur. Je tombai, revins à moi et pus fuir. Ce besoin de contentement parfait par la douleur que je cherchais toujours – que je sentais pour ainsi dire sommeiller en moi – je ne le sus de nouveau pas goûter. J'avais la sensation continue que quelque chose me manquait, que je devais réveiller quelque chose en moi, qui jusqu'à ce jour était à peine venu à la conscience. – En même temps je me disais que je désirais le surhumain, que son accomplissement devait logiquement dépasser mes forces *humaines* et m'anéantir.

Nuit et jour une pensée me tourmentait: « Tu *dois* atteindre cette révélation – et si tu t'anéantis. – Mais si, à la dernière minute – comme à Bakou – l'impuissance commence, « l'évanouissement de l'âme »?!

Je ne savais qu'une chose: « Si tu l'atteins, ainsi rien que par toi-même, tous les autres devront s'effondrer devant toi! »

XVII

Je n'avais plus aucun intérêt pour l'évolution (*weitere*)³⁶ des choses révolutionnaires, depuis qu'elle ne pouvait plus servir à *mes* buts.

Toutes les nouvelles questions qui se formulaient, ainsi celle de la propagande pour les bandes noires ne me passionnaient pas. Lors des pogroms on avait vu quelle force – soi-disant révolutionnaire, mais en réalité masochiste – sommeillait dans le bas prolétariat. Qu'ils entrent au service de la Réaction, on attribuait cela au fait que tous ces voleurs, ces malfaiteurs et ces prostituées

³⁶ L'évolution ultérieure.

étaient en relation avec la classe ouvrière. Comme ils n'y rencontraient que mépris, leur ressentiment se portait contre eux.

On voulait pallier à ce malentendu en faisant de la propagande parmi les criminels ainsi que l'on en avait fait parmi les ouvriers. On tâchait d'organiser le prolétariat des haillons et de gagner sa sympathie.

Cela réussit en partie, quoique cela coûtât beaucoup de corruption. Les criminels en profitaient et continuaient leur métier sous le drapeau de l'anarchie. Par exemple, ils rendirent visite à Varsovie à un juif immensément riche dont le père venait de décéder et menacèrent de déterrer le cadavre du père et de l'enterrer dans une terre non-sainte et lui (*erpressen*)³⁷ 10 000 roubles. Le banquier sous la peur de la damnation, paya, mais ce fait provoqua une indignation générale et le peuple commença d'identifier les anarchistes aux criminels.

Ainsi, les anarchistes s'attiraient outre la poursuite de la police, celle des autres partis révolutionnaires et des bandes du bas-prolétariat. De ces derniers, parce qu'ils refusaient de donner leur nom à certaines entreprises qui devaient servir à des buts personnels et non révolutionnaires.

Cette triple poursuite amena la débâcle.

Durant ce temps je pensais seulement au problème suivant: «Est-ce que ton rêve se réalisera? Sera-ce ton anéantissement? Ou cela dépassera-t-il tes forces et « l'évanouissement de l'âme » commencera (*eintreten*)?»

Une expérience pourrait le démontrer! Si l'on semait des bacilles de peste! Si des villes entières en étaient infectées! Si la peur d'agonie affolait aussi les lâches qui à chaque grève, à chaque démonstration, à toutes les barricades se cachent à la maison derrière le fourneau. Si cet affolement, cette crainte de la mort s'emparait de partout et développait la psychose de masses du moyen âge! Si dans le désespoir on s'entre-déchirait! Est-ce que je serais alors sauvé? Aurai-je une réponse?

Je frissonnais en pensant aux souffrances que cela m'apporterait. Je sens que je n'en suis pas à la hauteur! – Et de l'autre côté je souffre encore plus: car je ne reçois pas de réponse, pas de révélation, pas d'assouvissement! – Je veux – et je ne peux pas. – Je ne puis plus supporter ce dilemme: la mort ou la folie! – Que faire?

37 Lui extorquèrent.

Ô pourquoi ne suis-je pas comme les autres? Pourquoi ne puis-je pas prendre les choses tout simplement, comme elles sont? Pourquoi devrais-je commencer à connaître puis à être conscient de l'insondable (*Unergründlichkeit*)? Pourquoi m'efforcerais-je de gravir le mont – et de rester au bord d'un précipice abyssal? D'un abyme [*sic*] dont je ne comprendrai le mystérieux abyme qu'en m'y jetant la tête la première!

Que faire? – Que faire?! – Dois-je – ou ne dois-je pas? – Je veux! – Je dois!!

Lorsque je voulus – je fus arrêté! – Hasard ou prévoyance??

Ô destin, destin! J'ai trop souffert!

Ô hommes, hommes! – Qu'avez-vous fait! – Un seul a *voulu voir*! Un seul tenta d'arracher le voile de la statue, et vous l'en avez empêché! Vous serez dans des ténèbres éternelles! Mais pourquoi ne voulez-vous pas m'accorder la lumière, à moi, à moi?

Remerciez-moi, moi qui ai aimé l'humanité comme personne!

Oui, c'est la cruelle et implacable philosophie de Golgotha:

« *Qui veut aimer – doit souffrir!* »

19-29 septembre [1912]

6/

II.

Le 1^{er} de nos études supérieures de
universitaires à St. Pétersbourg.

Je me souviens de l'émotion et de
la joie de d'annoncer par moi-même
à l'orgue et de tout le monde.
Je pourrais, j'aurais bien le manuscrit
composé et quel dans tout le
monde, raffiné et remués,
mais je ne pourrais pas en faire
que l'homme soit à cette place
d'une définition aussi précise
du Manuscrit. Le manuscrit
actuellement ad celum. Sans aux yeux,
mais c'est aussi la cause de
l'homme quel, et pourtant
on ne peut pas l'homme par l'homme
à cette place aussi quel.

Je trouvais ce manuscrit
corporelle; c'est à dire moi-même
l'essence de mon évolution. L'ani-
-misme s'empare de moi. C'est
à ce temps là que je finis en un instant
à une jeune fille, un caractère
admirable. Elle m'a dit joliment
j'espère la faire.

M. Si j'aurais dû mentir à vagabond
elle m'a dit sur tout la loi de
la route. Elle m'a dit de ce point
aux travaux forcés, à l'homme, à l'homme
-na, à l'homme, elle se dit
-un l'échec.

f.

prophète. C'est à mon tour
l'écriture de l'âme et de
l'être ainsi aimé.

Est-ce étonnant, si par elle
~~arrivent~~ en ou en finit, des dates
la fin se finit si, finit
- ne finit pas avec la
catastrophe?!

Non, en dire, en elle toute
me, qu'on ne voit pas avec
de son de relations sexuelles.
Non, non, les yeux de l'âme
embrassés et non, de son
douceur!!-----

D'être se voir palpés, les yeux
de son de relations. Quand
seul, se de son de son
l'âme exacte, je ne suis
de son. Quand je n'ai de son
d'après de son, Quand je
- n'ai déjà se de son de son
seul, se de son de son
d'après de son, se de son

21

fou, je n'étais jecté dans la
 Nécessité ou peu quelque chose
 de nouvelle - l'air arrivait!
 Elle était alors debout contre
 la porte et examinait la
 me. Si quelqu'un en tant
 d'elle considérait véritable, elle
 descendait son pied et le
 si ce n'était pas moi me
 en jecté de l'enfer la profane.
 Quand j'avais fini, elle
 ne l'attendait ni le vent sa-
 -rait son air long. Alors
 c'était de l'embarras
 et de la gêne que n'importe
 d'une exposition active; mais
 elle ne pouvait avoir de
 espoir: «Tu ne m'as pas
 vu à la conférence -
 l'air ainsi. Tu n'as pas
 je n'ai rien vu de toi!»
 // Pierre se précipita et
 était c'était l'indéniable com-

8/

conscience du prince
massé de la raison
- Ces tribus nous pe
d'après contractuel et
de la cour de justice l'ar
ou de justice son amour
intention de l'ar
Sur cette cour de justice
sont impossibles. On
vise à l'acte contractuel
de cette cour de justice, et plus
ou dans plus fort aussi
sur le ~~de justice~~. Et
si ces tribus nous
apprennent par l'air, &
~~de justice~~ cela fait
l'ar.

Nous sentons cette nécessité
de nos nations, propre
illegales nous de pro
- ces en art.

C'est pour nos arts
le bon fait - fit bon
de conscience!

LA FIGURE DU MARTYR DANS LA MAIN COUPÉE

En 1946, Cendrars revient à contretemps sur ses souvenirs de soldat de la Première Guerre mondiale et se remémore, amer et désabusé, la vie dans la boue des tranchées, l'attente intolérable des permissions et la brutalité des combats au corps à corps, dans leur soudaine et affreuse nécessité. Tout semble n'avoir servi à rien, puisque le spectre de la guerre a ressurgi en 1939 et, face à la récurrence absurde de cette violence barbare, le livre que compose alors Cendrars se déploie en hommage aux anciens compagnons d'arme, aux « quelques deux cents types [qu'il] a vus défiler dans [son] escouade »¹ et qui, pour la plupart, ne sont plus de ce monde au moment où il se lance dans la rédaction de *La Main coupée*.

La froideur souvent triviale du récit et le macabre des notations² orientent le lecteur vers une réflexion sur la mort et l'au-delà, mais ne plaident pas en faveur d'une présence apaisante du surnaturel et du sacré. Le recours à la spiritualité ne semble être d'aucun secours pour les soldats. Comme l'écrit Cendrars, qui ne se berce d'aucune illusion ni espérance métaphysique, « Dieu est absent des champs de bataille et les morts du début de la guerre, ces pauvres petits pioupiou en pantalons rouge garance oubliés dans l'herbe, faisaient des taches aussi nombreuses mais pas plus importantes que des bouses de vache dans un pré. »³

Pourtant, dans ce récit de guerre profane aux accents de révolte et de déréliction⁴, une figure issue de la littérature chrétienne fait surface, celle du martyr, celle du soldat de Dieu prêt à sacrifier sa vie ici-bas pour gagner les félicités éternelles : « L'abominable c'est de constater que [...] nous étions tous

¹ *La Main coupée*, TADA 6, 272.

² On peut lire dans le chapitre XIV « Dieu est absent », par exemple, une description d'une précision saisissante : « Il y avait trois Boches dans la cahute, trois morts, non, trois squelettes en uniforme affaissés sur une mitrailleuse. Le servant était cassé en deux, son casque à pointe avait roulé à ses pieds. Les deux autres étaient chapeautés, l'un d'un casque, l'autre d'un calot. Tous les trois nous montraient les dents et l'on pouvait compter leurs phalanges. [...] J'ai oublié de dire que ces morts avaient chacun des limaces dans les orbites. » (TADA 6, 124 et 126)

³ *Ibid.*, p. 119.

⁴ Dans le chapitre XVII « À La Grenouillère », Cendrars écrit à propos de la mort d'Angéli : « Un mort de plus parmi des milliers et des dizaines de milliers d'autres. Ce n'est pas possible. Je l'ai déjà dit. Dieu est absent des champs de bataille. Il se tient peinaud. Il se cache. C'est une honte. » *Ibid.*, p. 221.



martyrs (à nos corps défendant) [...] et [ces pauvres bougres] m'apparaissent encore dans mes songes avec leur corps meurtri et tout sanglant, et poussant des cris horribles [...].⁵»

C'est cette icône paradoxale qu'il faut interroger pour tenter de comprendre la tension entre violence et sacré dans *La Main coupée*. Quelles traces a laissé ce modèle religieux sur l'écriture cendrarsienne de la guerre et comment comprendre la résurgence d'une image à valeur hautement edificatrice, dans ce contexte de violence et de mort, chez un écrivain qui affirme ne pas avoir la foi ?

Le modèle chrétien du martyr

Le martyr est une figure centrale de la littérature chrétienne. Il est à la source même de l'hagiographie ; très tôt, les chrétiens ont voulu garder la trace des saints suppliciés et commémorer ceux qui, jusque dans leur mort ont suivi l'exemple du Christ, versant leur sang au nom de leur Foi. C'est ainsi que, suite aux persécutions romaines perpétrées sous Dioclétien, on conserva les lettres, les actes dits proconsulaires et les narrations suivies qui allaient servir à la fois de témoignage et de base pour l'édification des fidèles. On commença ainsi à établir, à mesure que se développaient les cultes voués aux saints (cultes qui vont perdurer jusqu'au Moyen Âge et même au-delà) des listes de martyrs qui sont à l'origine de nos calendriers et sur lesquelles figurent, jour par jour, le nom du saint à célébrer, accompagné du lieu de sa mort et parfois d'un éloge plus ou moins développé.

Dans l'hagiographie primitive, plusieurs types d'ouvrages structurellement très ressemblants évoquent ces figures de saints persécutés : les Actes et Passions des martyrs, les martyrologes⁶, les obituaires⁷, les nécrolo-

⁵ *Ibid.*, p. 272.

⁶ « Un martyrologe n'est pas, comme le suggérerait l'étymologie, un discours ou un traité concernant tels martyrs en particulier ou les martyrs en général [...], mais une liste des saints d'après les anniversaires qui ont coutume d'être célébrés dans les églises [...]; l'ordre que comporte un martyrologe est donc celui du calendrier, mois après mois et jour après jour. [...] Tandis que la mention d'un saint dans un calendrier ne comporte après la date que le nom et une indication sommaire du lieu, beaucoup de martyrologes y joignent un résumé, plus ou moins développé, de l'histoire du saint avec son genre de mort, la mention des persécuteurs sous lesquels il a souffert. » (René Aigrain, *L'Hagiographie*, Société des Bollandistes, Paris, 1953 ; réédition Bruxelles, 2000 pour l'édition consultée, p. II.)

⁷ L'obituaire est un « livre liturgique [propre à une abbaye] contenant les obits fondés », c'est-à-dire « les services religieux célébrés au bénéfice de l'âme d'un défunt, généralement au jour anniversaire de sa mort. » (*Le Petit Robert*)



ges⁸, les ménologes⁹ ou encore les synaxaires¹⁰... Tous ces textes ont cours dans les monastères où l'on en fait quotidiennement lecture. Ils ont pour point commun de suivre l'ordre du calendrier, *per circulum anni*, et de célébrer chaque jour un saint dont le récit de la vie, et surtout de la mort, sert à édifier les moines. La temporalité et la topographie y jouent un rôle capital: «Le culte des martyrs est né sur leurs tombeaux, la localisation précise est donc un élément fondamental de toute annonce d'un anniversaire. L'indication de lieu et l'indication de temps déterminent avec certitude un fait liturgique, le culte d'un saint.¹¹»

La Main coupée, œuvre moderne tenant à la fois de la chronique, du récit autobiographique et de la littérature de guerre, semble par moments épouser la forme du modèle chrétien. En effet, les titres de chapitres qui associent un nom de personnage au lieu de sa mort s'inscrivent dans la droite ligne du martyrologe, dans lequel les «coordonnées hagiographiques»¹² sont primordiales. Les chapitres IV, V, VI, VII, XI, XII et XVI reproduisent un même schéma, indiquant le plus fréquemment le lieu de la mort¹³ ou encore le lieu et/ou les circonstances de la disparition du soldat¹⁴. On retrouve parfois ceci en cours de chapitre, comme par exemple au chapitre VI «Robert Belessort (*mort en Angleterre*) et Ségouâna (*tué à la ferme de Navarin*)» dans lequel apparaît cette mention: «Chapman (tué à Verdun)»¹⁵, ou encore dans le chapitre XIII «Plein-de-soupe (*les gradés*)», dans lequel trois personnages, dont les noms sont en rapport avec la religion, sont présentés de la même manière: «le ser-

8 Le nécrologe s'identifie presque au genre précédent: «registre gardé dans les églises et les monastères, et contenant les noms des morts appartenant à l'église ou au monastère, le jour de leur décès, etc.» (*Littré*)

9 «Un ménologe est [...] un recueil [divisé en douze mois] où ne figurent que des vies de saints, mais citées tout au long, et non pas résumées en de brefs éloges» (René Aigrain, *L'Hagiographie*, *op. cit.*, p. 70).

10 «Le synaxaire, tel qu'il est entré dans l'usage pour désigner un livre liturgique distinct [...], est un recueil où sont classés par jours, suivant l'ordre de l'année ecclésiastique, les éloges abrégés qui se lisent à l'office, sans les petits poèmes qui les accompagnent dans les Ménéés, mais non sans l'indication des églises où la fête est célébrée spécialement» (*Ibid.*, p. 71)

11 *Les Martyrologues du Moyen Âge latin*, Dom J. Dubois, Typologie des sources du Moyen Âge occidental, Fasc. 26, Brepols, Turnhout-Belgium, 1978, p. 71.

12 *Ibid.*

13 C'est le cas pour les chapitres IV «Rossi (*tué à Tilloloy*)», V «Lang (*tué à Bus*)», VI «Robert Belessort (*mort en Angleterre*) et Ségouâna (*tué à la ferme de Navarin*)» et XII «Garnéro (*tué à la crête de Vimy, enterré le même jour, et retrouvé dix ans plus tard, ressuscité!*)».

14 C'est le cas pour les chapitres VII «Goy (*fait prisonnier à La Croix – porté disparu*)», XI «Bikoff (*aveugle de guerre, suicidé*)», et XVI «Le Chevalier de Przybyszewski», dit «Le Monocolard (*porté disparu en Champagne*)».

15 *La Main coupée*, TADA 6, 37.



gent Chrétien (tué à la crête de Vimy), l'adjudant Angéli (tué en Champagne) et le sergent Jean (tué en Alsace) »¹⁶. Enfin, le chapitre XXI « Les Phénomènes » fait proliférer le motif : « Buywater (tué à la crête de Vimy) et Wilson (tué dans le cimetière de Souchez) [...]. Kohn (mort au sommet de la butte de Souain) [...]. Bouffe-Tout (tué en Champagne) »¹⁷ jusqu'à la mention finale, empreinte d'un désespoir métaphysique sans nom : « Machin, Truc, Chose, tous morts, tous tués, crevés, écrabouillés, anéantis, disloqués, oubliés, pulvérisés, réduits à zéro, et pour rien ».

Si *La Main coupée* est tributaire du modèle chrétien et semble opposer à la violence de la guerre l'omniprésence du sacré, il faut bien reconnaître que la pensée chrétienne et l'eschatologie qu'elle défend sont largement battues en brèche. Dans *La Main coupée*, les lieux de mort des soldats sont certes indiqués avec précision et l'ensemble de l'ouvrage semble les réunir pour leur rendre un dernier hommage, comme si chaque lecteur était tenu de leur vouer un culte en tant que martyrs modernes, suppliciés par la mitraille et la folie des dirigeants. Mais c'est le lieu où ils ont été emportés qui est mentionné (plus que celui où ils furent enterrés¹⁸) et c'est l'ouvrage qui leur sert de sépulture. L'indication de temps est, quant à elle, plus floue et ne respecte pas l'ordre du calendrier, comme si l'écrivain récusait « la circularité d'un temps clos »¹⁹ telle que la conçoit l'Église dans l'attente de la Parousie, pour lui substituer une autre périodicité, celle de l'Éternel Retour des souffrances humaines.

Sous la plume de Cendrars, les figures de martyrs sont toujours renouvelées, la même force bestiale revient sans cesse sous des apparences multiples, et seul l'art semble pouvoir sauver du désespoir. Le calendrier ne comporte pas assez de jours pour célébrer chacun de ces soldats que la mort anonyme a voués aux poubelles de la mémoire et de l'Histoire. Cendrars ne les sanctifie pas et les dépossède même de leur nom en les affublant d'un « machin », « truc », « chose », expressions familières et dérisoires qui servent à désigner globalement l'ensemble de ces hommes qui, héroïques ou lâches, ont péri au front durant la Première Guerre mondiale. Si Cendrars ne prend pas la peine de les nommer, c'est qu'un seul volume n'y suffirait pas ; c'est que, même dans l'hypothèse où l'écrivain se souviendrait encore du nom de toutes ces victimes, le modèle du martyrologe serait inopérant face à l'ampleur d'une telle boucherie. C'est aussi



¹⁶ *Ibid.*, p. 99.

¹⁷ *Ibid.*, p. 274 et 277.

¹⁸ Cette absence de précisions concernant les lieux d'inhumation rend improbable l'idée d'un pèlerinage ou d'un culte que l'on rendrait aux soldats.

¹⁹ Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, NRF, Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1975, p. 285.

parce que les individus dont il est question ont été atomisés, déchiquetés, mis en pièces ; ils sont recyclés depuis longtemps et n'existent plus en tant qu'individus que dans la mémoire de ceux qui les ont connus.

« Lang (tué à Bus) »

Un exemple tout à fait criant de cette mise en pièces et de ce recyclage est fourni par le soldat Lang, tué à Bus. Sa mort et les circonstances de son enterrement sont évoquées à deux reprises, ce qui souligne l'importance que Cendrars donne à ce personnage et à « l'exemplarité » de sa « légende ». Un premier récit de sa disparition intervient au chapitre V : Cendrars y relate, non sans un certain dégoût, la manière dont le soldat est emporté par un obus en même temps que le cocher et le cheval de la voiture qui le conduisait à l'arrière, loin du front : « Cette nuit-là, les Boches bombardèrent Bus pour la première fois depuis le début de la guerre et le premier obus tomba sur la voiture de la 6^{ème} Compagnie qui débouchait sur la place du Marché. Le cheval, le cocher et Lang furent écrabouillés.²⁰ »

Si la mort du soldat correspond assez à la typologie des supplices endurés par les premiers martyrs (dans la littérature chrétienne, nombreuses sont les occurrences de saints écrabouillés, ébouillantés, écartelés, retournés sur le gril, etc.), on s'éloigne toutefois promptement de la dimension sacrée de ces textes édifiants. Au lieu d'être pieusement recueilli, enterré et vénéré comme un saint, le corps du poilu cendrarsien subit un tout autre destin. La violence de l'explosion a disséminé les restes du soldat et on ne parvient pas à rassembler l'intégralité de sa dépouille. Bien plus, il devient impossible de distinguer ce qui appartenait au cocher, au cheval et au soldat : « On ramassa deux, trois écuellées de petits débris et les quelques gros morceaux furent noués dans une toile de tente. C'est ainsi que furent enterrés Lang, le cocher et de la bidoche de cheval. Et on planta une croix de bois sur le tumulus.²¹ »

Il est intéressant de constater, dans la perspective de la philosophie nietzschéenne qui sous-tend l'écriture cendrarsienne de la guerre, que le plan de la bestialité se confond avec celui de l'humanité, et que la notion d'individualité est récusée au profit du caractère universel et englobant de la Vie. C'est une cérémonie à contre-courant de la religion chrétienne que relate Cendrars : l'inhumation des trois personnages dans la même tombe ne peut conduire à une

²⁰ *La Main coupée*, TADA 6, 22.

²¹ *Ibid.*



résurrection en un corps glorieux. La décomposition commune des chairs et le recyclage par les vers nourrit la Terre, permet la renaissance et autorise l'Éternel Retour de la Vie. Face à la violence de la guerre, Cendrars dénie à la liturgie toute dimension solennelle ou religieuse. Les funérailles, absurdes et inutiles, se résument à une croix de bois sur un tumulus et à un « trou » que l'on n'hésite pas à rouvrir pour y mettre la moustache de Lang, retrouvée « collée contre la façade, juste au-dessus de la boutique du coiffeur », « en revenant du cimetière »²². La présence du cheval, qui est enterré avec les cadavres de Lang et du cocher²³, vient doublement mettre en échec le caractère sacré des obsèques célébrées : d'une part, parce que le cheval, symbole pour les Pères de l'Église de la victoire des martyrs chrétiens²⁴, est ici réduit à néant et qualifié de « bidoche » ; d'autre part, parce que son corps est amené à être décomposé avec celui des hommes et que le soldat Lang ne pourra dès lors prétendre à une résurrection au Royaume de Dieu.

Dans le contexte de la Première Guerre mondiale (que Cendrars évoque alors que la Deuxième a déjà fait les ravages que l'on connaît), le sacré et les espérances chrétiennes sont contestés par un écrivain désabusé, qui voit le monde et l'existence sous l'angle d'un renouvellement perpétuel de forces de création et de forces de destruction, sous l'angle d'un combat sans fin entre l'élan vital et la barbarie. Seule la vie continue sa ronde immuable de mort et de renaissance. L'individu n'a aucun sens.

« Garnéro (tué à la crête de Vimy, enterré le même jour, et retrouvé dix ans plus tard, ressuscité!) »

Si Cendrars prend comme modèle d'écriture le martyrologe chrétien, l'inverse et le met en échec, c'est sans doute parce que la figure du martyr, telle que la conçoit la religion, ne peut servir de figure identificatoire et ne convient pas pour rendre compte du vécu terrifiant des soldats de 1914-1918. En effet, si les compagnons d'arme de Cendrars meurent dans des souffrances atroces (en cela, ils sont conformes à la typologie des supplices endurés par les pre-

²² *Ibid.*

²³ Cendrars ne se souvient même plus de son nom et le dépossède ainsi de son individualité. Voir le chapitre XXI « Les Phénomènes », dans lequel il évoque à nouveau ce personnage : « cocher avec qui je m'entretenais souvent (et avec qui je m'entretiens encore souvent quand il m'apparaît la nuit dans mes rêves [...]) et dont je n'arrive pas à retrouver le nom. » (TADA 6, 273)

²⁴ Voir l'article « Cheval », in *Encyclopédie des symboles*, sous la direction de M. Cazenave, La Pochothèque, 1996 pour l'édition consultée, p. 130.



miers martyrs chrétiens), leur mort n'a pas le sens que lui confère l'Église : en quittant le corps-prison terrestre pour gagner le ciel sous la forme d'un corps glorieux, les saints figurent par anticipation la félicité des élus à l'issue du Jugement dernier. C'est la raison pour laquelle la mort du saint est vécue sur un mode joyeux, comme une naissance heureuse, un *dies natalis*. Le martyr, dont le récit de la mort dans l'hagiographie est hypertrophié, devient le modèle d'une eschatologie anticipée et réalisée. La résurrection miraculeuse, symbole de la toute-puissance de Dieu, est implicitement en arrière-plan du récit et concentre toutes les attentions des fidèles, qui s'édifient à la lecture des légendes des saints.

Dans le texte de Cendrars, ces espoirs sont déçus. Le chapitre XII « Garnéro (*tué à la crête de Vimy, enterré le même jour, et retrouvé dix ans plus tard, ressuscité!*) » est de ce point de vue très significatif. Le titre résume à lui seul la structure du chapitre qui fait se succéder le récit des circonstances de la mort du soldat et celui de la rencontre fortuite et inattendue de l'écrivain avec Garnéro à Paris dix ans plus tard. L'allusion à Sainte Cécile²⁵ en cours de chapitre, elle aussi, oriente le lecteur sur la piste de la littérature martyriale. En effet, tout comme le soldat Garnéro qui « [n'a] pas la tête emportée [mais qu'] un obus [a] décalotté »²⁶, Sainte Cécile est suppliciée mais, suivant sa légende, son bourreau – qui s'y reprend pourtant à trois fois – ne parvient pas à lui trancher la tête.

La ressemblance s'arrête toutefois là, et comme le dit Cendrars lui-même (mais faut-il le croire?): « Je ne sais pas pourquoi je me récitais ce passage de l'office de Sainte Cécile dans le taxi qui me menait le samedi soir chez Chaude-Pisse »²⁷, tant la « résurrection » de Garnéro n'a rien de miraculeux. Ce dernier en fait lui-même le récit circonstancié, rationnel, donnant tous les détails permettant de comprendre comment il a échappé à la mort : « Oui, j'étais bien mort ou tout au moins en train de crever pour de bon [...] et je tournais de l'œil quand une douleur fulgurante m'a fait revenir à moi. C'était ce bondieu d'obus qui m'a emporté la jambe qui m'avait déterré et envoyé dinguer à cent mètres. Alors, je me suis remis à gueuler. Oh, veine! ma voix sortait et l'on est venu me ramasser. »²⁸ Ce n'est aucune volonté divine qui le sauve, mais bien l'intervention de ses camarades : « Si vous, salauds, n'étiez pas venus me changer de place, jamais le deuxième obus ne m'aurait trouvé justement là pour me prendre la jambe et

25 *J'ai pour amant un ange du ciel qui me couvre de ses ailes...*, *La Main coupée*, TADA 6, 85.

26 *Ibid.*, p. 80.

27 *Ibid.*, p. 85.

28 *Ibid.*, p. 84.



me rendre la voix, et j'aime mieux parler que courir. À la tienne, caporal! Tu ne l'as pas fait exprès mais tu m'as tout de même sauvé la vie!²⁹»

Le récit du martyr de Garnéro est loin de correspondre à ceux que l'on peut trouver dans la littérature chrétienne. Comme le montre René Aigrain, ces récits sont stéréotypés et mettent en évidence un courage tellement exceptionnel des saints face aux châtiments qu'elle confine à l'immunité: «Miracle, l'endurance des condamnés devant des supplices si prolongés que ce sont les bourreaux qui s'épuisent [...]. Miracle, l'insensibilité du martyr aux tourments qui devraient être intolérables [...] mais qu'en fait il ne sent pas [...]. Miracle, la suspension du pouvoir de nuire qui frappe, à l'approche du saint, les instruments de mort.³⁰» Cendrars a nettement modifié ces *topoi* de la littérature religieuse. Si les bourreaux (les soldats allemands) s'épuisent dans *La Main coupée* et sont remplacés au front par la relève, ils sont toujours en définitive «trop nombreux» et «il en [débarque] jusqu'au soir.³¹»

Cendrars n'adopte d'ailleurs pas totalement le modèle religieux. Ainsi relate-t-il l'attaque durant laquelle Garnéro est blessé sur le mode du récit de guerre, renouant avec la veine épique aux dépens du modèle hagiographique: «Un obus le fit taire. Je me retournai. Garnéro gisait dans un tonneau défoncé./ – En avant! criai-je aux hommes. Ça barde là-haut. [...] Il était trois heures de l'après-midi. Le renfort allemand débarquait des autobus de Lille.³²» La figure de Garnéro n'est alors plus au centre du récit mais rejetée en périphérie. La violence des assauts ne permet pas aux hommes de récupérer le corps de leur camarade, qui est laissé pour mort. Ils n'ont ni le temps ni le loisir de s'apitoyer. Du coup, le soldat supplicié sort du champ de la narration; son agonie n'est pas directement racontée. Alors que le récit hagiographique fourmillerait de détails – rapportés en direct par un témoin extérieur – sur les tortures infligées, tout en insistant sur l'admirable constance du saint qui endure son martyre dans la foi et la félicité, le texte cendrarsien préfère le témoignage a posteriori et personnel du «miraculé», qui met l'accent sur les sensations et les douleurs hallucinantes qu'il a éprouvées: «Tu as pris le truc qui me poissait le visage et tu me l'as rabattu sur la tête [...] en le pressant ou en l'arrachant fort, ce qui m'a fait si mal au sommet du crâne que j'aurais gueulé comme en enfer si ma



²⁹ *Ibid.*

³⁰ *L'Hagiographie, op. cit.*, p. 147.

³¹ *La Main coupée*, TADA 6, 78.

³² *Ibid.*

voix avait voulu sortir. Mais ma voix ne sortait toujours pas. La boule était toujours là qui m'étranglait. Je ne pouvais même pas respirer.³³»

Enfin, les instruments utilisés par les persécuteurs sont loin d'être inopérants, comme ils le sont dans les textes hagiographiques. Les balles, les obus, les mitrailleuses crépitantes font bel et bien leur sale et sanglant boulot. On le voit : si la résurrection de Garnéro est surprenante (et semble même tenir du miracle lorsque Cendrars le voit apparaître dix ans plus tard au coin du boulevard des Batignolles et de la rue du Mont-Dore), la perspective adoptée par l'écrivain contraste violemment avec la littérature chrétienne. L'intense brutalité des combats et le non-sens de la guerre ne laissent aucune place au sacré. La dimension surnaturelle de la religion chrétienne est ramenée au plan de la réalité concrète, puisque la « résurrection » de Garnéro trouve son explication logique et rationnelle. Le martyr des poilus cendrarsiens est définitivement laïque et nietzschéen.

Comme le précise Cendrars à propos de ses compagnons d'arme, « aucun ne mérite une mention particulière [...], moi-même j'ai oublié leur nom et leur figure, leur comportement et les circonstances de leur mort exemplaire.³⁴» Si la mort du soldat est exemplaire dans *La Main coupée*, elle ne l'est donc pas dans la perspective de l'eschatologie chrétienne. Tous les hommes sont emportés, « tués, crevés, écrabouillés, anéantis, disloqués, oubliés, pulvérisés, réduits à zéro et *pour rien*.³⁵» Leur mort n'a aucun sens métaphysique; elle n'est pas le signe d'une naissance dans l'au-delà. À l'idée chrétienne de salut et de résurrection en un corps glorieux, Cendrars substitue celle de mise en pièces, de laceration, de pulvérisation en vue de la perpétuation d'une force obscure et instinctive, qui correspond à bien des égards à la Volonté telle que la définit Schopenhauer, ou à l'Éternel Retour tel que le conçoit Nietzsche. Deux temporalités s'opposent: d'une part, dans la perspective chrétienne, le temps semble progresser vers un événement décisif, la Fin des Temps (et le Jugement dernier) qui détermine tout le sens de l'Histoire; d'autre part, dans les philosophies de Nietzsche ou de Schopenhauer, le temps est vécu comme un *continuum*, comme le flux perpétuel d'une vie qui est recyclée à l'infini sous des formes diverses.

L'individu, sa mort ou sa naissance, n'ont en eux-mêmes aucune signification spirituelle. Seule compte la vie qui s'incarne éternellement sous des

33 *Ibid.*, p. 83-84.

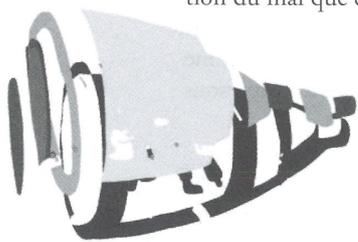
34 *Ibid.*, p. 272.

35 *Ibid.*, p. 277.



avatars toujours nouveaux. «La mort... La naissance... À quoi bon!...³⁶», conclut l'écrivain désenchanté à l'issue de *La Main coupée*. Il commue les promesses de l'eschatologie chrétienne en un désespoir métaphysique qui trouve son expression la plus criante dans la référence à Job qui clôt le chapitre et dans le souhait d'une réintégration dans le ventre maternel. La boucle est bouclée. Les cris insoutenables des soldats le montrent bien : «L'appel tout nu d'un petit enfant au berceau : 'Maman! maman!...' que poussent les hommes blessés à mort qui tombent et que l'on abandonne entre les lignes après une attaque qui a échoué.³⁷»

Dans le cycle continu de la vie, dont la guerre fournit le tableau synthétique, tous les morts se valent : son fils Rémy à qui le livre est dédié³⁸, les camarades de son escouade et tous les anonymes qui ont été fauchés durant les deux plus terribles conflits du XX^e siècle. Et c'est précisément en reprenant les formes propres des écrits chrétiens et le caractère édifiant de la littérature martyriale que Cendrars démontre l'inverse de tout ce dont ce discours est le vecteur. Loin d'être le signe annonciateur d'une vie éternelle dans l'au-delà et d'une résurrection future, le martyr des poilus cendrarsiens broyés dans cette guerre symbolise le cycle immuable et implacable d'une vie dont il faut accepter le caractère tragique et la violence absurde. Cendrars torture le modèle du martyrologe et le retourne au profit d'une temporalité autre. Du calendrier qui reproduit une succession de fêtes bien réglées dans l'attente de la Parousie, il est passé à un temps indéterminé, à un aléa de la naissance et de la mort, qui se répète à l'infini. La légende dorée des soldats de *La Main coupée* est humaine, trop humaine. La religion, objet de respect, de vénération et de crainte révérencielle, incarnant le mystère et l'ineffable, ne résiste pas à l'agressivité instinctive foncièrement inscrite au sein des civilisations, à la Volonté de puissance nietzschéenne. Cendrars la convoque ironiquement pour mieux en nier la portée, en souligner le non-sens et en montrer l'inanité face à l'automatisation du mal que constitue la Guerre.



Laurence Guyon
Université de Rennes 2 – CELAM

³⁶ *Ibid.*, p. 286.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Rémy, le second fils de Cendrars, se tue au Maroc en 1945, lors d'un vol de reconnaissance.

DU CORPS SOUFFRANT AU CORPS EXULTANT

Sensualité du corps cendrarsien

Blaise Cendrars est un écrivain de l'incarnation. Le corps est au cœur et à l'origine de la création de cet « Homme foudroyé » qui semble extraire les mots de sa propre chair. L'œuvre tourne sans fin autour du mystère d'un corps pluriel, qui balance en permanence entre deux extrêmes, de la décomposition des chairs à l'enivrement des sens, sans jamais trouver, ni peut-être chercher, de juste milieu. L'image est d'autant plus ambiguë que le poète ne peut évoquer la blessure sans en dire la dérangeante beauté ni décrire sa joie d'être au monde sans convoquer la violence. Du corps souffrant au corps exultant se déploie alors toute la sensualité d'une écriture qui nous fait subrepticement passer de l'un à l'autre en affirmant un besoin suprême d'être au monde, au-delà de la blessure et par-delà la jouissance. C'est cette sensualité qui redonne au corps une unité, qui lie en une commune jubilation du langage, la douleur et le plaisir.

A travers les figures emblématiques du lépreux, du Christ, du gourmand et du libertin, nous découvrirons quelques-unes des facettes d'un corps hétéroclite, amalgame de composants divers et d'émotions contradictoires, qui ne trouve sa véritable fonction que dans son dépassement, dans l'écriture et dans le monde, et n'atteint de vérité que dans les sens.

Sensualité du corps souffrant : le lépreux et le corps glorieux

La pourriture

Le corps est rarement sain dans les romans de Blaise Cendrars où défilent boiteux et infirmes, défigurés et mutilés, toute une cohorte de personnages qui portent la blessure comme un stigmate. Pourtant, et contrairement à ce qu'on pourrait croire, la violence dans la représentation du corps n'est pas post-traumatique. La *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*, l'un des premiers écrits de Cendrars, est déjà marquée du spectacle apocalyptique et fascinant de la violence : « J'ai vu » insiste le poète et la blessure des corps accompagne la découverte du monde pour le jeune homme. La danse macabre des membres amputés dessine un Orient extrême, dans la douleur et dans le sang. Le corps blessé, comme un leitmotiv, suit la ligne du Transsibérien :



J'ai vu dans les lazarets des plaies béantes des blessures qui saignaient à pleines
orgues
Et les membres amputés dansaient autour ou s'envolaient dans l'air rauque
L'incendie était sur toutes les faces dans tous les cœurs
Des doigts idiots tambourinaient sur toutes les vitres
Et sous la pression de la peur les regards crevaient comme des abcès¹.

Farandoles de «membres amputés», «abcès», la dégradation des corps hante les récits. Le thème de la putréfaction évoque, plus qu'aucun autre, ce qui germe sous la peau et s'infecte, ce qui, au cœur même de la vie, prépare et annonce la mort.

Dans *Dan Yack, Le Plan de l'aiguille*, l'hivernage du héros et de ses compagnons artistes sur une île déserte de l'Antarctique est décrit comme un supplice corporel. Arkadie Goischman, le poète du groupe, grossit, perd ses cheveux, développe des tics et sombre dans le passé à la recherche de son identité. L'atroce description de son agonie s'attarde sur la souffrance et l'aspect monstrueux de ce corps auquel il est misérablement réduit, avec une insistance particulière sur les jambes du personnage: «Elles étaient comme détachées de son corps, étrangères, deux saucissons de mortadelle saupoudrés de pellicules, bleuissants, livides, insensibles, ficelés et ravagés par l'œdème.²» André Lamont, le musicien, n'est pas épargné par cette décrépitude: «Son visage était ravagé. Ses yeux sales. Sa main bleue. Il paraissait avoir grandi et s'être fané comme ces plantes que l'on sèche dans du papier buvard, à l'ombre, au fond d'un placard. Il n'avait plus que la peau sur les os. Ses oreilles étaient décollées, avec des touffes de poils. C'était l'effet de la longue nuit polaire.³»

Cendrars semble avoir le désir d'aller au bout du corps comme pour en vérifier la réalité implacable. Dans ses descriptions expressionnistes, il est toujours d'une grande minutie, mais ce n'est pas tant par souci d'exactitude anatomique que par un goût pour la métaphore inédite qu'alimente la richesse du vocabulaire. Cette précision morbide s'accompagne d'une certaine délectation créant ainsi une poésie de l'horreur où la souffrance côtoie la beauté. Les corps blessés du Transsibérien orchestraient déjà un fascinant spectacle, régal douloureux des yeux, mais Cendrars va plus loin ici en déployant l'éventail d'une sensualité morbide qui commence par l'odeur: «Dan Yack fut frappé d'une



¹ *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*, TADA 1, 31.

² *Dan Yack, Le Plan de l'aiguille*, TADA 4, 85-86.

³ *Ibid.*, p. 75.

subtile odeur de pourriture qui se dégageait de ce corps étendu»⁴, se poursuit par la couleur bleutée des corps blessés et se termine par une comparaison gustative: «deux saucissons de mortadelle saupoudrés de pellicules». Surprenante sensualité que l'on retrouve dans la description de Marthe, la femme de Lerouge. Intrigué par la féminité troublée du personnage, le narrateur est sous le charme de ce corps abîmé:

Son atroce cicatrice était d'un demi-doigt; cette fente semblait contenir entre ses bordures mal jointes et qui souvent se distendaient une bourre sanguinolente, une étoupe de squames formant cordon, l'empreinte même de l'instrument du supplice: la lanière tressée d'un fouet de charretier; et, avec le temps, l'aspect de cette chose sans nom devenait de plus en plus ignoble, débordante, genre crête de coq purpuracée et plus ou moins déchiquetée et pendante, et, avec la maladie, cela se mit à puruler et à répandre une odeur nauséabonde⁵.

La plaie est scrutée jusqu'à l'écœurement. L'écriture est jouissive, le ravissement évident et la description, plus sexuelle que sensuelle. Avec cette évocation à peine masquée du sexe féminin, Cendrars provoque et amène le lecteur vers une sensualité d'un genre particulier où la chair suppliciée laisse transparaître un érotisme insoupçonné.

Or, Marthe est d'autant plus captivante qu'elle est associée, dans l'esprit du poète, à l'univers fantasmagorique du lépreux: « Dans sa vieillesse, nous dit Cendrars, Marthe portait un visage de lépreux au muflle léonin de singe à crinière médiane.⁶ » De nombreux lépreux traversent l'œuvre. Tous semblent apparentés à ce premier corps disgracié, celui du vieux roi de la Calade que Cendrars aurait tué à l'âge de neuf ans. Arkadie, s'étant arraché le nez, « son visage crevé comme un tambour, avec un trou au milieu »⁷, ressemble étrangement au faciès dévasté du lépreux, défiguré par « un trou rond, bleuté, noirâtre qui lui rongait la moitié du visage [...] »⁸ A partir de ce crime, l'image du vieillard sera pour Cendrars la vision prophétique et apocalyptique du devenir charnel. Face à cet homme si fantastiquement inhumain, l'enfant entrevoit toute l'inquiétante étrangeté de la blessure. Le pouvoir qu'il croit deviner chez les gens qui n'ont plus « l'aspect humain »⁹ le terrifie. La hantise se mêle à l'attraction et cette attirance douce

4 *Ibid.*, p. 76.

5 *L'Homme foudroyé*, TADA 5, 205.

6 *Ibid.*, p. 205-206.

7 *Dan Yack, Le Plan de l'aiguille*, TADA 4, 90.

8 *Bourlinguer*, TADA 3, 166.

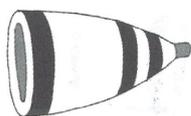
9 *Ibid.*



amère se retrouve tout au long des récits comme une malédiction. A travers les corps suspects du lépreux, de Marthe, d'André ou d'Arkadie, l'auteur cherche à saisir ce moment de basculement physique vers un ailleurs où le corps échappe et devient autre. La défiguration est donc, au bout du voyage, la rencontre obligée et tangible de l'homme avec son propre corps.

Mais pas pour tous. Certains des héros semblent miraculeusement épargnés par cette dégradation générale. Étant eux-mêmes dans l'excès, ils savent accepter cette profusion de vie et la vérité selon laquelle seul est vivant celui qui survit à la violence de la vie. Ce que Moravagine résumera d'un radical : « Si tu veux vivre, tue.¹⁰ » A ce titre, nul n'est plus vivant, en effet, que ce grand clopinant qui porte la mort jusque dans son nom. Les camarades de Dan Yack ou bien Lathuille n'ont pas su, quant à eux, incarner la monstrosité de la vie, en acceptant l'insoutenable excès, ce cri monodique et incessant qui la rend infernale : « Pourriture. Vie. Vie, vie, vie, vie, vie, vie, vie, vie, vie. »¹¹ Leur mort intervient comme une sanction lors d'une grande scène de dévastation qui établit la victoire sans équivoque de la nature sur l'homme. Dans *Dan Yack*, la décomposition des corps précède la grande dislocation de la banquise alors que dans *Moravagine* les trois personnages dérivent sur l'Orénoque et se regardent moisir, impuissants. Dans ce lent mouvement d'anéantissement, le corps et l'esprit sont plus que jamais liés, la dégradation physique est parallèle à une perte de contrôle générale. Le long de l'Orénoque, la pourriture grignote corps et âmes jusqu'à l'atrophie des pensées : « [...] nous pelions, la peau nous tombait de partout et nos visages étaient tellement racornis que chacun de nous avait l'air de porter un masque. Et ce masque nouveau qui nous collait au visage, qui se rétrécissait, nous comprimait le crâne, nous meurtrissait, nous déformait le cerveau.¹² »

Moment d'oscillation du sujet entre la vie et la mort, la pourriture est un symbole de l'épreuve vitale en même temps qu'elle est l'image la plus édifiante d'un extrême du corps. Une limite à laquelle bien souvent les héros cendrarsiens se soumettent dans un duel à la vie. L'ambiguïté profonde qui s'attache au thème de la pourriture est tout à fait révélatrice de la manière dont Cendrars écrit le corps. Cette ambivalence se retrouve dans ce « corps référence »¹³ de l'œuvre cendrarsienne qui est le corps du Christ.



¹⁰ *Moravagine*, TADA 7, 204.

¹¹ *Ibid.*, p. 166.

¹² *Ibid.*, p. 165-166.

¹³ Jacques Gélis, « Le corps, l'Église et la sacré », Corbin, Courtine et Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, De la Renaissance aux Lumières, vol. 1, Seuil, 2004, p. 79.

La passion du corps

La putréfaction, véritable toile de fond des récits, est aussi un thème majeur de la littérature hagiographique. Et d'une manière générale, on constate que la vision du corps chez Cendrars est fortement nourrie d'anthropologie biblique. La figure du Christ est, à plus d'un titre, une des premières inspirations du poète. Dans *Les Pâques à New York*, il évoque, emblématiquement, les différents visages du Christ dans sa Passion¹⁴ avant d'en parcourir soigneusement le corps comme pour renforcer sa présence charnelle: «Votre flanc grand-ouvert est comme un grand soleil/ Et vos mains tout autour palpitent d'étincelles.¹⁵» Le Christ s'incarne dans le poème à tel point que l'exercice poétique confine à la dissection. En dressant l'interminable inventaire des «chairs», des «nerfs», des «reins»¹⁶ sans oublier «les ongles et les dents», «le cou», «la langue et les yeux», «le ventre et les boyaux»¹⁷, le poète transforme le corps du Christ en planche anatomique. Pour Cendrars, la religion chrétienne est donc, sans conteste, la religion du Dieu incarné: «Mystère de l'incarnation. Dieu s'est fait chair. Le fruit de l'amour est un petit enfant. Cette vérité humaine», écrit-il dans *L'Homme foudroyé*¹⁸. Dans les textes, l'incarnation, qui donne au Christ sa forme humaine, répond au thème de la putréfaction qui soustrait l'homme à son humanité. Le corps, chez Cendrars, est le réceptacle de ces deux mystères.

Bien que Cendrars ait dit et répété ne pas avoir la foi, le recours à la religion a une fonction symbolique indéniable dans son oeuvre, le vocabulaire religieux et les références fréquentes à l'Évangile font formellement et textuellement entrer l'expérience du corps dans le sacré en lui donnant une profondeur dont il était, semble-t-il, dépourvu. Claude Leroy a bien mis en lumière la manière dont l'écriture de la blessure s'accompagnait d'un désir d'expiation¹⁹. Il remarque que «tous les héros sont sauvés grâce à une blessure miraculeuse qui assure leur rédemption.²⁰» Cendrars lui-même présente son amputation

14 *Les Pâques à New York*, TADA 1:
«[...] votre Tête, Seigneur, tomba sur votre Cœur» (p. 6);
«La beauté de votre face dans la torture» (p. 7);
«Comme votre Tête, triste et morte et exsangue» (p. 12);
«Le soleil, c'est votre Face souillée par les crachats» (p. 12).

15 *Ibid.*, p. 6.

16 *Ibid.*, p. 12.

17 *Ibid.*, p. 11.

18 *L'Homme foudroyé*, TADA 5, 333.

19 Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

20 Claude Leroy, Préface à Blaise Cendrars, *John Paul Jones ou l'ambition*, Montpellier, Fata Morgana, 1989, p. 18.



comme une épreuve d'humilité salvatrice. « C'est la guerre qui m'a sauvé », écrit-il, « ma main coupée mit fin à mes vellétés et à mon ambition [musicale] et me fit brutalement sortir de cette ornière d'esthète où j'allais probablement m'enliser [...] ». ²¹ » Et il est difficile, en effet, de ne pas reconnaître ici le chemin de salut qui est la base du christianisme.

Mais au-delà de l'espérance d'une résurrection de et par la chair, Cendrars se place dans la lignée des mystiques et s'intéresse à la dimension plastique, esthétique, voire érotique du corps glorieux. La religion selon Cendrars ressemble avant tout à un corps à corps avec le Christ. C'est pourquoi il ne peut détacher la Passion de sa représentation artistique: « Je connais tous les Christs qui pendent dans les musées » ²² déclare-t-il et *Les Pâques* s'inscrivent dans cette tradition. Le poète veut croire que la souffrance, magnifiée par l'écriture, ouvre la voie de la rédemption. La beauté du corps participerait du sacré, Cendrars serait sauvé par sa sensualité.

Les transports du corps

L'image christique, si elle évolue au fil des œuvres, demeure un repère, reflet salvateur ou même un double pour Cendrars qui, de toute évidence, se reconnaît dans le Christ de la Passion. Aussi lorsqu'il écrit dans « Journal », « Je suis trop passionné » ²³ la phrase résonne-t-elle dans toute son ambiguïté. Les mots, sous sa plume, renvoient à la fois au premier sens étymologique de souffrance, *passio*, mais encore au mouvement violent qui porte l'être vers ce qu'il désire. De la douleur des sens à l'affection de l'âme le mot passion résonne dans toute sa polysémie. Cendrars s'attache à la représentation du corps sacré sans jamais pouvoir ou vouloir le dissocier de son aspect charnel. Il vit la passion comme une douleur entre l'appel du dépassement de la chair, la blessure toujours présente et le plaisir de l'expérimentation, qui s'exprime essentiellement par un excès de bonne chair et de vin. C'est ce tiraillement entre corps sacré et corps profane qui rend la vision du corps dans les œuvres toute paradoxale à première vue. On passe en permanence du « corps puni » ²⁴ au corps glorieux, détaché des contingences matérielles, au corps charnel (si on accepte le pléonasme) tout en sachant que l'un donne accès à l'autre, que du corps puni on accède à « la voie du pardon et la clef des correspondances. » ²⁵

²¹ Bourlinguer, TADA 9, 204.

²² *Les Pâques à New York*, TADA 1, 6.

²³ « Journal », *Dix-neuf poèmes élastiques*, TADA 1, 65.

²⁴ Claude Leroy, Préface à *John Paul Jones*, *op. cit.*, p. 18.

²⁵ *Ibid.*



C'est la fonction que Cendrars accorde au voyage que de baliser un parcours vers l'union de ces deux facettes. Il nous en donne un exemple avec ses virées en automobile, véritables performances physiques teintées de mysticisme. Ces fuites éperdues sont typiques de la confusion et du pont qui existe chez Cendrars entre la dimension spirituelle et l'aspect matériel voire matérialiste de l'existence, et quoi de plus emblématique à ce sujet que la voiture de course! Transport du corps et de l'âme, extase mystique et païenne, la vitesse conduit du ressenti sensuel de l'ivresse physique à une dimension métaphysique qui fait dire à Cendrars que « la sagesse est le premier acquis de la vitesse. Les sages sont des gens vites.²⁶ » Il lui arrive même de comparer sa course folle en automobile au passage de l'ange Gabriel. Le transport, dans ce cas, est littéralement divin : « Je passais. Dépaysé dans un décor familier, se souvient Cendrars. C'est ainsi que passe l'ange de l'Annonciation qui frappe Marie d'un éblouissement au seuil de son humble mesure. Il passe en vitesse.²⁷ » Outre l'aspect étonnant de la proposition, cette déclaration nous redit son intérêt profond pour l'Incarnation, avec ou sans majuscule et sa volonté plus profonde encore de se recomposer un corps. La machine est une manière de partir à la recherche du corps perdu et de transformer la souffrance en un « perfectionnement des sens » :

Je sais bien que l'on peut faire corps avec son engin et que c'est une douce euphorie, voire une volupté des Dieux quand on a la sensation physique que les organes de la machine sont une prolongation, un perfectionnement des sens²⁸.

De la souffrance à la délivrance, Cendrars construit une poésie du passage. C'est pourquoi le transport est si important pour lui, qu'il soit symbolique comme la blessure expiatoire qui fait basculer vers le corps sacré, ou bien réel : automobile, paquebot, voyages, ainsi que tous les remèdes qui jettent le corps à l'assaut et à l'épreuve du monde.

Violence et jouissance des sens : le gourmand et le libertin

Le libertin

Le mystère, la symbolique et l'esthétique de la blessure donnent au corps sa face sacrée mais seule sauve vraiment la possibilité d'un élan vers le monde, où

²⁶ *L'Homme foudroyé*, TADA 5, 333.

²⁷ *Ibid.*, p. 332-333.

²⁸ *Ibid.*, p. 332.



le corps prend toute sa dimension dans la découverte des sens, sans restriction, afin « de faire droit aux impressions, aux étonnements de toute nature, en sollicitant toute l'expérience sensible : couleurs, odeurs, saveurs, bruits, contacts, appétits et nausées.²⁹ »

Ce désir irréprensible du Dehors qui libère l'homme de la pesanteur de la chair pour l'arrimer au corps du monde, est une pulsion d'amour. « Nous les voyageurs sommes ainsi faits. Notre pulsion pour le voyage est en grande partie de l'amour, de *l'érotisme* [...] », écrivait Hermann Hesse dans *Wanderung*³⁰. Le parcours de Cendrars répond entièrement à cet instinct qui l'entraîne, sur un coup de tête, du Tremblay-sur-Mauldre à la frontière du Paraguay. Dans la conception cendrarsienne, la terre est le lieu où le désir prend corps. L'éros est si bien lié à l'espace que le monde se substitue à la femme. Chez Cendrars cet « érotisme géographique » est assumé et revendiqué avec simplicité, à l'inverse des relations homme femme qui demeurent problématiques. Le jeu de séduction avec la nature est franc, et la poésie de Cendrars rend compte de cette évidence : « La forêt est là et me regarde et m'inquiète et m'attire.³¹ » Il suffit de savoir s'abandonner au corps du monde pour connaître cette extase païenne, « lévitation plus sereine encore que celle de l'amour.³² » Celle-ci naît d'une attention délicate aux choses, une sollicitation exceptionnelle de tous les sens qui donne au corps sa plénitude et installe la présence du sujet, « je », planté au cœur du monde :

Je rêvassais, je fumais, je contemplais la mer, j'écoutais l'eau, le vent, les galets roulés par les vagues, rien ne m'échappait, pas plus le saut d'un poisson hors de l'onde, le manège d'un pic-bois sur un tronc, le glissement d'un lézard furtif, une araignée trahie par un rayon de soleil sous une feuille, que le plongeon d'une roche qui s'éboule, le battement lointain d'une hélice dans l'eau, la fumée d'un cargo piquée sur l'horizon³³.

Les verbes foisonnent dans cette description d'une contemplation active. Il ne s'agit pas d'être au monde en simple observateur, mais de le posséder : « Moi, je dois voir les choses de mes yeux, avoue Cendrars, les toucher de mes

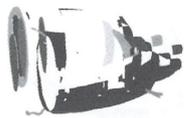
29 Jean Starobinski, « Le souci de voyager », *Le Vent des routes, Hommages à Nicolas Bouvier*, Genève, Zoé, 1998, p. 81.

30 Hermann Hesse cité par Kenneth White dans « Petit album nomade », *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, coll. « Le regard littéraire », p. 190. (Je souligne.)

31 « Trouées », *Feuilles de route*, TADA 1, 225.

32 Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, Paris, Petite Bibliothèque Payot/Voyageurs, 2001, p. 123.

33 *L'Homme foudroyé*, TADA 5, 97.



doigts pour les aimer et les comprendre, et me confondre en elles en pensée et les réinventer pour les animer et les faire vivre et revivre.³⁴» Le poème « Couchers de soleil » se fait l'écho de cette jalousie possessive :

L'aube
Je n'en rate pas une
Je suis toujours sur le pont
A poils
Et je suis toujours seul à les admirer
Mais je ne vais pas les décrire les aubes
Je vais les garder pour moi seul³⁵

Avec humour, cette « antipoésie » des aubes place le poète au cœur de la vie, dans l'évidence que le monde est à celui qui a su se le réapproprier par les sens, le déflorer même, le mot n'est sans doute pas trop fort pour cet « amant du secret des choses.³⁶ » Dans *L'Homme foudroyé*, où Cendrars décrit son rapport au monde à plusieurs reprises, chaque fois le vocabulaire nous renvoie discrètement à cette sensualité : « Je m'étais mis en marge de la littérature pour vivre intensément sur un autre plan dans la grande nature de Dieu que *j'embrassais* amplement dans les pays du nouveau monde [...] »³⁷ Mais l'adjectif sensuel ne suffit plus à Cendrars qui lui préfère l'image plus provocatrice du libertin : « Je suis un libertin, affirme-t-il. Je n'ai aucune méthode de travail. J'ai un sexe. Je suis par trop sensible.³⁸ » Le libertin est un hypersensible, indépendant plus que débauché, affranchi et libre de la découverte de ses sens, il peut se permettre « toutes les privautés avec le monde »³⁹ et sa sensualité exacerbée le rapproche d'une animalité qui est la revendication d'une vie physique. Il exprime pour Cendrars le besoin de renouer avec le côté primitif et instinctif de l'existence. Délaissant provisoirement les sens ordinaires de la modernité, la vue notamment, pour se flairer son propre chemin, le poète-libertin veut retrouver le *goût* du monde, comme avant lui les grands découvreurs.

34 *Ibid.*, p. 293.

35 « Couchers de soleil », *Feuilles de route*, TADA I, 216.

36 *L'Homme foudroyé*, TADA 5, 174.

37 *Ibid.*, p. 132. (Je souligne.)

38 « La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France » in *Poésies complètes*, TADA I, 35.

39 *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*, TADA I, 49.



Le gourmand

« Quand je mange tous mes sens s'allument » aurait pu écrire Cendrars pour qui la bouche est tout à la fois « organe de l'avidité, du contact avec les autres par la parole, le cri ou le chant qui les traverse, la boisson ou la nourriture qu'elle ingère.⁴⁰ » Depuis la *Prose du Transsibérien*, où il décrivait Moscou avec voracité, Cendrars développe une poétique gourmande traduisant ainsi sa boulimie du monde, de vie(s) de voyages et de découvertes.

Le Kremlin était comme un immense gâteau tartare
Croustillé d'or
Avec les grandes amandes des cathédrales toutes blanches
Et l'or mielleux des cloches...⁴¹

« J'avais faim », « j'avais soif » répète inlassablement le poète. L'érotisme cendrarsien est bien, selon le mot de Bataille, ce qui excède. Dans la Tétralogie surtout, il est rare de trouver une page sans vin ou nourriture. Cendrars, que l'on sait partagé entre ses aspirations sacrées et profanes, est tout naturellement adepte des compromis et de la ruse. L'excès pourrait être considéré comme un péché de gourmandise aussi le poète détourne-t-il habilement la question : « Les pires excès de gourmandise sont les excès d'abstinence, un remède pire que le mal »⁴², décide-t-il. Les orgies deviennent actions de grâce, gestes de partage, générosité sacrée :

Mieux que les fleurs des champs, les papilles gustatives de la langue et dégustatives du palais chantent la gloire de Dieu, et la cuisine des hommes qui fume sur toute la surface de la terre, ce miracle quotidien et qui se renouvelle sans cesse, ce mystère d'où a jailli toute la civilisation humaine, a son origine dans les sacrifices et les actions de grâces. *C'est le seul moment où l'homme soit heureux de vivre*⁴³.

Cendrars entreprend un parcours poétique des nourritures terrestres et présente une lecture gourmande de l'univers où le plat illustre le lieu comme dans le poème bien nommé « Menus ». Le monde, réduit aux dimensions d'une assiette, est tout de suite plus saisissable. Gourmandise et pratique orgiaque du banquet font du poète un ogre-voyageur, nous livrant un texte en chair, sons,



⁴⁰ D. Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1995, p. 42.

⁴¹ *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*, TADA 1, 19.

⁴² *Bourlinguer*, TADA 9, 211-212.

⁴³ *Ibid.*, p. 206. Je souligne.

odeurs et couleurs. Le «sens antique du banquet», c'est selon Nicolas Bouvier, «une réjouissance doublée d'un exorcisme. Quand la vie est légère: un banquet. Est-elle trop lourde? un autre banquet. Loin de «dépouiller le vieil homme» comme nous y engage l'Écriture, on le reconforte par de formidables rasades, on l'entoure de chaleur, on le gorge de musique admirable.⁴⁴» Cendrars ne trouverait probablement rien à ajouter à cette proposition de Nicolas Bouvier. Grand organisateur de festins, il aborde généralement l'inconnu par le comptoir. Quand il débarque dans le petit port de La Redonne, les «gens paraissent ahuris», le temps pour Cendrars de payer une tournée, de présenter son chien et «la glace était rompue.⁴⁵» Il sait aussi faire partager son repas aux mendiants sur le vieux port, dans une mise en scène presque biblique, des noces de Cana éternellement recommencées: «Je m'étais mis à distribuer des piécettes blanches, se souvient-il, à interroger les uns, à bavarder avec les autres, à payer à boire et encore à boire aux ivrognes, et à manger, à manger, à manger aux crève-la-faim, et à distribuer aux enfants toutes les friandises de la Tite.⁴⁶»

Cendrars a besoin de cette démonstration de prodigalité. La nourriture révèle non seulement une manière d'être, en abondance, mais une manière de créer aussi. Dans *L'Homme foudroyé* on le voit inventer un menu en direct, se régaland d'avance du mélange des saveurs. Chez Cendrars, le goût s'impose comme le sens le plus proprement extatique même si, comme le rappelle ce poème, c'est dans la communion que se trouve le bonheur de vivre. Aux cinq coins du corps se trouvent les sens:

Oser et faire du bruit
Tout est couleur mouvement explosion lumière
La vie fleurit aux fenêtres du soleil
Qui se fond dans ma bouche
Je suis mûr
Et je tombe translucide dans la rue [...]⁴⁷

L'ambiguïté de l'extase

Ce farouche empressement à réveiller tous les sens tient cependant plus de l'exaltation sauvage que du tranquille épanouissement et la communion sen-

44 Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, op. cit., p. 48.

45 *L'Homme foudroyé*, TADA 5, 86-87.

46 *Ibid.*, p. 77-78.

47 «Aux cinq coins», *Dix-neuf poèmes élastiques*, TADA 1, 85.



suelle se marie à la hargne d'un poète déterminé à « jouir de la minute présente, flottante, incertaine, fugitive, et pourtant violente comme un explosif [...]»⁴⁸ La jouissance passe par la violence qui remet en cause l'intégrité du sujet. L'extase cendrarsienne est donc nécessairement ambiguë. Érotisme et souffrance ne sont jamais présentés comme opposés mais nécessairement complémentaires et, comme le montrait déjà l'image de la pourriture, « la joie est la même chose que la douleur, la même chose que la mort.»⁴⁹ Dès ses premiers écrits, comme ici dans *Prose du Transsibérien*, l'auteur met en évidence la confusion qui existe pour lui entre violence, sexualité et gourmandise :

J'avais faim
 Et tous les jours et toutes les femmes dans les cafés
 et tous les verres
 J'aurais voulu les boire et les casser
 Et toutes les vitrines et toutes les rues
 Et toutes les maisons et toutes les vies
 Et toutes les roues des fiacres qui tournaient en tourbillon
 sur les mauvais pavés
 J'aurais voulu les plonger dans une fournaise de glaives
 Et j'aurais voulu broyer tous les os
 Et arracher toutes les langues
 Et liquéfier tous ces grands corps étranges et nus sous
 les vêtements qui m'affolent...⁵⁰

La soif d'absolu de l'adolescent se mélange à la tension des temps révolutionnaires, comme si la destruction pouvait au mieux réaliser la fusion. L'érotisme dépassant la simple satisfaction des sens n'est plus vécu comme une passion mais comme une transgression qui mène le poète jusqu'au bout de son expérimentation. En effet, dans un passage de *L'Homme foudroyé*, Cendrars dit vouloir déchirer le monde : « Partir. Prendre la route. Rouler à tombeau ouvert sur la grand'route, de Paris au cœur de la solitude, de l'autre côté du monde, [...] déchirer le monde en deux comme on déchire un prospectus, en suivant le pointillé.⁵¹ » Ce lien très fort entre possession et destruction, se retrouve, exacerbé, dans un personnage comme Moravagine. Pour ce dernier, Éros et Thanatos sont indissociables et l'érotisme est bien pour lui « l'approbation de



48 Dan Yack, *Le Plan de l'aiguille*, TADA 4, 123.

49 Georges Bataille, *Préface à Madame Edwarda*, Paris, Pauvert, 1992, p. 13.

50 *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*, TADA 1, 20.

51 *L'Homme foudroyé*, TADA 5, 319.

la vie jusque dans la mort.⁵² » Pour Moravagine, tuer est la meilleure manière de posséder l'autre et le monde. Le meurtre devient donc un substitut de l'acte sexuel⁵³.

Par la violence de leurs désirs, les personnages s'approchent de la mort. Même la perfection des sens si chère à Cendrars est synonyme de mort, et c'est finalement par l'anéantissement que l'on figure au mieux l'extase ressentie. Ainsi lit-on dans *Dan Yack*: « Rien ne ressemble plus à la mort, à la mort spirituelle, et à l'autre, que ce sentiment solitaire d'être heureux.⁵⁴ » En reprenant une très belle phrase de *L'Homme foudroyé*, on pourrait définir l'érotisme comme « la mort perchée sur la folie des sens »⁵⁵, moment où le corps pénètre dans le domaine du sacré « dont on n'approche pas sans mourir.⁵⁶ » C'est pourquoi, pour Cendrars, la tentation du suicide intervient toujours dans les moments d'extrême bonheur. « La perfection, c'est un arrêt de mort. La mort.⁵⁷ » Le bonheur en devient monstrueux pour le poète. La solution qu'il trouvera enfin avec *L'Homme foudroyé* sera de se laisser consumer, foudroyer par la création, réconforté par l'idée que l'on renaît de ses cendres et que l'œuvre survit.

J'étais alors heureux et j'en avais conscience, ce qui me paraissait souvent monstrueux ; néanmoins je ne négligeais rien pour perfectionner encore ce bonheur d'aimer, le porter au point culminant, [...] sachant bien que ce jeu était dangereux, espérant que si ce bonheur venait à se consumer soi-même mon univers éclaterait et que tout serait fini, [...] Hélas ! J'ignorais, jamais je n'aurais pu croire que l'on renaît de ses cendres, que la mort du cœur peut être un stimulant de l'esprit, une force de création, et que si l'on a su un jour se créer un univers, comme Dieu on l'habite pour l'éternité car la création est indestructible⁵⁸.

C'est bien l'écriture, autre épreuve corporelle, qui sauve Cendrars de la décomposition, de la pourriture et de l'errance orphique d'un corps fragmenté. Le corps est rendu du monde au texte, de l'extérieur à l'intérieur en un passage violent qui est celui du foudroiement.

52 G. Bataille, *l'Érotisme, Œuvres complètes*, Gallimard, tome X, 1987, p. 10.

53 A ce sujet, voir Yvette Bozon-Scalzitti, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, L'Âge d'Homme, 1977.

54 *Dan Yack, Le Plan de l'aiguille*, TADA 4, 148.

55 *L'Homme foudroyé*, TADA 5, 287.

56 Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, Folio Essais n° 84, 2000, p. 25.

57 *L'Homme foudroyé*, TADA 5, 280.

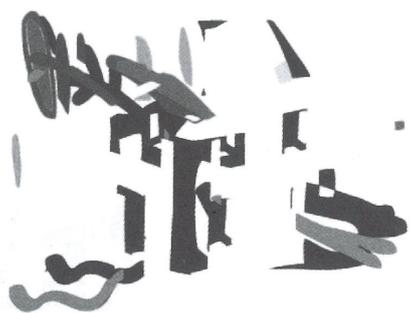
58 *Ibid.*, p. 255-256.



Il existe ainsi un lien ténu qui unit la souffrance au désir et à l'élan vital. On ne tranche jamais, chez Cendrars, entre le rejet du corps blessé et la fascination pour la vie qui continue de s'y manifester. Cette curiosité passionnée pour les énigmes de la chair est aussi d'ordre esthétique. Le thème de la Passion, comme celui de la pourriture, parcourt l'ensemble de l'œuvre; il témoigne de l'admiration pour la beauté du corps souffrant mais encore pour ce qui, au-delà de la violence faite à la chair, transporte le corps vers un au-delà qui reste à explorer.

Mathilde Jégou

Université de Montpellier III



VIOLENCE ET SAINTETÉ : LE SAINT COMME CONTREPOINT DANS LES « MÉMOIRES »

Depuis l'essai de René Girard, l'alliance de la violence et du sacré n'est plus à démontrer¹. Cependant, l'association de la sainteté et de la violence semble, au premier abord, contradictoire. Le saint est, en effet, une figure du lien, tandis que l'idée de violence implique celle de la rupture, du déchirement. Ernest Hello, dans ses *Physionomies de saints*, rééditées significativement en 1917 et en 1951, désignait les saints comme des « Pacifiques » et les opposait à son époque : « Ce siècle est un combat, un fracas, un éclat, un tumulte. / Souffrez que je vous présente en ce moment quelques hommes pacifiques.² » Si un lien devait être établi entre violence et sainteté, ce serait donc un lien d'opposition.

Choisir d'évoquer la figure du saint dans un contexte historique violent, pour des auteurs ayant vécu les deux guerres mondiales, serait alors une forme de résistance spirituelle au chaos. L'époque offrait un terrain favorable à la recherche d'un modèle à la fois spirituel et littéraire qui pourrait esquisser des réponses pour l'écrivain en panne d'inspiration et pour l'individu en proie au questionnement existentiel corrélé à la noirceur ambiante. Lors de l'Entre-deux-guerres, puis à nouveau pendant l'Occupation, on assista ainsi à la résurgence de l'hagiographie catholique qui mettait souvent en scène des saints guerriers et martyrs historiques ou des saints fictifs en guerre contre eux-mêmes ou le monde contemporain³. Parallèlement, certains auteurs sans appartenance confessionnelle, dont Cendrars fait partie, choisissaient eux aussi de se ressourcer au genre médiéval des vies de saints. Cependant, Cendrars n'est pas fasciné par les saints guerriers, il attend autre chose de cette figure qu'une exaltation patriotique ou religieuse. Quelle fonction un auteur qui déclare à plusieurs reprises, dans ses « Mémoires » ou sa correspondance, n'avoir pas « un sou de foi » peut-il assigner au saint dans ce contexte ? Dans *L'Homme foudroyé*, *Bourlinguer* et *Le Lotissement du ciel*, la ligne hagiographique apparaît essentiellement opposée à la violence de l'époque, participant peut-être

1 *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, coll. « Pluriel », 1972.

2 Ernest Hello, *Physionomies de saints*, Paris, Perrin et Cie, 1897, p. VII.

3 Voir notamment Louis Bertrand, *Sanguis martyrum*, Paris, Fayard, 1917 encore réédité après la Seconde Guerre mondiale; Emile Baumann, *Saint Paul*, Paris Grasset, 1925 et *Le Signe sur les mains*, Paris, Grasset, 1926. Un recueil de textes de Péguy sur Jeanne d'Arc, sainte Geneviève et saint Louis est réédité en 1941 dans la collection catholique de Gallimard; après sa *Jeanne, relapse et sainte* publiée en 1929, Bernanos compose une *Prière à Jeanne d'Arc* en mai 1941; Mauriac publie *Sainte Marguerite de Cortone* en 1945.



de cette « composition en contrepoint »⁴ dont Cendrars parle à Jacques-Henry Lèvesque pour *L'Homme foudroyé*. Le saint répond, tout d'abord, au besoin existentiel de repositionnement des valeurs de l'humain ébranlées par l'époque. Il permet ainsi de penser l'histoire sous un jour nouveau. Cependant, contrepoint au sens musical du terme, la veine hagiographique joue avec la violence, la travaille de l'intérieur pour lui donner une autre dimension.

I. Le choix du saint, un choix existentiel

Pendant la période de l'Occupation, à Aix-en-Provence, le 11 novembre 1941, Blaise Cendrars écrit à son ami Jacques-Henry Lèvesque qui l'invite à déjeuner : « Mais, prévenez, pour que je fasse un effort car l'horreur de l'époque me paralyse. On n'a plus envie de rien. Quelle horreur !⁵ » L'élan de reconstruction et de transformation de l'homme, qui s'était manifesté après la Première Guerre mondiale, avait été brisé par la capitulation de la France lors du second conflit. La correspondance avec Jacques-Henry Lèvesque fait état à plusieurs reprises du pessimisme et du dégoût de l'auteur pendant cette période. Ainsi, le 1^{er} juillet 1942, lorsque les principes de *Mein Kampf* commencent à être appliqués en France, Cendrars annonce « le commencement de la grande dégringolade.⁶ » C'est dans ce contexte que *Le Lotissement du ciel* place la constitution du dossier sur la vie de saint Joseph de Cupertino :

Mon cher petit saint Joseph !

[...]

Une seule fois durant ces longues années d'espoir désespéré, j'avais vu son nom dans je ne sais plus quel journal ni à quelle date exacte ; je suis négligent ; je ne l'ai pas noté ; j'étais d'un tel pessimisme à la fin que je pensais ne jamais reprendre ce travail ; d'ailleurs j'avais également jeté au feu mon premier dossier le concernant ; et je ressentis un grand choc de voir son nom imprimé dans un quotidien et je découpai l'article, et je l'épinglai au mur, dans ma cuisine, parmi les cartes sur lesquelles je suivais avec impatience les fluctuations des batailles et des fronts⁷.



4 Lettre du 6 août 1945, « J'écris. Écrivez-moi. » *Correspondance Blaise Cendrars-Jacques-Henry Lèvesque 1924-1959*, éd. Monique Chefdor, Paris, Denoël, 1991, p. 362.

5 *Ibid.*, p. 153.

6 *Ibid.*, p. 169.

7 *Le Lotissement du ciel*, TADA 12, 79.

Dans ce passage, le projet hagiographique semble motivé par des raisons existentielles plutôt que littéraires. Il est abandonné puis repris au gré de l'espérance qui habite l'écrivain. Au moment où la souffrance de l'auteur s'avère la plus vive, l'apparition de Joseph dans le journal est perçue comme un signe surnaturel, elle constitue le pendant moderne des intercessions de saints auprès des prisonniers de *La Légende dorée*. En outre, l'affichage de l'article sur le saint au milieu des cartes représentant les combats revêt un caractère symbolique. Il matérialise la fonction de contrepoint du saint dans cette période de chaos et de mal-être. Le saint concrétise l'espérance, son nom a une valeur propitiatoire comme l'image pieuse ou la médaille que Cendrars cherche en vain pour son fils Rémy⁸. Au milieu de ces cartes qui projettent la violence du conflit au cœur du refuge de l'écrivain, le saint semble proposer simultanément une autre voie. A la dégringolade annoncée, il oppose une possibilité d'élévation, voire d'évasion vers un salut, « ne sachant plus où cacher sa honte, dans sa confusion, lui, *il s'envole...* »⁹. Le redoublement du pronom personnel sujet par le mécanisme de dislocation sépare Joseph des autres hommes ; le vol est la solution du saint pour s'abstraire d'un quotidien désagréable. Par l'italique, l'auteur met en valeur le verbe qui file la métaphore du vol, présente dans toute l'œuvre, et les points de suspension matérialisent l'espace de rêverie que suscite cette chance inouïe d'échapper au réel. Ce mouvement d'élévation métaphorise également la grandeur que l'homme peut espérer atteindre. Le saint permet de croire non pas tant en Dieu ou en une force transcendante qu'en l'accès possible de l'humain à une forme de sublime, même en pleine « dégringolade » des valeurs humanistes.

Le saint réintroduit par-là même une capacité d'émerveillement devant la vie. Un peu plus loin, le seul nom de Joseph donne lieu à une rêverie enthousiaste marquée à nouveau par les points de suspension :

Saint Joseph de Cupertino ...

Ah ! les saints, ces enfants terribles de l'Église ! Il n'y a que ça de vrai pour ne pas condamner la vie et la maudire, les Saints, les Enfants, les Fleurs et les Oiseaux, des fous, des dons gratuits qui vous viennent on ne sait d'où, des saisonnières et des innocents. Sans tout cela la vie serait impossible¹⁰.

⁸ *Ibid.*, p. 38 : « Nulle part je n'arrivais à dégouter une médaille de saint Joseph de Cupertino [...] »

⁹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁰ *Ibid.*, p. 82-3.



Le saint propose une ouverture sur un ailleurs, il est la manifestation tangible de l'inconnu : on ne sait d'où il tient son innocence et sa joie. A l'enlèvement moral, le saint oppose donc sa joie inébranlable. Au reste, le motif du sourire du saint ou de l'innocent traverse trois volumes des « Mémoires » : au sourire qu'arbore Joseph au sortir de l'extase¹¹ répondent celui, continu, de Manolo Secca¹² ainsi que le rire des moines de Saint-Maximin : « Durant les années de l'occupation, il n'y a que les novices du couvent que j'ai vus sauter à la corde, embarrassés de leur robe blanche, et entendus rire comme des jeunes filles dans le cloître de Saint-Maximin. [...] Leur Révérend Père [...] revenait même de prison, plein de joie.¹³ » La tristesse, reprend son statut antique de vice sous la plume de Cendrars¹⁴. Elle apparaît comme un crime contre l'innocence dont le sourire ou le rire joyeux sont emblématiques. La joie est une forme de résistance au dévoiement de l'humain du côté de l'animalité. L'attachement à la figure du saint est donc révélateur de la permanence d'une foi en l'homme. De façon significative, Cendrars rejoint l'appel à un redressement spirituel face à la situation de la France, lancé par Jacques Maritain le 23 juin 1942, sous le patronage de Jeanne d'Arc :

La France désire ardemment une autre Jeanne d'Arc et elle n'a personne. [...] C'est dans la masse du peuple, dans le pauvre et dans l'abandonné, dans l'effort collectif d'une multitude qui titube dans l'obscurité, que l'esprit de Jeanne d'Arc est à l'œuvre maintenant au milieu de la faiblesse et de la détresse humaine et de l'héroïsme humain¹⁵.

Face à la violence faite aux valeurs de l'humain, le penseur catholique et l'écrivain qui n'a pas la foi se retrouvent autour de la figure du saint. Elle participe sans doute de la recherche d'un autre modèle d'humanité que celui du surhomme proposé par les fascismes. Joseph ne permet donc pas seulement à Cendrars une échappée hors d'un réel violent, au même titre que Marguerite de Cortone pour Mauriac¹⁶, mais il apparaît aussi comme un point de repère

¹¹ *Ibid.*, p. 117.

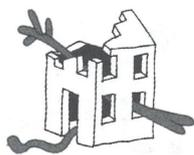
¹² *L'Homme foudroyé*, TADA 5, 339.

¹³ *Bourlinguer*, TADA 9, 222-3.

¹⁴ Il reprend ici les traités de saint Cassien auxquels il renvoie dans la première de ses *Notes pour le Lecteur inconnu* de « Gênes », *Bourlinguer*, TADA 9, 252. Cassien classe la tristesse en 5^e position parmi les huit vices principaux.

¹⁵ Jacques Maritain, « Jeanne d'Arc », allocution à une rencontre du *French Relief* le 23 juin 1942, dans *Œuvres complètes*, Fribourg, Éditions universitaires et Paris, Éditions Saint-Paul, 1987, vol. VIII, p. 695.

¹⁶ « Marguerite de Cortone m'attirait hors de ce monde abominable », affirme Mauriac dans la Préface de *Sainte Marguerite de Cortone* datée du 9 février 1945, dans *Œuvres complètes*, Paris, Fayard, 1951, tome VII, p. 337.



pour la restauration *hic et nunc* d'une grandeur humaine. A cet égard, l'inter-texte de Jean de la Croix, présent dans «Le Ravisement d'amour», propose métaphoriquement le paradigme d'un nouvel héroïsme : traverser la nuit obscure pour reconquérir la dignité de l'homme.

Cependant, dans *Le Lotissement du ciel*, la violence des temps ne se limite pas au contexte de guerre, elle est aussi représentée par les progrès techniques dont les guerres ont révélé les effets pervers. Le saint apparaît alors comme un contrepoint aux bouleversements du siècle. Il est symbole de stabilité et de pérennité au cœur du tourbillon de la vie moderne :

Mais pour autant la vie miraculeuse des mystiques catholiques ne s'arrête pas avec le siècle et les progrès [...], et la sainteté *reste la même* et l'humilité chrétienne, et le Promoteur de la Foi tonne *toujours*, et ses «animadversions» vont toujours bon train [...] et recalent ou béatifient et canonisent les extatiques, lévités et stigmatisés, avec une prudence saine qui vivifie et *une lenteur constante et sage qui maintient la sainte Tradition*, car *le temps ne compte pas* ni la publicité pour l'Eglise *universelle* en travail d'*Éternité* et de *Vérité*¹⁷.

Cet éloge de l'immutabilité, qui peut surprendre chez un auteur épris de mouvement et de vitesse, est présenté comme parallèle aux agitations de l'époque, matérialisées ensuite dans une longue énumération :

Mais la preuve que la vie mystique n'est pas morte c'est que malgré le tohu-bohu de deux guerres mondiales et leurs séquelles économiques et sociales, intellectuelles, troubles moraux et nationaux, menaces racistes, conquêtes du prolétariat, [...] des inconnus en extase dans des couvents perdus et oubliés percent un beau matin dans les journaux, leur nom en manchette dans les quotidiens, éblouissant et aveuglant les vedettes de la presse, artistes, peintres, littérateurs, politiciens, militaires, ingénieurs, boursiers, banquiers, industriels, mondains, snobs, boxeurs, danseurs, aviateurs, agitateurs, as de la publicité, leurs engins et leurs exploits, leurs championnats et leurs records, les éclipsant et les passant à l'ombre [...]¹⁸.

Les termes de «tohu-bohu» et de «séquelles» témoignent de la violence du siècle à laquelle s'opposent les saints. Ces derniers proposent un autre type de bouleversement et d'émerveillement que celui produit par les révolutions, les exploits techniques ou sportifs, et même les créations artistiques : celui d'un

¹⁷ *Le Lotissement du ciel*, TADA 12, 142. C'est nous qui soulignons.

¹⁸ *Ibid.*, p. 142-3.



humain capable de prodiges d'amour supérieurs à ceux de la technique (dont l'art, en tant que *technè*, fait partie). Métaphoriquement, le champ lexical de la lumière qui éclate au cœur du journal désigne en la figure du saint le modèle d'un nouvel élan possible, à la fois pour la transformation de l'homme et pour l'écriture¹⁹. Il conjure l'attente décevante d'un « Renouveau » dans l'entre-deux guerres, à propos duquel Cendrars écrivait en 1917-1921 : « Les derniers aboutissements des sciences précises, la guerre mondiale, la conception de la relativité, les convulsions politiques, tout fait prévoir que nous nous acheminons vers une nouvelle synthèse de l'esprit humain, vers une nouvelle humanité et qu'une race d'hommes nouveaux va paraître.²⁰ » En 1949, il renie le soi-disant progrès d'une modernité qui n'a pas su allier révolution technique et spirituelle, qui s'est montrée incapable de transfigurer l'homme. En regard de l'illumination intérieure du saint, elle n'a proposé qu'un merveilleux en trompe-l'œil qui, loin de sublimer l'individu, a porté atteinte à son intégrité. Là encore, Cendrars rejoint la réflexion d'intellectuels catholiques tel que Maritain qui oppose la sainteté au machinisme comme moyen d'accéder à la liberté et au bonheur : « L'homme moderne espérait dans le machinisme, la technique, et la civilisation mécanique ou industrielle, – [...] ; car il attendait la liberté du développement des techniques extérieures elles-mêmes, non d'un effort ascétique quelconque vers la possession intérieure de soi.²¹ » Par la récurrence symbolique des lévitations, Cendrars suggère aussi une forme de libération intérieure, d'affranchissement des limites imposées par la violence de l'époque ou de la société.

Chez Cendrars, la veine hagiographique s'intègre donc au développement d'une veine polémique dirigée contre le monde contemporain. À travers la critique du progrès se dessine également la perception d'une absence de sens au cœur de la vie. Le saint se place alors en contrepoint ambigu face au constat de l'absurde.

Ainsi va le monde.
Absurdité sur absurdités.
On a honte.
Peut-on s'en consoler en se disant que la Terre tourne ?
Chère Raymone ! C'est sa formule quand un événement la dépasse et qu'elle



¹⁹ Les deux étaient d'ailleurs liés dans sa *Notule* sur *Le roman français* de 1929, voir TADA II, 47-49.

²⁰ *L'ABC du cinéma* dans *Aujourd'hui*, TADA II, 32.

²¹ Jacques Maritain, « Crise de civilisation », communication faite en anglais à la séance d'ouverture de l'Inter-American Seminar on Social Studies à Washington le 24 août 1942, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. VIII, p. 714.

n'arrive pas à comprendre les mobiles d'un cœur humain tellement les gens savent être moches et souvent mesquine leur conduite. «... *Et dire que la Terre tourne!*... » s'exclame-t-elle en touchant du bois. Puis elle entre en prière et s'entretient avec ses saints.

La vie des saints aussi est un tissu d'absurdités, ces poètes de l'action, de l'acte gratuit.

Ce n'est que contrainte et forcée que l'Église a adopté ces enfants terribles de l'Église²².

Cendrars, qui n'a pas la foi, admire la dévotion réconfortante de Raymone. Cependant, pour lui, le saint n'est pas qu'une valeur refuge, un rempart contre l'absurde. Sa vie propose une autre forme d'absurdité, l'absurdité signifiante : celle de l'acte gratuit. A cet acte d'amour du saint, perçu comme une action absurde par le monde contemporain, Cendrars oppose en revanche la logique du don.

De façon significative, Delteil, un autre écrivain ayant appartenu aux avant-gardes, exploite la même veine hagiographique entre les années 1925 et 1960. En 1960, il écrit dans la Préface de son *François d'Assise* : « Je rêve d'un saint François moderne, d'un saint François pour la jeunesse, qui réponde à l'interrogation de l'homme atomique. Nous vivons une époque folle, la civilisation moderne est absurde, monstrueuse. Que faire?²³ » Chez Delteil également, l'absurdité du monde est induite de la violence et le saint renverse cette violence absurde en une autre absurdité, une absurdité positive : celle de l'amour et du don de soi. De plus, la question rhétorique s'adresse à la fois au lecteur et au saint. Delteil attend de François des réponses autant pratiques que spirituelles. Pour ces deux auteurs d'une même génération et sans appartenance confessionnelle, après l'échec des révolutions politiques ou techniques, le saint apparaît comme le seul modèle de révolution spirituelle qui permette l'épanouissement de l'individu en tant que créateur. Cette dimension spirituelle empêche la soumission de l'humain à des lois qui lui sont étrangères : celles de la machine ou de la société. La garantie du sens réside dans ce détachement intérieur de l'individu, espace de liberté ouvert sur un ailleurs.

Le questionnement existentiel est donc corrélé à un questionnement sur l'époque. En tant que contrepoint, la figure du saint est projetée au cœur du contexte contemporain pour proposer une issue féconde à la critique et à la souffrance.

22 *Bourlinguer*, TADA 9, 387.

23 Joseph Delteil, *François d'Assise* (1960), dans *Œuvres complètes*, Paris, Grasset, [1961], 2002, p. 550.



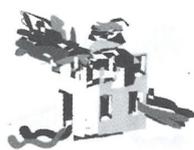
2. Le saint et l'histoire

Dans *Le Lotissement du ciel*, le surgissement de figures de saints est constamment lié au contexte de guerre, il se trouve donc associé à la souffrance qui en résulte. Cendrars annonce son projet d'écrire une vie de saint Joseph de Cupertino à son fils Rémy lors de la drôle de guerre dans la 4^e section du « Nouveau patron de l'aviation.²⁴ » Ensuite, il décrit « les circonstances » et « les conditions » dans lesquelles il a étudié et fait le récit de la vie de Joseph : « au cours des gîtes et des étapes de fortune durant la drôle de guerre en France et en Angleterre, puis durant la retraite, l'exode, l'occupation [...] »²⁵ Il évoque plus loin les journées de lecture des *Acta Sanctorum* à la Méjanes où il se cachait²⁶. La vision du saint fait irruption dans son meublé d'Aix-en-Provence en 1943²⁷, il discute du saint avec un aumônier irlandais lors de la drôle de guerre²⁸, il contextualise la lecture du « maître-livre » d'Olivier Leroy sur la lévitation « au front », ce qui lui permet d'ailleurs d'évoquer les ravissements de Marie-Madeleine, nouvelle trace dans les Mémoires de l'hagiographie matricielle restée à l'état de plan : *La Carissima*. De plus, l'hagiographie de Joseph, fragmentée de sections en sections dans la deuxième partie, est relancée à plusieurs reprises par le contexte de guerre. Le projet hagiographique est manifestement appelé en contrepoint à l'horreur de l'histoire.

Ainsi, dans une spécification de leur fonction protectrice traditionnelle, les saints surgissent dans le présent de l'écrivain pour faire barrage à l'obscurantisme nazi. A Aix, voyant défiler les Allemands, Cendrars s'écrie :

Pauvres Michel, ils ne savent pas qu'ici même, dans ces olivaias des bords de l'Arc, la grande horde des Teutons a été massacrée et la toute première invasion des Germains arrêtée par Marius au pied de Sainte-Victoire, la montagne chauve, la montagne de Paul Cézanne. A l'horizon brillait la Sainte-Baume, la montagne de Marie-Madeleine, et, derrière elle, l'à-pic du mont Cassien qui clôt ces solitudes, un des hauts lieux du christianisme. *Messieurs les Nazis, vous vous fourrez dans une impasse. Ici il n'y a pas d'issue. Vous crèverez !*²⁹

En plus des montagnes qui apparaissent comme des personnifications des saints dont elles portent le nom (Sainte-Victoire, Cassien) ou dont elles furent



²⁴ *Le Lotissement du ciel*, TADA 12, 29.

²⁵ *Ibid.*, p. 40-41.

²⁶ *Ibid.*, p. 79.

²⁷ *Ibid.*, p. 41-42.

²⁸ *Ibid.*, p. 46-49.

²⁹ *Bourlinguer*, TADA 9, 223.

le logis (Sainte-Baume), on pourrait voir une allusion à Jeanne d'Arc dans l'homonymie géographique: «des bords de l'Arc». Plus loin, la description revêt à nouveau une fonction symbolique: «La colonne allemande avait été mangée par la poussière», tandis que «les trois croupes saintes concentraient sur elles tous les feux du couchant.³⁰» Les saints sont les gardiens de la patrie et apportent la lumière de l'espérance; les nazis en miroir inversé sont voués par-là même à la défaite. Dans *Le Lotissement du ciel*, la *Patrologie* de Migne et les *Acta Sanctorum* des Bollandistes sont comparés à «un bouclier pour m'abriter et pour renforcer chez moi ma défense [...]»³¹ La sainteté apparaît donc comme une force de résistance, toute spirituelle, face à la violence de l'oppression. Comme les montagnes chez Cendrars, le Tiers-Ordre franciscain décrit par Delteil «se dress[e] contre la violence et la guerre [...]». Là encore, les principes de sagesse du saint se trouvent mêlés à l'action engagée dans le monde, mais ils prennent des connotations plus nettement politiques. Le Tiers-Ordre se transforme en groupement qui affirme «les Droits de l'homme en face du pouvoir temporel.³²» Le pouvoir spirituel se fonde dans des valeurs humanistes offrant désormais les seuls fondements idéologiques possibles à un contre-pouvoir.

Cependant, la figure du saint ne se place pas uniquement dans un rapport d'opposition à la violence, elle la transfigure. Sa présence renverse, en effet, les motifs guerriers en symboles mystiques positifs. Dans *L'Homme foudroyé*, Cendrars affirme le projet de réaliser un film sur Marie-Madeleine tiré de *La Carissima*, après la guerre. Les avions seraient alors reconvertis en outils indispensables aux prises de vue consacrées à la lévitation :

Je pourrai me procurer au rabais, à la liquidation des stocks, les merveilleux avions, planeurs, gyroscaphes, hélicoptères et autres engins indispensables de la technique ultramoderne qui seuls me permettront d'accompagner, de précéder, de tourner autour pour l'enregistrer sous tous les angles de la prise de vues et selon les possibilités du vol à incidence variable quand dans ses ravissements Marie-Madeleine est élevée dans les airs par les anges, [...] car il faut bien que ces engins de guerre, de meurtre, de destruction et d'horreur sans nom servent enfin à quelque chose d'autre, les aviateurs ne sachant pas encore s'en servir pour sanctifier... Mais qui n'a pas mérité le feu du ciel?...³³

³⁰ *Ibid.*, p. 224.

³¹ *Le Lotissement du ciel*, TADA 12, 82.

³² *François d'Assise*, *op.cit.*, p. 641.

³³ *L'Homme foudroyé*, TADA 5, 234-5.



Le caractère mortifère des avions s'efface au contact de la lévitation de la sainte; ce parallèle entre l'avion et le saint lévité sera d'ailleurs repris dans *Le Lotissement du ciel*. Le mouvement d'élévation commun rapproche les deux éléments et permet la revalorisation d'un des plus beaux fruits du progrès technique. De même, le jeu de mots sur l'expression « feu du ciel » convertit le feu destructeur des obus en métaphore de l'Esprit Saint. Se dessine en filigrane le rêve d'un ciel peuplé d'anges et de saints plutôt que d'engins funestes. Chez Delteil aussi, le saint propose le versant positif d'un concept a priori négatif lorsqu'il affirme que « Le franciscanisme est un totalitarisme³⁴ », car il unit la totalité de la Création par des liens fraternels. La fonction des saints dans ces littératures non confessionnelles est aussi une forme de conversion : celle d'une pensée pervertie par le progrès et le politique vers un idéal humaniste. Elles visent le salut de la pensée plus que celui des âmes.

Dans cette perspective, la veine hagiographique s'avère porteuse d'une autre vision de l'histoire. Elle propose un rapport apaisant au temps qui invalide la soumission angoissante aux soubresauts historiques. Les saints font apparaître une temporalité de la ligne droite et continue en contrepoint des heurts de l'histoire caractérisée plutôt par la ligne brisée, la rupture. N'est-ce pas ce que suggère l'impressionnant catalogue des saints en lévitation siècle par siècle que proposent les sections 33 à 40 de la deuxième partie du *Lotissement du ciel* ? L'énumération des saints qui répètent toujours les mêmes signes s'oppose à celle du « tohu-bohu de deux guerres mondiales » et de ses « séquelles », dont le caractère disparate reproduit l'« atomisation moléculaire » qu'elle déprécie. Cette liste de saints souvent reprochée à Cendrars pour son caractère fastidieux ne rapproche-t-elle pas ces sections du genre de la litanie qui a inspiré le poète sous l'influence de Remy de Gourmont ? Dès lors, la litanie rassurante de ces vies de saints à travers les siècles place l'espérance au cœur de l'histoire. Elle prouve que la seule « constance » existante n'est pas uniquement celle du mal et de la violence, celle de « la connerie de l'homme », comme Cendrars l'écrit à Jacques-Henry Lèvesque³⁵. La temporalité du lien dessinée par la pérennité de la sainteté à travers les siècles s'oppose ainsi à la temporalité violente de l'histoire. De même, chez Delteil, Jeanne d'Arc a pour principe « la ligne droite » et François d'Assise le « droit fil.³⁶ » De fait, chez ces deux auteurs, loin d'incarner des figures révélatrices d'une nostalgie du passé dans un présent désenchanté, les saints sont tendus vers l'avenir. Dans la lettre citée plus haut, Cendrars met en garde : « Mais tout de même il ne faut pas exagérer le rôle de ce passé



³⁴ François d'Assise, *op. cit.*, p. 642.

³⁵ Lettre du 28 janvier 1933 dans « *J'écris. Écrivez-moi.* », *op. cit.*, p. 64.

³⁶ Joseph Delteil, *Œuvres complètes, op. cit.*, Jeanne d'Arc, p. 295 et François d'Assise, p. 596.

si facilement merveilleux [où abondaient les « libertins », dont les saints pourraient faire partie] et qui illusionne régulièrement ceux pour qui le présent est sans gloire.» La présence de saints contemporains, que Cendrars cite avec enthousiasme en précisant : « Et le XX^e siècle n'en est qu'à son mi-temps³⁷ », montre que ce catalogue ne met pas en scène un regard en arrière vers un passé regretté. L'imaginaire de la ligne droite, qui donne sens et cohérence à la chronologie, dessine l'élan d'une marche en avant, d'un *pro-grès* au sens étymologique du terme. Le saint abolit la séparation entre les époques autant qu'il éclipse les bouleversements historiques. Avec cette nouvelle conception de l'histoire, le progrès n'est plus vécu comme une rupture avec un passé, mais comme une révolution toujours en mouvement, un renouveau permanent, à l'image du phénix, animal si cher à Cendrars.

La figure du saint se trouve donc au cœur d'un travail de conversion. Conversion de la pensée du lecteur sur l'époque, mais encore conversion des réalités violentes du présent en un autre type de violence.

3. De la contradiction à l'association

Le saint impose l'idée d'une lutte qui s'avère féconde et porteuse de paix. Le vocabulaire mystique fait d'ailleurs de nombreux emprunts au vocabulaire militaire. La sainteté peut alors proposer une autre forme d'héroïsme fondée sur l'héroïcité des vertus et la grâce.

Dès l'Antiquité apparaît le topos du *miles Christi* pour désigner les martyrs, puis, l'époque des persécutions passées, il désigne les saints qui mènent une vie exemplaire. Bernino, l'une des sources hagiographiques de Cendrars pour la vie de Joseph de Cupertino, utilise le terme de « héros » pour qualifier le saint et emploie à plusieurs reprises des métaphores militaires dans la tradition paulinienne. Cependant, l'hagiographe distingue la guerre du combat spirituel : « Dans les batailles des hommes, plus le soldat combat, plus il se fatigue ; dans les luttes spirituelles, au contraire, plus l'athlète combat, plus il se fortifie ; car il reçoit alors avec plus d'abondance la grâce qui est la force des serviteurs de Dieu.³⁸ » L'ardeur destructrice dirigée contre autrui serait transmuée en énergie enrichissante et bénéfique. Cette tentative de donner un sens aux souffrances absurdes de la guerre par l'exploitation d'un référent

³⁷ *Le Lotissement du ciel*, TADA 12, 144.

³⁸ Dominique Bernino, *Vie de saint Joseph de Cupertino de l'ordre des Frères mineurs*, Paris, Librairie de Mme V^e Poussielgue-Rusand, 1856, p. 124.



religieux avait déjà eu lieu lors de la Première Guerre mondiale. Les travaux d'Annette Becker³⁹ montrent notamment comment le massacre de la jeunesse a été assimilé à la Passion du Christ de façon à sublimer les sacrifices en espoir de Résurrection pour les soldats-martyrs et en espoir de rachat des péchés de la France. Toutefois, à cette période de sa vie, Cendrars préfère mettre en valeur l'intertexte mystique. Il s'agit moins de se projeter dans une vie nouvelle dans l'au-delà que de trouver ici-bas par le combat spirituel la paix intérieure, comme le suggère *La Nuit obscure* de Jean de la Croix : « Car comme l'âme est combattue et purifiée en deux façons [sensitive et spirituelle] par le moyen de cette guerre de la nuit obscure, l'âme vient à acquérir la paix et le repos.⁴⁰ » On retrouve sensiblement la même démarche dans *Bourlinguer* lors d'un passage inspiré par la spiritualité de combat de Cassien⁴¹. L'expérience des huit vices et l'effort que l'homme fait pour s'en sortir aboutissent à une ascèse qui permet une résurrection dès cette vie :

L'homme qui pénètre dans ce maquis [des péchés] pour s'y jeter enfonce dans un humus séculaire et bientôt il y est jusqu'au ventre. Il patauge dans la pourriture. Il s'accroche aux branches, [...] des chenilles brûlantes dans le cou, du pollen qui lui dévore les yeux comme du poivre, les vêtements déchirés, les mains en sang, le corps pris dans les ronces ou tailladé par les joncs, des baguettes lui fouettant le visage, les pieds dans une termitière, engagé comme un bagnard dans les marais du Maroni, [...]. Il s'agit pour lui [...] de faire peau neuve et d'émerger un jour de tout cela et de se refaire une vie. Et voilà où nous en sommes tous!⁴²

La métaphore du combat et de la souffrance génère celle de la transfiguration. Comme avec la figure de Lazare dans *L'Homme foudroyé*, la pourriture est ferment de vie et de révolution. La métaphore du « maquis » permet, de plus, un rapprochement entre ce combat intérieur et le combat des résistants. Ainsi, en corrélation avec l'époque, se dessine une mystique de l'action qui semble faire la synthèse du saint guerrier et du saint contemplatif. L'action violente permet à l'homme de se dépasser, car « l'action libère » autant que la prière

39 Voir notamment *La Guerre et la foi. De la mort à la mémoire 1914-1930*, Paris, A. Colin, 1994, 142 pages.

40 Jean de la Croix, *La Nuit obscure*, dans *Œuvres complètes*, traduites de l'espagnol par le Père Cyprien de la Nativité de la Vierge, Editions Lucien-Marie de Saint-Joseph, Paris, Desclée de Brouwer, 1967, coll. « Bibliothèque européenne », 4^e édition revue et corrigée, p. 491.

41 Voir la source de Cendrars : Léon Cristian, *Jean Cassien, la spiritualité du désert*, Abbaye saint Wandrille, Editions de la Fontenelle, 1946, tome 2. – Cendrars en reprend la structure : chacun des huit vices fait l'objet d'un combat.

42 *Bourlinguer*, TADA 9, 216-217.



dans une période « où personne ne sait plus prier, dans le monde entier, depuis juin 40 [...]»⁴³»

De même, l'anéantissement, autre terme commun au lexique militaire et au vocabulaire mystique, prend une dimension positive dans *Le Lotissement du ciel*. Les saints en proie à la violence sont mis en parallèle avec le contexte guerrier :

[...] des ascètes à la maigre figure, aujourd'hui encore anonymes, en proie à la sainteté où ils s'abîment et s'adonnent aux macérations, portant cilice, et qui échapperont peut-être sans le savoir à la destruction du monde sous les bombes, la nappe des gaz délétères, l'action de la dénucléation atomique et les radiations spontanées, l'incinération instantanée, totale, leur corps glorieux lévitant d'entre les engins et les robots immatriculés et tout le sale fourbi patenté du tonnerre de Dieu des hommes en perspective, anéantis d'amour, [...]»⁴⁴.

L'anéantissement en Dieu et dans l'amour s'oppose à l'anéantissement dû à la violence guerrière. Il n'est pas stérile tout en étant mortifère. Il aboutit à une « mort au monde », comme le répète le moine du « Ravissement d'amour » à la suite de Cassien, et non à une mort du monde. Il constitue à la fois une évasion hors de ce monde et une sublimation par l'amour.

Au lieu d'esthétiser la violence guerrière, comme plusieurs poètes l'ont fait pour la première guerre, Cendrars prend le parti d'esthétiser la violence de l'amour absolu. Il s'agit sans doute d'une nouvelle tentative de transfigurer la blessure que l'on observe chez Cendrars depuis son amputation et dont *La Carissima* lui aurait fourni l'occasion. De la blessure de la guerre à la blessure de l'amour, de la flambée de violence à la flambée de joie, Cendrars opère un glissement métaphorique.

C'est, d'ailleurs, la violence des transports mystiques qui intéresse Cendrars et beaucoup moins celle de la lutte intérieure et du martyre mise en valeur par les écrivains catholiques. Ce n'est pas le cilice qui le fascine mais la lévitation, la dimension spectaculaire du merveilleux plutôt que la dimension spectaculaire de la violence portée contre soi, même s'il l'évoque brièvement. Bernino insistait dans son hagiographie sur la violence des mortifications de Joseph avec moult détails sordides. Cendrars n'en retient que la violence du rapt, qu'il

⁴³ *Ibid.*, p. 222.

⁴⁴ *Le Lotissement du ciel*, TADA 12, 144-145.



a trouvée aussi chez Thérèse d'Avila comme l'indique la reprise dans « Le Ravissement d'amour » des images du dard, du feu, du sang et du foudroiement. L'homme foudroyé par la guerre est transfiguré dans *L'Homme foudroyé* par l'extase, à l'image de saint Paul sur le chemin de Damas. C'est sans doute ce que suggère la succession de « L'Immolation » et de « L'Extase » dans les sections 67 et 68. Cette poétisation de la violence lui est suggérée par la parole du saint lui-même, rapportée par Bernino et reprise dans la section 104 : « Interrogé par le cardinal de Lauria sur ses cris, Frère Joseph répondit : – *La poudre, quand elle s'embrase dans l'arquebuse, éclate avec un grand bruit; ainsi le cœur embrasé du divin amour...*⁴⁵ » Le cri de Joseph exprime la violence de l'extase et transfigure le cri de douleur du soldat en évoquant le chant joyeux de l'oiseau. L'excès d'amour permet la conciliation de la joie et de la souffrance, de la violence et de l'extase, comme le soulignent souvent les expressions oxymoriques des mystiques pour décrire leur expérience. Il est intéressant de noter que Delteil poétise également la violence du martyr de Jeanne d'Arc ou de la stigmatisation de François d'Assise. On retrouve la métaphore du foudroiement pour François, mais aussi cette violence d'amour qui est violence du lien et non de la destruction, ce que souligne l'oxymore « plaies de soudure⁴⁶ » pour décrire les stigmates, rappelant les plaies d'amour de Jean de la Croix. Or, cette violence fascine non seulement pour ses manifestations irrationnelles ou surnaturelles, mais encore parce qu'elle est le signe de la connaissance du Verbe inscrite dans le corps.

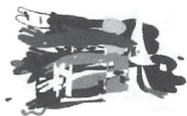
À un autre niveau, la parole du mystique est aussi perçue comme un modèle de violence faite à la syntaxe et à l'organisation raisonnée du discours. En 1950, dans son premier entretien avec Michel Manoll, Cendrars réaffirme son mépris de la grammaire : « Voilà pourquoi je suis poète, probablement parce que je suis très sensible au langage – correct ou incorrect, je m'en bats l'œil. J'ignore et je méprise la grammaire qui est au point mort, mais je suis un grand lecteur de dictionnaires et si mon orthographe n'est pas trop sûre, c'est que je suis trop attentif à la prononciation, cette idiosyncrasie de la langue vivante. A l'origine n'est pas le mot mais la phrase, une modulation. Écoutez le chant des oiseaux!⁴⁷ » C'est vraisemblablement pour ces raisons qu'il admire la langue des mystiques : « Les mystiques ne m'intéressent qu'en tant que poètes, virtuoses du langage et de la vision.⁴⁸ » L'unité des phrases ne doit plus être

45 *Ibid.*, p. 176.

46 *François d'Assise, op. cit.*, p. 666.

47 *Blaise Cendrars vous parle...*, dans Blaise Cendrars, *Œuvres complètes*, Paris, Denoël, 1965, tome 8, p. 547.

48 Lettre de Cendrars du 9 septembre 1942 dans « *J'écris. Écrivez-moi.* », *op. cit.*, p. 173.



syntactique mais pneumatique. On trouve, par exemple, dans certaines sections du « Ravissement d'amour » de longues énumérations ne formant qu'une seule phrase ou bien des phrases nominales courtes. Dans le premier cas, la phrase devient folle, le « je » feint de n'avoir plus aucun contrôle sur son discours : « Je ne sais plus ce que je dis dans ce transport qui fuse de ma bouche et m'élève vers Toi, [...] ». Cette 73^e section n'est quasiment constituée que d'une longue phrase formée de propositions juxtaposées sur cinq pages, « cascade sans fin », calquée sur « ta Respiration qui la fait aller »⁴⁹ : le souffle divin. Dans le second cas, au contraire, foudroyé par l'extase, le « je » a la voix coupée par l'émotion, il semble ne pouvoir prononcer que des mots correspondant à des visions, comme dans la section 84 : « Corps prostré et tout dégoulinant.⁵⁰ » Le langage mystique de l'effusion amoureuse apparaît comme un modèle pour un langage poétique qui n'aurait pour principe que la violence de l'émotif. Depuis les « paroles en hiatus », assemblées hors du contrôle de la raison, jusqu'à l'ineffable : « Je ne puis plus parler, j'explose, éjaculation [...] »⁵¹, le langage est avant tout d'essence pulsionnelle et érotique. Le poète recherche une parole nouvelle autant qu'une « Vie Nouvelle » dans ce ressourcement à la parole mystique. Cendrars a ainsi l'impression de retrouver l'origine du langage qui est, comme l'oraison selon Cassien, un « débordement du cœur ». Il est à nouveau intéressant de noter que Cendrars n'est pas isolé dans cette recherche. Delteil, revenant sur son œuvre, déclare : « Ce que je revendique avant tout, c'est la liberté, la liberté du style, la libération de toute grammaire, de toute rhétorique, de toute syntaxe. C'est la Révolution verbale. [...] Ma seconde revendication, c'est l'innocence : l'innocence charnelle, l'innocence verbale, l'innocence sociale. [...] L'Instinct-Roi.⁵² » Et cette innocence, cette libération, ce sont à nouveau des figures de saints qui l'incarnent. Comme si ce langage instinctif, que tous deux recherchaient dès les années 1920, ne pouvait avoir pour modèle que la parole de celui qui reste foudroyé par le Verbe.

Chez Cendrars, l'association des termes « violence » et « sainteté » ne forme donc pas nécessairement un oxymore. Si le saint permet à l'auteur de s'extraire de la violence de son époque, il ne le place pas pour autant dans une tour d'ivoire. L'échappée merveilleuse est l'occasion de penser l'époque avec espé-

49 *Le Lotissement du ciel*, TADA 12, 154-158. Remarquons au passage que Cassien assimile la prière à « une respiration de Dieu » dans sa 10^e *Conférence* comme le rappelle Cristiani, *op. cit.*, p. 188.

50 *Ibid.*, p. 160.

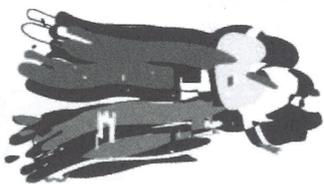
51 *Ibid.*, p. 158.

52 « Avant tout la liberté », propos de Joseph Delteil recueillis par Jacques Molénat, dans *Entretiens sur les Lettres et les Arts*, n°27-28, sous la direction de Donato Pelayo, Rodez, Subervie, 1969, p. 31.



rance, dans une perspective d'avenir. La violence dont la sainteté est porteuse sublime la violence du réel et la renverse en vertu créatrice. La veine hagiographique n'est donc pas le signe d'un repli nostalgique vers les figures d'un passé idéalisé. Si le présent est rejeté, ce n'est pas pour revenir en arrière. Le vol « à reculons » de Joseph de Cupertino est d'ailleurs présenté comme un record, donc comme une avancée. De même, la critique de l'époque vise à poser les bases d'un renouveau pour l'homme comme pour l'écriture.

Aude Bonord
Université de Paris III



MORAVAGINE OU L'HOMME NOUVEAU DÉMASQUÉ ?

Violence, nature humaine et modernité

J'ai agi. J'ai tué. Comme celui qui veut vivre.

BLAISE CENDRARS

Janvier 1941. Son sort scellé par l'avancée foudroyante de l'armée allemande et la capitulation de fait du gouvernement Pétain, la France vit alors, comme le disait Philippe Burrin, « à l'heure allemande »¹. Réfugié à Aix-en-Provence, Blaise Cendrars n'écrit plus. En cet hiver qui ouvre l'année durant laquelle le Troisième Reich va s'assurer une brève mais meurtrière hégémonie sur l'Europe, c'est l'ombre de Moravagine que l'écrivain voit s'étendre sur le continent. Son double négatif, ce frère meurtrier qu'il croyait avoir vaincu dans le roman qui porte son nom, a survécu à son séjour au Centre neurologique 101^{bis} et s'est échappé de la modeste tombe qui abritait sa dépouille dans le cimetière militaire de l'île Sainte-Marguerite. Et cette fois, c'est le monde entier qu'il entraîne dans son sanglant parcours. Poursuivant les réfugiés de l'exode aux commandes d'un Stuka, s'incarnant dans la figure d'un officier de *Totenkopfstandarte SS*², signant bientôt le protocole de Wannsee³, Moravagine sème à nouveau la mort au cours de ces années noires. Pas de doute, le « monstre » est revenu. Car qui se cache réellement derrière cet officier allemand installé chez Edouard Peisson, peintre et ami de Cendrars⁴, sinon Moravagine, sous l'un de ses nombreux déguisements ?

Une lettre de Blaise Cendrars à Jacques-Henry Lèvesque confirme ce retour du double et invite à établir un lien entre l'expansion de l'Allemagne nationale-socialiste et le silence dans lequel Cendrars s'est réfugié depuis la défaite de mai 1940 : « *Moravagine, dont Hitler est issu en ligne directe* », écrit-il

1 BURRIN, Philippe, *La France à l'heure allemande (1940-1944)*, Paris, Seuil, 1995.

2 Les *Totenkopfstandarten* (divisions à tête de mort), créées en 1937 par le *SS-Gruppenführer* Theodor Eicke, étaient des formations SS qui avaient pour tâche d'assurer la surveillance des camps de concentration.

3 La conférence de Wannsee, qui eut lieu le 20 janvier 1942, réunit sous la direction du chef de la sécurité du Reich Reinhard Heydrich les principaux dirigeants du RSHA (*Reichssicherheitshauptamt*), des officiers SS et les principaux secrétaires d'Etat du gouvernement nazi. Le protocole de la réunion prouve que furent discutées lors de cette conférence les modalités d'application de la « Solution finale de la question juive ».

4 *L'Homme foudroyé*, chapitre 1 : « Dans le silence de la nuit », TADA 5, 7.



à son ami le 9 janvier 1941⁵. Le silence de Cendrars serait-il le résultat d'une terrifiante *Erkenntnis*? Si Hitler n'est autre que Moravagine, et sachant que Moravagine symbolise pour l'écrivain le côté obscur de l'être humain, cela ne signifie-t-il pas que tout homme peut devenir Hitler et que, par conséquent, le Mal est inhérent à la nature humaine?

Voici donc Blaise Cendrars au cœur de l'Histoire et de son siècle, lui qui s'est toujours refusé à prendre position sur des questions politiques ou à se laisser enrôler sous une quelconque bannière littéraire. Or, si Cendrars ne peut être assimilé à un écrivain engagé politiquement et encore moins à un pamphlétaire, son œuvre recèle cependant de précieuses informations sur son époque. Jean-Jacques Becker et Stéphane Audoin-Rouzeau⁶ ont montré quelle pouvait être la place de l'œuvre de Cendrars – et particulièrement de *La Main coupée* – dans une approche historique de la Première Guerre mondiale qui tiendrait compte du texte littéraire comme source authentique, dépassant la sécheresse des archives pour tenter de saisir l'« esprit d'une époque », comme le dirait un certain docteur Raymond.

En adoptant une approche qui ménage à la littérature sa place dans la compréhension historique sans toutefois la réduire au rôle de simple témoignage, on est amené à relire l'œuvre cendrarsienne dans une perspective nouvelle : se basant sur son expérience de la Grande Guerre, Blaise Cendrars développe une interprétation originale de la violence et de son rapport avec la nature humaine, qui entraînera bientôt l'analyse d'une constante culturelle de l'Entre-deux-guerres, à savoir le mythe puissant de l'« homme nouveau », révélateur de la crise de la culture européenne des années 1920-1930 et dont Cendrars va proposer une vision nourrie de son expérience personnelle de la violence. En observant la confrontation qu'opère Cendrars entre son double, Moravagine, et l'homme nouveau, j'aimerais proposer ici quelques pistes de recherche sur les relations entre l'homme moderne et la violence dans l'œuvre de l'écrivain.

I. Ecrire la violence : Cendrars et le mythe de la guerre

« Une seule page de Cendrars ouverte au hasard suffirait à montrer com-



5 « J'écris. Écrivez-moi. » : *Correspondance Blaise Cendrars-Jacques-Henry Lèvesque* (correspondance établie et présentée par Monique Chefdot), Paris, Denöel, 1991, p. 142-143.

6 BECKER, Jean-Jacques, « La vision de la guerre chez Cendrars », in LEROY, Claude (dir.), *Blaise Cendrars et la guerre*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 13-21 et AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, « L'image de l'Allemand dans *La Main coupée* », *ibid.*, 1995, p. 71-78.

bien la violence sous toutes ses formes est au cœur de son univers » écrit Claude Leroy⁷. Thème central des textes de Blaise Cendrars, composante essentielle de sa vie d'homme – « J'ai des idées de mort. Des envies de meurtre », avouera-t-il au sujet de l'année 1917 dans le *Pro Domo* de *Moravagine*⁸ –, la violence semble en effet avoir présidé à nombre de ses choix d'écriture. Jeune poète récemment admis au sein de l'avant-garde, Cendrars sera confronté durant la guerre à un degré de violence jusqu'alors inconnu, même au sein des combats les plus meurtriers des guerres précédentes. Cette expérience – dont la perte de la main droite constitue le noyau – l'amènera, dès 1917 et la fameuse nuit d'écriture de Méréville où il découvre la sagesse des eubages, à suivre une voie originale, dont l'une des caractéristiques sera le refus de toute justification ou glorification de la guerre et le choix de dépouiller par l'écriture la violence de tout artifice idéologique ou artistique destiné à la rendre supportable, voire positive.

Pourtant, le Cendrars d'avant 1914 aurait pu rejoindre le camp de ceux qui, dans les années 1920, allaient tenter de transformer la guerre en expérience mystique de régénération de l'homme par la violence⁹ et qui s'appuyaient pour cela sur des courants déjà existants avant le début du premier conflit mondial, tel le futurisme italien, dont le programme ménageait une bonne place à la violence et à la guerre dans le processus d'avènement de la modernité¹⁰. Lorsque éclata la guerre, Cendrars se porta volontaire dès les premiers jours et rédigea en compagnie de Riccioto Canudo un appel exhortant les étrangers « amis de la France » à s'engager sans délai au service de leur patrie d'élection, car « toute hésitation serait un crime »¹¹. Or, en tant que citoyen suisse, il n'était nullement tenu de s'engager. Était-ce là uniquement le moyen de rompre avec les origines germaniques de Frédéric Sauser et de sceller le choix de la France, dont Blaise Cendrars avait fait sa patrie ? Ou faut-il plutôt ranger le Cendrars de cette époque parmi ces nombreux jeunes gens qui crurent voir dans la guerre l'occasion de renverser un monde ancien et de réaliser dans le combat l'idéal d'un homme nouveau, libéré des contraintes et des entraves de la société bourgeoise ? Ce n'est pas impossible. George L. Mosse a montré comment la

7 LEROY, Claude, « L'avant-garde est d'avant-guerre », in LEROY, Claude, VASSILEVA, Albena (dir.), *Blaise Cendrars au carrefour des avant-gardes* (Cahiers RITM N° 26), Paris, Université Paris X Nanterre, 2002, p. 34.

8 *Pro Domo*, in *Moravagine* (texte présenté et annoté par Jean-Carlo Flückiger), TADA 7, 232.

9 Voir à ce sujet MOSSE, George L., *De la Grande Guerre au totalitarisme : la brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Hachette, (1990) 1999 et TRAVERSO, Enzo, *La violence nazie : une généalogie européenne*, Paris, La Fabrique Editions, 2002, p. 150-160.

10 MOSSE, George L., *op. cit.*, 1999, p. 67.

11 Cité in BECKER, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 14.



Grande Guerre apparut à toute une génération comme l'occasion d'en finir avec une société ressentie comme dépassée, tributaire de valeurs en décalage complet avec les progrès techniques qui avaient révolutionné le monde depuis la fin du XIX^e siècle et amorcé le développement de la société de masse¹². Qu'il s'agisse des futuristes italiens, de certains expressionnistes allemands ou de l'avant-garde française, nombreux furent les artistes et les écrivains à appeler de leurs vœux le « grand nettoyage » qui devait permettre l'avènement de la modernité, la guerre en fournissant l'occasion idéale. En s'engageant avec une ferveur indéniable, Cendrars n'aurait donc fait que s'inscrire dans un courant belliciste solidement ancré dans le champ littéraire et artistique de son temps.

Cependant, si l'aspiration à la modernité ainsi que l'enthousiasme collectif pour une expérience nouvelle ont pu jouer un rôle dans son volontariat¹³, il semble que l'engagement de Cendrars ait tout autant, sinon davantage, obéi à des motifs plus personnels qu'idéologiques. Une violence destructrice habitait alors Cendrars, et c'est sans doute en partie pour lui donner libre cours qu'il partit à la guerre¹⁴. Cette violence trouvait-elle son origine dans le désespoir de n'avoir pu sauver Hélène, son amour de Russie, morte brûlée vive en 1907 ? Procédait-elle du sentiment de culpabilité qu'il retirait de la mort de sa « Lenotchka », qu'il s'accusait parfois d'avoir poussée au suicide¹⁵ ? Était-elle plus directement l'expression de difficultés liées à l'écriture, alors en pleine mutation après l'abandon d'*Aléa* et le succès des *Pâques* ? La question reste débattue. Ce qui semble hors de doute, c'est que la violence prit une dimension nouvelle pour Cendrars au cours du premier conflit mondial. L'expérience traumatisante de la guerre et la perte du bras droit amenèrent le poète, parti « la fleur au fusil » combattre le « Boche », à considérer sa propre vie sous un autre angle et à modifier profondément sa vision du monde. S'il découvre alors que le véritable ennemi n'est pas l'Allemand, mais bien sa propre part d'ombre, Cendrars va également développer une nouvelle réflexion sur la nature de la violence et sur son rôle dans les rapports humains.

12 MOSSE, George L., *op. cit.*, 1999, chapitre III : « Les jeunes et la guerre ».

13 GERBOD, Françoise, « Cendrars et Apollinaire : la guerre est-elle jolie ? », in LEROY, Claude (dir.), *Blaise Cendrars et la guerre*, *op. cit.*, 1995, p. 54.

14 LE QUELLEC COTTIER, Christine, *Devenir Cendrars : les années d'apprentissage*, Paris, Champion, 2004, p. 238-239 et 255.

15 FLÜCKIGER, Jean-Carlo, *Au Cœur du texte : essai sur Blaise Cendrars*, Neuchâtel, La Baconnière, 1977, p. 101-102 et LEROY, Claude, *La Main de Cendrars*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 65-67.



Bien qu'omniprésente dans l'œuvre de Cendrars, la violence n'y fait, en dépit des apparences, jamais l'objet d'une glorification semblable à celle que l'on retrouve dans une partie de la littérature de guerre des années 1920, et plus particulièrement dans une production littéraire destinée au grand public qui connut ses plus grands succès dans l'Allemagne vaincue¹⁶. Cendrars ne suivra pas la voie qui devait amener certains auteurs reconnus tels qu'Ernst Jünger en Allemagne ou Drieu la Rochelle en France à esthétiser la guerre en une expérience par laquelle s'affirmerait l'homme et qui reflétait les aspirations de tout un courant intellectuel européen attaché à la réhabilitation de la force, de l'instinct et de la violence comme valeurs positives¹⁷. Cendrars, lui, dit que « la guerre est une saloperie »¹⁸ et refuse de l'esthétiser, tout comme il refuse d'esthétiser la violence, qu'il interprète comme la résurgence des instincts les plus profondément enfouis au cœur de l'homme, comme une force primitive destructrice et aveugle. Bien qu'il ne le revendique en aucune façon, Cendrars se révèle ici proche des écrivains engagés dans la promotion du « pacifisme patriotique », courant littéraire qui procédait d'un vaste mouvement pacifiste soutenu et même initié par une fraction importante des anciens combattants¹⁹. Il s'agit là d'une spécificité française, évidente si l'on compare la situation française au cas allemand, où les anciens combattants rallieront en masse les organisations paramilitaires bellicistes et célébrant la violence, telles que le *Stahlhelm*, puis les SA.

Curieusement, alors que la Grande Guerre a déterminé la quasi-totalité de son œuvre en raison de la perte de la main droite et du « voyage vers la gauche »²⁰ qui devait s'ensuivre, Cendrars se révèle être le grand absent de la littérature de guerre qui fleurit en France comme dans les autres pays belligérants au cours du conflit, puis durant l'Entre-deux-guerres²¹. Son grand récit de guerre, *La Main coupée*, ne paraîtra qu'en 1946 – délai unique dans le corpus des témoignages de combattants ; par ailleurs, Cendrars ne figure pas dans

16 RICHARD, Lionel, *Le Nazisme et la culture*, Bruxelles, Complexe, 1998, p. 43-44.

17 MILZA, Pierre, *Fascisme français : passé et présent*, Paris, Flammarion, 1987, p. 90.

18 Cité in GERBOD, Françoise, *op. cit.*, p. 53.

19 PROST, Antoine, *Les Anciens Combattants et la société française (1914-1939)*, Paris, Presses de la FNSP, 1977, tome 3 : *Mentalités et idéologies*, p. 77-119.

20 L'expression est empruntée à Claude Leroy. Cf. LEROY, Claude, *op. cit.*, 1996, Deuxième partie : *Le voyage vers la gauche*, p. 101-151.

21 BEAUPRÉ, Nicolas, « Témoigner, combattre, interpréter : les fonctions sociales et culturelles de la littérature de guerre des écrivains combattants de 1914 à 1918 (France, Allemagne) », in DUMÉNIL, Anne et al. (dir.), *1914-1945 : l'ère de la guerre*, tome 1 : 1914-1918 : *Violence, mobilisations, deuil*, Paris, Agnès Viénot, 2004, p. 169.



l'ouvrage de Jean Norton Cru consacré à ces témoignages²². Le seul texte écrit par Cendrars à cette époque qui parle directement de l'expérience du combat au front reste *J'ai tué*²³.

C'est dans ce texte atypique pour l'époque qu'il convient de chercher les éléments qui permettront de reconstituer une « théorie de la violence » propre à Cendrars, tout en se rappelant combien l'écrivain se méfiait des constructions théoriques en général. *J'ai tué*, paru en 1918 dans un contexte littéraire déjà marqué par une quantité innombrable de témoignages et de tentatives de donner sens au conflit et à la violence qui s'y exerça²⁴, pose les bases d'une réflexion sans concession ni complaisance sur les rapports de l'être humain avec la violence. Cendrars y raconte comment il a tué un soldat allemand d'un coup de poignard et thématise au travers de ce récit une réalité de la guerre le plus souvent occultée dans les témoignages, malgré son caractère fondamental : se battre au front, ce n'est pas seulement risquer d'être tué par l'adversaire, c'est surtout tuer l'autre, lui ôter la vie et, par ce geste irréversible, devenir un assassin²⁵. Avec *J'ai tué*, Cendrars nous livre une clé décisive pour la compréhension de la brutalité nouvelle de la guerre de 1914-1918, rappelant qu'à côté de la guerre mécanique et impersonnelle se déroulaient, au niveau des tranchées, des combats d'une violence extrême, marqués par un degré élevé d'implication personnelle. C'est en effet l'aspect le plus personnel de l'acte de tuer que révèle le texte cendrarsien, le combat au corps à corps des « nettoyeurs de tranchées », le duel au cours duquel l'homme tue son semblable sans autre intermédiaire que la lame du poignard, dans une sorte de transe mêlant excitation et frénésie meurtrière fréquemment ressentie par les soldats²⁶. En raison de la transgression du tabou du meurtre, cet aspect du combat n'a jusqu'ici fait l'objet de rares études et reste globalement absent des témoignages littéraires²⁷. Par

22 NORTON CRU, Jean, *Témoins : essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, (1929) 1993.

23 *J'ai tué*, in *Aujourd'hui*, TADA 11, 9-16. – Au sujet de *J'ai tué* : DEBON, Claude, « La littérature à l'eustache : *J'ai tué* », in LEROY, Claude (dir.), *Blaise Cendrars et la guerre*, op. cit., 1995, p. 64-70. Claude Debon y propose une interprétation du texte comme une tentative de Cendrars de « dire l'indicible » de la guerre dont je m'inspire ici en partie.

24 BEAUPRÉ, Nicolas, op. cit., p. 177-181.

25 AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, op. cit., 1995, p. 78.

26 AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, « Pratiques et objets de la cruauté sur le champ de bataille », in DUMÉNIL, Anne et al. (dir.), op. cit., p. 83.

27 Stéphane Audoin-Rouzeau a amorcé la réflexion sur la dimension personnelle des combats de la Grande Guerre dans « Pratiques et objets de la cruauté sur le champ de bataille », in DUMÉNIL, Anne et al. (dir.), op. cit., p. 73-84. Pour une vue d'ensemble sur l'historiographie de la Grande Guerre, cf. PROST, Antoine, WINTER, Jay, *Penser la Grande Guerre : un essai d'historiographie*, Paris, Seuil, 2004.



son inadéquation avec l'image structurée et porteuse de sens de la guerre que l'on tentait alors de construire, le récit de telles actions risquait de déstabiliser le fragile édifice de rationalisation construit tant par les pacifistes que par les bellicistes dans le but de donner à une expérience guerrière sans précédent une signification propre à la rendre utilisable pour la réalisation de leurs objectifs.

Cendrars brise les règles qui voulaient que le témoignage aboutisse à un souvenir reconstruit susceptible de fournir un sens à une expérience traumatisante. Il n'hésite pas à transgresser le pacte tacite qui interdisait de dépeindre la guerre autrement que comme une entreprise empreinte de noblesse héroïque ou de souffrance tragique et amenait ainsi à occulter un aspect du combat que les témoignages ne livreront jamais qu'avec réticence: l'habitus de meurtre que développèrent certains combattants dans un contexte où la violence de guerre, banalisée et déshumanisée, était peu à peu intégrée comme une forme de relation naturelle entre les hommes²⁸. L'aveu du meurtre ressenti sur le moment comme une action légitime, une preuve de réalisme, un acte de vie, se retrouve avec une honnêteté presque brutale dans le texte cendrarsien, faisant écho au sentiment de culpabilité entraîné par l'excitation ressentie lors de l'acte de tuer par un nombre non négligeable de soldats par ailleurs peu enclins à la violence. Poussant la démarche jusqu'au bout, Cendrars n'hésite pas à se montrer lui-même en nettoyeur de tranchées et à assumer pleinement son acte, sans essayer de légitimer le meurtre du semblable par une quelconque justification autre que la seule possible: la volonté de survivre²⁹. En ramenant la violence à l'expression de l'instinct de survie, en refusant les justifications idéologiques de l'acte de tuer communes aux théoriciens de la guerre, Cendrars détruit le mythe du Bon et du Méchant, dépouille la guerre de ses alibis idéologiques et montre que le combat n'a d'autre raison d'être que de servir d'exutoire à la violence profondément ancrée dans la nature humaine, sans distinction de nationalité ou de culture. C'est là une autre originalité de Cendrars que de refuser le schéma réducteur que l'on retrouve fréquemment dans la littérature de guerre et qui consistait à déshumaniser un ennemi réduit à sa seule ethnicité, à considérer l'adversaire comme un Autre foncièrement maléfique et à lui attribuer l'exclusivité de la violence de guerre dans ses formes les plus cruelles (viols, assassinat de prisonniers, nettoyage de tranchées)³⁰.

28 Voir à ce sujet les analyses pertinentes de MOSSE, George L., *op. cit.*, 1999, chapitre VI: L'entreprise de banalisation, p. 145-178 et TRAVERSO, Enzo, *op. cit.*, p. 92-105.

29 *J'ai tué*, TADA II, 16.

30 BEAUPRÉ, Nicolas, *op. cit.*, p. 177-180.



Cette forme d'interprétation de la violence de guerre explique pour quelle raison *J'ai tué* ne pouvait s'intégrer dans un mouvement artistique glorifiant la guerre. Quant aux courants pacifistes, ils réservèrent au texte un accueil mitigé en raison de la violence brutale qui s'en dégage à la première lecture. Mais Cendrars n'avait pas écrit *J'ai tué* pour servir un quelconque courant. Il s'agissait de mettre la guerre à nu, sans concession. Nicolas Beaupré affirme à juste titre que la littérature de guerre avait, en visant à rendre la réalité guerrière acceptable, participé à la « déréalisation de la guerre »³¹. Par une recharge de réel, c'est exactement le contraire que fait Blaise Cendrars dans *J'ai tué*. En montrant dans sa nudité la violence, en détruisant le mythe de la guerre, Cendrars rend la guerre *inacceptable*.

2. Blaise Cendrars et l'« homme nouveau »

La question de la violence se retrouve dans les rapports complexes du texte cendrarsien avec le mythe de l'« homme nouveau », un thème qui devait influencer la quasi-totalité du champ culturel de l'Entre-deux-guerres et dont l'œuvre de Cendrars donne une interprétation atypique.

Depuis les années 1880, l'idéal d'un homme nouveau qui romprait avec le passé et, résolument tourné vers la modernité, permettrait un renouveau de la civilisation européenne, constituait le fonds commun à tout un éventail de courants idéologiques et politiques, donnant lieu à des interprétations divergentes, voire opposées. L'ouvrage de référence de George L. Mosse sur la construction de l'homme moderne³², tout comme les récentes études publiées sous la direction de Marie-Anne Matard-Bonucci et Pierre Milza sur la problématique de l'homme nouveau, montrent que le terme recouvre des réalités et des conceptions différentes suivant le pays et la culture en relation avec lesquels il est utilisé³³. L'homme nouveau de l'Italie fasciste sera empreint de virilité guerrière et calqué sur le héros romain, alors que pour les idéologues nazis, l'idéal de l'homme nouveau se définira sur des critères exclusivement raciaux – l'aryanité nordique et l'extermination du « principe juif ». Du côté opposé, l'homme nouveau soviétique devait permettre l'avènement du communisme et la fin de la lutte des classes. La conception chrétienne est encore



³¹ *Ibid.*, p. 179.

³² MOSSE, George L., *The Image of Man : the Creation of Modern Masculinity*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

³³ MATARD-BONUCCI, Marie-Anne, MILZA, Pierre (dir.), *L'homme nouveau dans l'Europe fasciste (1922-1945) : entre dictature et totalitarisme*, Paris, Fayard, 2004.

différente. Nous nous limiterons ici à considérer l'homme nouveau de type « fasciste » dans l'acceptation large du terme, c'est-à-dire regroupant les diverses représentations de l'homme nouveau forgées au sein des mouvements de la droite révolutionnaire, fasciste et nationale-socialiste et dont Emilio Gentile résume ainsi l'essence : « L'homme nouveau devait sauver l'Occident de la décadence et enrayer le déclin provoqué par une « mauvaise » modernité, assimilée au matérialisme communiste et à l'hédonisme individualiste des démocraties occidentales.³⁴ »

La Grande Guerre a sans conteste fortement contribué à ériger l'idéal de cet homme nouveau qui allait prédominer en Europe durant l'Entre-deux-guerres, porté par les idéologies fascistes, puis national-socialiste : un corps d'acier associé à une volonté inébranlable, le choix de l'action au détriment de la pensée et l'appui sur les instincts guerriers considérés comme naturels³⁵. Cette image s'imposa comme modèle du Fasciste italien, puis, avec une forte accentuation de la composante raciale, comme prototype de l'Allemand aryen. Elle servit de modèle aux mouvements de jeunesse, aux milices paramilitaires et à la SS. Hitler comme Mussolini en firent l'un des pivots de leur vision du monde.

En France, la diffusion de l'idéal de l'homme nouveau suivit un chemin original. Les mouvements fascistes français présentaient des différences idéologiques et structurelles sensibles par rapport à leurs modèles et ne connurent pas une diffusion comparable à celle du PNF ou du NSDAP³⁶. Le seul parti fasciste français au sens propre du terme fut peut-être le PPF de Jacques Doriot, qui n'obtint cependant jamais le succès de ses inspirateurs. L'idéologie fasciste séduisit néanmoins une part non négligeable de la droite traditionnelle, qui y vit un rempart contre le communisme, de même qu'une frange de contestataires, auxquels elle apparut comme une réponse possible au détraquement toujours plus prononcé de la III^e République³⁷. Dans toute la droite du champ politique, fasciste ou seulement nationaliste, on retrouve l'adhésion à l'idéal de l'homme nouveau appelé à régénérer une société occidentale en pleine décadence. En littérature, Drieu la Rochelle fera de cet homme nouveau l'un de

34 GENTILE, Emilio, « L'homme nouveau du fascisme : réflexions sur une expérience de révolution anthropologique », in MATARD-BONUCCI, Marie-Anne, MILZA, Pierre (dir.), *op. cit.*, p. 57.

35 MOSSE, George L., *op. cit.*, 1996, chapitre 8 : The New Fascist Man, p. 155-180.

36 Il faut cependant se garder de réduire le fascisme français à un phénomène marginal. Voir à ce sujet SOUCY, Robert, *Le fascisme français (1924-1933)*, Paris, PUF, 1989 et MILZA, Pierre, *Fascisme français : passé et présent*, Paris, Flammarion, 1987.

37 MILZA, Pierre, *op. cit.*, p. 120-122 et 200-205.



ses thèmes privilégiés³⁸. Il reste néanmoins difficile de donner une définition exacte de cet « homme nouveau français », dont le profil ne sera jamais clairement défini, comme le montrent aussi les hésitations de Vichy à ce propos³⁹.

Dans sa jeunesse, Cendrars plaçait sans doute lui aussi ses espoirs dans un renouveau de l'homme, comme l'indique le titre de la revue éphémère qu'il fondait en 1912 avec Emil Szitty, *Les Hommes nouveaux*⁴⁰. Proche des anarchistes, il adhère alors à l'idée d'un homme nouveau entièrement libre, assez éloigné de l'image de l'homme que se font les droites préfascistes. Néanmoins, l'analyse montre que Cendrars semble partager après la guerre certaines aspirations des promoteurs de l'homme nouveau fasciste. Michèle Touret relève ainsi que s'exprime dans *Moravagine* un violent refus de l'égalitarisme, des valeurs démocratiques et de tous les courants de pensée qui dominèrent la III^e République⁴¹, une attitude que l'on peut rapprocher des condamnations fascistes de la démocratie et du libéralisme comme expressions de la décadence, mais qui peut aussi traduire le désarroi de vastes couches non fascistes de la société envers une république qui ne leur apparaissait plus que comme l'ombre d'elle-même. Par ailleurs, Cendrars partage avec nombre de défenseurs de l'homme nouveau la thèse d'une nature humaine qui, à l'instar de la « nature naturelle », serait régie par une lutte constante des espèces pour la survie⁴², se rapprochant ainsi du social-darwinisme alors en vigueur dans les cercles de droite et que le national-socialisme portera à son paroxysme. On retrouve aussi chez lui le principe de virilité comme signe distinctif de l'homme créateur par opposition à la femme passive, voire destructrice, interprétation proche du mépris teinté d'angoisse des fascistes envers le principe féminin. Enfin, on remarque chez l'écrivain une forme de prédilection pour les hommes d'exception qui transcendent la médiocrité des hommes du commun. On peut donc relever dans l'image que Cendrars se fait de l'homme nouveau de nombreux points communs avec le prototype fasciste, mais il serait erroné de faire de l'écrivain un promoteur de ce prototype. Vouloir reconnaître dans ces parallèles une glorification de l'homme nouveau du fascisme serait en effet tout aussi réducteur qu'injuste.

38 Voir l'analyse du fascisme français en littérature dans CARROLL, David, *French literary fascism: nationalism, anti-semitism, and the ideology of culture*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

39 BERTRAND-DORLÉAC, Laurence, « Les vieilles images de l'homme nouveau: France 1900-1945 », in MATARD-BONUCCI, Marie-Anne, MILZA, Pierre (dir.), *op. cit.*, p. 333-345.

40 LE QUELLEC COTTIER, Christine, *op. cit.*, p. 179-189.

41 TOURET, Michèle, *Blaise Cendrars: le désir du roman (1920-1930)*, Paris, Champion, 1999, p. 89.

42 *Ibid.*, p. 95.



Les personnages cendrarsiens se démarquent en effet nettement des types d'homme nouveau que l'on rencontre dans la littérature fasciste – et plus tard nazie – caractérisés par leur engagement quasi religieux au service de leur « foi », triomphant de leurs ennemis ou se sacrifiant pour ouvrir la voie à l'ordre nouveau qui constitue le sens de leur vie⁴³. Si le Général Suter ou Jean Galmot sont bien les martyrs d'une noble cause qu'un monde ingrat n'a pas voulu comprendre, il faut insister sur la règle qui se dégage d'une comparaison systématique des textes : si tous les héros cendrarsiens sont des hommes d'action qui, par leurs qualités propres et sans aide extérieure, créent des empires ou marquent l'Histoire par leurs actions d'éclat, *tous sans exception* connaissent un échec total dans cette voie, échec qui les conduit à une « rédemption » dans « l'Écriture, l'amour et la contemplation »⁴⁴, autant d'antithèses aux valeurs fascistes. Le statut d'homme nouveau au sens fasciste du terme leur reste donc interdit.

Le second élément – et peut-être le plus important – qui permet de séparer ce que l'on pourrait nommer l'« homme cendrarsien » de l'homme nouveau réside dans la réponse donnée à la question de la violence : dans une optique fasciste, celle-ci ne peut être que *positive*. Or, justement, chez Cendrars, elle ne l'est pas. Rejetant deux idéaux caractéristiques du fascisme, l'écrivain refuse la glorification du guerrier et la célébration du combat. Dans *J'ai tué*, Cendrars remet en question le mythe du « soldat d'acier » rattaché à la figure de l'homme nouveau. Il le démolira définitivement dans la *Main coupée*, après l'avoir sérieusement écorné, de manière indirecte, dans *Moravagine*. Enfin, la *Vie et la Mort du Soldat inconnu* aurait sans doute, si l'écrivain avait pu l'achever, également contribué à déliter le mythe du guerrier, en s'attaquant cette fois à son symbole le plus sacré. Comment comprendre autrement cette scène où Cendrars suggère malicieusement à un Allemand et à un Américain que le Soldat inconnu aurait non seulement pu être allemand ou américain, mais aussi *juif* ou « *nègre* »⁴⁵ ? Une telle supposition revenait à transgresser les règles tacites présidant au fonctionnement de la symbolique du Soldat inconnu en remettant en question la certitude acceptée comme une évidence que le Soldat inconnu ne pouvait être qu'un brave poilu français, l'archétype du soldat mort

43 Lionel Richard a donné une typologie de la littérature nationale-socialiste dans son ouvrage de référence *Le Nazisme et la culture*, Bruxelles, Complexe, 1988. Pour une vue d'ensemble des rapports entre fascisme et littérature au niveau européen, on se rapportera avec profit à LARSEN, Stein Ugelvik, SANDBERG, Barbara (dir.), *Fascism and European literature / Faschismus und europäische Literatur*, Bern / Berlin, Peter Lang, 1991.

44 LEROY, Claude, *La Main de Cendrars*, op. cit., 1996, p. 234.

45 Cité in LEROY, Claude, « Prométhée légionnaire : la vie et la mort du soldat inconnu », in LEROY, Claude (dir.), *Blaise Cendrars et la guerre*, op. cit., 1995, p. 137.



héroïquement au champ d'honneur. L'assimiler au « Juif » et au « Nègre », qui constituaient à l'époque les types humains les plus contraires au mythe du guerrier issu de la Grande Guerre, revenait à remettre en question ce mythe dans l'un de ses fondements et, indirectement, celui de l'homme nouveau, interprété comme l'héritier des combattants du front animés par le désir de guerre.

La lecture de l'œuvre nous indique que ce n'est pas dans une adhésion à l'image de l'homme prônée par la droite fascisante qu'il faut chercher l'« homme cendrarsien », mais dans la conception cendrarsienne de l'artiste. Pour Blaise Cendrars, l'homme nouveau ne saurait être que l'artiste entièrement libre, dégagé des contraintes politiques et engagé dans un processus de création qui lui permet d'approcher la vérité de l'homme au travers de l'écriture, une vision déjà observable durant les « années d'apprentissage »⁴⁶. Ce ne sont donc pas des critères raciaux ou physiques qui vont déterminer l'« homme nouveau », mais bien ses qualités personnelles et sa capacité à comprendre le message des eubages. Quant à l'homme nouveau dans son acception fasciste, cette machine faite de muscles et prompte à se laisser séduire par les idéologies, ce n'est pas un créateur, encore moins un artiste : c'est Moravagine.

3. Moravagine : l'homme nouveau démasqué ?

A première vue, rien ne permet d'assimiler Moravagine à l'idéal de l'homme nouveau fasciste. Le double maléfique de l'écrivain se signale par sa petite taille et sa difformité physique, en opposition avec le modèle de corps athlétique repris de la statuaire grecque que prisèrent les théoriciens de l'homme nouveau ; quant à sa folie meurtrière, elle semble de prime abord bien éloignée de la volonté inébranlable mais maîtrisée censée caractériser le héros fasciste. Et pourtant, c'est bien dans le roman du double que Cendrars dévoile le vrai visage de ce qui deviendra plus tard l'idéal de Himmler et de la SS : le mythe de l'homme nouveau porteur de la modernité ne fait que dissimuler la soif de puissance et le désir de violence enfouis aux tréfonds de l'être humain que les nazis érigeront en idéaux. Derrière le guerrier d'airain se cache ce monstre tapi au sein de chaque homme, attendant son heure : le Crocodile symbole de la mort et démon de la méchanceté⁴⁷, incarnation des instincts primitifs de l'être humain. On retrouve cette image dans *Moravagine* : à la fin de la fuite sur



⁴⁶ LE QUELLEC COTTIER, Christine, *op. cit.*

⁴⁷ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, voir l'entrée « Crocodile », p. 317.

l'Orénoque, alors que le docteur Raymond et son ami meurtrier embarquent sur le vapeur qui les emmènera loin des Indiens bleus, un alligator surgit des flots et dévore la dernière des Indiennes qui les accompagnaient⁴⁸. Cet alligator, incarnation du Crocodile mythique, n'est-il pas un dernier avatar de Moravagine, tuant une nouvelle fois Hélène?

Par le biais de Moravagine, Cendrars arrache le masque de l'homme nouveau combattant, le dépouille de ses atours idéologiques et esthétiques pour en dévoiler l'essence véritable, comme il le fit pour la violence et la guerre : Moravagine incarne la part sombre de l'homme, porteuse de cette violence profondément ancrée dans la nature humaine que Cendrars avait découverte au cours de la guerre. Violent, instinctif et brutal, condensé des « valeurs » prêtées au combattant issu de la guerre, Moravagine se réalise dans le meurtre et, comme le remarque Jay Bochner, « incarne le rêve de la puissance fasciste, le pouvoir de vivre impunément sa violence.⁴⁹ » Enfin, la présence dans le texte de concepts qui constituaient alors le repoussoir et l'antithèse de l'homme nouveau retient l'attention et appelle l'analyse. Il s'agit des théories de Raymond – largement soutenues par Moravagine – au sujet des femmes et des Juifs.

Sans mettre en doute une certaine forme de misogynie que l'on retrouve dans toute l'œuvre cendrarsienne, il paraît nécessaire de ne pas réduire la peinture de la femme dans *Moravagine* à l'expression d'une rage désordonnée de l'écrivain envers le féminin, à preuve cet aveu que Cendrars fera dans *Bourlinguer*: « On ne dira jamais assez la part du féminin dans l'écriture.⁵⁰ » Remarquons aussi au passage que le premier personnage du roman à comprendre que Moravagine entraîne ses compagnons à leur perte est bel et bien une femme, Mascha la mathématicienne révolutionnaire⁵¹. Mais *quid* des cadavres de femmes éventrées que Moravagine sème sur son passage?

On peut lire ces meurtres comme l'aboutissement de l'attitude de mépris envers le féminin caractéristique des adeptes de l'homme nouveau viril et combattant⁵². Dans les idéologies de type fasciste, la femme incarnait la décadence qui allait mener la civilisation occidentale à sa perte si on ne la cantonnait pas strictement à son rôle de mère, rôle dans lequel elle retrouvait un semblant de légitimité. En s'attaquant à la femme dont il ne peut supporter la nature

48 *Moravagine*, TADA 7, 183.

49 BOCHNER, Jay, « Blaise sans guerre », in LEROY, Claude (dir.), *Blaise Cendrars et la guerre*, *op. cit.*, 1995, p. 123.

50 *Bourlinguer*, TADA 9, 345.

51 *Moravagine*, TADA 7, 85-87.

52 MOSSE, George L., *op. cit.*, 1996.



intrinsèquement créatrice, puisque c'est elle qui donne la vie, Moravagine va donc au bout de l'idéologie anti-féminine des mouvements fascistes : en *éventrant* la femme, Moravagine procède à la destruction du principe féminin à sa source. Or, ce faisant, il révèle la conséquence ultime de la misogynie fasciste, car tuer la *femme*, c'est tuer la *source de la vie*. Directement issues des théories d'Otto Weininger, pour qui la femme représentait un grave danger pour toute civilisation en raison de sa nature destructrice⁵³, les élucubrations de Raymond sur les femmes et ses idées sur la créativité supposée de l'homme⁵⁴ prennent dans ce contexte une signification nouvelle : célébrer l'homme de cette façon et appeler à la haine de la femme, c'est *s'attaquer à la vie même*.

Le portrait des Juifs dans *Moravagine* pose également problème. On remarquera que Raymond défend la thèse antisémite faisant des Juifs les véritables instigateurs de la Révolution bolchevique de 1917, thèse alors en vigueur dans la plupart des mouvements nationalistes et conservateurs de l'Europe occidentale, et qui deviendra l'explication officielle du bolchevisme sous le régime national-socialiste. Le chapitre *k) Mascha* expose ainsi une théorie pratiquement identique à celle que Hitler avait défendue dans *Mein Kampf* dès 1924⁵⁵. Quant au passage sur le « masochisme » du peuple juif⁵⁶, il est difficilement supportable, et un doute subsiste jusqu'à nos jours quant à de possibles sentiments antisémites chez Cendrars. Retenons néanmoins qu'il n'a jamais fait acte, publiquement, de sentiments antisémites et que, à la différence de certains écrivains de sa génération tels Céline ou Drieu la Rochelle, il n'a jamais appelé à la haine des Juifs.

Il importe de souligner que l'antisémitisme racial apparu au XIX^e siècle sous la plume d'un Gobineau ou d'un Lagarde avait dès les années vingt atteint une large diffusion dans toutes les strates de la société occidentale. L'Allemagne n'avait de loin pas l'exclusivité des mouvements antisémites en Europe, et la crise de 1929 fit renaître dans la société française des sentiments antijuifs virulents⁵⁷. Miroir d'une société déchirée par une crise culturelle et identitaire touchant l'ensemble d'un continent en passe de rompre définitivement avec l'an-



53 L'ouvrage-programme de Weininger a paru pour la première fois en 1903 et fut maintes fois réédité depuis : WEININGER, Otto, *Geschlecht und Charakter: eine prinzipielle Untersuchung*, Wien / Leipzig, Wilhelm Braumüller, 1904 (3^e édition).

54 *Moravagine*, TADA 7, 67-69.

55 HITLER, Adolf, *Mon Combat*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1933, notamment p. 67, 193, 206 et 313-326.

56 *Moravagine*, TADA 7, 69-70.

57 SCHOR, Ralph, *L'Antisémitisme en France pendant les années trente*, Bruxelles, Complexe, 1992.

«cien régime», *Moravagine* reflète un puissant courant antimoderne, antisémite et nationaliste né à la fin du XIX^e siècle. Si, en général, la mémoire retient de cette tendance idéologique aux frontières floues le courant *völkisch* allemand, en raison de son rôle dans la genèse du national-socialisme, on occulte le plus souvent la popularité de tels mouvements dans d'autres pays, comme la France, où les suites de l'affaire Dreyfus avaient mis au jour l'existence de courants nationalistes et antisémites bénéficiant d'une large audience et dont Drumont et sa *France juive* restent emblématiques. Cendrars ne pouvait ignorer la réalité des sentiments antisémites qui agitaient la société française et qui n'étaient pas l'apanage de la droite fascisante. *Moravagine* reflète donc sans fard une réalité de son temps. Il n'est pas impossible de supposer que Cendrars ait voulu intégrer l'antisémitisme latent à sa réflexion sur la violence, et montrer ainsi que ce sentiment procédait de cette même part sombre de l'être humain que la haine de la femme et le désir de guerre.

On évite ainsi de tomber dans les pièges d'une lecture trop rapide du texte qui ferait des protagonistes de simples porte-paroles de l'écrivain. Prêter les propos des personnages du roman à Cendrars serait en effet réducteur. Cendrars et Moravagine ne sont pas interchangeables, pas plus que ne le seraient l'écrivain et Raymond le narrateur. Dans le chapitre *p) Aviation*, le constructeur d'avions Champcommunal présente aux deux «héros» son «lieutenant, Blaise Cendrars»⁵⁸. La présence de ce personnage n'est pas fortuite. Il permet de construire une relation en triangle qui symbolise la relation de Cendrars à son double. Moravagine, incarnation de la part sombre de l'écrivain, hypnotise Raymond, symbole d'un Cendrars fasciné par le Mal et qui ne parvient pas à se détacher de son emprise, rêvant secrètement d'imiter ce modèle. Quant au jeune mécano qui porte le nom de l'écrivain, c'est Blaise Cendrars en eubage aviateur, l'incarnation de sa part de lumière, comme le signale l'activité qu'il exerce lorsqu'il apparaît dans le roman : insensible à l'entrée en scène de ses doubles néfastes, il polit, imperturbable, une hélice d'avion. En regard de la place du voyage dans les airs dans l'œuvre de l'écrivain, cela n'est pas sans importance : seul personnage du roman à faire acte de création et non de destruction, il préfigure le Cendrars qui se libérera par l'envol du cycle de la violence et renouera avec la sagesse des eubages. Quant à Moravagine, malgré ses grands projets, il ne deviendra pas le nouveau Joseph de Cupertino : utilisant son avion pour bombarder petitement la *Hofburg* dans un acte de vengeance toute personnelle⁵⁹, il se montre incapable de comprendre le sens de la lévitation. Ainsi se dévoile la conviction profonde de l'écrivain : l'homme nouveau fasciste ne sera jamais eubage.

58 *Moravagine*, TADA 7, 192.

59 *Ibid.*, p. 198.



4. Moravagine et Hitler

Dès le début des années 1930, déchiré entre sa vision de l'homme, dont la conséquence logique semble être la reconnaissance de la violence comme nécessité, et son aspiration à renouer avec la sagesse des eubages, Cendrars s'enfonce dans un dilemme qui ne fera que s'aggraver au fur et à mesure que l'Europe cédera au chant des sirènes d'une modernité dévoyée. Revenons à la lettre adressée à Jacques-Henry Lèvesque dans laquelle l'écrivain établit un lien de parenté directe entre Moravagine et Hitler. Sans être au courant de toutes les atrocités du régime nazi, Cendrars en savait visiblement assez pour voir dans le dictateur nazi la réincarnation du « monstre ». Par ailleurs, il avait compris que Hitler n'était pas le démon *a*-humain que certains penseurs ont voulu voir en lui, refusant jusqu'à nos jours d'accepter le fait que même Hitler était un *être humain*. Au contraire, Cendrars avait parfaitement conscience de la *nature humaine* du *Führer* et voyait en Hitler la confirmation de ses réflexions sur la nature violente de l'homme. Bien dans la logique de la pensée cendrarsienne, cette hypothèse permet également d'éclaircir quelque peu les errements et les difficultés créatrices de Cendrars dans les années 1930 ainsi que son silence à partir de 1940.

C'est un fait que Cendrars ne compte pas parmi les écrivains qui dénoncèrent ouvertement les horreurs du national-socialisme comme le firent Thomas Mann, André Malraux ou René Char. En ce sens, il ne fut pas un écrivain engagé, ce qui s'explique en partie par son éloignement des affaires politiques ou sociales, non exempt de dédain. Cendrars restera toute sa vie attaché à la liberté totale de l'artiste, qui lui importait plus que tout⁶⁰. Cependant, il ne fut pas indifférent. Un monde s'est écroulé pour lui en 1940. D'après Claude Leroy, si Cendrars n'écrit plus jusqu'en 1943, c'est parce qu'il n'a pas su utiliser la parole de l'écrivain pour empêcher le déclenchement du second cataclysme : l'eubage a failli une nouvelle fois⁶¹. Pour sa part, Michèle Touret explique ce silence par la désillusion d'un Cendrars réalisant que son idéal de liberté n'était finalement pas si éloigné de celui prôné par les idéologies fascistes⁶². Loin de s'en réjouir, Cendrars en a éprouvé un profond désarroi. Car c'est un fait établi que Cendrars, malgré une certaine sympathie pour le régime franquiste et pour certains groupements de l'extrême droite française, dont le journal



60 TOURET, Michèle, *op. cit.*, p. 52.

61 LEROY, Claude, *op. cit.*, 1989, p. 59.

62 TOURET, Michèle, *op. cit.*, p. 354.

*Gringoire*⁶³, ne fut jamais partisan de Hitler ou de Pétain. Ses relations avec des fonctionnaires de Vichy lui servirent avant tout à faire évader de France des amis menacés et, s'il s'installa à Aix-en-Provence, c'est aussi pour échapper à la Gestapo qui fouilla plusieurs fois l'appartement parisien de l'écrivain, déclaré « ennemi de l'Allemagne » par l'occupant⁶⁴. Enfin, rappelons-le, il n'est jamais tombé dans la glorification de la violence fasciste, qui pourtant se basait elle aussi sur la reconnaissance de la violence comme inscrite dans la nature de l'homme. La différence essentielle est ici le refus de Cendrars d'élever la violence au rang de valeur positive, un pas que l'écrivain ne franchira pas. C'est sans doute la légitimation de la violence comme base de la relation humaine et sa glorification comme valeur et but ultime, dogmes nazis si proches des théories de son double, qui fit dire à Cendrars en 1941 que Hitler n'était autre que Moravagine.

Avec le recul, les points communs entre les deux personnages sont frappants : un physique globalement en opposition complète avec l'idéal de l'homme nouveau, une vision du monde basée sur un social-darwinisme nourri de théories racistes et eugénistes, une même légitimation de la violence comme but et valeur en soi. Ce qui retient aussi l'attention, c'est que Cendrars ait indirectement décrit dans le roman du double – et ceci avec plusieurs décennies d'avance sur les historiens – le mode de fonctionnement de la relation charismatique qui liait le *Führer* et son peuple et dont la définition a été donnée par Ian Kershaw dans ses analyses approfondies du pouvoir national-socialiste⁶⁵. La relation de Raymond à Moravagine, dans laquelle Raymond apparaît comme entièrement soumis au *charisme* de son sinistre compagnon, présente une analogie certaine avec le schéma décrit par Kershaw, dans lequel le charisme du chef rend tout ordre direct inutile, ses partisans s'attachant à réaliser la volonté de leur guide avant même qu'elle n'ait fait l'objet d'une formulation explicite. Une telle relation ne fonctionne que si la fascination exercée par le modèle annihile en pratique les capacités de discernement propres aux agents soumis à cette forme de charisme, ce qui est manifestement le cas dans la relation entre Moravagine et Raymond. Autre analogie possible : par sa théorie de l'action, qu'il expose à Raymond au chapitre *p) Aviation*, Moravagine se révèle être un

63 Au sujet des sympathies temporaires de Blaise Cendrars pour l'extrême-droite – parler d'un soutien serait exagéré – on consultera avec profit l'analyse proposée par Michèle Touret dans le chapitre « L'histoire immédiate » de la quatrième partie de son ouvrage *Blaise Cendrars : le désir du roman*, p. 341-358.

64 CENDRARS, Miriam, *Blaise Cendrars*, Paris, Balland, 1993, p. 515.

65 KERSHAW, Ian, *Hitler : essai sur le charisme en politique*, Paris, Gallimard, (1991) 1995 et *Qu'est-ce que le nazisme ? Problèmes et perspectives d'interprétation*, Paris, Gallimard, (1993) 1997 chapitre 4.



précurseur de la figure de l'intellectuel nazi comme la rêvait le SD de Reinhard Heydrich⁶⁶, l'intellectuel qui ne se définit plus comme un homme de pensée, mais comme un homme d'action pure⁶⁷. Enfin, comment ne pas être frappé par cette étrange notation dans le chapitre *v*) *L'an 2013*, dans lequel le lecteur apprend que le chapitre VI de *L'an 2013*, manuscrit de Moravagine, devait traiter de « l'influence de la *Kultur* martienne sur la Civilisation humaine »⁶⁸? La graphie de « Kultur » n'est pas innocente, et, si on le replace dans le contexte de la réflexion cendrarsienne sur la guerre et la violence, le terme allemand semble renvoyer à une conception largement répandue dans l'Entre-deux-guerres et qui voyait une contradiction fondamentale entre la *culture* porteuse du « véritable » esprit européen, opposée à une *civilisation* symbole de la décadence et caractérisée par la démocratie, le libéralisme, le communisme⁶⁹. En outre, l'opposition entre *civilisation* occidentale et *Kultur* allemande avait déjà été utilisée occasionnellement pour caractériser la Grande Guerre⁷⁰, et il n'est donc pas impossible que Cendrars ait repris cette idée dans son roman. La Guerre de 99 ans entre la Terre et Mars – faut-il ici rappeler que Mars est le dieu de la guerre? – semble, avec le recul, préfigurer la Deuxième Guerre mondiale, présentée par le national-socialisme comme le combat pour la sauvegarde de cette *Kultur*. L'eubage Cendrars avait-il pressenti la catastrophe?

Là est le drame de l'écrivain. Sensible à l'évolution de son temps malgré son refus d'implication dans tout mouvement politique, Cendrars avait compris les mécanismes qui mènent à la guerre en dévoilant le rôle réel de la violence chez l'homme et il savait que 14-18 ne serait pas la « der des ders ». Mais, alors qu'il s'espérait eubage, il n'avait pas réussi à empêcher un nouveau déchaînement de haine et de violence⁷¹. Pire, il tombe dans le piège qu'il s'est tendu lui-même en défendant la conception artistique qui veut que l'artiste ne puisse être qu'un « créateur incréé » et entièrement libre. Position intenable s'il en est, comme l'a démontré Pierre Bourdieu⁷², et qui allait conduire Cendrars à se rapprocher – brièvement il est vrai – des cercles de droite, seuls à lui offrir

66 SD: Le Sicherheitsdienst (service de sécurité), rattaché au RSHA (voir note 3) et dirigé par l'Obergruppenführer Reinhard Heydrich, constituait le service de renseignement de la SS.

67 Moravagine, TADA 7, 195-196. – Voir aussi INGRAO, Christian, « La norme implicite: mythe et pratiques de l'intellectuel d'action dans le service de sécurité de la SS », in MATARD-BONUCCI, Marie-Anne, MILZA, Pierre (dir.), *op. cit.*, p. 227-246.

68 Moravagine, TADA 7, 216.

69 TRAVERSO, Enzo, *op. cit.*, p. 150-160.

70 KRUMEICH, Gerd, « Gott mit uns! La Grande Guerre fut-elle une guerre de religions? », in DUMÉNIL, Anne et al. (dir.), *op. cit.*, p. 122.

71 LEROY, Claude, *op. cit.*, 1989, p. 59.

72 BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.



dans les années 30 cette vision de l'art qui lui était chère, celle d'un art créateur généré par l'artiste, homme supérieur⁷³.

En 1943, c'est à nouveau pour vaincre son double que Blaise Cendrars s'assied devant sa Remington. Avec *J'ai tué*, il avait dévoilé la véritable nature de la guerre et rappelé l'inscription de la violence au cœur même de la nature humaine. Avec *Moravagine*, il avait démasqué l'homme nouveau, fait éclater au grand jour la violence qui se cache derrière le corps parfait des guerriers et révélé le vrai visage de l'idéal fasciste. Or, en 1941, tout semblait perdu : en la personne d'Hitler, le monstre semblait devoir triompher. Face à ce bouleversement, Cendrars réussirait-il à renouer avec l'eubage de 1917 et à bannir le double maléfique ? Petit texte d'apparence marginale, mais qui contient peut-être une leçon permettant de vaincre Moravagine et ses avatars, le « prière d'insérer » au *Lotissement du Ciel* permet de le croire :

Je voudrais indiquer aux jeunes d'aujourd'hui qu'on les trompe, que la vie n'est pas un dilemme et qu'entre les deux idéologies contraires entre lesquelles on les somme d'opter, il y a la vie ; la vie, avec ses contradictions bouleversantes et miraculeuses, la vie et ses possibilités illimitées, ses absurdités, beaucoup plus réjouissantes que les idioties et les platitudes de la politique, et que c'est pour la vie qu'ils doivent opter, malgré l'attraction du suicide, individuel ou collectif, et de sa foudroyante logique scientifique.

Il n'y a pas d'autre choix possible.

Vivre...⁷⁴

L'écriture redevient ainsi ce qu'elle doit être : arme du poète permettant de transcender la mort, elle est un appel à la vie.

Fabrice Flückiger
Université de Genève



⁷³ TOURET, Michèle, *op. cit.*, p. 385.

⁷⁴ *Le Lotissement du Ciel*, TADA 12, 448.

VIOLENCES FAITES À LA LANGUE : CENDRARS ET LE PARLER POPULAIRE

Depuis [la guerre de 14], on ne peut plus s'entretenir avec un homme du peuple ni échanger trois mots avec un ouvrier. On ne parle plus le même langage. C'est la guerre des classes en France, la guerre des mots. L'accent y est, mais pas l'esprit. On est dans les abstractions. Il s'en dégage de la haine.

BLAISE CENDRARS¹

Langue du « peuple » et roman au XX^e siècle

La question, à première vue formaliste, des modes de représentation de la « langue peuple » a suscité, en France, des controverses débordant largement les limites du champ littéraire.

Le débat sur le statut des classes populaires et la prééminence culturelle de la bourgeoisie a été l'une des problématiques obligées de nombreux intellectuels, au lendemain de la Grande Guerre. Le nombre d'enquêtes sur le thème « peuple et littérature », organisées par les grandes revues, dont *Monde*, *Europe* et *Les Nouvelles littéraires*, en dit les répercussions dans le champ littéraire². De Rolland à Barbusse, de Ramuz à Céline, de Berl à Guéhenno, de Marcel Martinet à Poulaille, de Claudel à Gide, les écrivains ont été amenés à prendre position à ce sujet. La montée du socialisme, l'avènement d'un état prolétarien en Union soviétique, l'entrée du « peuple » dans le champ politique et les nouveaux groupes de pressions (syndicalisme, grèves), les problèmes de la démocratie de masse, l'accès élargi au système scolaire, l'urbanisation rapide : autant d'événements capables de modifier profondément les hiérarchies sociales et d'imposer de nouveaux critères de vision du monde, menaçants pour les élites.

Quelques groupes constitués d'écrivains se sont interrogés sur les conséquences littéraires à en tirer : ainsi, à la fin des années 1920, les communistes, les Prolétariens et les Populistes se disputent la façon légitime de dire et de

1 *L'Homme foudroyé* (1945), TADA 5, 191-192.

2 Jean-Michel Péru, « Une crise du champ littéraire français ... », *Actes de la recherche en sciences sociales*, N° 89, 1991, p. 47-65.



faire se dire le peuple. Dans le genre romanesque, l'interrogation se déplace alors du statut des personnages populaires à celle de la transposition du parler des rues et de son statut dans l'économie énonciative globale du genre. Henri Barbusse pose le problème dans *L'Humanité*, et Henry Poulaille y insiste dans son manifeste prolétarien, *Nouvel âge littéraire* (1930) : faire entrer le peuple en littérature, non plus en tant qu'objet d'observation, mais en tant que sujet d'énonciation.

Le « cloisonnement des voix »

Limitée aux dialogues sous forme de citations, la transposition écrite du parler se spécialise au cours du XIX^e siècle et de nombreux procédés permettent alors d'affiner la vraisemblance des échanges verbaux³. Le dialogue romanesque demeure soumis à une parole citante (la voix narrative) qui le régit, le sélectionne et le met à distance au moyen de tours de parole hiérarchisés, de guillemets voire d'italiques. Le dispositif de la citation traduit ici un rapport social distancé au registre dit populaire que les règles du jeu romanesque mettent en œuvre de manière implicite : la parole de la rue reste l'objet d'un discours littéraire qui l'englobe. Elle n'atteint pas à une position autonome d'énonciation.

Jusqu'aux années 1930, donc, une tendance à ce que je nommerai un « cloisonnement des voix » sépare le discours familier du littéraire : le récit se donne en français national, alors que les dialogues des personnages transposent à leur gré des formes orales socialement marquées. Cette règle tacite est essentielle à la division des tâches énonciatives :

Dans le récit, en effet, le scripteur est tenu en principe de faire parler au narrateur, être de fiction tout comme les personnages, le langage de la Norme. Aussi toute intrusion du langage populaire, qui ne peut y figurer qu'à titre d'élément étranger, doit-elle être signalée pour qu'on ne risque pas de l'imputer au scripteur⁴.

Dans un tel protocole, un narrateur « lettré » assume toute l'orchestration : il suit les codes d'une tradition rhétorique spécifique, assez distincte de celle de la langue parlée. La fiction monologuée depuis Hugo (*Le Dernier jour d'un condamné*, 1832), le courant naturaliste et les récits autobiographiques de Jules



3 Sylvie Durrer, *Le Dialogue romanesque*, Genève, Droz, 1994.

4 Catherine Rouayrenc, « *C'est mon secret* »..., Tusson, Du Lérot, 1994, p. 51.

Vallès ont chacun remis en cause le principe tacite selon lequel la figure du narrateur s'identifie le plus souvent à celle d'un lettré, spectateur dégaïé qui observe et décrit les personnages du dehors, faisant à chaque fois à son lecteur médusé le « coup du Montreur de Huron »⁵.

Parmi d'autres romans marquants de l'avant-guerre, *Le Feu* (1916) de Barbusse a poussé très loin l'intrusion de la langue dite populaire, sans transgresser toutefois le principe de cloisonnement énonciatif⁶. *Le Feu* a cependant exercé, semble-t-il, un effet de licitation sur les écrivains qui vont aller à l'extrême, dix à quinze ans plus tard, jusqu'à l'oralisation de la voix narrative. En effet, Ramuz avait tout de suite commenté ce roman de guerre dans la *Gazette de Lausanne* du 14 mai 1917⁷. Louis-Ferdinand Céline cite de son côté Barbusse parmi ses expériences décisives de lecture⁸. Céline est justement réputé être le premier à avoir radicalement brisé ce cloisonnement des voix : le Bardamu de *Voyage au bout de la nuit* se présente clairement, par sa parole, non comme l'observateur extérieur des gens des faubourgs, mais comme l'un des leurs. Il les perçoit « de l'intérieur »⁹. Et c'est toute la différence, comme l'affirmait déjà Péguy dans *Victor-Marie, comte Hugo* (1910), prétendant incarner du dedans le dire des paysans de la Beauce. Dans certains romans de Ramuz, de Queneau sur un autre mode, ou de Jean Giono, des procédés comparables se mettent en place.

Des conceptions inverses de la langue littéraire ?

Un tel cadre d'énonciation, fixé en quelque sorte de manière juridique par la critique journalistique, n'évolue que difficilement dans l'entre-deux-guerres : la critique « puriste » reproche aux auteurs de récits oralisés de confondre le narrateur et les personnages et d'abdiquer ainsi le dispositif de régie artistique. Ce n'est pas un hasard si les mêmes critiques littéraires – André Thérive, André Rousseaux, André Billy – adressent des reproches très semblables tant à

5 Jean-Claude Grignon & Jean-Claude Passeron désignent ainsi la façon dont le point de vue savant construit la catégorie du populaire, in *Le Savant et le populaire*, Paris, Seuil-Gallimard, 1989, p. 212.

6 Henri Mitterand, « La langue populaire dans *Le Feu* », *Europe*, avril, 1974, p. 76-81.

7 C.F. Ramuz, « A propos d'un livre », *Gazette de Lausanne*, 14 mai 1917, in *Critiques littéraires*, Genève, Slatkine, 1997, p. 267-270.

8 *Céline et l'actualité littéraire 1932-1957*, in *Cahiers Céline* 1, Paris, Gallimard, 1976, p. 88 et 146.

9 « Je n'ai pas vu les choses de dehors mais de dedans. [...] Je serais fort riche à présent si j'avais bien voulu renier un peu mes origines. » Lettre à Elie Faure, 2 mars 1935, in *Céline*, L'Herne, n° 5, 1963, p. 58.



Ramuz, qu'à Giono et Céline. Le point commun de ces écritures, si durement jugées, est en effet d'éprouver diverses façons de modeler la langue du narrateur sur celle de parleurs « populaires ».

Car les tentatives du roman parlant émanent le plus souvent d'auteurs « fatigués de la littérature » (pour reprendre au vol la dédicace de *Rhum* de Cendrars¹⁰), ou plus exactement fatigués de la rhétorique littéraire qui avait cours dans le roman psychologique par exemple : en effet, les auteurs dont nous parlons ici partagent non seulement une recherche d'« écriture » mais encore des contre-modèles littéraires communs : ils brocardent le plus souvent la langue d'Anatole France, de Paul Bourget et, parmi les jeunes, de François Mauriac. Ces maîtres consacrés du roman psychologique (académiciens, dotés de la légion d'honneur et assurés de gros tirages) et leurs jeunes fidèles représentent pour Henry Poulaille ou Céline, pour Ramuz ou Giono, mais également pour les Surréalistes, la « littératurité où stagne le roman contemporain »¹¹. Ramuz dénonce par exemple en Mauriac une littérature « livresque », bourgeoise et étouffée de psychologie¹². Chez les surréalistes, dont France, Bourget ou le jeune Mauriac sont également les bêtes noires, l'opposition entre singularité libre et règle collective, porte directement sur le terrain de la grammaire. Ainsi Aragon :

Je piétine la syntaxe parce qu'elle doit être piétinée. C'est du raisin. Vous saisissez. Les phrases fautives ou vicieuses, les inadaptations de leurs parties entre elles, l'oubli de ce qui a été dit, [...] le désaccord, [...] l'inattention à la règle, les confusions de temps [...] voilà mon caractère¹³.

Mille fois reprise, la métaphore du « corps mort » invite au renouveau, dans le tract « Un cadavre » lancé par le groupe à l'occasion des obsèques d'Anatole France en octobre 1924. Drieu La Rochelle y use avec ironie d'une formule encore plus éloquente :

10 Blaise Cendrars, *Rhum*, Paris, Grasset, 1930, page de garde; TADA 2, 157

11 Henry Poulaille, *Nouvel âge littéraire*, Paris, Valois, 1930, p. 33.

12 C.F. Ramuz, « Un mot sur moi », in Bernard Voyenne, *Ramuz ou la sainteté de la terre*, Neuchâtel, La Baconnière, 1948, p. 12.

13 Aragon, *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1928, p. 28-29. Breton admet que l'écriture automatique ne suppose pas de technique artiste et est à la portée de tous, car elle rejoint, par la déprise syntaxique qu'elle entraîne, la parole de tous : « l'écriture automatique [...] admet et rend sensiblement plus manifeste la trame syntaxique qui lui est commune avec le langage parlé. » (Lettre inédite citée par G. Antoine, « Les transpositions du parlé ... », in coll. *Linguistique et philologie romane*, Klincksieck, 1965, t. 2, p. 445).



Il a sauvé les mots. [...] Il a maintenu cette présence, cette vigilance, cette prudence qui fait que les mots vivent ensemble comme une nation unie et forte: cela s'appelle la syntaxe [...]¹⁴.

Dans *Mort de la pensée bourgeoise* (1929), Emmanuel Berl¹⁵ met en rapport direct le conservatisme de la bourgeoisie et la compulsion formaliste:

Quand on ne veut pas révoquer en doute les idées, on lime et relime ses phrases. (p. 68)

Avec la fin de l'ère bourgeoise, Berl proclame la mort du « bon style » (p. 43) qui lui serait consubstantiel. Critiques du même ordre dans *Caliban parle* (1928) de Guéhénno, qui invite les sans-grades à opposer une parole à celle de l'aristocrate Prospero. Donnant par prosopopée la parole au peuple, il lance:

Toujours la même douceuse petite voix, montant des livres qu'ils nous offrent, nous recommande de désertier, de quitter ce monde [populaire] si triste et si laid auquel ils nous plaignent d'appartenir, de renoncer à nous mêmes, si nous voulons enfin connaître la grandeur. [...] Puissé-je penser et parler en Caliban. Ce sera penser et parler pour une partie assez nombreuse de l'humanité¹⁶.

Des questions communes

La tentative d'imposer un récit oralisé est alors discutée sous des appellations diverses. André Malraux l'évoque au Congrès des écrivains de Moscou (1934), dans le cadre des débats sur le peuple et la littérature:

Le problème présent, et, me semble-t-il, peu remarqué, de la forme est celui d'un langage parlé, atteignant cependant à la qualité du style¹⁷.

Le critique Albert Thibaudet, professeur à l'Université de Genève, propose l'année suivante une digression significative à ce sujet:

14 « Un Cadavre », in *Refus d'inhumer*, tract surréaliste, octobre 1924, cité in Norbert Bandier, *Analyse sociologique du groupe surréaliste français et de sa production de 1924 à 1929*, thèse de doctorat, EHESS, 1999, p. 96.

15 Paris, Grasset, 1929. Berl collaborait à *Monde* de Barbusse.

16 *Caliban parle*, Paris, Grasset, 1928, p. 86 et 102.

17 Repris dans *André Malraux*, L'Herne, 1984, p. 288.



Le style languit et meurt quand il devient une manière d'écrire ce qui s'écrit, de s'inspirer, pour écrire, de la langue écrite. [...] Avoir un style pour un homme comme pour une littérature, c'est écrire une langue parlée. Le génie du style consiste à épouser certaines directions de la parole vivante pour les conduire à l'écrit. [...] A la base d'un style, il y a donc ceci : un sens de la langue parlée, une oreille pour l'écouter¹⁸.

La réflexion sur le parler ordinaire comme modèle des techniques littéraires oblige à reconsidérer les jugements de valeur sur la langue, et par là les catégories en cours du « vulgaire » et du « distingué ». Il semble que la linguistique du début du siècle, clarifiant son appareil conceptuel et le dégageant de normes implicites, ait préparé le terrain à ces réflexions. Dès 1913, nous le verrons en détail par la suite, Charles Bally avait déconstruit la valeur sociale de la langue littéraire, en la qualifiant de « résidu » distinct de la « langue spontanée »¹⁹. La remise en cause de l'unité de la langue littéraire passe aussi par une re-valorisation de la variation linguistique stigmatisée par l'école. C'est donc une nouvelle structure de communication romanesque qui se précise, où se redistribuent les rôles des diverses voix coexistantes dans le monde social. Ce nouveau dispositif narratif peut être interprété sociologiquement : la langue unique étant une visée politique, non un fait historique, tout choix dans la variation inhérente à la langue est assimilable à une « prise de position » dans le champ littéraire.

Plusieurs écrivains de mouvements très divers lancent leurs salves contre le principe du cloisonnement des voix. En oralisant la voix narrative, ils donnent fictivement la parole à un homme du « peuple » lui conférant *de facto* une position de sujet parlant dans le roman. S'incrument alors dans la voix du récitant des marques sociolectales, idiolectales ou dialectales condamnées par le bien-écrire. Cette curieuse irruption tend à faire circuler la voix dite vulgaire dans le discours distingué de la Littérature.



¹⁸ Gustave Flaubert, p. 274, cité par S. Durrer, *Introduction à la linguistique de Charles Bally*, Delachaux & Niestlé, 1998, p. 69. Collaborateur de *La NRF* et du *Journal de Genève*, il meurt dans cette cité le 16 avril 1936. C'est lui qui, réfléchissant sur le cartel des gauches et les nouveaux intellectuels, dans *La République des professeurs* (Grasset, 1927), distingue, avant Pierre Bourdieu, les « héritiers » des « boursiers ». Voir aussi J. Julliard & M. Winock, *Dictionnaire des intellectuels français*, Paris, Seuil, 1996, p. 1108.

¹⁹ Charles Bally, *Le Langage et la vie*, Genève, Jullien, 1913, p. 51.

Cendrars et la représentation du français populaire

Les écrits de Blaise Cendrars sont traversés et comme fascinés par la voix humaine, le plus souvent « populaire », qu'ils transposent abondamment. Pour expliquer la *Prose du Transsibérien* en 1913, Cendrars écrit :

J'aime les légendes, les dialectes, les fautes de langage, les romans policiers, la chair des filles, le soleil, la tour Eiffel, les apaches, les bons nègres et ce rusé d'européen qui jouit coquenard, de la modernité. Où je vais? Je n'en sais rien, puisque j'entre même dans les musées. Quant à mes moyens, ils sont inépuisables; je suis né prodigue²⁰.

Profusion des « moyens », rejet des normes : Cendrars valorise l'oral et l'incorrection de langue, à l'intérieur d'une pratique qu'il qualifie ailleurs d'« écriture démotique »²¹. La « démotique », langue parlée dans la rue, s'oppose en Grèce, à la « catharevousa », la langue savante des textes écrits. Raymond Queneau, lors de son voyage en Grèce, fut frappé de la pertinence de cette distinction pour décrire la situation sociolinguistique du français²². Plus polémique encore que le Queneau de 1937, Cendrars relie explicitement la question de la faute à celle de l'émergence d'un nouveau public, d'une foule neuve touchée par les textes. Cendrars dont le rêve ultime – conformément au désir de ne pas se confiner à la « littérature » – était « la recherche du grand public »²³, fut préoccupé par la question : le dispositif générique et rhétorique de *L'Or* le laisse entrevoir.

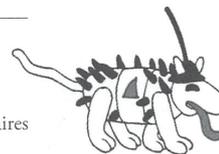
Selon sa conception « démotique », la « faute » de langue témoigne du fait que l'auteur se rapproche des hommes ordinaires, prend en compte leur rapport à l'oral, et quitte l'enclos de la pureté académique. L'ignorance de « la grammaire et de la syntaxe » est compensée par la vertu expressive qui vise à « frapper l'œil », à marquer visuellement, comme c'était le cas dans les calligrammes. Le nouveau rapport à la langue que décrit Cendrars prend naissance dans le « travail prodigieux » du commerce, des échanges, des voyages, dans lequel la diversité infinie du monde se communique par le biais esthétique de l'énumération.

20 *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*, TADA 1, 36.

21 *Le principe de l'utilité*, TADA 11, 46.

22 Voir le commentaire dans Raymond Queneau, *Le Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, 1973.

23 Michèle Touret, « Profil littéraire de Blaise Cendrars à travers les journaux et revues littéraires (1919-1930) », in R. Garguilo (dir.), *La Littérature prolétarienne*, Minard, 1988, p. 36.



Dans ce lyrisme moderne, cette poésie de la ville et de l'industrie, il faut mesurer la place de la question de la « langue ». Selon le poète, la « conscience humaine » est radicalement transformée dans le « profond aujourd'hui » par la vitesse, les moyens de communication, le brassage des cultures. La langue ne saurait échapper à ce mouvement, et le poète lui donne à la fois un nouveau destinataire et l'ébauche d'une nouvelle forme. « Démocratiser la langue » dira Céline²⁴; lui donner la forme de ceux qui la forgent, et à leur usage, propose Cendrars. D'où vient cette expérience d'une parole « démotique » galopante, peu soucieuse des règles scolaires, expressive et pertinente pour un large groupe humain ? J'y vois trois sources.

La première expérience, c'est celle, si connue depuis *Le Feu* de Barbusse (Goncourt 1916), du brassage linguistique suscité par la Grande Guerre. Nombreux sont les textes où apparaît l'admiration de Cendrars – engagé dans la Légion pour défendre sa patrie littéraire, la France²⁵ – pour le parler des soldats, la gouaille populaire, directe et crue de ses frères d'armes français. L'expérience de l'argot des tranchées : un continent cru et violent de la langue.

La seconde, consécutive aux expériences polyglottes de Cendrars, relèverait d'un babélisme heureux : formé dans une Suisse multilingue, partagé entre la culture germanique (bilingue, il écrit aussi bien en français qu'en allemand) et la Suisse française, l'écrivain a plus que d'autres la conscience de la multiplicité des langues, et des expressions littéraires. Sa pratique de la lecture en plusieurs langues, de la traduction aussi, lui a permis d'importer dans le français – pensons à *La Légende de Novgorode* (1907-1909²⁶) et à l'impact consécutif du légendaire dans la narration cendrarsienne – d'autres genres littéraires nationaux, d'autres traditions rhétoriques, telle celle du conte africain ou russe. La pureté d'une tradition littéraire, les codes de sa langue d'apparat, tout cela n'entrave pas le moins du monde l'écrivain, capable de prendre son bien là où il est.

Enfin, troisième expérience importante, l'enfance de l'écrivain en Suisse francophone, dans les marges de la culture française. Comme ce fut le cas

24 L.-F. Céline, « Rabelais, il a raté son coup » (1957), *Le Style contre les idées*, Bruxelles, Complexe, 1987, p.120.

25 Né à la Chaux-de-Fonds, de culture bilingue, Frédéric Sausser alias Blaise Cendrars depuis 1912 obtient la nationalité française en 1916 seulement.

26 Texte retrouvé, traduit et édité par les éditions Fata Morgana, 1996 et seconde édition corrigée 1997. Son authenticité est hautement problématique. A ce sujet, voir notre article « Pour rouvrir l'enquête sur Novgorode », in *Les Textes comme aventure. Hommage à Doris Jakubec*, Genève, Zoé, 2003.



pour d'autres écrivains issus des périphéries (Rousseau, Töpffer, Ramuz), cette situation peut induire un léger décalage vis à vis du français standard²⁷. Cendrars perçoit comme de l'extérieur le français de la rue, notamment la gouaille parisienne qu'il idéalise. Il ressent cette langue centrale comme une félicité expressive inaccessible.

Parlers de rue

Cendrars n'a jamais démenti son admiration pour l'aisance expressive des français de souche. De même, à Paris, Ramuz se délecte-t-il du français de sa concierge, et entame à partir de là une réflexion sur la tradition écrite et son propre usage littéraire. Comparons ces deux perceptions du parler d'autrui. Ramuz :

Il faut dire, et c'est l'essentiel, qu'elle [Mme Sérieux] parlait le plus joli français que j'aie jamais entendu, et le parlait tout naturellement, sans même s'en douter, sans aucune recherche ni aucune prétention, le plus simplement du monde. [...] Elle parlait excellemment le français parce qu'il était pour elle un patois, *son* patois, et qu'il s'était seulement passé ceci de particulier que, par une chance singulière, ce patois-là s'était trouvé promu, au cours des siècles, langue de cour et langue littéraire : elle n'avait donc pas à copier autrui, ni à s'efforcer, n'ayant qu'à puiser à son fonds naturel²⁸.

Dans *La Main coupée*, Cendrars fait également l'éloge de sa concierge tourangelle « qui parlait un si beau français, naturel et si plein de distinction.²⁹ » Que ce soit chez Queneau (M^{me} Cloche du *Chiendent*), Ramuz, Cendrars, Poulaille (la Nini du *Pain quotidien*), Guilloux (*Le Sang noir* met également en scène un couple de concierges) ou Céline, le personnage de la concierge est emblématique d'un parler populaire donné en spectacle. C'est pourquoi les romanciers de l'oral y recourent à des fins dramatiques, d'ailleurs très diverses.

²⁷ Voir nos essais *Le Droit de « mal écrire »*. *Quand les auteurs francophones détournent le « français de Paris »*, Zoé, 1998 et *Le Gueux philosophe, Jean-Jacques Rousseau*, Antipodes, 2003. Georges Piroué, dans « Blaise Cendrars et la Suisse », in *Mercur de France*, 1965, p. 52-53, juge que « la gaucherie rocailleuse de son style apporte la preuve qu'aux règles traditionnelles [...], à la délectation du bien-dire, [...] il a toujours préféré la sincérité [...] de parler comme ça vient, et tant pis si ça vient par à-coups, en charriant le bon et le moins bon, l'écume et les détritrus, et tant pis pour les puristes. Ici encore, c'est le Suisse qui s'exprime, l'un des deux Suisses possibles, celui qui ne singe pas le beau français par dépit de n'être pas français [...] ».

²⁸ C.F. Ramuz, *Paris, notes d'un Vaudois*, O. C., t. 17, Lausanne, Rencontre, 1968, p. 296.

²⁹ *La Main coupée*, TADA 6, 233.



Sur un plan viril, Cendrars admire la prouesse linguistique de ceux qui, hommes du peuple comme la concierge, semblent aussi habiter pleinement le français :

On sait les horreurs que les hommes peuvent se raconter sur les femmes quand ils sont seuls, entre soi ; on s'imagine donc les saloperies qu'une escouade de légionnaires surexcités et aux trois-quarts ronds arrivaient à dégoiser dans ce débat qui prenait l'allure enragée d'un concours du plus beau mensonge [...] ; tout cela raconté dans les termes les plus crus du langage le plus vert et le vocabulaire si extraordinairement riche d'images, de trouvailles, d'invention (et de précision anatomique) qui coule de source de la bouche des Parigots. J'étais aux anges d'entendre tout cela et je chérissais déjà mes camarades rien que pour leur parler. Quelle poésie dans la bouche du peuple, cette frangine des faubourgs!

... Il n'est de bon bec que de Paris.

Et dire que nous étions tous des étrangers, des fils d'étrangers, certes, mais à quelques exceptions près ceux qui tenaient le crachoir étaient nés à Paris. Il n'y avait pas un seul paysan parmi nous, rien que des petits artisans des faubourgs, tailleurs, fourreurs, doreurs sur cuir, peintres en lettres ou en voitures, [...]³⁰

Cendrars admet, comme Ramuz, l'idée de la supériorité linguistique des Parisiens, comparée au français qui est le sien. Si fréquente chez les locuteurs de l'aire romande³¹, cette reconnaissance repose sur une méconnaissance, celle de l'arbitraire de la norme restreinte du « bon » français. Dans les deux cas, on remarquera que c'est le parler populaire qui s'attire les louanges, cette langue commune dont la littérature cherche le poul. Cendrars désigne au passage ce qui semble son groupe de référence : les « artisans des faubourgs », c'est-à-dire des hommes des villes, mais pas des prolétaires au sens marxiste. Une fois encore, contrairement à Poulaille par exemple, ce n'est pas le syndicalisme des travailleurs qui joue le rôle d'idéal, mais l'individualisme de l'artisan auquel l'écrivain peut s'identifier. L'admiration de Cendrars est également motivée par *l'Esthétique de la langue française* (1899) de son maître Remy de Gourmont :

[...] le mauvais français du peuple est toujours du français, et parfois du meilleur français que celui des grammairiens³².



³⁰ *Ibid.*, p. 17

³¹ Voir Pascal Singy, *L'Image du français en Suisse romande*, Paris, L'Harmattan, 1997.

³² Remy de Gourmont, cité par Delesalle & Chevalier, *La Linguistique, la grammaire et l'école 1750-1914*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 302.

Dans *La Banlieue de Paris*, ouvrage illustré de photos de Robert Doisneau, l'éloge du « bon bec » fait également retour :

Je leur dois trop, jamais je ne pourrais oublier mes camarades de régiment qui étaient presque tous du Faubourg Saint-Antoine, de Ménilmontant, de Belleville, de la Bastille et de la Nation, de Picpus, et dont l'accent, le rire, les chansons, la blague, l'esprit m'ont appris ce beau langage imagé de Paris qui monte du cœur et coule de la bouche du peuple et qu'aucun écrivain contemporain ne sait employer naturellement et avec la même abondance ou bonheur, sauf peut-être Henry Poulaille. Leur mère, leur femme, leur copine ou leur frangine qui stationnaient toute la journée devant les grilles quand nous faisons l'exercice devant la cour de la caserne de Reuilly [...] étaient également bien embouchées et souvent d'une drôlerie, d'une cocasserie spontanée, possédant un vocabulaire tout en saillies qui faisait mon émerveillement car tout était dit, balancé comme pour la galerie, et portait³³.

L'intérêt expressif porté au français parlé dans le peuple alimente, du point de vue de la forme littéraire, la « fascination sonore »³⁴ du poète chevronné : Cendrars cherche toujours à rendre le signifiant palpable.

Le dialogue inégalitaire: un recours « populiste » ?

Aux rouleaux huit et neuf des *Confessions de Dan Yack* (1929), roman généré « au dictaphone », le héros éponyme rend compte cependant d'un dialogue à la graphie fort oralisée, sur un modèle qui n'a rien de nouveau : le dialogue de Dan Yack et de son « porteur », la « brute » alpine Pierre³⁵. La technique d'oralisation du dialogue est assez courante, mais elle en dit long du rapport social hiérarchique mis en scène entre les personnages. La différence linguistique entre Dan et Pierre répercute directement un fossé sociologique. Le « héros » cendrarsien, Dan, est un aristocrate déchu, frotté au grand monde, un aventurier. Il est l'une de ces individualités fortes, noble baroudeur jeté dans la masse populeuse, que toute l'idéologie romanesque de Cendrars met en scène³⁶. La fascination de ces grands hommes pour les personnages populaires est ambivalente : le héros les considère comme des curiosités exaltantes, et se rapproche

33 *La Banlieue de Paris*, TADA 12, 411.

34 L'expression est de Jean-Carlo Flückiger, *Au cœur du texte. Essai sur Blaise Cendrars*, Neuchâtel, La Baconnière, 1974, p. 123.

35 *Dan Yack*, TADA 4, 270.

36 Michèle Touret y lit la projection d'une « structure narcissique », *Blaise Cendrars: le désir du roman*, Paris, Champion, 1999, p. 106-128.



d'eux pour les décrire, mais rien ne saurait le placer sur le même plan qu'eux. Les graphies de prononciation, dans l'extrait qui va suivre, distinguent nettement les deux protagonistes. Un rapport d'harmonie existe entre eux, à la condition que la position paternaliste du héros ne soit pas mise en cause³⁷. Pierre est un illettré soumis à un maître qui l'aime avant tout pour sa soumission et sa simplicité: il aime aller boire avec lui. Les dialogues si amples et peu nécessaires à l'intrigue laissent à penser qu'ils ont été rédigés non sans ironie – pour s'en convaincre:

Pierre baragouinait, alors je l'ai mis dehors.

– C'est une garce qu'c'teu pute-là ! qu'il disait. Si j'étions vous, j't'irais lui foutre sur la gueule pour lui apprendre. Mais tout d'même, c'est un beau brin, non ?

– Fiche-moi la paix, Pierre. Tiens, voilà un chèque. Je rentre demain à Paris. Tu n'as qu'à le remplir pour aller toucher des sous. Tu peux aussi prendre tout ce que j'ai laissé au chalet : mon fusil, mes godasses, tout le saint frusquin.

Et je lui tends un chèque en blanc.

– Qué qu'c'est qu'ça ? me demande-t-il en tournant et retournant le chèque. J'sais pas lire.

[...]

– Mince alors, on va boire un coup ! s'écrie-t-il. Mais qué qu' y a d'sus ?

– Ce que tu veux, Pierre, combien te faut-il ?

– Mets-y voir vingt francs d'ssus, patron, ça s'ra toujours pour la course!³⁸

Le clivage entre les deux protagonistes est marqué. Pierre élide toutes ses syllabes, Dan ne le fait pas. L'illettré porte son discours comme un stigmate social, alors que Dan peut jouer avec les niveaux de langue, et recourir à « godasses » ou « saint frusquin » comme indices de situation familière. Quant aux graphies de l'oral, réservées à Pierre, elles ne sont guère différentes de celles d'un auteur que Cendrars admirait: Jehan Rictus.

Cette stratégie de représentation de l'oral est éloignée de celles de Céline, Giono ou Ramuz qui explorent l'oralité dans le discours narratif même; Cendrars s'assimile plus, par le fossé creusé entre narrateur et personnage, aux romans de Poulaille ou Dabit. Je qualifierai le dispositif cendrarsien de « populiste »³⁹: jamais il ne donne l'illusion qu'une figure populaire mène le récit. Il



³⁷ *Ibid.*, p. 110.

³⁸ *Dan Yack*, TADA 4, 283-284.

³⁹ Au sens défini par le mouvement du même nom, créé par Léon Lemonnier et André Thérive en 1929, et très à la mode au cours des années trente, par le biais du Prix populiste qu'obtiennent Dabit, Sartre, Guilloux.

met en scène celle-ci comme un élément exotique dans le regard d'un narrateur-artiste. Dans une telle constellation, le peuple est l'objet du discours, non son sujet autonome. Avec pour corollaire la réification : son discours devient un objet⁴⁰. Ce dispositif « populiste » de mise en scène du parler populaire, n'est pas une exception cantonnée à *Dan Yack*. Nous pouvons le retrouver dans des écrits postérieurs de Cendrars, après son renoncement au genre romanesque : dans ses autofictions. En voici un exemple éloquent dans *L'Homme foudroyé*.

La parole manquante : « La femme à Mick »

Dans la deuxième partie de *L'Homme foudroyé*, le narrateur évoque une aventure vieille de vingt ans, celle de sa rencontre avec une énigmatique aide de ménage, la « femme à Mick.⁴¹ » Oralité féminine à l'instar de celle de la Mireille des *Confessions*, celle-ci se définit, comme souvent chez Cendrars, par une absence : elle n'a pas de nom, ou plutôt elle n'habite pas de nom propre, puisqu'elle se présente de manière relationnelle, par rapport au nom de son mari. La femme mutilée, diminuée, le thème cendrarsien est récurrent, tant dans *Dan Yack*, que dans *L'Homme foudroyé* où, par exemple, la Tite, la patronne de Chez Félix a la « langue coupée » (p. 86). Pourquoi cette section du récit s'intitule-t-elle « La femme à Mick » ?

Le lecteur identifie immédiatement dans ce titre une irrégularité grammaticale : un usage prépositionnel typique de certaines productions de la langue parlée, considéré comme fautif par la grammaire normative, est inscrit en tête du texte qu'il définit et patronne. Dès le titre s'annonce une façon de dire et de narrer qui résonne comme une provocation. Après avoir surgi dans un dialogue, au moment de l'exposition, la forme « la femme à Mick » est reprise telle quelle des dizaines de fois au compte du narrateur :

- Ô!... vous... vous êtes le monsieur du château... Bien sûr que j'vous connais, et j'vous connais bien, j'vous guette!
- Comment ça, ma belle?
- Hé ben, j'rôde, j'rôde autour du château.
- Et pourquoi?
- Ben... parce que vous cherchez une femme!
- [...]

40 Au sens où Pierre Bourdieu parle de « classe-objet » à propos des paysans, in *Le Bal des célibataires*, Paris, Points-Seuil, 2002.

41 *L'Homme foudroyé*, TADA 5, 59.



- Comment t'appelles-tu ?
- J'suis la femme à Mick!
- Qui ça, Mick ?
- Ô!... c'est mon vieux!⁴²

Quelques remarques: d'abord, c'est une réplique de la femme qui donne son titre au récit. Le parlé, avec sa forme si caractéristique (à (oral) / de (écrit)⁴³), donne le ton du texte. Le narrateur reprend telle quelle la formule saillante, à travers laquelle se définit l'identité diminuée de la femme. Ensuite, on constate, et cela est vrai pour l'ensemble des dialogues de ce bref récit, que la langue attribuée à la femme est largement oralisée, et marquée comme « populaire », dans la tradition gouailleuse de la banlieue parisienne. Des élisions phonétiques, l'usage du « ben » pour « bien », et le fameux « à » d'appartenance, aliènent cette femme jusque dans sa façon de se présenter. Les traits d'oralité demeurent en faible nombre, et Cendrars n'use que des plus conventionnels (« [...] je renonce à reproduire nos conversations [...] »⁴⁴). Par contraste, la parole de l'employeur du « château », narrateur de cette histoire, s'approche de la langue standard, même si elle a les traits – comme dans les premiers romans d'Aragon – d'un récit-conversation. On retrouve donc entre ces deux personnes la même dissymétrie sociale qu'entre Pierre et Dan Yack, dans *Les Confessions*, et le même regard « populiste » porté sur elle. Le narrateur entretient un rapport hiérarchique et condescendant avec cette femme qui va faire son ménage – au début, la prostitution est même évoquée.

Pourquoi reprend-il donc l'expression « la femme à Mick » dans son récit ? Sans doute pour faire jouer à cette particularité originelle un rôle dans l'intrigue: cette femme est inattendue, imprévisible, brouillonne, mais aussi soumise, ou plutôt subalterne. Comme si elle incarnait par le nom qu'on lui donne, cette langue illégitime du roman qu'est le parler populaire. Le narrateur s'intéresse à elle, – son stigmate linguistique est en quelque sorte positif – lui donne un emploi, lui accorde en partie sa confiance. La relation qu'elle entretient avec le vieil alcoolique Mick demeure mystérieuse et tyrannique. Après la mort de son mari, la femme disparaît, reprenant le « trimard »⁴⁵, sans assister à son enterrement.

⁴² *Ibid.*, p.102.

⁴³ Voir Françoise Gadet, *Le Français ordinaire*, Paris, Armand Colin, 1989. Leo Spitzer a travaillé sur cette locution dans un article du *Français moderne*, 1935.

⁴⁴ *L'Homme foudroyé*, TADA 5, 114.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 120. Terme argotique: le travail. Voir par exemple dans le roman de Marc Stéphane, *Ceux du trimard*, Paris, Liot Libraire, 1928. Il est encore usité aujourd'hui par les jeunes dans le sens dérivé de « travailleur », voir Philippe, Mamoud & Tzanos, *Tchatche de banlieue*, Mille et une nuits, 1997, p. 82.



Une particularité stylistique est cependant décisive: le narrateur reprend toujours telle quelle l'expression – incorrecte selon la norme – par laquelle la femme s'est désignée, «la femme à Mick». A l'exception significative, toutefois, d'une occurrence. Dans une incise, la forme «la femme de Mick» s'impose:

«– Quel choléra! fis-je en pensant à *la femme de Mick*, cela ne m'étonne pas que tous ses poulets soient crevés...» Mais le lendemain matin, *la femme à Mick* fit son apparition au «château».⁴⁶

Dans une courte séquence, les deux usages prépositionnels sont ostensiblement mis en parallèle. Le premier, tiré d'une incise, relève de la seule énonciation du narrateur. A ce titre, si l'on suit l'indication de lecture selon laquelle le narrateur est doté d'un langage «tenu» et la femme d'une parole «relâchée», il est normal qu'il utilise, à son propre compte, le «de» («la femme de Mick»). Le second – comme dans la trentaine d'occurrences que l'on peut relever dans le récit – est mis au compte de la femme, mais fidèlement reproduit dans la parole narrative. Cela de façon intégrée, sans le dispositif citationnel des guillemets. Une rupture énonciative se manifeste par la simple juxtaposition des deux formes en deux lignes. Elle invite le lecteur à se poser des questions métalinguistiques sur la valeur expressive de la forme inattendue, ou inadéquante, «la femme à Mick». Ce faisant, elle contribue à renforcer l'interprétation d'un comportement attachant et mystérieux, mais néanmoins inapproprié et imprévisible, au cours de cette aventure. Tout se passe comme si, à partir d'une simple expression qui fait allusion au parlé, – expression devenue titre, et donc ostentatoirement programme narratif – Cendrars avait fait fable. Connaissant les essais de Cendrars dans le domaine du scénario, on y lira des échos de l'évolution du dialogue cinématographique vers le parler «canaille» – celui d'Arletty, pour laquelle Céline écrira un scénario jamais réalisé – que les historiens attribuent entre autres à Henri Jeanson, dont l'activité commence vers 1933⁴⁷.

Par deux fois dans notre analyse, nous avons constaté que c'est le langage parlé d'une femme qui retient l'attention du narrateur. Pourquoi? Dans l'imaginaire de Cendrars, la femme semble du côté de la voix, alors que le narrateur

46 *L'Homme foudroyé*, TADA 5, 108.

47 Le dialoguiste Henri Jeanson (1900-1970) qui fit ses débuts dès 1933, a introduit le style «canaille» dans le scénario français, à la même époque que les frères Prévert. Ecrivant pour des acteurs typés, Jouvet ou Arletty, on lui doit les échanges d'*Hôtel du Nord* de Carné (1938), adapté de Dabit, et *Entrée des artistes*, de Marc Allégret (1938). Une «gouaille indéniable, une pointe de vulgarité et quelques bons mots», selon Jean Tulard, *Dictionnaire du cinéma*, Bouquins Laffont, 1988, p. 26.



(figuré en général en écrivain) siège du côté de la lettre. L'élément féminin figure l'impossible voix avec laquelle il s'agit de coïncider, de fusionner, pour s'exprimer véritablement. Une telle interprétation rejoint d'ailleurs d'autres travaux sur le sujet, qui voient, chez Cendrars, œuvrer le féminin dans la voix inaccessible : celle de la baleine par exemple, mammifère du pôle femelle, ventre maternel symbolisant la « vive voix » perdue et idéalisée⁴⁸.

L'argot de légionnaire : un usage bien tempéré

Dans *La Main coupée*, d'autres formes oralisées apparaissent également dans les titres, sous forme de figures de désignation ou d'apostrophe. Comme le récit se construit autour d'évocations de soldats, le nom occupe une place centrale, sorte de portrait résumé. Le premier chapitre s'intitule ainsi « Ce loustic de Vieil »⁴⁹. La forme attendue à l'écrit « Vieil, ce loustic » se voit renversée sur le modèle de ce que les grammairiens désignent comme des « noms de qualité » ou une forme d'« adjectif substantivé apposé », attestés dans la langue parlée, comme par exemple « Cet imbécile de Jean », ou « Ce coquin de gamin ». Ce trait d'oralité donné comme titre même du chapitre suscite le même effet d'emblème que « La femme à Mick » dans *L'Homme foudroyé* : il place le texte sous le patronage de l'oral spontané, lui donnant la couleur de la conversation détendue, et de l'attention aiguë au parler d'autrui.

Cette figure est bien sûr rhétorique. Zola y recourt dans *L'Assommoir* (1877) avec « ce louchon d'Augustine » ; Maupassant intitule une nouvelle « Ce cochon de Morin » (1888). Comme l'a montré Sylvie Durrer⁵⁰, cet usage est souvent associé à une visée disqualifiante, qu'elle soit insultante ou légèrement ironique. Comme il privilégie l'adjectif et en fait le cœur de la définition de l'individu, il le ramène en quelque sorte tout entier à cela : Vieil est avant tout défini par sa qualité de « loustic ». De quel registre relève donc ce mot ? La racine en est le mot allemand « lustig », amuseur de la compagnie militaire, « farceur, plaisantin »⁵¹. Comme les mots « képi » et « bivouac », loustic vient selon toute vraisemblance du vocabulaire des soldats mercenaires suisses dans les armées du roi, où il signifie au XVIII^e siècle « bouffon attaché aux régiments suisses » (*ibid.*). Mais « loustic » signifie aussi couramment, un « type » (*ibid.*),



48 Philippe Bonnefis, *Blaise Cendrars phonographe*, PUF, 1992, p. 73.

49 *La Main coupée*, TADA 6, 7.

50 Sylvie Durrer, « Ce louchon d'Augustine : étude des noms de qualité dans *L'Assommoir* », *Études de linguistique appliquée*, N° III, 1996, p. 137-156.

51 *Le Petit Robert*, 1991, p. III5.

utilisé en contexte familial, dans un sens légèrement ironique. Dans l'intitulé de *Cendrars*, il constitue donc une double connotation : une référence explicite à une tradition militaire (non sans un clin d'œil, encore, à la Suisse) et une façon familière, dans cette narration-conversation, de nommer un homme. Le nom de qualité possède certains traits du surnom⁵², à savoir la valeur distinctive dans un groupe restreint, et de l'épithète homérique, c'est-à-dire d'une qualité attachée presque automatiquement à un personnage. Vieil est un loustic de par ses mots et ses actes, objet d'une tendresse ironique.

Le narrateur précise encore que Vieil vient de Ménilmontant. Il dessine son portrait sociologique, et lui donne massivement la parole dans le texte, sous deux formes : une fiction d'écrit (une lettre) et d'oral (des dialogues). L'essentiel de ce bref chapitre consiste avant tout à mettre en scène le langage de Vieil, trait définitoire le plus saillant de ce personnage. Dans ses dialogues comme dans ses lettres, le personnage de Vieil recourt à un argot de poilu dont nous avons des échantillons chargés. Le narrateur le donne à entendre par quatre fois en deux pages. Un exemple de lettre :

Mais ce qui est sûr, c'est que vous allez bientôt venir en *perme*. Tâchez de *radiner* par ici. Dis aux copains qu'il y a *de la fesse* et que tous les soirs je joue de la mandoline avec une jolie marraine de guerre. [...] Amenez-vous...⁵³

Outre le lexique militaire («perme») ou perçu comme populaire, on peut remarquer le présentatif «Ce qui est ... c'est que ...» ainsi qu'une métaphore sexuelle («jouer de la mandoline») à décoder. Exemple de dialogue :

- Je ne vais pas au jus, caporal, me dit-il. J'ai la flemme.
- Ne fais pas le con, vieux. Vas-y. C'est ton tour.
- Non, je n'y vais pas. J'ai la flemme⁵⁴.

Là encore, le lexique en reste à la situation militaire, et demeure le seul indicateur massif de situation. Pour ce qui est du domaine de la régie narrative, le déclaratif («me dit-il») n'est pas connoté. Les négations représentées des deux personnages («ne ... pas» à trois reprises), ensuite, ne le sont pas non plus. C'est bien la voix de Vieil qui intéresse le narrateur, son phrasé, et bien sûr au-delà le type d'émotions qu'il est capable de susciter chez ses camarades (envie, nostalgie). Le parlé de Vieil, sa façon de témoigner du plaisir sexuel, de

52 Selon Sylvie Durrer, «Ce louchon d'Augustine» ..., *art. cit.*, 1996.

53 *La Main coupée*, TADA 6, 7. Je souligne.

54 *Ibid.*, p. 7.



la liberté d'action, de la joie de vivre – et cela dans un contexte d'horreur pour ses camarades – est au cœur du portrait qui en est fait. L'attention à la voix, aux façons de dire des soldats est une constante de *La Main coupée*. Le narrateur étant lui-même un personnage de l'intrigue, adopte ainsi certains traits de ce langage, principalement lexicaux, mais aussi le clin d'œil grammatical «Ce loustic de Vieil».

Dans un autre chapitre, intitulé une fois encore par le nom du personnage «Lang (tué à Bus)», la première phrase d'un récit par ailleurs peu oralisé – si ce n'est la fiction dialogique constante chez Cendrars – présente plusieurs traits syntaxiques de l'oral. On croirait – comme au début de *L'Homme foudroyé*, mais selon un autre procédé – lire du Céline dans cette double dislocation syntaxique typique du parlé (un ahuri / c'était Lang; s'y faire / aux tranchées) :

Un autre ahuri, qui ne put jamais s'y faire, aux tranchées, c'était Lang⁵⁵.

L'usage du passé simple corrige l'effet d'oral, et annonce un récit de type historique, donné en alternance au passé simple et à l'imparfait. Point d'autres structures syntaxiques si frappantes dans la suite, simplement quelques usages lexicaux destinés à ancrer encore la situation de récit :

Lang nous flanquait le cafard, à tous. [...] C'était un soldat à la con. Quand son cafard le tenait, il était plus emmerdant qu'une femme qui a ses affaires⁵⁶.

Ce qui capte le narrateur, c'est, une fois encore, la voix de Lang, accompagnée d'une précision dont on a signalé l'importance auparavant : « [...] je suis de Paris. » et cette voix est longuement présentée et commentée :

[...] comme beaucoup d'ouvriers des faubourgs, [Lang avait] une belle voix nuancée et bien timbrée, et la coqueluche de ces dames savait s'en servir en en faisant vibrer le charme dans des romances sentimentales dont il connaissait un répertoire inépuisable⁵⁷.

Elle est mise en scène dans ses effets :



55 *Ibid.*, p. 19.

56 *Ibid.*, p. 20-21.

57 *Ibid.*, p. 20.

[...] il nous lisait certains soirs des extraits [de lettres de femmes qu'il recevait] qu'il accompagnait de commentaires appropriés et plutôt tristes parce que lourds de souvenirs et de regrets. Alors, il se mettait à chanter des goulantes bien senties, la nostalgie de Paris remplissait notre abri détrempé [...]»⁵⁸.

Admiration pour le beau parleur parisien, expressivité non censurée du soldat : l'oral est constamment idéalisé par le narrateur qui en fait emblèmes et emprunts.

Le récit-conversation

Dans ses récits de guerre, *La Main coupée* ou *L'Homme foudroyé*, Cendrars recourt à d'abondants dialogues mis en scène par un récit-conversation, qui rappelle Aragon : la narration apparaît alors comme une parole donnée sur le vif, un libre échange dialogué. Dans *Bourlinguer* (1948) par exemple, la narration oralisée s'impose dans une grande économie de marques lexicales. Au chapitre intitulé «Anvers», une seule notation suffit, à propos d'une femme aux mœurs intrigant le récitant :

C'te vieille Rij!⁵⁹

C'est le statut du narrateur cendrarsien – et son ambivalence à l'égard du «peuple» – qui s'exprime dans le recours à l'oralisation des dialogues et du récit : s'il n'est pas situé parmi les gens du peuple – comme Dan Yack, ou comme l'écrivain qui rencontre «la femme à Mick» – il demeure en complicité émotionnelle avec ceux-ci, par son admiration pour la force vitale qu'il leur attribue, et pour les trouvailles du parler populaire qui fascinent le méticuleux philologue en lui. Trouvailles qu'il observe, note et reprend en partie à son compte, en emblème, à travers notamment la titrologie.

Conclusions

Par son recours à l'oral représenté, Cendrars partage cependant plusieurs présupposés avec Céline, Giono ou Poulaille : l'éloge de la «vie», l'anti-intellectualisme et la religion de l'«authenticité», tous trois subsumés par un refus

⁵⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁹ *Bourlinguer*, TADA 9, 91.



absolu de ce qu'il nomme péjorativement la « littérature »⁶⁰. Cette conception vitaliste de la langue, Cendrars la voit à l'œuvre chez Ramuz ou Cingria qui l'inspirent.

Les procédés de composition induits par la diction et mis en scène dans les dialogues font partie de l'art du conteur. Cendrars, notent ses biographes, était entre amis, au café, un raconteur exceptionnel et intarissable : c'est cette vitalité d'entraînement et d'enchaînement narratif de certains parleurs qu'il tente de rendre à l'écrit, faisant des *Confessions de Dan Yack* ou de *L'Homme Foudroyé* des fictions de conversation qui en appellent au lecteur.

Une façon de recourir à la parole partagée du « peuple » pour élargir le cercle de la communication romanesque (« nous sommes souvent peuple et vulgaire »⁶¹), et prendre acte, ainsi, du verbe des hommes modernes ainsi que d'un public toujours élargi.

Jérôme Meizoz
Université de Lausanne



⁶⁰ Michèle Touret, *Blaise Cendrars: le désir du roman*, op. cit., p. 164 et 387.

⁶¹ « Poètes », *Aujourd'hui*, TADA II, 96.

UN DIPTYQUE : J'AI TUÉ / J'AI SAIGNÉ

De l'engagement

Le vendredi 28 août 1914, Blaise Cendrars adressait à son ami Suter, le sculpteur suisse, ce message succinct : « Je pars lundi. Pour la guerre. Comme soldat. Aviateur. Depuis trois semaines déjà, je m'exerce. J'apprends à voler. » Et il concluait : « Je vous embrasse très cordialement, au cas où je ne devrais plus vous revoir.¹ » Le rythme coupé, quasi télégraphique, la force appuyée des phrases nominales qui en impose sur la haute portée de l'événement, ne cachent pas une certaine impatience, laissant percer l'excitation qui s'était emparée du jeune homme : *déjà*, il apprenait à voler!... Attente trompée, puisque quelques jours plus tard il sera incorporé dans le 3^e régiment de marche du 1^{er} Étranger². Au lieu du ciel, la boue des tranchées... S'il y a déception – curieusement, Cendrars n'y fera plus jamais allusion³ –, elle ne diminue nullement son enthousiasme et, malgré tous les soucis qu'il se fait pour ses « amis d'Allemagne et de Russie », son exaltation « romantique » s'étale avec ardeur dans une nouvelle lettre à Suter, début septembre : « Cette guerre est une douloureuse délivrance pour accoucher de la liberté. Cela me va comme un gant. Réaction ou Révolution – l'homme doit devenir plus humain. Je reviendrai. Cela ne fait point de doute. Cordiale accolade.⁴ » Des mots qui ne sont pas sans faire écho à ceux d'une lettre adressée deux ans auparavant à Féla, sa première femme : « Je paie mon indépendance et ma liberté de ma vie. C'est que je n'ai peut-être pas d'autres valeurs. Je n'ai ni or, ni gloire. Il faut que je vilipende ma vie pour avoir le droit de les taxer, de fixer *leur* valeur.⁵ » Jamais il n'aurait osé imaginer un banc d'essai plus efficace que celui de la guerre...

La prise de position qui déclenche l'élan de solidarité envers la France répondait donc bien à une nécessité intérieure, qui allait l'extraire de ses vicissitudes en resserrant ses liens avec sa « première patrie spirituelle », berceau de son identité de poète par le choix de sa langue et par son pseudonyme. Malgré cela, on s'explique mal cette urgence qui le remue en son for intérieur

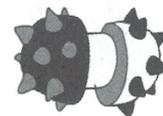
1 *Inédits secrets (IS)*, édités par Miriam Cendrars, Paris, Le Club français du livre, 1969, p. 397.

2 Voir *La Main coupée*, TADA 6, 95 et 334.

3 A l'exception, peut-être, du clin d'œil adressé au lecteur depuis l'univers fictionnel de *Moravagine*, où l'on voit un personnage nommé Blaise Cendrars, penché sur un établi, en train de dessiner des plans d'avions, juste avant que la guerre n'éclate.

4 *IS*, 398.

5 *IS*, 257. Lettre du 10 août 1912.



et l'amène aussitôt à écrire et à signer avec son ami Canudo l'appel à l'engagement pour la France, alors qu'à peine un an auparavant, fort de ses relations étroites avec la culture allemande, il avait signé un tract franco-allemand appelant les deux pays à s'engager sur la voie de la paix⁶. De toute évidence, ni belliciste, ni nationaliste, ni germanophobe, ce poète rêvait d'un art et d'une communauté sans frontières. Si *a posteriori*, dans *La Main coupée*, il prétextera de sa « haine des Boches » pour motiver son geste d'août 1914, on ne peut que relativiser une telle affirmation en la replaçant dans le contexte de production du livre, écrit en pleine Deuxième Guerre mondiale, quand la haine de Blaise pour l'occupant allemand était plus que manifeste et justifiée à différents niveaux. En tout cas, en 1914, face aux événements il lui fallait prendre parti, car tout « ressortissant d'un pays neutre » qu'il fût, il avait toujours dit « qu'il partirait volontaire si la guerre éclatait », écrit Féla dans son journal⁷. Le moment venu, indique-t-elle encore, partagé entre son devoir de père et de mari d'une part et le devoir moral d'agir d'autre part, il « ne pouvait se résoudre à rester les bras croisés.⁸ »

Au demeurant, l'immersion dans les ténèbres et les déluges de feu de la guerre s'accordait bien avec ce défi sans cesse lancé à soi-même, qui lui faisait encore écrire, dans la lettre à Féla déjà citée : « Or, il ne doit pas y avoir de refuges ni d'abri. Une voix qui s'avance sur le chemin de la folie doit jaillir dans le feu d'artifice final ou oser le mémorable plongeon dans le noir.⁹ » Toucher du doigt la « folie » de la guerre impliquera alors, de manière radicale, qu'il se mesure aux possibilités et aux limites de son être.

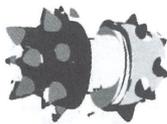
Mais qui était alors ce « cynique », prêt à affronter l'épreuve à tout propos, fier de sa pauvreté et chez qui euphorie et dysphorie alternaient avec une facilité surprenante ? Certains traits peuvent être dégagés du passage suivant, tiré d'un texte daté de 1912, certes on ne peut moins autobiographique, mais il en va pour Cendrars de la vie comme de l'art. Il s'agit de l'essai sur *Rimsky-Korsakov et les Maîtres de la Musique Russe* :

6 En invitant le D^r Gross de Munich à collaborer, voire à diriger la partie allemande de la revue franco-allemande qu'il venait de fonder avec Emile Szitya et Marius Hanot, *Les Hommes nouveaux*, Cendrars précise : « Mon but est de former un groupement d'artistes, de littérateurs français et allemands et de mettre ainsi en branle un nouveau mouvement culturel » ; et plus loin : « Paris est la seule ville où l'on puisse fonder un centre d'art européen. » (IS, 282-283.) Voir à ce sujet le chapitre « Affinités allemandes » du livre de Christine Le Quellec Cottier, *Devenir Cendrars*, Champion, 2004, p. 179-224. On y trouvera la reproduction en fac-similé de la liste des adhérents à l'« Institut franco-allemand pour la réconciliation », p. 222-223.

7 IS, p. 377.

8 IS, p. 379.

9 IS, p.255.



L'homme moderne est *subjectif*. Il tourne ses regards en soi-même. Il n'observe plus le monde extérieur. Monde, univers, nature, dieux ne peuvent rien pour améliorer son sort. Il découvre des paysages introspectifs, des états d'âme. Il connaît si bien le rôle inutile de la conscience, qu'il souffle ce mauvais lumignon et se plonge avec délices dans la nuit étoilée de l'inconscience. Au premier pas, il bute à la *souffrance* et l'accepte. Il sait qu'elle est nécessaire. Elle le dévore comme un feu sombre. C'est la passion. Le mysticisme! *L'artiste est le mystique d'aujourd'hui*. [...] La musique est la voix même de la passion. Et la passion est la seule expression possible de la subjectivité. [...] Chaque découverte subjective est une conquête universelle¹⁰.

On reconnaît là, bien sûr, quelques traits caractéristiques de certains personnages à venir : Moravagine, Dan Yack... Mais avant tout, ces traits mettent en lumière le Cendrars de la maturité, l'auteur des « histoires vraies » et des « Mémoires » : subjectivité, illusion du monde phénoménal, *réalité* du monde intérieur, nécessité de la souffrance, primat de la passion et de l'art. Ces éléments ont tous trait à la pensée de Schopenhauer, car en rapprochant l'écrivain du philosophe allemand, on privilégie volontiers la formule du « monde » qui « est ma représentation », au détriment de celle qui affirme la primauté de la volonté, à savoir : « le monde comme volonté » d'abord – suivant la page de titre du traité en question – et ensuite, en plus petits caractères seulement : « et comme représentation ». La volonté, c'est-à-dire, en première instance, le corps sensible, le sentiment, les passions et, par voie de conséquence, le *vouloir vivre* qui est soumis, en deuxième instance, au primat de l'esprit, concept que le philosophe condense par la métaphore du *cœur*.

Le pessimisme et la vision du monde propres au philosophe allemand auront en fait imprégné le jeune poète de manière indélébile, déterminant sa conduite et ses options littéraires. C'est cette *Weltanschauung* qui soutient et incite l'engagé volontaire de 1914, comme le confirme en 1949, à plus de trente ans de distance, *Le Lotissement du ciel*¹¹ et notamment le chapitre « Les ombres dans le noir »¹². Dans ce chapitre – dans lequel s'emboîtent d'autres micro- ou

10 *IS*, p. 350-351. C'est moi qui souligne. Sauf indication contraire, à partir d'ici c'est toujours moi qui souligne.

11 Au cours d'un entretien diffusé par la RTF le 7 janvier 1950, Cendrars réaffirme l'importance de Schopenhauer, qui, dit-il, a bouleversé sa vie. Voir « Qui êtes-vous ? » émission d'André Gillois, *Continent Cendrars* N° 4/1989, p. 7 et 13-14.

12 Ce titre déjà semble faire allusion à Schopenhauer. Trois chapitres plus loin, un autre titre, « La chambre noire de l'imagination », est directement emprunté à une définition de Schopenhauer.



macro-récits extérieurs au théâtre de la guerre¹³, – s'ébauche une réflexion sur le statut du poète-soldat. Dès les pages liminaires émerge un autoportrait synthétique de l'engagé volontaire et du soldat au front, décelable, avant tout acte ou action, par sa disposition affective et spirituelle. Le sujet du discours se place ici à une certaine distance de soi, prend du recul comme pour mieux s'observer – l'image ainsi objectivée se détachant clairement du fond brouillé des nuits de guerre –, grâce à l'usage de la troisième personne intercalée à l'intérieur de la première personne narrative (modalité réitérée le long de ce chapitre) :

un contemplatif qui signorait, un jeune homme qui venait de consacrer deux, trois hivers à l'étude de la terminologie kantienne qui définit comme pas une les notions du subjectif et de l'objectif, un enthousiaste dont l'amour métaphysique s'était cristallisé autour du pessimisme de Schopenhauer, un apprenti de la vie qui venait de découvrir l'homme et les hommes (j'avais vingt-sept ans en 1914) et qui leur tirait dessus et s'exposait, par jeu, par goût du risque, par un lointain atavisme, profitant de l'alibi d'être soldat pour voir jusqu'où cela pouvait aller, ce jeu le mener, cet alibi tenir moralement, prenant un plaisir malsain à s'avilir, tant je me méprisais en particulier et méprisais avec une joie sadique la condition humaine en général que je voyais foulée aux pieds, pilonnée, asphyxiée, saignée, offerte en holocauste sur l'autel féroce et vorace des patries, le pavillon couvrant l'ignoble marchandise offerte à l'encan, sacrifiée pour rien, jetée à la vidange, les tranchées refaisant le plein. Quel gâchis! J'avais honte d'avoir raison¹⁴.

Ce lecteur avide – pour lequel la guerre se configure comme un laboratoire expérimental et un champ d'observation à la fois, et dont l'envie de vérification acquiert le caractère émotionnel de la curiosité enfantine¹⁵ – se devait de passer à l'action. Après la théorie, la *praxis* de l'agir. Car c'est en agissant que se dévoile le propre de l'homme, c'est-à-dire la volonté, une et immuable, instinct et caractère ensemble, selon les principes du philosophe allemand. Cependant ce qui nous est montré dans ce chapitre, la part active escamotée sous des mots génériques, c'est bien un poète-soldat contemplatif, saisi dans la posture privilégiée de l'observateur. En méditant sur sa présence, obsessionnelle et compulsive, au poste d'observation du créneau durant de longues nuits, Cendrars s'observe et s'interroge :



¹³ Le macro-récit par lequel il dresse le portrait d'Arthur Cravan donne en même temps un aperçu clair de l'ambiance artiste – provocatrice et pleine d'humour noir, individualiste et internationaliste à la fois – dans laquelle avait évolué Cendrars juste avant la guerre.

¹⁴ *Le Lotissement du ciel*, TADA 12, 222-223.

¹⁵ La métaphore du jeu enfantin sera d'ailleurs privilégiée dans le tout premier texte publié après l'amputation en 1916, le poème *La Guerre au Luxembourg*, TADA 1, 97-107.

Un poète le fusil engagé dans un créneau et qui n'écrivait pas et qui cherchait ses mots pour définir les choses qu'il voyait de l'au-delà venir affluer à son créneau et s'y inscrire comme sur un petit miroir ou écran portatif. J'en avais le souffle coupé. *Un œil témoin? une prise de conscience accusatrice? un automate? On n'est pas neutre!* Comment dénommer les ombres dans le noir? Les hommes étaient unanimes, rien n'était aussi noir que le noir de la nuit du front. Ils n'en revenaient pas de stupeur¹⁶.

Le poète «enthousiaste» d'avant l'engagement s'est mué en un poète qui ne trouve pas ses mots, qui les «cherche» en vain pour «définir» ce qui, malgré lui, vient se graver à jamais dans son regard. Or, pour Schopenhauer, le regard est la partie incorruptible du corps, l'organe qui permet de reconnaître un individu, en dépit de toutes les transformations que l'action du temps fait subir au corps¹⁷. C'est pourquoi l'image visuelle a une valeur indiscutable d'authenticité pour Cendrars, filtrée qu'elle est par la sensibilité perceptive du sujet. Si, à la fin du chapitre, il file la métaphore de «l'objectif d'un appareil de prises de vues», c'est bien pour répondre à l'interrogation précédente et montrer, une fois encore, que toute objectivité est illusoire, même celle de l'objectif d'une caméra. Car non seulement aucune focalisation n'est jamais neutre en elle-même, mais elle est fréquemment gauchie par toutes sortes de filtres à effets spéciaux, liés, on s'en doute, à la dimension spirituelle et affective propre au sujet énonciateur :

Mon créneau, c'était mon esprit qui l'obturait. Mon cœur vissé en objectif. Focalisation. Gros plan. *Longshoot*. Une question de degrés, d'engrenages, d'angle, de mise au point, de limbe chiffré. La nuit, tout est déformé au front. L'univers venait s'inscrire dans mon créneau équipé d'un obturateur : moi!... Mon esprit, mon cœur comme accessoires *ad hoc*, patentés? Tout est confusion mentale dans la contemplation. Où est l'entendement? Je ne trouvais pas mes mots, ces monstres sacrés, pauvre poète, casqué, en calot, tête nue, avec une bosse au front, un coup de crosse¹⁸.

¹⁶ *Le Lotissement du ciel*, TADA 12, 224.

¹⁷ Le personnage de Owen, le tatoueur-détatoueur de *Emmène-moi au bout du monde!*... est un double parfait de l'auteur des Mémoires: avec sa pratique *pictographique* et faussaire il défait et refait l'identité des autres, mais il ne réussit pas à défaire-refaire la sienne propre. Car il y a un point où l'encre du tatouage est indélébile, les yeux, condamnés désormais à la fixité immobile du regard: «J'ai effacé tout mon passé. Mais les yeux, ça, je ne peux pas. J'ai toujours ces putains de paupières. Ça ne s'en va pas. L'anonymat est impossible. On me reconnaît...» (*Emmène-moi au bout du monde!*...; Paris, Denoël (1956), coll. «Folio», 1989, p. 218).

¹⁸ *Le Lotissement du ciel*, TADA, 12, 242.



Dans l'immédiateté, la vision du monde phénoménal reste encore voilée, seule la mise à distance de la représentation parviendra à éclairer ces images. La saisie du réel se heurte désormais à une *praxis* qui passe par la concrétude la plus tangible qui soit, celle du corps exposé au risque et humilié. De ce choc surgit une sorte d'aphasie qui laisse la langue « imbécile » et le sujet – en pleine crise d'identité, dépossédé qu'il est de sa *mêmeté* – seul, face à son *ipséité*, c'est-à-dire dans un état de passivité dont la posture auprès du créneau témoigne.

Dès lors on comprend pourquoi il ne pourra que *rendre*, tel un peintre, ce palimpseste d'images qui dans l'immédiat va se stratifier en le laissant béant. Il lui faudra réinventer sa langue – les mots sont sacrés dans la mesure où c'est par eux que passe toute sacralisation *ad memoriam* – mais aussi redéfinir, peut-être, sa vision du monde.

Ce rôle de témoin – que déjà de son vivant on a eu plutôt tendance à effacer –, il le revendique d'une manière ponctuelle dans d'autres passages du *Lotissement du ciel*, là où l'écriture mémorielle retrouve son point de départ: la « drôle de guerre ». En évoquant par des traits rapides, mais incisifs, certaines images des ravages consécutifs à la défaite de mai 1940 – « une féerie de fin du monde », une « vision biblique » – il n'hésite pas à convoquer Goya: « Comme dit Goya: « *Yo lo vi* », je l'ai vu, de mes yeux vu...¹⁹ » De même, un peu plus loin, la scène de la retraite catastrophique des Anglais à Brest est soulignée résolument par une courte phrase isolée: « J'étais le seul témoin.²⁰ » Or, en s'affichant comme le seul garant de ce qu'il *donne à voir*, il somme le lecteur de le croire sur parole et de valider par sa propre lecture l'authenticité factuelle du récit. En d'autres termes, d'accepter la *subjectivité* du témoignage et, ceci faisant, d'authentifier l'*autoritas* de sa parole testimoniale²¹.

Or, Cendrars entame un dialogue implicite avec *J'ai tué* – écrit début 1918, la guerre n'étant pas finie –, dans les pages liminaires des « Ombres dans le noir ». Précisément, ce septième chapitre de *La Tour Eiffel sidérale* évoque de manière elliptique les quelques événements déterminants du texte de 1918. À cette différence près que l'action et la violence spécifiques de 1918 restent maintenant suspendues au bord d'une énonciation impossible et d'un univers



¹⁹ *Ibid.*, p. 69.

²⁰ *Ibid.*, p. 76.

²¹ Par ailleurs, le lecteur cendrarsien était convié à ce genre de contrat dès les « histoires vraies », où l'auteur se place comme personnage parmi les autres personnages rien que pour garantir l'authenticité du récit.

perceptif et sensible dominé par la « déformation » et la « confusion », et aussi, en filigrane, par la peur et le cafard, sentiments sous-jacents à la violence.

Mais, si ce n'était plus le temps d'afficher la violence de *J'ai tué*, il n'était pas trop tard pour en revendiquer subrepticement la valeur testimoniale.

Le diptyque

C'est cette configuration affective que je voudrais analyser ici, telle qu'elle se manifeste dans les deux seuls textes se rapportant directement et explicitement à la guerre bien avant les quatre volumes des Mémoires, à savoir : *J'ai tué* et *J'ai saigné*.

À vingt ans de distance (1918-1938), les deux récits se font écho, puisqu'ils se rapportent aux deux événements cruciaux que l'auteur a affronté au cours de sa seule année de guerre : la mort infligée à un soldat allemand dans un face à face impitoyable ; l'amputation du bras droit à la suite de la blessure subie lors de l'attaque de la ferme Navarin. Les deux titres scellent deux *faits* également saisissants et sanglants ; ils constituent ensemble, bien qu'antithétiques, les deux faces d'une même médaille. En l'occurrence, ils définissent de manière immédiate et sans équivoque le contexte conflictuel dans lequel ils se situent. Rien de plus élémentaire, ni de plus évident. Rien que par ces titres, Cendrars désigne et délimite le champ de son discours et des événements les plus communément admis et attendus de la guerre ; en un mot : l'essentiel, au sens le plus fort du terme.

En effet, dans l'optique d'une culture mystico-belliciste la guerre « apparaît comme le temps du sacré, la période de l'épiphanie du divin », comme le rappelle Roger Caillois²². C'est pourquoi :

Le meurtre dans la guerre est acte de résonance religieuse. Il tient, dit-on, du sacrifice humain et n'a pas d'utilité immédiate. C'est par là précisément que la conscience populaire le distingue de l'assassinat criminel. La même loi qui exige du combattant le sacrifice de sa vie lui ordonne d'immoler son adversaire. Les règles de la guerre essaient en vain d'en faire un noble jeu, une sorte de duel où la violence est limitée par la loyauté et la courtoisie. Mais l'essentiel reste de massacrer²³.

22 Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, Gallimard (1950), coll. « Idées », 1963, p. 228.

23 *Ibid.*, p. 222.



Et en insistant sur la sacralisation de la guerre qui en fait une « divinité nouvelle », Caillois rajoute :

Car il ne suffit pas d'avoir été exposé, il faut avoir frappé. Ce sacre est double. Il implique qu'on ose non seulement mourir, mais encore tuer. Un brancardier n'a pas de prestige²⁴.

À l'opposé, les deux textes de Cendrars construisent un parcours de sens qui aboutit à la désacralisation de la guerre et de ses morts héroïques, reconduites par conséquent à leur essence de pure perte²⁵. Dans ce parcours, l'auteur tient compte tant de la violence foncière qui déferle sur le terrain – y compris sa propre violence individuelle, comme le révèle *J'ai tué* – que de celle, abstraite, sournoise, qui préside à la première, l'organise et la gère au nom de la stratégie militaire. Selon un mouvement qui, de *J'ai tué* à *J'ai saigné*, suit la diachronie des événements, le sacré est déplacé sur la nudité de la vie humaine, sur l'homme, le tragique de la mort et de la souffrance faisant place enfin à la *pietas*.

Par ailleurs, malgré des différences substantielles au niveau de la structure et du style, les deux textes ont aussi en commun d'être des *formes brèves*. Le premier est une prose poétique très imagée au rythme haché, cumulatif et rapide, chargée d'assumer la violence qui l'habite. La plupart des critiques s'accordent à considérer ce texte, du point de vue générique, comme un « inclassable » à cause de son écriture hybride²⁶. Le deuxième est une « histoire vraie » aux traits bien spécifiques et qui lui assurent une place à part dans le recueil *La Vie dangereuse*, puisque il est le résultat de l'hybridation de deux formes : la nouvelle et le fragment autobiographique.

J'ai tué – *J'ai saigné* : le parallélisme des deux énoncés marque leur singularité dans la liste des titres cendrarsiens²⁷. Parallélisme incontestable, à cela près qu'à la transitivité (sous-entendue) du premier verbe répond l'intransitivité (indiscutable) du deuxième : ce n'est pas une mince différence. Ces deux titres-

²⁴ *Ibid.*, p. 229.

²⁵ Au-delà de quelques voix fortement dénonciatrices, d'une manière générale la Grande Guerre aura été vécue comme une fatalité inévitable et nécessaire au moins jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale, à la suite de laquelle seulement s'opérera un lent changement de perspective vis à vis du Premier Conflit.

²⁶ Voir à ce propos Madeleine Frédéric, « Hybridation et transposition chez Blaise Cendrars : de *J'ai tué* à *La Main coupée* », in *Protée*, vol. 31, n° 1, printemps 2003, p. 71-80.

²⁷ Ces titres sont le plus souvent constitués de phrases nominales ou d'un nom propre. À ma connaissance, il n'existe qu'un seul autre titre comprenant un verbe à la 1^{ère} personne du singulier : « Le roman que je n'écrirai jamais », mais dont la formulation est liée à l'enquête littéraire dont il procède.



vedettes sont autant d'actes de discours, constitués qu'ils sont du déictique « je » plus le verbe. Ceux-ci, à leur tour, déploient leur subjectivité aussi bien sur le plan énonciatif que sur le plan testimonial : l'énonciation elle-même est témoignage d'une action, car les deux énoncés, purement constatifs, se situent sur le plan assertif. Dans l'un comme dans l'autre cas, le sujet énonciateur prend acte, et fait prendre acte au lecteur, d'une action accomplie et irréversible, à savoir un événement qui relève du circonstanciel, bien ancré dans le temps et dans l'espace. Or, une alternative possible à cette forme verbale à la première personne aurait pu être l'utilisation de l'infinitif, ce qui dans le premier cas aurait sans doute moins choqué le lecteur, mais qui aurait figé le titre dans une indétermination abstraite lui faisant perdre toute valeur indicielle, voire signalétique. Car ces titres font appel au lecteur, interagissent avec lui. Qu'indiquent-ils après tout ? L'homme agissant, l'homme souffrant. Quelle autre personne verbale pouvait mieux rendre compte de *l'agir* et du *pâtir* ? Seule la première personne du singulier permet au sujet de l'événement de coïncider avec le sujet énonciateur qui relate l'événement et lui confère par là une valeur absolue.

Car, fort de la singularité de son propre témoignage, le « je » dont il est question ici *prête* sa voix à la condition de tout soldat, quelles que soient la couleur de sa peau ou sa nationalité, et ce faisant, il sape, jusque dans leurs fondements, le *mysticisme* de la guerre et ses simulacres de pouvoir. En partant du particulier Cendrars vise le général. Peut-être même l'universel d'une condition humaine égarée par le leurre dénégatif de sa propre violence. Chacun n'est-il pas toujours prompt à rejeter la violence sur l'autre, l'étranger, l'adversaire, en oubliant que cet autre est, en tous points, son semblable ?

J'ai tué

Dès le lendemain de sa convalescence Cendrars cherche, difficilement, à retrouver les voies de la création poétique. Il met en chantier plusieurs œuvres aux titres étrangement proches mais aux formes variées, se rattachant à un même sujet : *La Fin du Monde*²⁸. Le rejeton le plus important n'en sera terminé qu'en 1926 : ce sera le roman *Moravagine*. Dès 1917 naîtront, dans cette veine apocalyptique, « Le Mystère de l'Ange Notre-Dame », un bref récit publié sur revue la même année et jamais repris par la suite²⁹, ainsi que *La Fin du monde filmée par l'Ange Notre-Dame*, le fameux premier texte écrit de la main gauche

28 Voir à ce propos l'analyse détaillée et éclairante de Jean-Carlo Flückiger (préface, dossiers, notes) dans *Moravagine*, TADA 7, 2003.

29 *La Caravane*, n° 4, 20 avril 1917.



dans la nuit du 1^{er} septembre 1917. Éditée en 1919, sous le générique « roman »³⁰, cette farce burlesque – parodie « blasphématoire » du sacré de la guerre, qui montre Dieu le Père en habit de Grand Patron américain mâchant son cigare – est une satire virulente contre le véritable enjeu de toute guerre : les intérêts économiques des « seigneurs de la guerre », la sauvegarde du pouvoir d'un petit nombre. Mais tout comme celui du tableau de Munch, ce cri resta inaudible pour la plupart des gens ; déjà la publication pré-originale dans le *Mercur de France* du 1^{er} décembre 1918³¹ n'avait produit aucun résultat notable. C'est dans les mailles temporelles de ces épreuves que prend corps *J'ai tué*, où Cendrars consigne pour la première fois une année d'expérience de la guerre en direct, en un concentré par télescopage³².

Publié une première fois sous forme de plaquette, à La Belle Édition vers la fin de 1918 avec des illustrations de Fernand Léger, *J'ai tué* fut réédité en 1919 chez Crès, sortant ainsi du cercle restreint des groupes littéraires et artistiques, dont l'accueil n'avait été ni homogène ni particulièrement enthousiaste. Le jugement méprisant d'Aragon, porte-parole des surréalistes, qui ne veut y voir qu'une apologie de la guerre, a probablement contribué à l'oubli et à l'effacement de ce texte³³. La riposte de Cendrars, qui ne reniera jamais la véracité de *J'ai tué*, consistera, bien des années plus tard, en un geste éditorial qui non seulement valide le texte, mais lui confère une valeur littéraire et testimoniale supplémentaire. C'est qu'en 1931 *J'ai tué* se trouve inséré dans *Aujourd'hui*, recueil réunissant des textes variés, écrits entre 1917 et 1929 et qui vont de l'essai critique au poème, du manifeste publicitaire à une première esquisse d'« histoire vraie ». La deuxième place que *J'ai tué* occupe, juste après *Profond aujourd'hui*³⁴ (auquel l'apparente par ailleurs le style), montre bien jusqu'à quel point *l'aujourd'hui*, voire la *modernité* du recueil en question s'articule autour du paradigme de la guerre³⁵.

30 Qui cédera la place au mot « scénario » dans les rééditions futures, à partir de 1949, où l'auteur ajoutera un « Pro domo » dont l'intérêt n'est pas négligeable.

31 Le titre était encore à ce moment-là « Le Film de la Fin du Monde ».

32 Pour plus de détails sur l'argument, voir Claude Debon, « La littérature à l'eustache : *J'ai tué* », Claude Leroy (dir.), *Blaise Cendrars et la guerre*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 64-70.

33 Michèle Touret a beaucoup étudié cette question. Voir spécialement « L'avant-garde selon Blaise Cendrars, réflexions sur un « malentendu » et ses suites », in *Blaise Cendrars au vent d'Est*, Uniwersytet Warszawski, 2000, p. 115-130 et « Cendrars, un écrivain dans l'histoire », in *Continent Cendrars*, N°11, 2004, pp. 61-79.

34 Celui-ci, un véritable art poétique, était un extrait de *Moravagine* dont il constituait à l'origine la préface poétique, attribuée dans l'espace fictionnel du roman au héros éponyme ; il avait été publié en 1917 à La Belle Édition aussi.

35 On lira l'intéressante préface de Claude Leroy – *Aujourd'hui*, TADA 11, 2005, spécialement les pages XIV-XX – qui voit l'ensemble du recueil comme une forme assez spéciale de manifeste poétique, ou plutôt de contre-manifeste, en opposition à la culture du *manifeste* « avant-gardiste » des Surréalistes.



L'accueil réservé à la deuxième édition mérite sans doute d'être mis en lumière. Il suffira ici de reprendre les propos de deux commentateurs relevés naguère par Jean-Pierre Goldenstein. Le premier, Luc Durtain, note ceci :

J'ai tué de Blaise Cendrars est un petit livre voulu et *violent* (les choses n'étaient-elles pas plus violentes encore?) qui tente deux audaces: l'une exprimer par une série de touches dispersées dans tous les genres d'espace la sinistre grandeur du temps où nous venons de vivre, l'autre escamoter cette immensité, au moment même où elle paraît et s'anime, l'escamoter d'un seul geste – le geste du meurtre, bas et simiesque. Chimie, géographie, et les dieux du hasard et de l'idée, et les formidables efforts des mondes, tout cela pour aboutir au coup de couteau du nettoyeur des tranchées... Car, la pointe même d'un couteau, tel est le vrai fond exigü de la guerre: il faut savoir gré à Blaise Cendrars de nous le faire éprouver à l'index³⁶.

Le deuxième, Georges Le Cardonnel, place son compte rendu de *J'ai tué* dans la rubrique « Les romans » de *La Minerve française*, en tête d'une liste d'ouvrages inspirés par la guerre. Dans une alternance paradoxale d'éloges et de dénégations qui ne craignent pas les plus évidentes contradictions, il salue le texte comme « une des plus intenses impressions de guerre que nous ayons lues.³⁷ » Le critique, féru qu'il est de style « classique », n'arrête pas de reprocher à Cendrars la « barbarie » du style et d'une langue imprégnée de néologismes contrastant avec « la plus pure langue française ». Ceci ne l'empêche pas de souligner la richesse des notations « qui attendent leur ordonnateur » et de poursuivre sans crainte de se démentir: « Voici, par exemple, une impression de bombardement qui vaut mieux qu'une vision de feu d'artifice contée avec élégance.³⁸ » C'est méconnaître, contre toute évidence, le pouvoir d'évocation que possède précisément ce style « barbare ». Toutefois, certaines remarques coïncident avec le commentaire précédent. En synthétisant d'une manière assez rapide le contenu narratif du texte, le critique en souligne la nouveauté, ainsi que la cohérence et la force de représentation vis-à-vis du contexte référentiel:

M. Blaise Cendrars nous raconte simplement la prise d'une tranchée allemande et comment il a tué un Boche dans un combat corps à corps. Voilà

36 Jean-Pierre Goldenstein, « Remarque sur *J'ai tué* », in *Blaise Cendrars 1: Les « inclassables » (1917-1926)*, textes réunis par Claude Leroy, *Lettres Modernes*, Minard, 1986, p. 43-57. La citation de Luc Durtain, prise dans *Les Lettres parisiennes*, N° 6-7, du 1^{er} novembre 1919 (p.155), se trouve à la page 53. – C'est moi qui souligne.

37 Jean-Pierre Goldenstein, *op. cit.*, p. 54 et *La Minerve française*, N° 11, 1^{er} nov. 1919.

38 *Ibid.*, p. 54.



qui est déjà assez nouveau. Jusqu'à ce jour, la plupart des récits de guerre ou des romans que celle-ci a inspirés nous ont montré des hommes qui sont tués ou blessés, des villes et des villages bombardés, des campagnes dévastées, mais plus rarement des hommes qui tuent. *Cependant « tuer » est la plus importante des effroyables réalités de la guerre. Il ne s'agit à la guerre que de « tuer ». C'est la conclusion de la victoire*³⁹.

Et plus loin il note enfin : « Nous ne vous dirons point que c'est de l'art le plus délicat. [...] Mais *la guerre n'eut jamais rien d'aimable, ni même d'humain; elle n'évoque ni l'ordre, ni le beau; c'est un formidable désordre, et, le mysticisme de la guerre pourrait bien n'être qu'une erreur romantique.*⁴⁰ »

Ces commentaires prouvent qu'au lendemain de la guerre la réception du texte reconnaissait sa force testimoniale. Deux éléments émergent alors nettement, au-delà de la violence véhiculée par le texte : l'authenticité du récit factuel et la vérité générale contenue dans son titre. Cependant ce texte a choqué... Et il n'a pas encore fini de susciter des réticences...

Mais reprenons-le encore dès le début : à bien y regarder, on constate que le titre tranchant domine le parcours de la lecture et crée ainsi une tension d'attente tout le long des deux premiers tiers du récit, car le geste capital n'est relaté qu'à la fin. Cette attente, longtemps déçue, est pourtant fonctionnelle à l'ensemble du récit et au drame final, qu'il aurait été impensable de situer dans l'ordre chronologique des faits. D'une certaine manière, il fallait d'abord planter le décor et amener le lecteur progressivement à accepter l'inacceptable. Dans cette progression, on *voit* parfaitement se dessiner le parcours qui conduit les soldats de la ville aux tranchées ; on voit l'ambiance changer et le désordre s'installer ; et puis, c'est la débandade, la peur. Ce sont les attaques qui se succèdent sans répit, et l'éparpillement, sur le champ d'honneur, de membres, de morceaux de chair humaine informes et sans nom. Un œil impersonnel semble balayer ce paysage visuel et sonore, ponctué seulement par les « on » et les « il y a » des rares segments narratifs. Le rythme saccadé, alternant phrases nominales et envolées lyriques des segments descriptifs du début, reprend aussitôt après l'intermède intempestif des chansons et refrains grivois, et se fait haletant : signe évident que nous nous approchons de la zone de combat. Et c'est là, au front, au milieu du vacarme apocalyptique – et au « beau » milieu du récit –, que le « je » surgit en toutes lettres, pour la première fois. Or, c'est un « je » contemplatif : « *Je vois nettement un plein corsage de femme qu'une*



³⁹ *Ibid.* – C'est moi qui souligne.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 55. – C'est moi qui souligne.

émotion agite doucement. Cela monte et descend. C'est rond. Puissant. Je songe à *La Géante* de Baudelaire.⁴¹ » Après et avant la fin du monde : une image sécurisante et consolatrice, une image plus maternelle qu'érotique.

Après ce moment de contemplation, l'attaque se révèle d'autant plus dévastatrice. Les images oscillent entre le macabre et le grotesque : « Des membres volent en l'air. [...] On voit des grappes de cadavres, ignobles comme les paquets des chiffonniers; des trous d'obus, remplis jusqu'au bord comme des poubelles; des terrines pleines de choses sans nom, du jus, de la viande, des vêtements et de la fiente.⁴² » Ce n'est qu'à la suite de tout ce carnage qu'on aboutit au moment crucial, révélateur du récit, celui qui donne sens à l'acte final :

Il faut nettoyer tout ça. Je revendique alors l'honneur de toucher au couteau à cran. [...] *Me voici l'eustache à la main*. C'est à ça qu'aboutit toute cette immense machine de guerre⁴³.

C'est vers cet instant que tendent toutes les lignes de force du récit, vers cette décision chargée d'intentions. Le sujet énonciateur le sait très bien. Par la force du déictique, « me *voici* », l'image se détache nettement du chaos informe qui précède et se situe au premier plan. Ainsi, le déictique désignant le sujet énonciateur montre celui-ci dans toute sa nudité. Son être tout entier se condense dans l'instantanéité de cette image l'exhibant « l'eustache à la main ». Enfin, en y renvoyant, cette image charge le titre du récit d'une valeur sémantique *essentielle* qui suspend sa transitivité implicite d'action individuelle et circonstancielle.

Il est donc prêt, le sujet, à passer à l'acte précis et individuel. Jusque là il n'avait eu affaire qu'à des objets, des éléments, l'ennemi restant en quelque sorte abstrait, le contact filtré par la machinerie de guerre « anonyme » et « aveugle », tout geste, tout tir restant dans l'indétermination et l'indéfini. Mais face à l'évidence de son être-là, d'en être là, il est bien obligé de faire un simple et amer constat : la systématisation et la mondialisation *ante litteram* d'une humanité tout entière, dépassant les races, les sexes et les latitudes, penchée à construire, fabriquer et inventer pour le bénéfice de tous en temps de paix et qui finalement ne paraît œuvrer que pour le meurtre généralisé, pour s'entre-tuer, et ceci sous le couvert d'une légalité assurée par l'uniforme que chacun

⁴¹ *Aujourd'hui*, TADA II, 2005, 14.

⁴² *Ibid.*, p. 15.

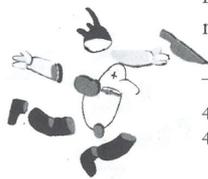
⁴³ *Ibid.*



porte, quel que soit son camp. Tout ce travail, donc, pour en arriver à l'instant meurtrier :

Et voilà qu'aujourd'hui j'ai le couteau à la main. L'eustache de Bonnot. « Vive l'humanité ! » Je palpe une froide vérité sommée d'une lame tranchante. J'ai raison. Mon jeune passé sportif saura suffire. Me voici les nerfs tendus, les muscles bandés, prêt à bondir dans la réalité. J'ai bravé la torpille, le canon, les mines, le feu, les gaz, les mitrailleuses, toute la machinerie anonyme, démoniaque, systématique, aveugle. *Je vais braver l'homme. Mon semblable. Un singe. Œil pour œil, dent pour dent.* À nous deux maintenant. À coups de poing, à coups de couteau. Sans merci. Je saute sur mon *antagoniste*. Je lui porte un coup terrible. La tête est presque décollée. J'ai tué le Boche. J'étais plus vif et plus rapide que lui. Plus direct. J'ai frappé le premier. J'ai le sens de la réalité, moi, poète. *J'ai agi. J'ai tué. Comme celui qui veut vivre*⁴⁴.

L'attribution à l'illégaliste Bonnot⁴⁵ de l'arme symbole du crime n'est pas tout à fait gratuite. Elle donne tout son sens à ce « J'accuse » qui n'épargne personne, ni même le sujet énonciateur. L'exclamation « Vive l'humanité ! » résonne alors de tout le sarcasme grinçant du cynique amer. Ainsi, en s'engageant dans cet affrontement corps à corps, en touchant donc au plus cru de la réalité de la guerre, il en gomme toute sublimation héroïque. Il ne reste que la violence du coup, due à la rapidité du bond et de la main. Car cet autre qu'il va braver est avant tout « l'homme », non l'ennemi, non le « Boche », mais son semblable. Dans le champ lexical, le mot « ennemi », que l'on pouvait attendre, fait place à « antagoniste », mot spécifique du langage schopenhauerien, de même que le mot de la fin : « Comme celui qui veut vivre », signe évident du *vouloir-vivre* de Schopenhauer. Une pulsion légitimement partagée par chacun, par l'autre aussi, le semblable, le « singe » : la métaphore animalière a moins un caractère « bas » ou violent qu'une valeur sémantique renvoyant à la spécificité imitative de cet animal. Cependant le « singe », c'est-à-dire l'animal presque semblable, est subrepticement la figure de l'Autre, à la fois tout proche (biologiquement) et tout autre (symboliquement) : cet « autre » que l'on imite et que l'on combat ; ce « singe » humain qui imite pour mieux combattre. Cette imitation, à l'opposé du stade contemplatif et réflexif, implique une action radicale : l'élimination de l'Autre qui en guerre fait de même, c'est-à-dire l'annulation pure et simple de toute différence. Mais pour le bon entendement de



⁴⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁵ Ce criminel célèbre qui avait terrorisé avec sa bande la région parisienne dans les années dix, avait été spécialement familier du milieu anarchiste dit « illégaliste ». En outre, lui et sa bande s'étaient distingués par l'utilisation des armes à feu plutôt que des armes blanches.

tous, il fallait bien spécifier en l'occurrence : « J'ai tué le Boche ». Que vraiment cet Allemand ait déjà été mort au moment de l'attaque, comme Cendrars l'affirmera dans *La Main coupée* en revenant sur l'épisode, cela ne change rien à l'acte en tant que tel, sa signification réelle et symbolique reste inaltérée⁴⁶.

Le mot de la fin a cependant une *valeur* spéciale pour quelqu'un qui – on l'a vu – méprisait sa vie à la veille de la guerre. Quelqu'un qui plus tard arrivera à la considération lapidaire que « la guerre est pour les peuples un excitant, une drogue contre la peur de vivre.⁴⁷ » Généralisation à laquelle Cendrars parvient en partant de son expérience personnelle particulière. Expérience que l'épreuve corrélative, à savoir celle de la blessure et de la perte de la main va mener à son point d'accomplissement. Que le récit en ait été si longtemps retardé, lui confère tout son poids.

J'ai saigné

Parmi les textes du poète à la main coupée, ce récit est le seul qui touche au plus près à l'expérience de la blessure, puisqu'il évoque les souffrances qu'endure le caporal Cendrars quarante-huit heures à peine après l'amputation de son bras droit⁴⁸.

On peut s'étonner que l'auteur ait mis si longtemps à aborder un drame aussi décisif pour sa vie d'homme et d'écrivain. Un projet était sur le chantier sous forme d'une *Main coupée* dès 1918. Le sommaire en indique clairement l'intention de raconter le moment de la blessure⁴⁹. Ce projet, à peu près contemporain de *J'ai tué*, ne sera pourtant pas réalisé. À part les motivations psychologiques assez évidentes, il s'agissait de trouver une voix adéquate à un récit autobiographique affranchi de sa propre violence : le *fragment autobiographique* d'abord et l'« histoire vraie » ensuite allaient frayer ce chemin.

Paru directement dans *La Vie dangereuse*, deuxième recueil d'« histoires vraies », *J'ai saigné* est défini par le prière d'insérer de Jacques-Henry Lèvesque

46 *La Main coupée*, TADA 6, 76.

47 *L'Homme foudroyé*, TADA 5, 34.

48 Soigneux des dates, il précise : « C'était le 1^{er} ou le 2 octobre », donc en réalité trois ou quatre jours après la date de la blessure, survenue le 28 septembre, qu'il déplace bizarrement d'un jour : « J'ai été blessé le 29 septembre » (*Histoires vraies*, TADA 8, 181 et 207).

49 Voir Blaise Cendrars, *La Main coupée* (1918), *Continent Cendrars* N° 5/1990, p. 6-15; Claude Leroy (dir.), *Blaise Cendrars et la guerre*, op. cit., p. 290, ainsi que la préface de Michèle Touret à *La Main coupée*, TADA 6, spécialement les pages XVIII-XIX.



comme l'aboutissement logique de *J'ai tué* : « La guerre, ses souffrances, hôpitaux, médecins, infirmières, la lutte contre la mort, la mort victorieuse, la mort vaincue, voilà *J'ai saigné*, qui à vingt ans de distance, est le magistral et tragique corollaire du fameux *J'ai tué*.⁵⁰ » Par ailleurs, la composition d'*Aujourd'hui* et de *La Vie dangereuse* instaure d'emblée un jeu de miroirs entre les deux récits, chacun occupant la deuxième place dans son recueil, ce qui ne paraît guère une affaire de simple coïncidence⁵¹. De plus, *J'ai saigné* est précédé par « Le Rayon vert », récit doublement introductif, puisque son épilogue nous ramène au front, à la veille de l'attaque de la ferme Navarin. L'épisode de la blessure, lui, restera à jamais suspendu dans le silence des instances narratives entre les deux nouvelles liminaires, symboliquement gommé par le blanc typographique qui les sépare : la perte ne peut se dire que par l'absence, la place vide de ce récit manqué faisant visiblement appel, par une sorte de *mimésis* renversée, à celle du bras amputé.

J'ai saigné est structuré en quatre parties : I – Sœur Philomène ; II – Mort du petit berger ; III – [*Pauvre gosse !*] ; IV – Une parole de vie. II et III sont de longueur presque égale, parfaitement symétriques ; II aurait pu s'intituler « Madame Adrienne », puisque la mort du petit berger survient en III. Tout cela s'agence comme les séquences d'un court roman, dont la dernière, très rassemblée, constituerait le rapide épilogue⁵². Ce récit est fondamentalement l'histoire d'une guérison, celle de Blaise Cendrars, soigné et aidé par une femme généreuse, une infirmière... Elle s'appelait Berger...⁵³

D'emblée le lecteur est transporté sur la scène sanglante de l'offensive de Champagne en 1915. Dans la cour de l'usine transformée en Poste chirurgical 55 où il vient d'être amputé de son bras droit, Cendrars attend d'être transporté vers l'arrière. Tout près la bataille fait rage : les canonnades, les éclats d'obus parviennent jusque-là, risquent à tout moment d'atteindre les blessés. Immobile sur son brancard, abandonné à lui-même, le poète est maintenant « tout

50 « *J'écris. Écrivez-moi* ». *Correspondance Blaise Cendrars-Jacques-Henry Lèvesque, 1924-1959*, éd. Monique Chefdor, Denoël, 1991, p. 102.

51 Au demeurant, comme Lèvesque le souligne dans son texte de présentation (que Cendrars juge « parfait »), la spécularité semble investir jusqu'à l'ensemble des deux recueils en question.

52 « *J'ai saigné* », *La Vie dangereuse*, TADA 8, 179-213. Certaines éditions réunissent sous le même titre « La mort du petit berger » les parties II et III.

53 Son nom véritable est donc parfaitement inscrit dans le titre de cette partie qui se dédouble. Jusqu'ici on croyait qu'elle s'appelait Marie Vermersch, elle aussi infirmière et dédicataire initiale du récit. Fort probablement, le personnage du récit, Madame Adrienne, est la synthèse de ces deux référents réels. C'est Christine Le Quellec Cottier qui a retrouvé les traces de Madame Berger dans un document du Fonds Blaise Cendrars à Berne. Voir Blaise Cendrars, *J'ai saigné*, Genève, MiniZoé, 2004, p. 55.



nu», au propre comme au figuré. Mais tout en sentant sa vie s'échapper avec son sang qui coule et malgré les douleurs, il dit de cette nuit atroce: «J'enregistrais tous les détails.⁵⁴» Ainsi va-t-il rapporter jusqu'aux dialogues qu'échangeront peu après, dans l'ambulance, les quatre grands blessés et le chauffeur. Comme par hasard, ces blessés constituent un échantillon représentatif de la diversité des nationalités de la Légion étrangère: avec lui, un Français, un Africain et un Allemand, dont il détaille jusqu'aux moindres nuances la façon de parler, l'accent et les plaintes. Ce voyage vers l'hôpital de campagne est une torture: «Durant le parcours j'ai dû mourir et ressusciter quelques douzaines de fois de suite.⁵⁵» La répétition du couple antinomique mort-résurrection, mort-renaissance dessine le cheminement d'une renaissance qui s'inscrit dès le début dans le corps mutilé. En lieu et place de la main manquante, et du récit conséquent de l'amputation, un bandage énorme, «gros comme un poupon», surgit à côté de lui, comme un prolongement de soi; «cette chose étrangère» qui le gêne et le jette dans «un univers de douleurs» signale, par la comparaison avec l'accouchée et son nouveau-né, autant la naissance en germe d'un corps nouveau, extérieur et cependant lié au corps démembré que la régression du grand blessé vers un stade infantin. Il est l'accouchée et le poupon à la fois: «Passez-moi vite vos fiches, *mes enfants*», dit «une douce voix de femme» au premier contact humain loin du front, cependant qu'une autre voix de femme lui tend, mère nourricière et réconfortante, une bouteille de cognac: «Tiens, bois, cela te fera du bien, petit!...⁵⁶» Présence maternelle qui s'efface aussitôt pour faire place à la solitude de souffrances de l'amputé, que la commisération momentanée du chauffeur de l'ambulance ne peut aucunement tempérer.

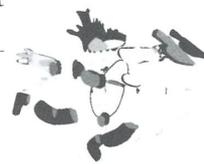
À la cacophonie dysphorique de la bataille et du parcours accidenté en ambulance va succéder un silence... tombal. Pour la première fois, depuis un an de guerre, le poète-soldat se retrouve tout à fait seul dans le hall vide et inhumainement silencieux du grand hôpital. Du coup, tout comme l'architecture ancienne de l'édifice: «Le calme et la paix, tout était d'un autre âge, d'un autre siècle, d'une autre époque, tout me semblait hostile»; le temps d'avant la guerre à jamais révolu et étranger, il reste seul face à sa peur: «et comme rien ne bougeait, je me mis à avoir effroyablement peur, peur d'être oublié dans ce décor défunt.⁵⁷» Abandonné à lui-même, il est envahi par la présence sensible et douloureuse de la main droite qui paraît renaître sans cesse, se démultipliant en «un éventail de bras» comme Bouddha ou Çiva. Cette perception, qui est

54 *Histoires vraies*, TADA 8, 182.

55 *Ibid.*, p. 188.

56 *Ibid.*, p. 185

57 *Ibid.*



beaucoup plus qu'une sensation, est accompagnée d'un déséquilibre spatial qui brouille la perception globale de sa propre « dimension corporelle. » Celui qui, par moments, avait songé à des formes d'automutilation – la « haine de soi » passe très souvent par un refus du corps à travers mortifications et mutilations variées qui vont du tatouage au piercing ou à d'autres interventions plus agressives –, celui qui vilipendait sa vie et son corps va bientôt établir un nouveau rapport avec ce corps *mortifié* : il va dialoguer avec lui. C'est pourquoi face à cette reddition du corps, avant qu'à l'hôpital quelqu'un ne s'aperçoive enfin de sa présence, le « cœur » réagit :

La peur soudaine, la frousse intense de crever là, sur mon brancard, la trouille de m'endormir, de m'évanouir et de passer sans m'en apercevoir, la terreur d'être oublié, tout cela me donnait le délire, et j'ai dû hurler, appeler au secours, crier de toutes mes forces dans la riche et belle demeure ecclésiastique endormie, ou tout au moins je me l'imaginais. [...] Quoi qu'il en soit, j'ai le souvenir d'avoir livré une lutte farouche, longue et sournoise, mais aussi brutale que possible pour ne pas perdre entièrement conscience, pour ne pas me rendre, pour échapper au coma⁵⁸.

Et c'est dans ce délire et ce vertige que viennent de défiler des bribes d'images de la guerre, de l'attaque, de la blessure :

La sensation de vertige et de tomber, les bombardements, les injures, les misères, la canonnade de l'attaque, les bombes, les explosions, les revenez-y de la bataille, le tir de mitrailleuses allemandes qui nous massacraient dans les barbelés, *l'homme que j'avais cloué d'un coup de couteau, mon bras emporté*, les cris des copains, cette envie de m'en tirer et de vivre, l'exaltation, les autres, les morts et les milliers, les milliers d'autres blessés, *les chirurgiens au milieu desquels je m'étais débattu*, le sang qui pissait, le froid qui me gagnait [...]⁵⁹

Dans ce précipité phrastique, peu de mots suffisent cependant à évoquer toute une ambiance et des événements entiers, télescopés qu'ils sont dans la réalité affective du sujet : le meurtre et la blessure sont rapprochés dans un voisinage qui n'est pas dû au hasard, à fin de stigmatiser leur étroite parenté. Une petite phrase nous laisse entrevoir le *martyre* de l'amputation, les conditions inhumaines d'une opération chirurgicale qui n'avait peut-être pas été moins cruelle que celle du « petit berger », torturé à vif par un chirurgien incompetent et buté, imbu de son pouvoir médical et militaire. Cet abus de pouvoir n'est



58 *Ibid.*, p. 189.

59 *Ibid.*

pas très différent de celui des chefs militaires qui jouent les grands stratèges au mépris des combattants et du peuple. Du reste le « grand toubib manitou⁶⁰ » venu de Paris taille dans la chair du petit berger à la manière des tracés d'un plan de bataille. À ce sujet, les réflexions suivantes de Roger Caillois sur la « Joie de la destruction » qui éclate durant la guerre sont assez éclairantes :

Enfin on voit sourdre de partout la joie longtemps contenue de détruire, le plaisir de laisser un objet informe et méconnaissable, la volupté connue du médecin de s'acharner sur une pauvre chose jusqu'à l'avoir convertie en un débris qui n'ait pas de nom, en un mot toute violence libératrice dont l'homme est privé depuis qu'il n'a plus de jouets qu'il puisse briser dès qu'ils ont cessé de lui plaire⁶¹.

Toutefois, une fois confié aux soins du personnel hospitalier, une volonté têtue de s'en sortir et de surmonter le handicap s'empare progressivement de Cendrars. Ce corps haï, il va le choyer en apprenant à le connaître et en retrouvant son « équilibre corporel » : sa guérison rapide tient quasiment du miracle ! Son apprentissage à user de la main gauche aussi. Certes, encouragé en soutenu par le dévouement et les attentions de M^{me} Adrienne, dont il dresse un portrait de *mater dolorosa*, la mère de tous, affligée pour ses enfants. Car l'engagement et la lutte acharnée que M^{me} Adrienne livre à la mort, contre la mort de ses pauvres patients, va bien au delà de son travail d'infirmière et dépasse les murs mêmes de l'hôpital. Le narrateur ne la sanctifie cependant pas, lui reconnaissant des faiblesses tout à fait humaines dans l'affrontement de son travail accablant, comme l'usage d'excitants pour tenir le coup. M^{me} Adrienne, l'infirmière, est une véritable figure *d'héroïne* qui se soustrait à toute sacralisation, nouvelle héroïne qui (se) sacrifie au nom de la vie. « Témoin volontaire », elle est souvent chargée de recueillir « les dernières volontés » des soldats mourant à l'hôpital : « C'est-à-dire neuf fois sur dix la malédiction d'un soldat qui avait été sacrifié, mais qui s'était défendu, à l'heure de sa mort véhémement, d'avoir voulu être un héros.⁶² »

Sensible et attentive autant que généreuse, prêtant aussi sa main d'écriture à ceux qui ne savent ou ne peuvent plus le faire, madame Adrienne réussit à percer chez ses patients les points susceptibles de les aider à la guérison. Ainsi elle bavarde avec eux et spécialement avec le narrateur, « s'attardant, prenant plaisir à [lui] faire raconter [sa] vie aventureuse en Chine ou en Amérique,

60 « J'ai saigné », TADA 8, 202.

61 Roger Caillois, *op. cit.*, p. 221.

62 « J'ai saigné », TADA 8, 193.



oubliant sa lassitude»⁶³, le soustrayant du même coup à son propre accablement. Cendrars se dégage alors très rapidement du rôle du fils – le « plaisir enfantin » qu'il prend à ses propres tours de *jongleur* de la main gauche est lié au germe de renaissance qu'il entrevoit déjà –, et se pose en émule de ce modèle de générosité.

Il va ainsi continuer à expérimenter à l'hôpital une autre forme de la solidarité fraternelle qu'il avait découverte au front⁶⁴ : en gommant progressivement son infirmité, et son propre « moi », il va soutenir le travail de l'infirmière en chef, puisque sa présence et sa parole favorisent moralement l'amélioration de l'état de santé sinon la guérison des cas les plus graves et délicats. Ces patients reflètent sûrement une partie de sa lutte personnelle pour la guérison. Le patient de « Une parole de vie » auquel il fallait tout réapprendre, le gros « homme-poupon » frappé d'aphasie n'est pas sans renvoyer au poète-soldat qui ne trouvait plus ses mots et à l'infirmière qui ne *savait* plus écrire. La tension corporelle finale de ce « bébé-adulte » au moment de prononcer, de nouveau pour la première fois, un mot – le mot par excellence : C-A-C-A – est tout à fait comparable aux efforts physiques de l'écrivain apprenant à écrire de la main gauche et dont le rendu n'était certes pas plus que des « cacas de mouches ».

Cet épisode – maintes fois rapproché de l'épisode du jeune malade catatonique, dans *Aurélia*, que Nerval ramène, tout comme le fait Cendrars, à une vie physique active sinon vraiment consciente – met en scène l'enjeu d'une responsabilité lucidement assumée comme moyen de guérison⁶⁵.

En lui confiant ses malades, en demandant donc son aide, M^{me} Adrienne vise en même temps que leur guérison celle de Cendrars lui-même. Tout en lui faisant ses confidences – elle lui raconte ses doutes et ses craintes, son épuisement physique et moral – elle lui donne sa confiance, lui fait confiance : elle lui passe une grande responsabilité, le partage de la douleur, et ce faisant elle l'aide encore à sortir de son *ego* meurtri. Symboliquement aidé par l'infirmière qui lui procure les premiers vêtements depuis l'amputation, ce n'est que vers la

63 *Ibid.*, p. 195.

64 Le 23 février 1916, par exemple, depuis l'hôpital Lakanal à Sceaux, où il venait d'être opéré une deuxième fois, Cendrars écrit à Auguste Suter pour lui demander d'aider son camarade, le sergent Capet, prisonnier à Mannheim : « Pouvez-vous faire quelque chose pour lui ? Aller le voir ou lui envoyer de quoi manger. Voilà plus de six semaines qu'il n'a rien reçu. » (*IS*, 404).

65 Nerval, tout à fait lucide et en avance sur ses médecins, soulignait dans sa correspondance avec un ami l'efficacité de confier à un malade moins grave le soin d'un autre malade du point de vue de l'attention affective : le soin par la parole.



fin du récit que le narrateur peut enfin recouvrir sa nudité et ce faisant recouvrer son identité. À « la parole de vie » va correspondre désormais l'« écriture de vie », l'écriture d'une vie. En d'autres termes, le corps et l'esprit, le corps et le cœur vont se souder dans un projet unique de renaissance : le corps de l'écriture.

Le long de ce parcours qui va de *J'ai tué* à *J'ai saigné*, on peut observer l'évolution du sujet qui agissait en fonction du *vouloir-vivre* instinctif vers une conscience de soi qui évolue à son tour de l'individualité première (ou égoïsme) vers une conscience de soi dans le monde, saisi dans le rapport à l'Autre, avec l'Autre. La nécessité de la souffrance, abstraitement proclamée à partir de la spéculation de Schopenhauer, a trouvé dans l'expérience du partage tout son *sens*, comme signification et comme finalité. Ce partage ne pouvait s'accomplir positivement que dans lieu même du dépassement : la parole écrite. Il en émerge enfin un nouveau sujet : le « Je » *compatissant*, au sens étymologique de *pâtir avec*. Le sujet qui allait *donner* sa voix à l'auteur des Mémoires, et qui n'arrête pas de s'effacer tout en se disant, tout en disant l'Autre.

Maria Teresa Russo
Université de Palerme



DAN YACK : L'EXPÉRIENCE INTÉRIEURE DE L'EXTRÊME

*Et ne voulez-vous pas vous amuser,
c'est-à-dire détruire, créer, réussir, perdre?*¹

Georges Bataille publie son *Expérience intérieure* en 1943, une vingtaine d'années après la création du personnage Dan Yack par Blaise Cendrars². Définie comme une mise en question de l'existence qui ne conduit ni à un monde soutenu par Dieu ni à un monde éclairé par la raison, cette expérience aboutit à la nuit et au vide qui correspondent parfaitement au vécu de Dan Yack, ce personnage qui mène son monde à la baguette et le marque de son empreinte. Le mysticisme non chrétien de Bataille fonde « l'expérience intérieure » sur le désastre du monde. Son principe est le non-savoir, ce qui signifie que cette expérience ne devrait pas conduire à quelque fin donnée d'avance, mais à l'extrême que l'on ignore et qui engage tout notre être, le met en jeu.

Dan Yack est justement ce personnage hors du commun qui a besoin de vivre dans l'extrême afin de se recréer sans cesse. Rejeté par Hedwiga, la femme qu'il aime, il décide d'un changement radical et part pour un an dans une île déserte de l'Antarctique, l'île Struge. Il s'impose cette épreuve dans le but de s'inventer soi-même. Fils de grands industriels, il possède une fortune inépuisable et peut tout se permettre; aucun obstacle ne s'oppose à ses désirs. Cet être souverain, nietzschéen, ne semble mû que par le principe du « tout est permis »; il agit avec la brutalité qui est le fond même de sa nature. La liberté absolue, seule valeur qu'il reconnaisse, dégénère en violence avec, pour toile de fond, une hantise de la mort qui paraît héréditaire: « Mes ancêtres n'étaient que des bouchers ! se disait Dan Yack en songeant à son père qui s'était suicidé à Wiesbaden après une partie de baccara. » (TADA 4, 157.) Dan Yack emmène avec lui, sur l'île déserte, trois artistes rencontrés par hasard au cabaret *Le Chien errant*, à Saint-Petersbourg. Le sculpteur russe Ivan Sabakoff, le poète juif Arkadie Goischmann et le musicien français André Lamont se voient ainsi offrir une occasion unique de mettre à l'épreuve leur désir de chef-d'œuvre. De cette aventure seul réchappera Dan Yack...

¹ Blaise Cendrars, *Dan Yack*, TADA 4, 123.

² Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Gallimard, 1943. Par ailleurs, les deux écrivains ont vécu pratiquement à la même époque: de dix années l'ainé de Bataille (10 septembre 1897-8 juillet 1962), Cendrars meurt un an et demi après lui (1^{er} septembre 1887-21 janvier 1961).



Selon la propre explication de l'auteur³, la composition du roman en deux parties cherche à mettre en vedette deux mouvements opposés : celui qui va du dehors au dedans (*Le Plan de l'Aiguille*) et inversement, celui qui va de l'intérieur vers l'extérieur (*Les Confessions de Dan Yack*). Selon la définition qu'en propose Claude Leroy, il s'agit d'un roman double organisé autour de la figure de l'anamorphose⁴. Or, les deux mouvements en question relèvent d'une même expérience intérieure des limites, qui se révèle dans quelques modes d'existence extrêmes, dont nous retiendrons d'abord le jeu, mode dominé par le rire ; ensuite, l'obsession du gramophone et du dictaphone, mode dominé par la mort et, enfin, la solitude, mode dominé par l'impossible amour. Les trois couleurs qui caractérisent l'expérience extrême sont le rouge, le blanc et le bleu – trois couleurs de la mort vécues selon des modes existentiels différents. Et comme le roman s'articule moins autour d'une histoire que plutôt autour d'un personnage, notre intérêt va se porter essentiellement sur celui-ci.

Le Jeu du « Je » – rire aux éclats

Dès son apparition sur la scène, Dan Yack se démarque par le rire : « Dans un immense éclat de rire, Dan Yack traversa le parquet ciré. » (TADA 4, 7.) Cette attitude, dominante dans *Le Plan de l'Aiguille*, disparaîtra dans la seconde partie du roman où le rire va céder la place au silence. Que signifie ce rire qui éclate comme un obus et disperse en mille morceaux les êtres insignifiants ? Selon Bergson⁵, le rire est l'expression d'une forme d'insensibilité. Or, Dan Yack ne rit pas parce qu'il se trouve face à des situations particulièrement comiques, mais pour afficher son indifférence au monde, sa capacité de détachement absolu. Le rire est pour lui une marque de supériorité, car il fait preuve d'une liberté et d'un élan vital qui le projettent au-delà des normes et des convenances sociales. Dan Yack, le millionnaire anglais, est capable d'aller jusqu'au bout du rire et de la moquerie et de transgresser toutes les règles : « J'ai changé de vie, de nom, de famille, de pays et de tout ! » (TADA 4, 36.) Ce n'est pas le monde qui est comique, ni les gens, mais l'attitude que Dan Yack adopte à leur égard. Le rire n'est pas provoqué par un quelconque stimulus extérieur, mais sourd d'une expérience intérieure qui tend à humilier et à rabaisser les autres. Dan Yack domine par le rire. Combien de fois n'éclate-t-il pas de rire dans des situations totalement inattendues : simple façon d'affirmer sa vitalité, sa soif de vivre. Selon Bergson encore, « il n'y a pas de comique en dehors



3 Diogène, 19 avril 1946, p. 5, cité par Claude Leroy, « Préface » à *Dan Yack*, TADA 4, X.

4 Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 252.

5 Henri Bergson, *Le Rire* (1904), Presses Universitaires de France, 1967, p. 3.

de ce qui est proprement humain.» En ce sens, le rire de Dan Yack est bien la manifestation d'une expérience intérieure profondément humaine, dans la mesure précisément où elle est la négation de l'humain. Négation qui s'inspire de l'esprit subversif dadaïste, pour qui l'éclat de rire est le moteur de création-destruction par excellence. Paul Eluard affirme: «Pour nous tout est une occasion de s'amuser. Quand nous rions, nous nous vidons, et le vent passe en nous, remuant portes et fenêtres, introduisant en nous la nuit du vent.⁶» Dan Yack est marqué par la même conscience et un état d'esprit semblable annonçant l'arrivée de l'homme nouveau: «Notre génération doit tout recommencer» (TADA 4, 122), ce qui signifie oser faire des choses nouvelles dans la gaieté de la jouissance et la violence de l'action. «Le rire est une machine à faire le vide, à signifier le rien que Dada appelle de tout son pouvoir», affirment Henri Béhar et Michel Carassou⁷, et il nous semble que c'est ce vide du rire qui est particulièrement fascinant pour Dan Yack – vide qui dévide le langage et crée un nouveau langage non articulé par le rictus. Le rire est un langage qui fait bruit et dans lequel s'ébruite la passion du jeu.

Dan Yack est profondément attiré par le jeu – les jeux de hasard: la roulette, le billard, et c'est au casino qu'il s'épanouit. Où faut-il aller le chercher pour lui apporter la nouvelle du décès de Mireille? «J'étais dans le café du coin en train de jouer aux quilles quand l'infirmier du sanatorium vint m'annoncer que Mireille était morte», fanfaronne-t-il. (TADA 4, 284.) Perçue comme un acte de liberté⁸, cette passion du jeu permet à Dan Yack d'accéder à un état d'épuisement complet, paroxysmal. Le personnage est un homme qui dépense et se dépense dans l'amusement sublime où il arrive à gagner et à prendre le dessus de la machine. Dan Yack est violent dans sa manière de jouer, il le fait souvent en état d'ébriété et considère la machine comme un véritable adversaire qu'il est prêt à assommer impitoyablement:

Il n'avait jamais assez de sous et réclamait à tue-tête de la monnaie ou des jetons. Pendant qu'on lui échangeait un gros billet, il en profitait pour boire et pour réfléchir comment violer les appareils à sous. Il voulait gagner, gagner à chaque coup, gagner à coup sûr, c'est-à-dire réussir que la machine déclenchée ne s'arrêtât plus jamais. Une véritable idée d'ivrogne, mais quelle partie! Il se remettait à glisser de l'argent dans les fentes, il doublait, il triplait la mise,

6 Paul Eluard, «Développement Dada», *Littérature* N° 13, mai 1920, p. 7 et *Œuvres complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1968, vol. II, p. 769.

7 Henri Béhar, Michel Carassou, *Dada, histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 1990, p. 165.

8 Roger Caillois (*Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958) et Johan Huizinga (*Homo ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1951) s'accordent pour définir le jeu comme une forme de liberté.



tirait sur les anneaux, appuyait la main ou la laissait aller brusquement, envoyait en douce une bourrade, tâchait de déglinguer l'appareil, bref, s'amusaït divinement. (TADA 4, 115.)

Le jeu permet aussi de se plonger dans un monde fictif, de sortir du monde, de rester éternellement enfant. Dan Yack n'a-t-il pas toujours souhaité s'accomplir par la régression? L'expérience ludique est un retour à l'enfance, symboliquement marqué à la fin du roman par le lapin qu'il offre au petit Nicolas de onze ans qu'il vient d'adopter alors que lui a atteint l'âge de cinquante-trois ans. C'est qu'il souhaite apprendre à rire et à jouer à l'enfant – deux expériences sublimes.

Lorsque la violence est considérée comme un jeu, nous avons l'impression que c'est un enfant qui parle, confondant la réalité et la fiction: «Jouir de la minute présente, flottante, incertaine, fugitive, et pourtant violente comme un explosif? Ne voulez-vous pas toujours mettre le feu aux poudres?» (TADA 4, 123.) Or, le personnage est bien conscient que ce n'est que dans le paroxysme de la fiction qu'il peut vivre une intense expérience intérieure extatique. Rien d'étonnant dès lors à ce que la guerre soit aussi conçue comme une énorme partie de jeu, une partie atroce: «Les hommes, eux, se désintéressaient absolument de cette gigantesque partie d'échecs qui se jouait à la surface de trois océans et dont leur sécurité, leur vie étaient l'enjeu.» (TADA 4, 262.)

Le mode d'existence extrême que représente le jeu se teinte de rouge, couleur de la violence, car le jeu du «Je» est un enjeu de vie et de mort, une lutte primitive dans laquelle ne survit que le plus fort, seul digne d'exister. Le texte est d'ailleurs parsemé de corps mutilés, comme l'a relevé Philippe Bonnefis: «Des plaies, et de bien horribles, des saignantes, des plaies qui défigurent, il y en a, dans *Dan Yack*, en veux-tu, en voilà: le rictus du pilote et le nez de Goischman.⁹» Les trois artistes doivent être tués pour céder la place à l'homme nouveau et ils seront tous emportés par les éléments: l'un périt par le feu, l'autre est écrabouillé sous des blocs de glace, le troisième se noie. Sculpture, poésie et musique seront ainsi symboliquement anéanties, par simple amusement et pour exalter l'homme d'action, qui ironise: «Il faudra que je lise un jour un livre, dit Dan Yack avec un beau sourire», et plus loin: «Je n'ouvre jamais un livre» (TADA 4, 38 et 121.)



Le sang rouge des baleines à Port-Déception inonde l'espace de la fiction, ouvre des plaies béantes dans ce récit dépourvu de trame logique, dont le seul

9 Philippe Bonnefis, *Dan Yack : Blaise Cendrars phonographe*, Paris, PUF, 1992, p. 29.

fil se déroule au gré des impulsions du protagoniste et qui se borne à jouer et à rire dans un délire de violence où le crime est une possibilité acceptable au sein de cet univers sans espérance. On le sait : l'univers sans espérance est un univers sans dieu où l'homme est son propre créateur, ce qui correspond à la revendication de Dan Yack, comme l'a expliqué Claude Leroy : « A travers ses figures, Dan Yack est l'homme d'une seule et unique hantise : se recommencer, naître une seconde première fois.¹⁰ » Or pour naître il faut d'abord mourir, côtoyer de près la mort, connaître son mystère et cette idée devient alors une idée fixe qui a valeur de jeu suprême :

Dan Yack ne pensait à rien, hanté qu'il était par une idée fixe : la mort.
Oui, la mort.
Alors, Dan Yack buvait.
A quoi bon vouloir autre chose, à quoi bon ?
Boire. (TADA 4, 155.)

De là il n'y a qu'un pas à faire pour accéder à l'ivresse de tuer et la guerre devient notamment un jeu exaltant que l'on mène selon ses propres règles : « J'écoutais délirer la mort. » (TADA 4, 255.) La mort sonore comme les cris de l'otarie qu'on égorge, enregistrés sur un disque que Dan Yack écoute sur son gramophone.

Le gramophone et le dictaphone. Rhapsodie en blanc.

L'obsession du gramophone est une autre forme d'obsession de la mort. Le gramophone enregistre le cri de la mort et le dictaphone enregistre, par le biais de Dan Yack, l'agonie de Mireille, une voix enterrée dans son cahier. Dan Yack choisit d'enregistrer sa lecture du texte écrit afin d'essayer de créer une nouvelle œuvre – livre sonore, rouleau musical, imprégné d'une voix qui se meurt, imbibé du sang de celui qui doit mourir, percé par l'aiguille¹¹ du gramophone et étouffé dans le rouleau du dictaphone pour se retrouver dans la solitude radicale et irréversible de l'autosuffisance.

Le phonographe lui permet de tuer le temps et de remplir l'espace. Le temps est insupportablement long pour Dan Yack que seule la musique du

¹⁰ Préface à *Dan Yack*, TADA 4, XI.

¹¹ Pour une autre interprétation de la symbolique de l'aiguille, voir Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, *op. cit.*, p. 119 : « Dans ce roman du gramophone si la mère est aiguille, c'est pour dicter au fils une musique nouvelle. »



phonographe arrive à rendre vivable, car elle autorise la répétition : l'aiguille se déplace sur le disque comme sur le cadran d'une montre et tout recommence et se répète dans un prolongement que déjà la première phrase du roman annonce : « Un air beuglant de gramophone. » (TADA 4, 7.) Ce gramophone est un véritable métronome pour Dan Yack sur l'île arctique où André Lamont avait détruit toutes les montres. Mais un métronome qui tourne à vide, car le temps n'existe pas sur l'île déserte. Le phonographe s'unit alors avec les éléments de la nature et son disque devient la métaphore du soleil, ce disque noir, métaphore d'une autre métaphore – celle du soleil noir de la mélancolie : « Le soleil régulier qui tournait, tournait, muet comme un disque de gramophone sur lequel rien n'était enregistré, muet comme un disque vierge. » (TADA 4, 99.) Or, la nature reste muette, silencieuse face à cette machine qui est seule capable de parler. Cette machine lui permet donc de s'absenter du monde, de plonger dans les sons qu'elle émet et de s'y perdre – le phonographe étant une autre figure du vide auquel aspire le personnage. Il peut l'absorber pour s'isoler des autres : « Je faisais du bruit, le plus de bruit possible, en déclenchant tous mes phonographes et tous mes gramophones pour ne pas percevoir, dans le vacarme universel de la tempête, la plainte dominante de mes silencieux compagnons. C'était ma façon à moi de me défendre car je veux vivre. » (TADA 4, 250.) Le bruit assourdissant du phonographe lui permet de retrouver sa solitude intérieure, qu'il perçoit comme une extase d'ordre particulier :

Continuer à vivre [...] dans une sorte d'extase qui n'a plus rien de commun ni avec le désir ni avec la volupté. On est heureux, mais, personnellement, on ne sait plus que faire de ce bonheur, tellement on se sent dépaysé, étranger, seul au monde. (TADA 4, 148.)

La magie du gramophone se cache dans l'idée de la répétition et de la reproduction, merveilleuse machine qui peut d'une part redoubler une voix et la multiplier en milliers d'exemplaires d'autre part. Le disque peut contenir tout un univers qui se substitue au réel et dans lequel on peut vivre une expérience intérieure extrême, presque d'ordre mystique. Cet objet qui produit des sons et qui incarne le mouvement perpétuel est bien plus fascinant que les autres œuvres d'art, ce qui explique le surgissement, dans *Les Confessions de Dan Yack*, de son double – le dictaphone – qui reçoit les sons, les enregistre sur ses rouleaux, symboles du récit de Dan Yack et incarnation du rêve de Cendrars d'un livre aux pages sonores.



Le dictaphone sur lequel Dan Yack enregistre ses confessions est aussi le support d'enregistrement des petits Cahiers de Mireille. Sa voix, voix de maître, sert ainsi de médiateur entre le cahier et le dictaphone. Ce n'est donc

pas la voix de Mireille que va entendre la dactylo qui tapera le texte, mais celle de Dan Yack. L'usage du dictaphone s'effectue dans un cadre similaire à celui du gramophone – dans la neige et la glace –, mais cette fois-ci l'île déserte du gramophone est remplacée par une cabane sur un sommet des Alpes.

Le dictaphone enregistre des séquences mais certains des rouleaux sont endommagés et le produit final n'est pas cohérent, ne représente pas la circularité parfaite du disque. Le disque est une surface qui recouvre l'étendue de l'île, tandis que les rouleaux du dictaphone essaient en vain de restituer la voix perdue de Mireille. Dan Yack va substituer sa voix à la sienne et tentera d'effectuer la fusion avec celle qui est morte à cause de lui, ne pouvant pas supporter la vérité qu'il lui a révélée sur ses rêves intimes. C'est aussi un moyen pour lui d'établir un dialogue avec la femme idéale, maintenant disparue, en insérant ses pensées entre le texte de Mireille.

La rencontre entre le gramophone et le dictaphone produit une rhapsodie en blanc. C'est la blancheur de la neige qui pénètre les pages, les refroidit après le sang chaud que le délire du jeu de mise à mort y avait versé. Ce blanc est certainement virginal, à l'image de l'amour entre Mireille et Dan Yack, à l'image du vide auquel mène cette expérience extrême. Le produit est un livre glacial qui donne froid, qui frigidifie les sens. L'œuvre nouvelle n'est pas écrite, les confessions sont dictées. Le mouvement de cette rhapsodie s'ouvre avec l'hivernage pour aller vers la glaciation, accompagné d'un renoncement progressif au désir. La blancheur de la neige cède la place au bleu de la nuit.

Le bleu de la solitude.

*La nuit est bleue.
Je ne dors pas¹².*

Dan Yack est aussi un roman de la nuit et de l'insomnie. La couleur de la nuit vire du bleu au noir et traduit la solitude radicale à laquelle aboutit cette expérience intérieure de l'extrême dont la trace serait une empreinte gelée, un immobilisme qui contamine le personnage: « Rien ne me trouble dans mes pensées. Rien ne me distrait. Les sources, les torrents, les cascades, les chutes d'eau sont gelés. » (TADA 4, 206.) Ce silence et cette solitude absolue vénéérés tout au long du récit, cette « solitude essentielle » selon Blanchot¹³, rendront

¹² *Dan Yack*, TADA 4, 187.

¹³ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (1955), Gallimard, 1968, coll. « Idées », p. 7-28.



possible l'enregistrement au dictaphone et peuvent être considérés comme la condition nécessaire à la création. Le dépouillement de l'hiver et le froid jouent un rôle revigorant pour Dan Yack qui admire l'attrait inhumain de l'Antarctique et s'y complait, convaincu d'être sur une autre planète.

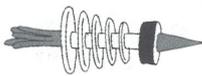
Le jeu mené par Dan Yack tournera cependant au drame. L'amour mis en échec ne pourra être compensé par la démultiplication des figures de femme qu'il fera interpréter à Mireille au cinéma. Au contraire, c'est un rôle de « fille manquée », de garçon, bref, c'est le rôle de Gribouille, révélant cruellement Mireille à elle-même, qui cause sa fin. Dan Yack aura beau essayer de ressusciter sa voix sur les rouleaux, elle est à jamais perdue, comme le souligne à juste titre Michèle Touret : « L'idéal de Dan Yack est en effet l'amour sans objet, sans désir, sans espérance ni avenir.¹⁴ » Si dans *Le Plan de l'Aiguille* l'amour pour Hedwiga ne provoque pas la moindre larme¹⁵, dans *Les Confessions de Dan Yack* l'amour pour Mireille le pousse à déverser son âme : « Je pleurais à chaudes larmes, sans honte, et pour la première fois de ma vie. » (TADA 4, 279.) La rencontre avec Mireille est bouleversante et tragique, car elle lui révèle l'amour sans désir, le seul qu'il soit capable d'éprouver pour une femme. Le mythe d'un couple androgyne s'effondre cependant pour Dan Yack, lorsqu'il comprend que Mireille s'était reconnue garçon dans le rôle de Gribouille.

Après l'échec de l'amour et la mort de Mireille vient la nuit bleue. Et après la nuit bleue les couleurs foncent davantage pour laisser s'instaurer la nuit noire :

La nuit est noire, noire comme les nuits du front, quand je restais planté dans la boue à regarder mon créneau. La nuit était noire, la nuit était longue, j'entendais le vent, la pluie finissait par me dégouliner dans le cou et, quand je sommeillais, j'entendais également des oiseaux. Je me réveillais en sursaut. J'étais là, planté dans la boue. Je regardais par le créneau. On ne voyait rien. Il faisait noir. J'entendais le vent. La pluie cinglait. (TADA 4, 241.)

¹⁴ Michèle Touret, *Blaise Cendrars : le désir du roman*, Paris, Champion, 1999, p. 206.

¹⁵ « On lui a apporté son courrier. Des paquets et des paquets de lettres. Et il n'y en a pas une d'Hedwiga. / Pas une seule. / Il voudrait pleurer. / Et il pleure longuement sur lui-même. / Mais sans une larme. / Les yeux ouverts. / Les yeux ouverts sur tout un monde intérieur qui s'écroule. » (TADA 4, 110.)



La nuit bleue¹⁶ est l'incarnation par excellence de la mélancolie, cette mélancolie qui évoque le passé qui ne passe pas. La nuit bleue est celle du veuf inconsolé, envahi par le blues, qui est une musique que le gramophone n'émet plus. Le dictaphone a pris le relais pour enregistrer le sifflement du vent, la pluie, le bleu du blues dans la nuit imposante et envoûtante. Ayant renoncé non seulement au désir, mais à toute action qui l'enivrait jadis – « Il y a tant de joie dans l'action » (TADA 4, 211) –, Dan Yack est irrémédiablement seul à contempler de la neige, en mars, au moment de la nuit bleue (Rouleau 3) et de la pluie dans la nuit noire (Rouleau 6). C'est de cette nuit noire qu'émerge la figure de la mère: « Ô ma mère, vous que j'aurais tant aimée ! Je pense à vous » ; et : « Ô ma mère, étiez-vous mystique ? » (TADA 4, 242 et 243.) Cette femme à la vie secrète vivait à Florence, dans un hôtel aux persiennes fermées, car elle ne supportait pas la lumière du jour, et elle y mourut d'une maladie de la moelle épinière. Dan Yack se mire dans le visage de la mère – palimpseste du sien – où il lira les signes de l'univers. Pour comprendre quel deuil la nuit noire n'a su engloutir, Julia Kristeva considère que « loin de refouler le désagrément que provoque la perte de l'objet (perte archaïque ou perte actuelle), le mélancolique installe la Chose ou l'objet perdus en soi, s'identifiant d'une part aux aspects bénéfiques et d'autre part aux aspects maléfiques de la perte.¹⁷ » Ainsi, Dan Yack a cherché une double identification, d'abord avec Mireille en voulant superposer sa voix à la sienne, les unir sur le rouleau dans la rhapsodie en blanc qui va célébrer leur éternelle noce, pure et blanche comme la neige. Et puis, c'est à l'éternelle absente qu'il a cherché à s'identifier en collant son front à la vitre et en scrutant la nuit profonde et noire d'où émergent et se dessinent les traits du visage maternel, comme sur une vieille photographie que le mystère de la nuit lui renvoie. Ces deux palimpsestes – le rouleau et la photographie nocturne – révèlent la descente la plus profonde en soi, vers les doubles féminins, vers la mutilation de l'être qui rentre chez soi dans la solitude de la plénitude retrouvée.

La réversibilité du livre exprime aussi la réversibilité paradoxale de la condition humaine, car c'est dans le vide que s'atteint le plus haut point, que Dan Yack arrive au fond de l'expérience intérieure, « dans le grand appartement vide ». Or cette révélation est celle du désastre du monde, de la souffrance des êtres humains, du passé qui ne disparaît pas malgré l'absence de bruits, malgré le silence

16 C'est aussi le titre d'un tableau de Paul Klee datant de 1937. Cette *Nuit bleue* de Klee appartient à la dernière période de son œuvre, marquée par une rémission de sa maladie et un regain de créativité. L'œuvre symbolise le voyage intérieur par des lignes sombres sur fond coloré. Dan Yack, lui aussi, se trouve au terme d'un voyage intérieur, face à la nuit bleue.

17 Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, Folio, 1987, p. 177.



de l'univers, Dan Yack est toujours à l'affût, troublé par le souvenir de tant de nuits passées sans sommeil, traumatisé par le ciel vide qui s'affale sur lui :

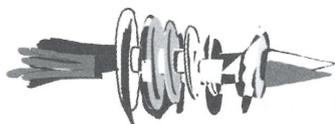
J'entendais des cris, des appels, des plaintes. Le champ d'entonnoirs se mettait à tourner à une vitesse folle et il me semblait qu'une fulgurante épée tombait du haut du ciel et battait des étincelles rugissantes, et sabrait et massacrait tout à la surface du monde comme une aiguille aiguisée de gramophone qui érafle, égratigne, raie à tort et à travers un vieux disque déjà usé, remonté à fond et dont toutes les voix humaines sont définitivement condamnées. (TADA 4, 250.)

Les voix du passé, du présent et du futur se confondent dans le lamento de l'usure et de l'horreur de l'amour, tel le meurtre symbolique du couple d'aigles après la mort de Mireille : que les chants languissent, que le monde se taise !

Conclusion

Le personnage de Dan Yack a besoin d'un espace « où l'on se dépense intégralement » (TADA 4, 211) et son parcours de Saint-Petersbourg à l'Antarctique est un voyage intérieur. Ce personnage central, unique et solitaire, passe par une série d'épreuves initiatiques – l'hivernage, la guerre, le cinéma, l'amour blanc – pour trouver sa pleine solitude, cette expérience intérieure de l'extrême qui aboutit au vide, au non-savoir. Dan Yack, qui ne sait pas lire, qui n'est en quête d'aucune valeur, parviendra ainsi à connaître dans sa forme la plus pure l'extase de l'expérience intérieure – à la connaître, ce qui ne signifie pas la comprendre. « Le primitivisme, entendons par primitivisme la nécessité de ce retour à une phase antérieure, et à chaque fois plus antérieure évidemment à force que l'on progresse, est la face cachée du futurisme cendrarsien » écrit Philippe Bonnefis¹⁸ et nous ajouterons que ce futurisme paradoxal qui n'est pas tourné vers le futur, mais ressasse le passé qui n'a pas eu lieu, est la figure atemporelle du vide, du ciel vide sans Dieu. L'aboutissement de cette expérience intérieure n'est pas la connaissance, mais le silence. Dan Yack finira par s'ennuyer même du dictaphone, car il n'a plus rien à dire :

Combien de fois je l'ai vue bleuir, la nuit. (TADA 4, 190.)



Rennie Yotova
Université de Sofia

¹⁸ Philippe Bonnefis, *Dan Yack, op.cit.*, p. 69.

LA PASSION DE GOGOL DANS L'ÉCRITURE DE CENDRARS

Le 1^{er} novembre 1911, à Saint-Petersbourg, Cendrars transcrit sur un feuillet, retrouvé dans son *Répertoire Gris*, le dialogue suivant :

Fais-toi règle d'écrire journallement deux, trois heures. Prépare ton papier, ta plume, ton encre, regarde ta montre et écris...

– Oui, mais que faut-il écrire quand rien ne vous passe par la tête ?

– Alors, écris-le : je n'ai pas d'idées. Et tu y ajouteras demain quelque chose et après-demain aussi. Ainsi tu arriveras à la dextérité, et tu seras écrivain.

Et il donne la référence suivante : « *Istoritcheski Vestnik*. J. K. Benkout. Mémoires. Conversation avec Gogol.¹ » La source est bien connue : c'est une revue historique créée en 1881 par Alexeï Souvorine (1834-1912), écrivain et journaliste russe. Il n'est pas étonnant que Cendrars ait consulté cette revue, car au début du siècle elle était très populaire en Russie. *Istoritcheskii Vestnik* publie les nouvelles scientifiques présentées d'une façon accessible au grand public, ainsi que des comptes rendus de romans historiques et les mémoires des personnages importants de l'histoire russe. Toutefois, le passage que Cendrars recopie soigneusement dans son cahier et qui servira, deux mois plus tard, d'épigraphe à « Hic, Haec, Hoc »², n'a pas pu être identifié. Quand au nom de Benkout, il est complètement inconnu de nombreux spécialistes et bibliothécaires russes que nous avons interrogés lors de nos recherches. Encore une fois, on rencontre chez Cendrars un auteur-fantôme et un livre-fantôme, issus pourtant d'une source réelle.

En dehors de ces détails bibliographiques, le fait que la « Conversation avec Gogol » apparaisse chez Cendrars la veille de son entrée en poésie avec *Les Pâques* (1912) est très significatif : Gogol serait-il un des maîtres du jeune poète ? L'influence de Remy de Gourmont est bien connue ; Cendrars la revendique lui-même, en plaçant en épigraphe à *Pâques* trois vers du poème *Pange lingua* de Fortunat, cité et traduit par Gourmont dans son *Latin mystique*. Mais tout comme *Les Pâques à New York* dissimulent les Pâques orthodoxes à Saint-Petersbourg, dans *Aléa* (texte commencé lors du deuxième séjour en

1 Cité par Miriam Cendrars dans le volume d'*Inédits secrets* (IS), Paris, Club français du livre, 1969, p. 147.

2 « Hic, Haec, Hoc », IS, 195.



Russie, en été 1911), la figure du maître à penser français peut en cacher une autre – celle de l'écrivain russe précisément.

Comme nous allons le voir, plusieurs éléments du poème et de la mythologie cendrarsienne permettent d'étayer cette hypothèse. Tout d'abord, le lyrisme des *Pâques* entre en dialogue avec les propos que Gogol a tenus à la fin de sa vie et les idées religieuses qu'on trouve dans ses œuvres tardives, notamment dans les *Passages choisis de ma correspondance avec mes amis* (1847). Ensuite, plusieurs images-symboles constantes de l'œuvre de Gogol reviennent comme des leitmotivs chez Cendrars : la figure du moine, la femme mortifère, les feux et les cendres de l'écriture. D'une façon générale, la création littéraire est perçue par les deux écrivains comme une souffrance, un déchirement lié à la mort et à l'exorcisme de désirs violents. Bien entendu, on peut trouver ces éléments chez d'autres écrivains qui ont influencé Cendrars, comme l'a d'ailleurs montré Christine Le Quellec Cottier dans son livre *Devenir Cendrars*³. Mais le rôle de l'œuvre de Gogol, bien qu'il n'ait jamais été évoqué jusqu'ici, semble être aussi important dans la formation spirituelle du jeune poète.

Quand et comment Cendrars a-t-il rencontré la figure mystique de l'écrivain russe ? Quand a-t-il découvert son œuvre ? Probablement dès son premier séjour en Russie. En effet, deux titres sur la liste de lectures qu'il établit dans son *Cahier noir*⁴, datée du printemps 1907, attirent l'attention : « Âmes mortes » et « Tchérévitchki ». Le premier est de toute évidence celui du célèbre roman de Gogol, écrit en 1842 *Les Âmes mortes*. Le second signifie en ukrainien « souliers ». Or, dans la nouvelle de Gogol « La Nuit de Noël » (1832), il est justement question de « tchévitchki » que le héros doit apporter à sa fiancée pour qu'elle l'épouse. Tchaïkovski avait écrit en 1887 un opéra d'après cette nouvelle, précisément intitulé *Tchévitchki* (en français *Les Souliers de la reine*), et en 1894, Rimski-Korsakov, dont Cendrars connaissait fort bien l'œuvre⁵, a composé lui aussi un opéra sur le même sujet, *La Nuit de Noël*. Plusieurs éléments dans cette liste de lectures indiquent d'ailleurs qu'il s'agit non seulement de livres, mais aussi de partitions : on y trouve la romance tzigane « Otchi tchiornyie » (« Les yeux noirs ») et « Onéguine »⁶, très probablement l'opéra de Tchaïkovski *Eugène Onéguine*.

3 Christine Le Quellec Cottier, *Devenir Cendrars : les années d'apprentissage*, Champion, 2004.

4 *Ibid.* – La liste reproduite p. 112 est conservée au Fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires suisses, à Berne.

5 Blaise Cendrars, « Rimsky-Korsakow et les maîtres de la musique russe », *Renaissance politique, littéraire, économique*, Paris, 1919, N° 17-18.

6 Ces titres, écrits en russe, n'ont pas été déchiffrés jusqu'à présent.



L'intérêt pour Gogol a pu effectivement être éveillé chez Cendrars par la musique, car deux de ses compositeurs préférés – Rimski-Korsakov et Moussorgski – se sont tournés vers l'œuvre de Gogol. Le premier, en plus de *La Nuit de Noël*, a écrit un autre opéra, *La Nuit de mai* (1880), d'après la nouvelle du même nom de Gogol. Le second songe d'abord à utiliser le récit de *La Nuit de la Saint-Jean*, puis *Mariage*, pièce en deux actes; mais c'est de *La Foire de Sorotchintsy* qu'il fera son troisième grand opéra presque achevé.

D'autre part, Gogol a toujours représenté une figure centrale pour les symbolistes russes. Or, lorsque Cendrars vient en Russie en 1904, la troisième vague du symbolisme est à son point culminant, avec la poésie d'Andreï Biély (1880-1934) et d'Alexandre Blok (1880-1921), ce dernier venant de publier ses fameux *Vers à la Belle Dame*. La rencontre en Russie du poète Blok et de Cendrars reste hypothétique, mais il est par contre certain que Cendrars n'a pas manqué de découvrir la poésie symboliste russe. Lors de son deuxième séjour à Saint-Petersbourg, il a pu constater que le symbolisme russe était encore florissant: Biély publie le recueil de poèmes *Cendres* (1909) qui a une grande résonance dans toute la Russie, et le livre d'essais *Le Symbolisme* (1910), tandis que Blok publie la même année un article sur « L'état actuel du symbolisme russe ». Or les poèmes du recueil *Cendres* sont très influencés par l'œuvre de Gogol: Biély a toujours été fasciné par cette association du comique et du tragique, du réel et du fantastique développée par Gogol, jeu stylistique qu'il a défini comme « la danse de la mort ». Ce dédoublement inspire son lyrisme: le désir et la mort, le feu et les cendres sont les thèmes principaux de Biély, qui ressuscite, réinvente la figure symbolique de Gogol. Au même moment un autre grand poète symboliste Valeri Briousov (1873-1924) publie un article sur Gogol, sous le titre « Réduit en cendres ». Les symbolistes russes accomplissent ainsi une mission importante à leurs yeux: ils « canonisent » Gogol, le prophète et martyr à l'origine de la nouvelle littérature. C'est cette image de l'écrivain que Cendrars a perçue dans la littérature russe du début du siècle, et le fait qu'il transcrive en 1911 dans son cahier la conversation entre Gogol et un jeune apprenti permet de parler d'une influence de l'écrivain russe sur le jeune Suisse.

Dmitri Merejkovski, poète et théoricien du symbolisme russe, écrit en 1906 un livre intitulé *Gogol et le Diable*. Son édition française, beaucoup plus tardive, se trouve encore parmi les livres personnels de Cendrars⁷. A-t-il pu lire ce travail dans l'édition originale, avant d'écrire *Les Pâques*? Impossible de

7 Dmitri Merejkovski, *Gogol et le Diable*, traduit du russe par Constantin Andronikov, Gallimard, 1939, 5^e édition. Bibliothèque de Blaise Cendrars, Archives littéraires suisses, Berne.



l'affirmer avec certitude, mais, comme nous allons le voir, l'interprétation de Gogol par Merejkovski se réalise d'une façon frappante dans les écrits de jeunesse de Cendrars⁸.

La femme mortifère

Les traces du feu et des cendres, présentes déjà dans la prose du jeune Gogol, expriment la peur que l'écrivain éprouva toute sa vie devant l'amour charnel et la beauté de la femme, qu'il considère comme démoniaque. Et s'il avait peur de brûler dans la flamme des passions, le piqueur Mikita de «Vii» (1835), amoureux de la belle sorcière, est en réalité réduit en cendres :

La demoiselle a levé son pied, et quand il a vu cette jambe si blanche, si ferme, le charme l'a rendu complètement stupide, à ce qu'il nous a raconté plus tard. Le voilà qui courbe les épaules, saisit les deux pieds nus de la demoiselle et se met à galoper à travers champs comme un cheval. Il est revenu à demi mort, incapable de dire où ils avaient été; il était devenu maigre comme un échalas, et un beau jour qu'on est entré à l'écurie, on n'a plus trouvé qu'un monceau de cendre à côté d'un seau vide: il avait brûlé, brûlé tout à fait, et de lui-même⁹.

Si Gogol a simplement fui les femmes qui apportent souvent la mort dans ses nouvelles, Cendrars a préféré une méthode plus violente: pour ne pas être consumé par le désir et devenir «un vrai poète», il réduit la femme en cendres. La mort d'Hélène lui offre un nouveau nom et la possibilité d'écrire. On ne connaît cette histoire que par les lettres de Cendrars, dont il a conservé les brouillons et les copies, le reste relevant de la tradition orale. Ce qui retient notre attention, ce n'est pas tant l'histoire elle-même ni ses traces dans les archives russes que le côté symbolique de celle dont le prénom Hélène signifie en grec «la torche». Cendrars semble connaître cette étymologie, puisqu'il inscrit le nom d'Hélène dans le *Cahier gris* précisément en caractères grecs. Or cette inscription précède la liste des lectures du printemps. On peut donc supposer qu'elle date d'avant la mort de la jeune fille, en juin 1907.

Par une étrange coïncidence, cette histoire reproduit, avec quelques variantes, celle du jeune Gogol. En 1829, l'écrivain, âgé de vingt ans, arrive à



⁸ Par «Écrits de jeunesse» nous entendons non seulement *Les Pâques* (1912), *Séquences* (1912) et *Aléa* (1912), mais aussi les notes des Cahiers (1907-1912) ainsi que les lettres à Hélène, recopiées dans le *Cahier Noir*.

⁹ Gogol, «Vii», *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1966, p. 309.

Saint-Pétersbourg. Avec les derniers roubles qui lui restent et en le signant du pseudonyme «V. Avlov», il publie *Hans Kuchelgarten*, poème écrit deux ans plus tôt. Mais l'échec de ce livre l'incite à en retirer les exemplaires des librairies et à les brûler *manu sua*. Gogol n'a alors plus qu'une idée: il veut fuir à l'étranger. Pour ce faire, il doit obtenir l'autorisation de sa mère et la convaincre de lui donner l'argent nécessaire au voyage. Que faire? Il invente l'histoire d'un(e) ami(e), une personne chère, malade¹⁰, qui finit par mourir. Au bout de deux mois, cette histoire d'amitié à l'issue tragique se transforme en une histoire d'amour non payé de retour:

Je l'ai vue... non, je ne peux la nommer, elle est trop élevée pour n'importe quel homme, pas seulement pour moi. Je pourrais lui donner le nom d'ange, mais ce mot ne lui convient pas. C'est une divinité, mais en partie incarnée dans les passions humaines... Une angoisse infernale, avec ses tourments, bouillonnait dans mon âme... Non, ce n'était pas l'amour... Moi au moins, je n'avais jamais attendu un pareil amour... J'ai vu que je devais m'enfuir si je voulais rester en vie¹¹.

Il ne fut pas difficile aux chercheurs de découvrir que cette histoire était inventée d'un bout à l'autre. En réalité, il n'y avait aucun amour, et il s'agissait simplement d'un exercice de style romantique et lyrique qui, deux ans plus tard, allait servir à Gogol pour son article «La Femme». Le fait, mis en vedette, par les symbolistes, que l'écrivain fuyait l'amour charnel devint ainsi un élément clé de la mythologie gogolienne. Selon Merejkovski, Gogol semble s'interdire de franchir le seuil du désir, après lequel il n'y a plus que la mort: «Cette flamme m'aurait réduit immédiatement en cendres» – disait l'écrivain dans les lettres à ses amis.

Ainsi, ce que Gogol a fait dans la vie réelle en renonçant à l'amour, Cendrars l'aurait reproduit dans l'imaginaire par le sacrifice symbolique d'Hélène.

Le moine

Comme il l'affirmait lui-même, Gogol a renoncé à la femme pour que son cœur reste ouvert à Dieu. La figure monastique était pour lui un idéal, et il le dit dans les *Passages choisis de ma correspondance avec mes amis* (1847): «Il n'est

¹⁰ Gogol, *Correspondance*, Moscou, 1981, p. 83. Nous traduisons.

¹¹ *Ibid.* – Voir aussi Gustave Aucouturier et José Johannot, «Chronologie de Gogol», *Œuvres complètes, op. cit.*, p. XLVII.



pas d'état plus haut que l'état monacal : puisse Dieu nous rendre dignes de revêtir un jour l'humble froc noir du moine, que mon âme désire tant, dont la seule pensée est pour moi une joie.¹² » En effet, au Moyen Âge seuls les moines recopiaient les livres ; ils avaient ainsi le privilège exclusif de transcrire la parole de Dieu.

Dans les premiers poèmes de Blaise Cendrars, *Les Pâques* et la *Prose du Transsibérien*, on note la présence du vieux moine, qui semble indiquer au voyageur le bon chemin :

Un vieux moine me lisait la légende de Novgorode
J'avais soif
Et je déchiffrais des caractères cunéiformes
Puis, tout à coup, les pigeons du Saint-Esprit s'envolaient sur la place
Et mes mains s'envolaient aussi, avec des bruissements d'albatros
Et ceci, c'étaient les dernières réminiscences du dernier jour
Du tout dernier voyage
Et de la mer¹³.

Dans *Les Pâques*, l'image du moine est plus complexe, car non seulement il est le compagnon de voyage de l'auteur, mais il est aussi son double, l'idéal vers lequel il tend :

Un moine d'un vieux temps me parle de votre mort.
Il traçait votre histoire avec des lettres d'or

Dans un missel, posé sur ses genoux.
Il travaillait pieusement en s'inspirant de Vous¹⁴.

Comment ne pas se souvenir ici de la figure du moine dans le *Boris Godounov* (1825) de Pouchkine, Pimène, qui consacre sa vie à écrire l'histoire de la Russie ? Claude Debon note la présence de l'image du moine dans l'œuvre de Cendrars, qu'elle relie au *Latin Mystique* de Remy de Gourmont : « Ce sont les moines qui à l'abri du monde, loin de la mortifère femme, écrivent en latin la louange de Dieu. [...] Double du jeune narrateur, il est une



2 Gogol, *Passages choisis de ma correspondance avec mes amis*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1592-1593.

3 *Prose du Transsibérien*, TADA 1, 19.

4 *Les Pâques*, TADA 1, 5.

figure d'identification, sur la pente contemplative et mystique de Cendrars.¹⁵ »

Mais la tradition russe, orientale, qu'on perçoit notamment dans la *Prose du Transsibérien* (1913) est elle aussi incontestable chez Cendrars. Comme le remarque plus loin Claude Debon, *Les Pâques*, avec l'article défini, désigne une autre religion que le catholicisme où l'on emploie l'expression « Pâques », et non « Les Pâques »¹⁶. Or, dans la religion orthodoxe cette fête a une place plus grande encore que celle de Noël, car ce n'est pas la naissance mais la résurrection qui constitue pour elle l'idée la plus importante, tout comme dans les œuvres de Gogol et de Dostoïevski, si chères à Cendrars. C'est d'ailleurs par l'évocation des Pâques que Gogol achève *Les Passages choisis de ma correspondance avec mes amis* (1847), en rappelant qu'en Russie on les fête d'une façon plus importante que chez d'autres peuples.

Le mauvais poète

L'impossibilité de correspondre à l'image idéale du moine donne naissance, chez Gogol, au motif du péché et au thème de l'écrivain indigne. Dans son article « Le Cheminement spirituel de Gogol », K.V. Motchoulski écrit : « Si le mal est tellement puissant, et si dans le monde il pénètre les pensées sacrées, et même l'inspiration, alors combien grave et terrible est la responsabilité de l'artiste dont le génie peut, à son insu, devenir un instrument de l'Antéchrist.¹⁷ » Selon Dmitri Merejkovski, Gogol a perçu que « dans le démonisme il convient de voir beaucoup plus que le fruit de l'imagination ; le démonisme est une super-imagination, il est une terrible réalité.¹⁸ »

Ce qui tourmentait tant Gogol – la difficulté de la création, la recherche douloureuse des mots pour exprimer la Vérité et la responsabilité qu'assume l'écrivain devant l'humanité quant à son choix entre le Bien et le Mal – se transforme chez Cendrars en leitmotiv du « mauvais poète », qu'on trouve dès la *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* et qui, comme le montre Pierre Lagrue, traverse toute son œuvre :

15 Claude Debon, « Saint-Petersbourg et Cendrars : naissance d'un écrivain », Henryk Chudak et Joanna Zurowska (dir.), *Blaise Cendrars au vent d'Est*, Varsovie, Presses de l'Université de Varsovie, 2000, p. 55.

16 *Ibid.*

17 K. V. Motchoulski, « Le Chemin spirituel de Gogol », *Gogol, Soloviev, Dostoïevski*, Moscou, 1995, p. 70.

18 Dmitri Mérejkovski, *Gogol et le diable*, Saint-Petersbourg, 1906, p. 28.



Et j'étais déjà si mauvais poète
Que je ne savais pas aller jusqu'au bout¹⁹.

La séparation du monde en deux parties et la nécessité de choisir entre le bien et le mal, ainsi que le sentiment de la responsabilité dans son choix se trouvent déjà dans *Les Pâques*, en 1912 :

Seigneur, quand Vous mourûtes, le rideau se fendit
Ce que l'on vit derrière, personne ne l'a dit²⁰.

Jean-Carlo Flückiger suppose que le nom du poète s'est formé quand le jeune Suisse travaillait dans un hôtel à Moscou, où, en échange du logement, il était chargé d'entretenir le feu du chauffage central. Il utilisait comme allume-feu les numéros du *Mercur de France*, en parcourant les feuillets avant de les jeter dans la chaudière : « Opération magique, puisque, réduites en cendres, ces lectures symbolistes préparent les braises, les braises futures.²¹ » A ces cendres se rajoutent celles d'Hélène, dont l'histoire tragique est révélée par les *Inédits secrets* et interprétée plus tard par Claude Leroy dans son livre *La Main de Cendrars*. Enfin, il y a cette phrase de *L'Homme foudroyé*, véritable manifeste littéraire : « Écrire – c'est brûler vif, mais c'est aussi renaître de ses cendres.²² » Cependant, nous avons toutes les raisons de croire que les cendres de Gogol y sont aussi pour quelque chose.

Gogol croyait qu'il ne décrivait pas le monde mais le créait par l'écriture, d'où l'une de ses grandes tragédies : si, dans ses premières années, il avait cru qu'en décrivant le mal il le détruisait, il a ensuite endossé la responsabilité de l'existence du mal, car la description avait pour lui valeur de création. Ce qui dans la littérature romantique figurait souvent comme une métaphore est devenu pour Gogol la réalité, une réalité qu'il a créée par son texte et dont il était responsable.

Selon la représentation des symbolistes, Gogol, né avec un sentiment d'horreur cosmique, voyait de façon tout à fait réelle l'intervention des forces démoniaques dans la vie humaine ; il percevait le monde *sub specie mor-*

19 *Prose du Transsibérien*, TADA 1, 19 et Pierre Lagrue, « Blaise, la joie de vivre et le mal d'écrire », *Europe*, juin 1976, nouvelle édition, automne 1995, p. 18-20.

20 *Les Pâques*, TADA 1, 9.

21 Jean-Carlo Flückiger, « Mère Russie » in Monique Chefdor, Claude Leroy et Frédéric J. Temple (dir.), *Blaise Cendrars*, Marseille, *Sud*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 20-30 juillet 1987, 1988, p. 247.

22 *L'Homme foudroyé*, TADA 5, 9.



tis, et s'est battu contre le diable jusqu'à la fin de sa vie. Cet homme brûlait dans son désir ardent de perfection et dans son angoisse inextinguible de Dieu²³. Il affirmait qu'arrêter d'écrire serait pour lui un arrêt de mort. La destruction de son livre peut alors être considérée comme un acte de suicide spirituel.

En décembre 1851, il brûle le deuxième volume des *Âmes mortes*, dont l'écriture lui a demandé des efforts surhumains. Il y a dans cet événement une énigme qui subsistera sans doute éternellement. Selon V. Kalach, le rédacteur des œuvres de Gogol, la lutte entre l'artiste et le moralisateur qui habitaient l'âme de Gogol s'est résolue en faveur de ce dernier, «le moralisateur a tué l'artiste, et la deuxième partie du poème n'étant pas réussie, l'artiste exigeant s'est vengé du moralisateur en brûlant le manuscrit.²⁴» Gogol a brûlé un travail de onze ans (!) au cours d'une crise de délire. Tout de suite après il comprend, avec angoisse et désespoir, ce qu'il a fait. Le lendemain, l'écrivain écrira au comte A. P. Tolstoï: «Imaginez-vous que le Malin est fort! J'ai voulu me débarrasser de papiers et j'ai brûlé par erreur les chapitres des *Âmes Mortes* que je voulais laisser à mes amis en souvenir, après ma mort.²⁵»

Pour Cendrars l'écriture représente un rite magique: dans le texte, le mot, la métaphore remplacent l'objet, de la même façon qu'une poupée rituelle remplace l'homme²⁶. Le livre est de ce fait considéré comme un objet sacré dans lequel l'auteur se présente comme un demiurge. Gogol ressentait quant à lui ses créations artistiques comme sacrilèges, dans la mesure où l'auteur, en faisant acte de création, usurpait un privilège qui n'appartenait qu'à Dieu. Dans une de ses nouvelles, écrite en 1835, «Le Portrait», il semble prédire sa propre fin en racontant l'histoire d'un artiste à qui un riche usurier a commandé son portrait, voulant laisser une trace sur terre après sa mort. L'artiste commence le portrait et s'aperçoit très vite que son modèle a le visage du Diable et se sent un instrument entre ses mains. Il abandonne alors son métier et devient moine. Gogol, lui, est mort de son ascétisme. Quelques semaines avant sa mort il cesse de s'alimenter et refuse tout traitement médical. Selon l'idée de Merejkovski, l'écrivain était déchiré par deux désirs: être un bon chrétien et être écrivain. Il ne pouvait pas vivre dans le monde sans avoir renié le Christ, et il lui était impossible d'être un vrai chrétien, au sens qu'il donnait à ce mot, sans renier

23 Valeri J. Brioussov, *Réduit en cendres*, Moscou-Saint-Petersbourg, Vesny, 1909, p. 18.

24 K. Motchulski, *op. cit.*, p. 53.

25 *Ibid.*

26 Faut-il rappeler les poupées et l'abécédaire de Paquita dans *L'Homme foudroyé?* TADA 5, 285 sq.



la vie. Il a cherché à résoudre ce paradoxe angoissant mais, convaincu de son échec, il se laissa mourir.

Les échos de ce sentiment du péché de création ressentis par Gogol et interprétés par les symbolistes russes résonnent dans *Les Pâques* de Cendrars. Le poète est poursuivi comme un criminel, alors que sa seule faute consiste dans le fait que son âme ne soit pas ouverte à Dieu. L'un des leitmotivs du poème peut être exprimé par les mots de Gogol : « Tout est mort, tout est un tombeau, Seigneur ! ton monde est vide et effrayant.²⁷ »

Cent ans plus tard, la critique considère que Gogol a réussi à voir la lumière dans cette obscurité, que « Gogol se tournait vers la religion, mais il ne fuyait pas la réalité, il ne rompait pas avec elle, il faisait confiance à ce qui l'entourait, car il pressentait la volonté divine dans l'obscurité et le chaos de la vie, par sa vision intérieure il percevait la lumière.²⁸ » Mais les symbolistes au début du siècle ne l'ont pas vu, comme ne l'avait pas vu Dostoïevski, l'écrivain fétiche de Cendrars dont il dit relire tous les ans le roman *L'Idiot*, pour ne pas oublier la belle langue russe. Dostoïevski a souvent parodié Gogol dans ses textes, tout en s'inspirant de ses œuvres. Cendrars, lui, noie la fin du poème *Les Pâques* dans l'obscurité et le chaos, son atmosphère évoquant à la fois celle de *Crime et châtiment* de Dostoïevski, et la fin de Gogol, racontée par les symbolistes russes :

Seigneur, ma chambre est nue comme un tombeau...
[...]
Seigneur, mon lit est froid comme un cercueil...²⁹

Une réalité fantastique

Gogol fait régulièrement coexister dans son œuvre des faits imaginaires avec des éléments de sa propre vie. Il tisse ainsi comme Cendrars un texte énigmatique où il est difficile de distinguer le fictif du réel. Youri M. Lotman affirme que le sommet de l'art gogolien était de cacher sa personnalité, d'inventer à sa place une autre personne, et de faire jouer à celle-ci un vaudeville romantique



27 Gogol, *Passages choisis de ma correspondance avec mes amis*, op. cit., p. 1603.

28 V. G. Odinokov, *L'Œuvre de Gogol et la culture russe (Literaturnyi proces i dukhovnaja kultura v Rossii)*, Novossibirsk, 1996, p. 51.

29 *Les Pâques*, TADA 1, 13.

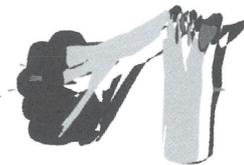
d'une fausse sincérité³⁰. Ce principe a déterminé non seulement la conception de la création artistique de Gogol, mais aussi son comportement de tous les jours. Il suffit de lire ses lettres pour comprendre que ses correspondants sont souvent inventés : se trouvant en Russie, il écrit comme s'il se trouvait à l'étranger et invente des détails devenus des énigmes pour les chercheurs. La pensée de Gogol, selon Lotman, évolue dans un cadre à trois dimensions, et inclut toujours le mode « et si ça se passait autrement ».

D'ordinaire, les écrivains développent leur sujet dans l'espace bi-dimensionnel d'une feuille de papier. Ils ne transforment en réalité que la situation qui peut être transmise par les mots sur le papier. Pour Gogol en revanche, la vie ne devient la réalité qu'après avoir été transformée en pages de manuscrits et de livres. La formule « et si ça se passait autrement » est en fait le début de ce que, dans la création artistique de Gogol, on appelle le fantastique. La réalité ne représente pour lui qu'une des milliers de possibilités qui se réalisent par hasard. Le texte de Gogol contient donc un grand nombre de variantes qui se contredisent l'une l'autre mais qui ont le même droit à l'existence. La réalité transformée en texte est déjà une autre réalité ; ce qu'on appelle d'habitude le « réalisme de Gogol » est en fait le fantastique appliqué à la vie de tous les jours. P. A. Pletnev a remarqué que « Gogol lui-même est pénétré de la vie, et au lieu d'inventer, il réalise sa propre vie intérieure, ce récipient miraculeux de tout ce qui est extérieur.³¹ »

Miriam Cendrars rapporte la manière dont son père racontait les histoires de sa vie : il s'arrêtait au milieu de la narration pour allumer une cigarette, et à travers la fumée on pouvait voir que ses yeux regardaient fixement une image visible de lui seul, comme si un film se déroulait devant lui... Et une même histoire se finissait toujours de façon différente. *Moravagine* ne serait-il pas une variante de *L'Idiot* ?

En tous cas, Cendrars semble avoir bien compris les leçons des symbolistes russes : comment, en suivant le modèle gogolien, réussir une existence entre biographie littéraire et fiction autobiographique.

Oxana Khlopina
Université de Paris X



³⁰ Youri M. Lotman, « Du réalisme de Gogol », *De la littérature russe : articles et recherches*, Saint-Pétersbourg, 1997, p. 698.

³¹ K. V. Motchulski, *op. cit.*, p. 57.

LES PÂQUES OU LA BANALE VIOLENCE DU RÉEL

La vitalité des lectures critiques a permis de mettre au second plan certaines images un peu convenues d'un Cendrars bourlingueur et aventurier de la modernité. La proximité temporelle des *Pâques* et de la *Prose du Transsibérien*, l'axe Saint-Petersbourg–Paris–New York avaient certes rendu séduisante la perspective d'un Cendrars prenant appui sur le monde ancien pour faire le saut et inventer la modernité poétique: poésie versifiée et ton élégiaque en 1912, éclatement des contraintes prosodiques et violence de l'expression en 1913... Ami des peintres de l'avant-garde, Cendrars lui-même a contribué à la mise en scène de ce projet. A l'idée d'un écrivain affichant une nouvelle identité derrière un pseudonyme programmatique, correspondait bien l'affirmation fracassante: «Je suis l'autre.» Aujourd'hui, c'est plutôt la cohérence entre des textes contemporains et la permanence d'une voix qui s'imposent: de *Moganni Nameh* à la *Prose du Transsibérien*, ce qui fait retour, ce n'est pas l'image valorisante du phénix renaissant de ses cendres, mais plutôt celle, plus banale, d'un adepte de Schopenhauer, en proie à un mal de vivre aux couleurs existentialistes. C'est l'hypothèse que je vais développer dans ma lecture des *Pâques*, en reconnaissant d'emblée ma dette vis-à-vis des nombreuses lectures éclairantes de ce texte¹.

Les *Inédits secrets*, recueil regroupant des textes autobiographiques rédigés entre 1906 et 1912, sont émaillés d'un florilège de citations qui en disent long sur l'état d'esprit du jeune homme: la copie de certaines lettres très personnelles et les références aux textes des *autres* dessinent un moi flottant, «bourreau de soi-même» en proie au vertige de la solitude. Les premiers textes transcrits, de Lamartine et de Chateaubriand, font référence à la douleur et au malheur. Une lettre à Hélène fait de la souffrance l'essence même de la vie². La pratique

1 Yvette Bozon-Scalzitti, *Blaise Cendrars et le Symbolisme. De Moganni Nameh au Transsibérien*, Minard, Archives des lettres modernes, 137, 1972; Mario Richter, *La Crise du logos et la quête du mythe*, La Baconnière, 1976: «Les Pâques à New York», p. 63-95; Christine Le Quellec Cottier, *Devenir Cendrars: les années d'apprentissage*, Champion, 2004.

2 Blaise Cendrars, *Inédits secrets*, Paris, Club français du livre, 1969. Le texte du *Cahier Noir* (1906-1907) commence par une citation de Lamartine («Il y a des cœurs brisés par la douleur, refoulés par le monde, qui se réfugient dans le monde de leurs pensées, dans la solitude de leur âme, pour pleurer, pour attendre, pour adorer [...]»), suivie par une transcription de *L'hymne à la douleur* du même poète (*IS*, 5). Juste après, se trouve un passage d'*Atala*: «Ainsi passe sur la terre tout ce qui fut bon, vertueux, sensible! Homme, tu n'es qu'un songe rapide, un rêve douloureux; tu n'existes que par le malheur; tu n'es quelque chose que par la tristesse de ton âme et l'éternelle mélancolie de ta pensée!» (*IS*, 5.) Pour la lettre à Hélène, voir page 14: «J'aime la tristesse, ce qui est noir, ce qui fait mal, ce qui est avorté, ce qui est effrayant, ce qui souffre, ce qui se traîne. Je suis, j'existe, je vis parce que je souffre. La souffrance est l'essence de ma vie.»



du pastiche permet également à Cendrars de se rapprocher de Baudelaire dans des poèmes écrits entre 1910 et 1912³. Ainsi ces références littéraires évoquent toutes les topoi de la mélancolie au XIX^e siècle et constituent une caisse de résonance pour les aveux autobiographiques les plus intimes : vague des passions romantiques, spleen baudelairien, intimisme verlainien. On sait également que Cendrars, outre ces auteurs, lit Schopenhauer, probablement sous l'influence de Remy de Gourmont⁴.

Le fil conducteur de ces années – le mot y est décliné à de multiples occasions – c'est l'*inquiétude* d'une âme ; son envers, c'est une agressivité latente qui se traduit par la misogynie, la misanthropie, le sarcasme, l'imprécation. Ainsi de cette diatribe contre l'Amérique puritaine et utilitariste – en 1932, Céline dira la même chose dans *Le Voyage au bout de la nuit*, avec plus d'humour : « Sale pays ! Une Suisse encore plus inhumaine, plus mercantile, plus mécanique, sans bonhomie, rigide, protestante, anglicane, puritaine, poussée à la hauteur d'une hérésie !⁵ »

Dans *Les Pâques*, comme dans la *Prose du Transsibérien* d'ailleurs, cette ambivalence d'un être en proie à ses démons se retrouve : d'un côté, le sujet errant dans la ville ressasse son angoisse (v. 3 et 64), son inquiétude (v. 17), son désespoir (v. 66), sa tristesse (v. 176) ; d'un autre, il fait part de sa crainte d'être agressé (v. 123-128) et exprime sa révolte : « Le mal s'est fait une béquille de votre Croix » (v. 130)⁶. De symbole fort que l'épigraphe a rapproché de l'arbre de vie, la croix, est devenu objet trivial au service des forces du mal. L'*inquiétude* (v. 17) initiale du moine copiste, qui trouve un sens à sa vie dans une journée rythmée par les heures⁷, est devenue l'*acedia*⁸ moderne, le désespoir d'un homme qui erre dans une ville sans cloches (v. 98) et sans lumières (« Les feux mystiques ne rutilent plus dans les verrières », v. 166). La solitude, évoquée à la fin des *Pâques* de manière si poignante, est d'abord dans ce brouillage des repè-

3 Pour ces poèmes intitulés *Séquences*, voir Blaise Cendrars, *Poésies complètes*, présentées et annotées par Claude Leroy, TADA 1, 289-315 et Christine Le Quellec Cottier, *op. cit.*, p. 120-123.

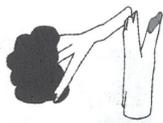
4 Yvette Bozon-Scalzatti, *op. cit.*, note 9, p. 56.

5 « Hic Haec Hoc », *IS*, 200-201.

6 J'ai numéroté les vers des *Pâques*, TADA 1, *op. cit.*, 5-13. Je ne fais pas ici l'étude textuelle de la *Prose du Transsibérien*.

7 Voir à ce sujet les réflexions précieuses de J. Starobinski, notamment dans « L'ordre du jour », *Le Temps de la réflexion*, Gallimard, 1983.

8 *Inquiétude* est ici à prendre au sens augustinien de « disposition de celui que rien ne satisfait et qui aspire toujours au-delà ». Quant à *acedia* : « dégoût, indifférence, découragement qui s'emparent parfois de l'âme du moine à la recherche de Dieu », précise le *Grand Larousse de la Langue française*, 1971.



res temporels et spatiaux : l'homme moderne ne va nulle part, la ville est vide, habitée par la présence de la mort; le bruit des sirènes a remplacé la musique des cloches. La « foule enfiévrée par les sueurs de l'or » (v. 191) y a pris la place du moine qui « traçait votre histoire avec des lettres d'or » (v. 6).

On l'aura compris en voyant ces échos entre le début et la fin : loin d'être un texte rédigé selon la légende en quelques heures, *Pâques* est un texte construit, pensé, probablement réécrit. Pour bien mettre en évidence la particularité de cette structure, il est nécessaire de la mettre côte à côte avec des textes contemporains. J'oserai ici comparer un texte poétique avec des textes prosaïques, de nature autobiographique, soit *Moganni Nameh*⁹, « autofiction » à la troisième personne racontant la recherche identitaire de José à Saint-Petersbourg, et *Mon voyage en Amérique*, récit du voyage de l'écrivain de Saint-Petersbourg à New York. J'aborderai les trois textes dans l'ordre chronologique probable de leur composition.

Moganni Nameh est un texte voyageur d'une inquiétante étrangeté et d'une très grande noirceur. Il a connu plusieurs étapes d'écriture avant une première publication discrète en 1922 : ébauché lors du second voyage en Russie en 1911, il est repris lors du séjour à New York en avril 1912. Yvette Bozon-Scalzitti a bien montré la parenté entre ce texte et *Les Pâques*, parlant même de « Pâques à Saint-Petersbourg »¹⁰. Pourtant, si la structure des *Pâques* se présente comme linéaire et explicite, celle de *Moganni Nameh* est éclatée. Le personnage principal José déambule dans la ville avec l'objectif de tuer son passé (« Je suis venu ici pour m'alléger l'esprit d'une quantité de choses mortes, pour tuer, retuer mon passé », IV, 78) pour se consacrer à des travaux littéraires chimériques – la transcription littéraire d'un quatuor à cordes ! Dans ce sens, il est, comme les textes de la même période, significatif de cette volonté de renaître comme écrivain – la bibliothèque semble d'ailleurs être dans *Moganni Nameh* le seul refuge dans un monde déboussolé.

9 Pour le premier texte, j'utilise les *Inédits secrets* (p. 200-235) ; pour le deuxième, les *Ceuvres complètes*, Denoël, 1962, vol. IV, 63-108. *Moganni Nameh*, publié en 1922, est un remaniement d'*Aléa*, manuscrit daté de 1911-1912. On se reportera à l'étude approfondie d'*Aléa* que propose Christine Le Quellec Cottier dans son livre, *Devenir Cendrars*, *op. cit.*, passim.

10 La lecture d'Yvette Bozon-Scalzitti, *op. cit.*, est éclairante ; de même que celle de Jean-Carlo Flückiger, « L'icône, le croquis à la plume et le tourbillon de couleurs », *Continent Cendrars* N° 11/2004, Champion, p. 103-110. Miriam Cendrars lit *Moganni Nameh* comme le récit à peine déguisé du retour nostalgique de Freddy Sauser dans la maison d'Hélène : voir Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars*, Balland, 1993, p. 193-203.



Il y aurait certes dans cet univers lugubre la possibilité d'une renaissance ou du moins d'un réveil de la conscience : la première page met ainsi côte à côte un décor naturaliste à la Zola et la vision éphémère d'une église dorée :

Déjà le fiacre l'emportait vers la Ligowka lointaine.

C'était bien Saint-Pétersbourg et son climat malsain. Une bruine continue pleuvait, mêlée de suie. Les roues du fiacre rayonnaient dans la boue, éclaboussaient. Une foule très sale lambinait dans les rues, muette. Des uniformes sombres des gendarmes. Des barbes hirsutes de moujiks, vendeurs de pommes. Le *clinn-clinn* continu des tramways, maintenant électriques. Et rien d'autre de changé. Toujours la même ville, où le long du canal Obwodnij tombent des hommes ivres et toujours le même ciel bas, ce même ciel triste et bas...

[...] Quelques squelettes d'arbres tourmentés... Et tout à coup, au milieu de cet amassis de bicoques délabrées, coquette et bien assise, étrange, charmeuse, une petite église polychrome et barbare, quintuplement bulbée et dômée d'or. (IV,65.)

Notons bien ce qui se passe dans cette juxtaposition : l'ancien s'y oppose au moderne, le « coquet » au laid, la couleur et l'or au noir et à la boue, l'esprit à la matière. Cendrars marque la *torsion* par un effet stylistique, l'accumulation de trois néologismes (*amassis*, *bulbée* et *dômée*) et d'antithèses (*coquette*, *polychrome* et *barbare*)¹¹.

Pourtant cette ouverture restera lettre morte : l'église n'est là que pour annoncer la déception de l'épisode central. Le motif initial y est repris :

Là, dans la fumée des fabriques environnantes, dans la nuit plus sombre, dans une boue plus froide, sous un ciel plus bas, illuminée par les enseignes électriques des bouges circonvoisins, comme échouée près des bateaux qui dressaient derrière elle les gibets et les croix de leurs vergues et de leur mâts, s'ouvrait une petite chapelle, roussie et noire [...] Sous son auvent, c'était un amassis d'aveugles prodigieux ; toutes les lèpres, toutes les misères. Mais dès la porte ouverte il était ébloui.

L'iconostase d'or rutilait des mille cierges allumés. (IV, 82.)

Toute l'attente et la mise en scène semblent en effet préparer à une épi-



¹¹ Dans l'ouverture de la *Prose du Transsibérien*, l'évocation du Kremlin est également l'occasion d'une belle démonstration d'effets stylistiques (cf. TADA 1, 19) ; tout comme par ailleurs le chapitre j, « Arrivée en Russie », dans *Moravagine*, TADA 7, 58-60.

phanie, à un dévoilement du sens: or, devant une icône oubliée, le regard de José brise la vitre et le visage attendu de la Vierge ne laisse voir, « dans la vacillante lumière », que le visage très humain d'une tête de femme marquée par la souffrance :

C'était une face d'incertitude et d'effroi: l'Epouvante. Quel moine halluciné l'avait conçue cette Mère Céleste, car c'était bien une Mère de dieu, mais celle qui a assisté à la torture de son fils et qui ne peut oublier cette vision d'agonie. Elle se dresse, immense, au haut du Calvaire ; encadre, en élevant les bras, de son lourd manteau noir, le supplicié, et les ténèbres ardentes s'abattent sur le monde. Ce n'est plus le sang de la Croix, c'est le sang des menstrues qui descend du Golgotha, raidit ses robes et coule en larges fleuves dans les plaines... (IV, 81-82).

Plus loin, le texte évoque l'absence et le vide d'un tombeau comme si toute résurrection était impossible: « La dalle, sur laquelle il était agenouillé s'ouvrait comme une trappe. Il entendait dans les souterrains le silence des tombeaux. » (IV,82.) Ainsi, au lieu de la contemplation rassurante d'une icône, c'est le retour d'images refoulées qui s'impose à José.

On est ici face à un texte dérangeant, à une scène-écran qui cache autre chose: derrière ce visage, on lit bien sûr celui d'Hélène, présence qui hante le retour de Cendrars à Saint-Petersbourg. On ne peut s'empêcher également d'y retrouver en rappel littéraire la figure d'Aurélia. Dans le livre éponyme de Gérard de Nerval, le je errant, malade, entreprend une quête identitaire: au début du récit, il rencontre dans une atmosphère irréelle, la femme recherchée :

Un soir, vers minuit, je remontais un faubourg où se trouvait ma demeure, lorsque levant les yeux par hasard, je remarquai le numéro d'une maison éclairé par un réverbère. Ce nombre était celui de mon âge. Aussitôt, en baissant les yeux, je vis devant moi une femme au teint blême, aux yeux caves, qui me semblait avoir les traits d'Aurélia. Je me dis : c'est *sa mort* ou la mienne qui m'est annoncée!

Le parallèle entre la femme « aux yeux caves » de Nerval et la « face d'incertitude et d'effroi » est troublant dans la mesure où si pour l'un le visage annonce la mort de la femme aimée, pour l'autre il la rappelle¹² !

12 Gérard de Nerval, *Aurélia*, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1993, Bibliothèque de la Pléiade, vol. III, p. 697-698. Le parallèle avec *Aurélia* mériterait un approfondissement. Nerval est pour Cendrars un frère en écriture.



L'omniprésence du mal, de la misère, de la laideur et de la nuit ont ôté à la période pascalienne tout pouvoir de régénération : ni la passion amoureuse ni la Passion du Christ n'apportent une caution à ce qui apparaît comme une « descente aux enfers » et un exercice un peu morbide de résurrection littéraire. Certes, les références au symbolisme sont multiples, néanmoins, on a l'impression que tous les symboles porteurs – l'amour et la religion – sont vidés de leur signification¹³. La dernière page apporte certes de la couleur, mais ô ironie ! ô artifices ! c'est la transcription de la « page gemmée » de Remy de Gourmont ! (IV, 107-108.) C'est le texte qui est « éblouissant », c'est la page qui est « pleine de lumière » : les pierres, substances inertes, apportent un point d'orgue bien ironique à ce qui se présentait comme une quête identitaire existentielle...

Quant à *Mon voyage en Amérique*, on pourrait être tenté de le lire comme un texte mineur, sorte de journal intime, suite de fragments décousus. En fait, même si le texte a un côté spontané et inachevé, il s'y dessine clairement un parcours initiatique, qui rend problématique la distinction opérée par Philippe Lejeune entre le journal intime n'offrant qu'une succession d'impressions éparses et le récit rétrospectif autobiographique qui, grâce à la distance temporelle entre le moment de l'écriture et l'instant vécu, donne un sens au passé¹⁴. Dans *Mon voyage en Amérique*, tout se passe comme si le « Je » qui écrit inventait dans le moment présent le *sens* de l'itinéraire... Le train d'abord, depuis Saint-Petersbourg jusqu'à Libau, puis le bateau, « nef aventureuse » (IS, 173) qui amène Cendrars de Libau à New York, accouchent d'un autre homme.

« J'entreprends ce voyage pour être loin de l'hideuse face humaine... » : le programme de ce texte correspond à la longue citation de Léonard de Vinci qui lui sert d'épigraphe et qui établit la distinction entre les « hommes grossiers, de mœurs basses et de peu d'esprit » et les « hommes spéculatifs et de grand esprit » (IS, 149). Le voyageur solitaire se compte parmi les deuxièmes, n'a-t-il pas la ferme volonté de s'éloigner des « agglomérations humaines » pétersbourgeoises, ces « purulentes plaies de l'immonde corps qu'est la terre » (IS, 150) tout autant que des passagers vulgaires en proie à l'animalité : « Je viens de descendre à l'entrepont. On bouffe, on goinfre ; les récriminations recommencent. Cette animalité ne sera donc jamais tranquille ! » (IS, 167.) Aucune compassion, aucun sentiment de proximité pour les petites gens à la



¹³ Jean-Carlo Flückiger montre bien que cette personnalisation de l'icône est absolument contraire à toute la tradition de la peinture religieuse ; à partir de la lecture de passages supprimés du manuscrit, il propose une lecture encore plus iconoclaste de ce passage. Voir « L'icône... », *Continent Cendrars* N° 11/2004, *op. cit.*, p.105-106.

¹⁴ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Points Essais, 1996, p.14-46.

« vertu frigide » (*IS*, 155), ces passagers des troisièmes classes « pauvres bêtes mal nourries » (*IS*, 167).

Mon voyage en Amérique décrit ainsi non seulement le passage entre deux mondes mais aussi la mue d'un être qui laisse derrière lui sa vieille peau et qui rejette la « laideur contemporaine » en quittant et « la vieille Europe » et sa « vomissante vermine » (*IS*, 154 et 168) pour s'ouvrir à la contemplation et au rêve : « Mon cœur est gros des cueillaisons du rêve... » (*IS*, 151.) C'est l'expérience de la tempête – « vagues d'apocalypse déferlant contre le front de l'Homme » (*IS*, 176) – qui fera surgir, au moment où s'opère la métamorphose intérieure de celui qui se découvre écrivain, une gerbe de références artistiques magnifiant les pouvoirs de « la voix humaine » (*IS*, 149) ou de la « main humaine » (*IS*, 185)¹⁵. Juste avant l'arrivée, un rêve libérateur et euphorique (*IS*, 187-192) montre que ce voyage est aussi intérieur.

Signalons également un autre motif qui donne son unité au texte et qui accompagne toute la traversée de l'océan, celui de l'étoile. Présence purement imaginaire d'abord, « astre noir » qui « flamboie à l'horizon des mers » (*IS*, 163), l'étoile, humble *stella maris*, se matérialise comme une présence discrète qui accompagne le voyageur :

Une étoile voyage avec nous, prise comme dans un filet, dans l'échelle à corde.

Mais pourquoi « nous » ? Je suis bien seul. Ce bateau est mon yacht. Stupidité de la nature humaine qui doit toujours se sentir en consociabilité ; sale habitude.

Une étoile voyage avec moi. (*IS*, 169.)

Enfin, le ciel déverse une pluie d'étoiles au moment de l'arrivée à New York. Il faut en entier citer cette belle page, car elle nous fera lire la fin de *Pâques* comme l'exact envers de mon *Mon Voyage en Amérique* :

Le II. – Nous arrivons par un beau clair de lune, splendidement étoilé. Voici le premier phare. Et, petit à petit, l'œil quitte la voûte céleste, est attiré par ces feux qui, au ras de l'eau, peu à peu, s'allument, brillent toujours plus nombreux, dessinent une côte lointaine encore, passent, s'éteignent, se rallument

¹⁵ Sont invoqués ainsi des écrivains : Baudelaire et Goethe (*IS*, 178), Huysmans (180), de Remy de Gourmont et sa « page gemmée » (181-182) ; des peintres : Constable, Segantini (179), Carrière (185) ; un sculpteur : Rodin (186) ; enfin, des compositeurs : Mozart, Beethoven et Bach (184-186).



– et l'on est absorbé comme par un second ciel de figuration et d'étoiles, où l'esprit, inquiet, cherche l'augure de son avenir. Tout à coup, un grand brouillard s'élève. Le bateau stoppe. En un clin d'œil, tous les feux sont étouffés. On ne voit plus rien. Alors des cloches, proches et lointaines, tissent un nouveau ciel, de sons et d'éclats, des constellations sonores qui s'accrochent aux gréements, s'allument et faiblement scintillent... Le brouillard passe, les cloches s'éteignent et de nouveau les feux résonnent.

J'attends le point du jour, l'aube de ma vie...

C'est comme si j'avais passé d'un monde à l'autre. Après avoir eu la vision des graves splendeurs célestes, les joies de la contemplation pure, tout s'est éteint. Et maintenant, *inquiets*¹⁶, l'oreille cherche de saisir, l'œil de fixer, au ras des flots, dans un lointain brumeux, la prédestination de mon avenir. L'âme tire du néant, épingle au fond des nuits, un phare, puis un autre, puis encore un petit feu, un tremblement falot et, déconcertée, par un méandre dardanellesque, arrive, déçue au port. C'est une nouvelle naissance! Je vois des feux briller, comme à travers l'épaisseur de la chair... Je me souviens, je me souviens des splendeurs apparues... Vais-je crier ainsi qu'un nouveau-né?...

Chute magnifique qui opère la *torsion* tant attendue et rend le sens du voyage explicite: le nouvel homme est né dans le nouveau monde sous des lumières favorables – clair de lune, étoiles, phares, feux humains¹⁷. Le vide et le rien, si présents dans tout le texte, s'effacent au profit d'une présence. Le texte jusque là prosaïque, haché, décousu, laisse place à une prose très poétique, liée, faisant la part belle aux synesthésies (les cloches « tissent un nouveau ciel » puis « s'éteignent », « les feux résonnent »). Certes l'esprit est *inquiet*, mais c'est une inquiétude pleine de promesses qui met en éveil tous les sens¹⁸: l'Amérique garde en elle toute sa promesse de rêve.

On peut s'étonner que *Mon voyage en Amérique* n'ait pas retenu davantage l'attention des éditeurs et des critiques¹⁹: on y trouve le meilleur de la *littérature voyageuse* avec des fulgurances rimbaldiennes. Dans la dialectique constante de l'intérieur (compartiment du train, cabine du bateau) et de l'extérieur (paysages plats de la Russie ou paysage « alpestre » de l'océan), l'attention

¹⁶ C'est moi qui souligne.

¹⁷ Sur le motif de la mer-mère, voir Christine Le Quellec Cottier, *op. cit.*, p. 154.

¹⁸ L'inquiétude de la voix, de l'oreille et de l'œil noue ainsi la fin de *Mon Voyage en Amérique* à son début, où elle apparaît dès la septième phrase: « La voix humaine est belle, quand les bribes de l'orchestre la prennent et la soutiennent, et que, inquiète, elle palpète dans l'accord, se meurt et plonge dans l'absolu tragique d'un vers. » (*IS*, 149.)

¹⁹ A signaler toutefois la réédition récente de *Mon Voyage en Amérique*, illustrée par Pierre Alechinski, avec une postface de Christine Le Quellec Cottier, Fata Morgana, 2003.



aux méandres de la conscience accompagne l'attention au monde extérieur. Cendrars rejette dans le paysage tout ce qui pourrait être sublime (à la manière romantique) ou pittoresque. Depuis le train : « Pas d'arbres, pas de surprises, pas de pittoresque cher au bourgeois » ; depuis le bateau : « La mer, l'océan, ne m'incitent à aucune description picturale, à aucun tableau pittoresque. La mer, les Alpes, aucun peintre ne les a rendues » (*IS*, 154 et 179). Il n'y a pourtant pas chez Cendrars cet effacement humble du moi que l'on trouve chez Nicolas Bouvier ; l'écriture n'y est pas « exercice de disparition »²⁰, au contraire. Et ceci est un trait commun aux trois textes que nous étudions : le moi est hypertrophié, omniprésent. Derrière les références précises aux lieux et aux temps qui permettent de suivre l'itinéraire d'un Cendrars en train de changer de nom, se dessine le voyage imaginaire d'un Jonas écrivain qui se reconstruit une identité. *Mon voyage en Amérique* serait-il alors de la part de Cendrars une volonté de corriger l'échec de *Moganni Nameh* ou du moins d'en réorienter la quête ?

C'est toujours un peu au détriment des textes précédents que Cendrars a mis en avant *Les Pâques*, entretenant ainsi la légende autour de la naissance fabuleuse du poème et exprimant sa « reconnaissance » à la ville de New York. Ce poème créé dans l'urgence et la faim, rebaptisé *Les Pâques à New York* en 1919²¹, n'est-il pas en effet le premier à porter la vraie griffe de Blaise Cendrars ? Ce texte, l'écrivain ne l'a-t-il pas constamment affiché comme porte d'entrée de son œuvre²² ?

Certes l'épigraphie qui vient d'un texte liturgique euphorique²³, le contexte de Pâques, la présence initiale du moine copiant des icônes, les nombreuses références aux Évangiles, la descente dans une ville porteuse d'avenir, l'impulsion de la musique (*La Création* de Haydn), la rencontre des déshérités : tout concourt à ce que *Les Pâques* symbolisent la passion de l'homme moderne dans la ville, la rédemption par la charité et la résurrection de l'*homme nouveau*... Pourtant, très vite de nombreux signes court-circuitent cette lecture naïve. Il

20 Nicolas Bouvier, « La clé des champs », dans *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, p. 44.

21 C'est à l'occasion de sa reprise dans le recueil *Du Monde entier*, aux éditions de la NRF, que le poème prend son titre définitif.

22 Dans *Sous le signe de François Villon*, Cendrars exprime toute sa « reconnaissance à New York ». Voir le plan autographe de ce texte reproduit dans *Aujourd'hui*, TADA 11, 178, ainsi que ce passage : « Ô New York, c'est crevant la faim dans tes rues que j'ai écrit mon premier poème et c'est pourquoi j'ai tant de tendresse et de reconnaissance pour toi, New York ! », *ibid.*, p. 159.

23 « Chante, ô ma langue, le combat glorieux de la vie / Et le triomphe très noble de la croix, trophée / du rédempteur, et sa victoire, – l'immolation », tels sont les premiers vers de cet hymne dans la traduction de Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, Mercure de France, 1930, p. 91.



est tentant de rapprocher l'épigraphe en question du dessin dont Cendrars illustre l'édition originale: l'homme géant courbé sous le poids de la vie, se cachant la face, ne fait-il pas écho à l'arbre-croix du poème liturgique: «Fléchis tes branches, arbre géant, relâche un peu la tension des viscères [...]» Mais il semble que la réalité soit plus triviale: l'homme accomplit un geste révélateur d'une sexualité mal acceptée²⁴. L'onanisme implicite dans le dessin pointe vers un autre aspect frappant des *Pâques*: le rapport à l'autre, tout comme dans *Moganni Nameh* et *Mon voyage en Amérique*, y est inexistant ou du moins perturbé. Le début du poème laisse espérer une conversion: celui qui n'a pas connu Dieu enfant, qui ne sait pas prier (v. 21-22), le découvrira parmi les pauvres. Or la déambulation parmi les pauvres de la ville (émigrés, prostituées, voleurs, artistes de rues), qui constitue la partie centrale des *Pâques* (v. 69-110), ne débouche sur rien d'évangélique. Aucune parole, aucune compassion pour ceux qui partagent sa destinée, mais un aveu d'impuissance: «Je voudrais être vous pour aimer les prostituées» (v. 95). On ne peut pas s'empêcher ici de penser au personnage central du *Voyage au bout de la nuit*. Bardamu a certes perdu toute illusion sur la nature humaine: néanmoins, dans une Amérique déshumanisée, il fait l'expérience d'un amour désintéressé avec la prostituée Molly; puis, à la fin d'un roman très noir, alors que, dans un univers particulièrement sombre toute idée d'amour semble être mise en pièces, le héros principal découvre ce qui aurait pu donner un sens à sa vie: «Il manquait ce qui ferait un homme plus grand que sa simple vie, l'amour de la vie des autres.²⁵» Rien de semblable chez Cendrars. Le moine poète qui, au début du poème, appelle l'autre «derrière la porte» (v. 19), qui invoque tout au long du poème le Seigneur dans une forme dialoguée, ne trouve à la fin aucun écho à sa requête: «Seigneur, je suis trop seul, Seigneur, j'ai froid, Seigneur, j'appelle...» (v. 200).

Ainsi, n'est-il pas ainsi étonnant que les commentateurs ne se soient pas davantage arrêtés sur le dernier vers des *Pâques*, trouvaille poétique dans sa banalité prosaïque: «Je ne pense plus à Vous. Je ne pense plus à Vous» (v. 205)? Sur le plan sémantique, cette phrase, qui redouble en écho son énoncé, est tout à fait illogique dans son contenu, puisque le sujet ne fait pas ce qu'il dit – on ne peut pas se dicter à soi-même de ne pas penser à ceci ou cela! Sur le plan prosodique, ce vers isolé se détache de l'ensemble du poème, composé de 102 distiques à rimes plates. Le distique, strophe minimale, renferme en principe une phrase complète et forme une unité. Or ce dernier vers rompt la série. Un



²⁴ *Les Pâques*, TADA 1, 2-3. Voir aussi la notice de Claude Leroy, TADA 1, 339-340.

²⁵ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, Folio, 1994, p. 496. Le passage sur «l'admirable Molly» se trouve p. 236.

autre effet poétique renforce la dissonance. Alors que les vers de chaque distique se terminent par une rime plate ou une simple assonance, les onze derniers vers ne respectent pas cette règle. Dans la *chute* du poème, tout se délite : la ponctuation se fait expressive (voyez l'abondance de points de suspension) et la prosodie se relâche. C'est bien sûr une manière de souligner par la forme un désarroi profond.

Citons aussi ce qui constitue peut-être le plus beau passage du poème :

« *Dic nobis, Maria, qui vidisti in via?* »

– La lumière frissonner humble dans le matin.

« *Dic nobis, Maria, qui vidisti in via?* »

– Des blancheurs éperdues palpiter comme des mains.

« *Dic nobis, Maria, qui vidisti in via?* »

– L'aure du printemps tressaillir dans mon sein. (v. 177-182)

Comme dans un trope des débuts de l'écriture musicale, Cendrars mélange le latin d'un texte liturgique et la langue « maternelle ». Les trois questions de l'hymne pascal, au lieu de déboucher sur l'affirmation claire de la Résurrection²⁶, offrent une réalité plus incertaine, plus humaine. Les trois substantifs (*lumière-blancheurs-printemps*), les trois verbes à l'infinitif (*frissonner-palpiter-tressaillir*) et les trois rimes des vers en français (*matins-mains-sein*) laissent augurer d'une vie et d'un espoir possibles. Pourtant le vers suivant tombe comme un couperet :

Seigneur, l'aube a glissé froide comme un suaire (v. 183)

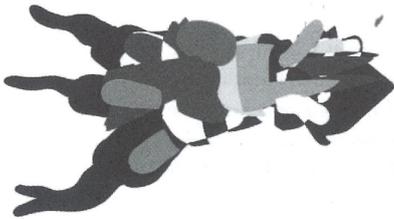
Glissement tout à fait extraordinaire : le *suaire*, linceul du Christ et signe de sa résurrection, est sorti du texte liturgique pour devenir chez Cendrars la métaphore du froid et de la mort... Dans l'Évangile, le tombeau vide est signe de la résurrection et de la vie après la mort ; dans *Les Pâques*, la chambre, dans laquelle le poète se retrouve seul est « comme un tombeau » (v. 196) et le lit « comme un cercueil » (v. 198).

26 Je cite ici la traduction donnée par Remy de Gourmont, *op. cit.*, p. 148, et je souligne : « Dis-nous, Marie, qu'as-tu vu sur ton chemin ? – Les angéliques témoins, le suaire et la robe. – Dis-nous, Marie, qu'as-tu vu sur ton chemin ? – Le Christ, mon espérance, est ressuscité. Il vous précède en Galilée. » Voir aussi l'Évangile de Marc, 16,9.



La fin des *Pâques* n'apporte par la *torsion* tant attendue. La ville moderne n'accouche pas de l'« homme nouveau ». L'Amérique est un pays sans rêve. Ce que le poète cherche à fuir, fait retour. La déambulation dans la ville n'apporte que la banale et prosaïque violence du réel. Peu m'importe ici de savoir si *Les Pâques* a précédé ou non le poème « Zone » d'Apollinaire. Ce qui me frappe en revanche, c'est que « Zone » possède une tonalité positive que n'a pas le poème de Cendrars. Il y a chez Apollinaire un « amour de la vie des autres »²⁷; il y a chez lui une confiance enfantine dans la force dynamique et ascensionnelle du Christ « qui monte au Ciel mieux que les aviateurs » qui semble faire défaut au Cendrars de 1912. *L'autre* Cendrars, celui qui accouche d'une parole vraiment neuve, c'est celui qui renaît avec sa main gauche en 1917...²⁸

Pierre-François Mettan
Collège de Saint-Maurice (VS)



27 Je ne citerai qu'un vers de « Zone »: « Tu regardes les yeux pleins de larmes ces pauvres émigrants » (Apollinaire, *Alcools*, Poésie / Gallimard, 2004, p. 12.)

28 Je suivrai ici l'interprétation de Claude Leroy, qui considère *Profond aujourd'hui*, texte écrit en 1917, comme « le manifeste du poète de la main gauche ». Voir son introduction à *Aujourd'hui*, TADA 11, IX-XXI.

DES ANTIPODES DE L'UNITÉ AU CŒUR DE L'ÉCRITURE L'IMAGINAIRE ALCHIMIQUE DANS L'EUBAGE

Comme l'on dit que l'ouvrage de la pierre est une perpétuelle sublimation, on peut aussi dire qu'il ne consiste qu'en une perpétuelle dissolution et coagulation.

LE FILET D'ARIANE (1695)

Le langage est une chose qui m'a formé. Le langage est une chose qui m'a déformé.

BLAISE CENDRARS

Art de la transformation des métaux vils en or par le pouvoir d'une métaphysique de la sympathie universelle, l'alchimie constitue dans le même temps, par analogie, une œuvre rituelle de transmutation de l'adepte opérant le magistère. Le Grand Œuvre apparaît ainsi comme une promesse de victoire sur le temps, par la mise en travail d'un symbolisme et d'une pratique œuvrant à la renaissance de l'Artiste. De nombreux éléments convergents témoignent du rôle joué par l'alchimie dans l'imaginaire cendrarsien : un pseudonyme qui place toute l'œuvre sous l'égide de l'oiseau phénix, « aboutissement transcendant du Grand Œuvre »¹, des lectures traversées par une rêverie sur l'alchimie comme celles de Baudelaire, de Nerval ou de Boehm, de multiples références, cryptées ou non, à l'Art hermétique, du récit d'un séjour dans une maison appelée La Cornue² à l'histoire des homoncles du comte de Kueffstein³, en passant par l'anecdote de la mise au calorifère des numéros lus du *Mercur de France*⁴. Pourtant, aucune étude spécifique n'a encore été consacrée à l'imaginaire alchimique chez Blaise Cendrars. Certes, la critique semble consciente de cet aspect de l'œuvre, mais la plupart des remarques concernant ce sujet se révèlent réduites à l'allusion entendue. Il semble en aller de l'alchimie chez Cendrars comme d'une chose qui ne paraît pas mériter de faire l'objet d'une véritable analyse. Or, compte tenu de l'importance de l'« écriture de soi » pour l'auteur du *Lotissement du ciel*, de sa fascination pour toutes les formes de renaissance et du faisceau d'éléments qui suggèrent son caractère central dans

1 Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969), Dunod, 1992, p. 147.

2 Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé*, TADA 5, 287-296.

3 *Bourlinguer*, TADA 9, 145-152.

4 Michel Manoll rappelle ce souvenir à la mémoire de Cendrars lors de leur premier entretien, *Blaise Cendrars vous parle...*, O. C., vol. VIII, Denoël, 1965, p. 541 et TADA 15.



cette œuvre, l'imaginaire alchimique semble une piste de lecture particulièrement intéressante.

Et s'il est des aspects encore peu abordés de l'œuvre de Cendrars, il en va de même pour certains de ses textes. Au sein même de cet ensemble que la critique a appelé « les inclassables », le petit récit intitulé *L'Eubage* constitue une œuvre à part. « [C]lé de toute l'œuvre en prose »⁵ selon Jean-Carlo Flückiger, sa rédaction en 1917 marque la renaissance du poète récemment amputé après une année difficile essentiellement marquée par l'abus de boisson et une seconde opération chirurgicale pénible. En regard de l'importance qui lui est conférée dans le processus de renaissance de l'écrivain consécutif au traumatisme de son amputation, *L'Eubage* n'a peut-être pas encore livré tous ses secrets⁶. Or, l'un des principaux intérêts de ce récit réside dans la mise en œuvre d'un imaginaire alchimique qui sous-tend l'écriture cendrarsienne avec une pureté et une cohérence peut-être sans égales dans l'œuvre⁷. Nous ne chercherons pas cependant à dresser un inventaire de tous les aspects de ce texte qui relèvent de

5 Blaise Cendrars, *L'Eubage. Aux antipodes de l'unité*, édition critique établie et commentée par Jean-Carlo Flückiger, Paris, Champion, 1995, p. 311. Étant donné la concision de ses chapitres, les références au récit se borneront à leur indication. Celles à d'autres parties de cette édition seront données comme suit : EC + pagination.

6 Certains critiques en touchent parfois rapidement un mot, mais peu s'y sont véritablement intéressés, à l'exception d'Yvette Bozon-Scalzitti, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977, p. 19-28, de Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 1996, p. 148-151, et surtout de Jean-Carlo Flückiger, au travail de qui cet article doit beaucoup : « À propos de L'Eubage », dans Claude Leroy (dir.), *Blaise Cendrars I. Les Inclassables (1917-1926)*, Minard, coll. « Lettres modernes », 1986, p. 113-145 ; « Le pouvoir secret de la musique. À propos de *L'Eubage, aux antipodes de l'Unité* – (II) », dans *Continent Cendrars*, N° 1, 1986, p. 42-47 ; « Quels dessins pour L'Eubage ? », dans Jean-Carlo Flückiger (dir.), *L'Encrier de Cendrars*, actes du Colloque du centenaire de Berne, Neuchâtel, La Chaux-de-Fonds, Sigriswil (31 août, 1^{er} - 2 septembre 1987), Neuchâtel-Boudry, La Baconnière, 1989, p. 185-207 et « Le tambour, l'organiste et l'Eubage », dans Monique Chefdor (dir.), *La Fable du lieu : études sur Blaise Cendrars*, Paris, Champion, 1999, p. 199-210 ; il faut encore ajouter à ces articles la « Lecture » que cet auteur propose dans son édition critique de *L'Eubage, op. cit.*, p. 263-318 ainsi que le volume TADA 7 : *Moravagine* suivi de *La Fin du monde filmé par l'ange N.-D.* et de *L'Eubage*, Denoël, 2003.

7 Les circonstances qui ont présidé à la genèse du récit sont intéressantes à cet égard. Contacté par Jacques Doucet pour qu'il enrichisse sa collection de lettres d'écrivains, Cendrars surenchérit en lui proposant plutôt une œuvre originale. Ce faisant, il inscrit la rédaction de *L'Eubage* dans un rapport de mécénat analogue à celui qui unissait les alchimistes aux Grands au service desquels ils se mettaient afin d'obtenir le financement de leurs recherches. À cette différence près que la pierre philosophale serait ici le manuscrit de Cendrars, qui relate ses souvenirs à ce propos dans « La Tour Eiffel sidérale » (*Le Lotissement du ciel*, TADA 12, 216-222). La correspondance entre les deux hommes relative à *L'Eubage* se trouve dans EC, p. 195-218. À propos de cette dernière, et concernant l'histoire de la publication du récit voir également Yvette Bozon-Scalzitti, « Appendice A », dans *op. cit.*, p. 285-289.



l'alchimie⁸. Dans un premier temps, nous tenterons de montrer que *L'Eubage* témoigne exemplairement du caractère synthétique de l'imaginaire cendrarsien ; nous mettrons d'abord en évidence le déploiement de cet imaginaire au travers d'une mise en tension d'éléments qui participent de ce que Gilbert Durand appelle le régime « diurne » de l'imaginaire avec des éléments qui relèvent des structures fusionnelles du régime « nocturne »⁹, et qui recourent la bipolarité de la pensée alchimique que traduit la formule *solve et coagula*. Nous examinerons ensuite comment, par la rédaction d'un périple dans les espaces intergalactiques¹⁰, Cendrars opère la transmutation de l'imaginaire incarné par la figure de Moravagine et donne ainsi à lire l'expérience de renaissance dans le creuset de l'écriture qu'il a vécue durant l'été 1917 à Méréville¹¹.

Solve

Dans l'incipit du récit, avant que ne commence véritablement leur exploration, les voyageurs passent par un moment d'attente rituel – « Nous louvoyâmes devant la Grande Ourse¹² durant sept siècles d'horloge » (I) – qui semble avoir pour effet, durant leur aventure du moins, de les préserver du cours du temps. Ce n'est en effet qu'au terme de leur voyage que « l'âge » opère un retour « inattendu, soudain, terrible » (XII) –, alors qu'il avait semblé compter

8 Plusieurs critiques ont noté la dimension alchimique du récit, mais sans véritablement approfondir la question, notamment Claude Leroy, *op. cit.* et Henri Béhar, « Sur un inédit patent », *Europe*, N° 566, 1976, p. 202, qui se penche sur l'« Histoire du Perpetuum mobile », texte inachevé que Cendrars avait promis à Doucet comme « Appendice » au chapitre V de *L'Eubage* pour le rembourser d'une avance. Une exception cependant, celle de Jean-Carlo Flückiger, qui consacre un article à la présentation du traité sur la musique des Sphères de l'alchimiste anglais Robert Fludd, lu par le narrateur de *L'Eubage* au chapitre VIII, et de son influence sur le récit de Cendrars (« Le pouvoir secret de la musique. À propos de *L'Eubage, aux antipodes de l'Unité* – (II) », *art. cit.*).

9 Gilbert Durand, *op. cit.* Nous préférons le terme « fusionnel » à celui de « mystique », employé par Durand, qui peut prêter à équivoque.

10 Placée « sous la tutelle d'Hermès-Mercure, messager des dieux et dieu des voyages, [...] l'activité alchimique peut se définir comme un art du voyage », Frank Greiner, *L'Alchimie*, Desclée de Brouwer, 1991, p. 122. Ainsi, l'image de bourlingueur que s'est forgée Cendrars n'échappe peut-être pas non plus à l'élaboration de son autoportrait en alchimiste.

11 L'ouvrage ne parut finalement qu'en 1926, au Sans Pareil, agrémenté de cinq gravures hors-texte de Joseph Hecht, après que Cendrars eut travaillé à une maquette – pour les éditions de La Sirène, puis pour celles de L'Esprit Nouveau – accompagnée d'une série d'images – pour le fac-similé de son dernier état (1921), voir *EC*, p. 135-171 –, ce qui constitue aussi un facteur de rapprochement avec les traités d'alchimie, très fréquemment accompagnés d'illustrations. Pour des raisons de concision, nous ne nous référerons qu'en notes à ce corpus iconographique, qui mériterait de plus amples développements que ceux que nous proposerons ici.

12 Aux initiales identiques à celles du Grand Œuvre.



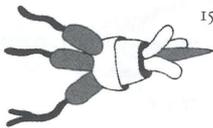
jusqu'à rien¹³. Pourtant, de la queue de l'anguille au bout de laquelle « des mondes en éruption marquent le temps » (II) à « la double montagne de sable qui coule comme un sablier » (XI), en passant par « la rivière du Temps » (V), les figures temporelles abondent dans l'univers exploré par le narrateur et ses compagnons. Or, le Grand Art se présente comme une quête visant à maîtriser le temps. Il s'agit donc de se demander comment les voyageurs vont se comporter dans cet espace résolument temporel, mais aussi comment le récit qui relate leur périple va composer, textuellement, (avec) cet espace-temps singulier.

Le début du voyage relaté par le narrateur de *L'Eubage* semble indiquer que ce récit s'inscrit dans la perspective du régime antithétique de l'imaginaire, caractérisé par une volonté d'arrêter la course du temps avec la violence du conquérant. Les actions décrites dans le premier chapitre conjuguent en effet une série de motifs – l'exploration (dont l'envol constitue l'une des images privilégiées), la conquête, la lumière, le commandement – qui actualisent la plupart des schèmes caractéristiques de ce régime de l'imaginaire, à savoir la séparation, l'élévation et la clarté¹⁴. Une fois accomplis la levée d'ancre et l'envol qui séparent les voyageurs de la Terre, ceux-ci pénètrent dans « une zone essentiellement lumineuse » (I). Le narrateur, détenteur de la parole et chef de cette expédition qui conduira ses membres aux confins de l'univers, ordonne de hisser un « pavillon d'or *aux armes* de la Passion humaine » (I, nous soulignons), annonçant ainsi d'entrée de jeu la couleur à la fois alchimique et belliqueuse de ses intentions à l'endroit des mondes dont il entreprend l'exploration, notamment des figures temporelles qui le peuplent. Cet état d'esprit dominateur s'actualise encore de manière exemplaire dans l'épisode de la chasse au « papillon hybride de la Crête-des-Heures » (V). De nombreux motifs typiques du régime antithétique – projectile, coupure, appropriation des attributs de l'ennemi – s'y retrouvent en effet. Le narrateur fait tirer sur cette figure du temps un obus à harpon qui y fixe son esquif, puis un autre, explosif, dans son œil, avant de dépecer l'animal abattu et de récolter sur son cadavre les signes du zodiaque, au nombre de douze, comme les chapitres du récit. Cette analogie indique que si une dynamique antithétique se voit mise en œuvre par les protagonistes, la forme du récit n'est pas épargnée par cet imaginaire antithétique¹⁵.

13 L'embarcation paraît d'ailleurs en mesure de le remonter – « l'horloge tourne éperdument à rebours. 1000 ans, 10 000 ans, 100 000 ans » (VIII).

14 Sur ces éléments, voir Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 67-215.

15 Qui se retrouve également au sein des mondes parcourus, notamment lorsque l'expédition « roul[e] sur la plage de la lumière » et découvre « deux jeunes soleils qui [...] déchirent la création à belles dents » (IX).



Un examen de l'abondant paratexte du récit tel qu'il est publié en 1926 suffit à mettre en évidence la manière dont celui-ci met en œuvre une telle logique de segmentation. Avec *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, *L'Eubage* constitue l'un des textes les plus hermétiques de Cendrars, au sens propre comme au figuré. Avant de pouvoir commencer la lecture du récit proprement dit, le lecteur se voit invité à passer par la bagatelle de six seuils – titre, sous-titre¹⁶, double dédicace, numérotation, titre et sous-titre du premier chapitre¹⁷ – puis, par trois autres avant de clore l'ouvrage – date, lieux de rédaction, et enfin signature de l'auteur. Ceci ne manque pas d'induire, dans le chef du lecteur, une attente qui rappelle celle des personnages devant la Grande Ourse. Ce cloisonnement se voit encore renforcé par le premier mot du récit – « *Après avoir levé l'ancre* » –, qui plonge son lecteur dans une ignorance complète des circonstances qui ont précédé le départ¹⁸. De même, au terme du récit, le lecteur n'apprend rien de ce qu'il advient des voyageurs après l'explosion finale, significativement précédée par un « zig-zag en forme de point d'interrogation » (XII). La narration épouse ainsi presque exactement les dimensions de la diégèse, de sorte que le lecteur ignore ce qui se passe avant et après celle-ci. Cette surdétermination de la délimitation de l'espace et du temps de la lecture, que renforce le caractère pour le moins peu familier de l'univers exploré par les personnages, participe de ce que Burgos nomme l'« écriture de la révolte », pendant du régime diurne de Durand pour la poétique de l'imaginaire. Dans ce type d'écriture, note Burgos, « les divers matériaux du texte [...] vont se trouver juxtaposés, brutalement confrontés, les uns aux autres, sans qu'aucune transition, sans qu'aucun lien logique, relation causale ou même simple coordonnant, ne vienne établir la transition, adoucir ni même préparer le passage. Au contraire, le plus souvent, les frontières vont être renforcées, les barrières épaissies, les séparations soulignées, selon une nécessité qui prend vite l'allure d'une technique.¹⁹ »

Cette dynamique de segmentation s'observe encore dans la composition narrative ainsi qu'au niveau de l'agencement des propositions et de la construction phrastique. Bien que le récit ne paraisse pas totalement dépourvu de fil conduc-

16 Cendrars a même songé à un second sous-titre : « Préfigurations astronomiques » (*EC*, p. 133-134 et 291).

17 Il faut encore ajouter deux images liminaires et un exergue – la « Prophétie d'Ahkuil-Ch'el » (*EC*, p. 139) – pour la maquette de *L'Esprit Nouveau*, ainsi qu'une « Homélie en langage nahuatl » pour celle de *La Sirène*.

18 Cette ignorance ne sera jamais comblée, à une exception près. Au cours du chapitre V, le narrateur en révèle quelque peu sur son passé, mais de manière trop parcimonieuse et évasive pour véritablement éclairer les mobiles de son expédition.

19 Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Seuil, 1982, coll. « Pierres Vives », p. 158.



teur, les différents chapitres et épisodes qui constituent la narration font preuve d'une relative indépendance les uns par rapport aux autres : ils ne s'enchaînent nullement selon un ordre de consécution logique, mais obéissent plutôt à un principe de simple juxtaposition (parataxe), à tel point que leur ordre de succession pourrait, dans la plupart des cas, être interverti sans que la saisie du sens et la compréhension de l'intrigue en soit profondément bouleversée. En outre, de manière analogue à la façon dont s'enchaînent les séquences narratives, les propositions se trouvent fréquemment juxtaposées abruptement, sans véritable logique de consécution, ce qui se traduit notamment par une absence presque totale de coordonnants de type causal et d'adverbes temporels. Enfin, la plupart des propositions sont relativement brèves, et lorsqu'elles prennent une certaine ampleur, c'est également, le plus souvent, par juxtaposition des segments qui la composent²⁰. Une telle syntaxe tend à figer, pour le lecteur, la dynamique temporelle du récit, ce que confirme le recours, nettement prédominant au présent de l'indicatif (à l'exception des chapitres I, V et VI)²¹.

Ainsi, si l'attitude des protagonistes et les actions qu'ils posent afin de maîtriser le temps relèvent de l'esprit conquérant et guerrier propre au régime diurne de l'imaginaire, il en va de même pour la syntaxe narrative du récit, qui entraîne le lecteur dans un espace-temps rituel et dans un univers essentiellement symbolique qui *tranche* avec l'univers quotidien, ainsi que pour les structures propositionnelles. Cependant, *L'Eubage*, sous-titré *Aux antipodes de l'Unité*, se révèle au moins aussi hybride que ce papillon pourchassé par les voyageurs, « aux ailes isochrones, et dont l'une est le matin, l'autre, le soir » (V). L'« écriture de la révolte » mise en œuvre se voit en effet contrebalancée par des images et une écriture qui participent plutôt du régime nocturne de l'imaginaire en ses structures « fusionnelles ».

20 « Dès qu'une paupière s'ouvre, qu'un bourgeon de chair d'anémone éclôt, qu'un grain de sable s'ouvre à la vie, qu'une mouche, un être humain, un animal ou une plante tressaille, qu'une force quelconque commence sa carrière [une] membrane ultra-sensible vibre, reçoit le son, le répercute, l'amplifie avec un bruit énorme. » (III)

21 Le corpus iconographique participe également de cette écriture de la révolte. D'une part, plusieurs des images choisies par Cendrars figurent des objets coupés – comme les « Coupe[s] [verticale et horizontale] du cerveau » (V) ou encore « Main ou patte? », qui représente une main coupée amputée d'un doigt (VII) –, d'autre part, certaines d'entre elles s'insèrent au beau milieu d'une phrase (*EC*, p. 141, 142, 144, etc.) voire de mots (*EC*, p. 147, 154, 158). En outre, si selon Jean-Carlo Flückiger la présence de ces images peut s'expliquer par la nécessité de colmater les nombreux blancs de la mise en page aérée, voulue par Cendrars (*EC*, p. 301-302), cette présence contribue à la dynamique de « remplissage de l'espace du texte » propre à l'écriture de la révolte (Jean Burgos, *op. cit.*, p. 157), et fait ainsi pendant à l'entreprise de conquête spatiale des personnages. (Pour la liste de ce corpus iconographique, voir *EC*, p. 303-306).



Coagula

Le versant « fusionnel » du régime nocturne de l'imaginaire se situe dans un radical antagonisme par rapport au régime diurne et à son principe d'antithèse. La répétition, les principes de similitude et d'analogie, qui sous-tendent la métaphysique de la sympathie universelle – *En to pan* (« Un le Tout ») – en vertu de laquelle opère l'alchimie, y jouent à plein, de même que les schèmes de confusion, au travers d'images de digestion, de profondeur, d'intimité, de gullivérisation, d'emboîtement, ou de viscosité, ainsi que par le biais d'un symbolisme maternel. Or, ces différents éléments s'avèrent au moins aussi présents dans le récit de Cendrars que ne le sont ceux qui relèvent du régime diurne.

Le chapitre consacré à l'exploration de « l'endroit où gisent les vieilles lunes » (VI), qui conjugue des images de maternité et de viscosité avec des processus d'emboîtement et de gullivérisation, se montre particulièrement animé par un tel imaginaire fusionnel. Ainsi, que le vaisseau se meuve au sein de substances liquides l'apparente au poisson, « animal gigogne par excellence » et symbole typique des structures fusionnelles selon Durand²². S'engageant dans un « cañon étroit, profond, sinueux », l'expédition pénètre dans un lieu qui n'est pas sans évoquer quelque giron maternel, métaphore courante du récipient alchimique dans l'imagerie du Grand Art²³, où se présente effectivement un mélange de matières digne des vases alchimiques : « une source jaillissait par intermittence, épaisse, lourde, sanguine, charriant une espèce de tourbe chaude, fragments de végétation, pierres baveuses, sirop animal, huile agglomérée » (VI). Les voyageurs finissent par aboutir à « un cirque immense » constituant le cimetière des vieilles lunes, « où nageaient des formes confuses » et où « [l]es ombres des choses se chevauchaient en désordre [...], se compénétraient » (VI). En outre, alors que les visions de ce lieu donnent une impression de gigantisme, la conclusion du chapitre oriente rétroactivement sa lecture dans le sens de la miniaturisation : le narrateur « croi[t] bien qu[']ils ont] voyagé dans un œil » (VI).

L'imaginaire fusionnel à l'œuvre dans *L'Eubage* s'actualise également dans la confusion du narrateur avec son embarcation. Tout d'abord, la même indétermination les frappe : pas plus que leur nom n'est révélé, ni l'un ni l'autre ne

22 Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 243.

23 À ce propos, voir notamment Carl-Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, traduit de l'allemand et annoté par H. Pernet et le Dr R. Cahen, Buchet / Chastel, 1970, p. 235.



sont jamais décrits²⁴, de sorte que la possibilité demeure ouverte que le titre du récit désigne le narrateur ou son engin, voire les deux, ce qui renforcerait encore leur relation de similitude. De plus, alors que le vaisseau se voit anthropomorphisé à plusieurs reprises – le narrateur en évoque par exemple « les organes » (VII) –, ce principe d'identification apparaît de manière explicite, lorsque le narrateur confie que « [c]haque tour de la turbine est [s]a pensée la plus intime » (VII). La confusion tend effectivement à se produire, puisque quand « [l]es parois de cristal [du vaisseau] se gondolent », le narrateur voit « le sol se dérober [er] sous [s]on poids [et s'] enfonc[e] dans le plancher de l'appareil comme dans une fondrière » (VII). Devant le danger qui le menace, il se « réfugi[e] dans la cabine centrale », qu'il a « isolée », c'est-à-dire dans un lieu circonscrit au sein de son vaisseau. Nouvel emboîtement, ce lieu trouve une réplique miniaturisée dans le coffret contenant la « Spirale Moléculaire », dont s'empare alors le narrateur. Cette série d'emboîtements relève de ce que Burgos nomme « l'écriture du refus », laquelle se déploie « dans la délimitation d'espaces privilégiés où se mettre à l'abri du temps ». Mais, pour le poéticien de l'imaginaire, cette dynamique se traduit avant tout formellement.

Ainsi le schéma directeur de cette syntaxe va-t-il être d'approche, de construction, de renforcement de refuges toujours menacés, toujours à restaurer en des espaces tendant à se réduire, comme s'il devait finalement se trouver un lieu clos – oublié – où échapper au temps. Délimiter un espace dans le texte, un espace dans cet espace et un nouvel espace dans celui-ci, c'est en effet vouloir faire en sorte de ne plus laisser entrer le temps²⁵.

Comme on l'a vu, le paratexte participe, par son effet de fragmentation, d'une écriture de la révolte. Cependant, en procédant à de multiples répétitions ainsi qu'à la circonscription d'espaces (textuels) gigognes où s'observent des processus de miniaturisation²⁶, les seuils du récit témoignent également de la façon dont une écriture du refus y est mise en œuvre. Ainsi, le titre du récit se voit-il dédoublé par un sous-titre, et chacun des titres de section est dédou-

24 Certains éléments – comme « les plaques de répulsite qui revêtaient [la] coque » (V), la « coque intérieure, en cristal » (VI), le coffret contenant la « Spirale moléculaire » (VII) – ou instruments du vaisseau – « le clavier du vacuum », « les vides ballasts » (VII) – sont bien mentionnés, mais jamais décrits, et leur fonction demeure parfois difficile à déterminer. L'emploi systématique d'articles définis tend d'ailleurs à présenter au lecteur ces parties de l'engin comme si elles étaient déjà connues de lui, ce qui constitue un contresens. En outre, les termes employés pour désigner l'embarcation – « machine », « engin » (V), « appareil » (VII) – ne font qu'accroître cette indétermination.

25 Jean Burgos, *op. cit.*, p. 159-160.

26 Ces deux aspects sont évidemment étroitement liés.



blé par la mention d'un mois du calendrier. Et il n'est pas jusqu'à la dédicace elle-même qui n'obéisse à ce principe de répétition puisque celle adressée à Doucet se voit flanquée d'une seconde, adressée à Conrad Moricand en 1926. Par ailleurs, la délimitation titrologique de chacun des chapitres du récit ne manque pas de reproduire, à l'intérieur de celui-ci, celle qui marque le récit tout entier. D'autant que cette mise en abyme formelle se reproduit, au sein des chapitres V et VI, par le biais des inventaires – dont le principe réside dans la répétition – auxquels procède le narrateur. Chacun des éléments des signes zodiacaux prélevés sur le cadavre du papillon de la Crête des Heures (V) et des « blés de la lumière » (VI) se voit non seulement nommé, caractérisé – constituant ainsi un chapitre miniature –, mais également numéroté, tout comme les douze chapitres du récit.

La construction du récit se révèle par ailleurs scandée par de multiples répétitions de formules, de segments de texte ou de mots. Les titres des chapitres sont tous coulés dans le même moule, inspiré de la langue latine en laquelle étaient rédigés la plupart des anciens traités de l'alchimie occidentale – « De l'hétéroclite » (VIII), « De l'esprit humain » (IX), « Du calendrier » (XI). Plusieurs chapitres se clôturent sur des formules définitionnelles très semblables²⁷, certaines phrases présentent des redites²⁸, tandis que d'autres obéissent à une structure en échos²⁹. Mais de ces répétitions en tous genres – qu'il serait fastidieux d'exposer plus abondamment –, la plus significative en contexte alchimique est sans aucun doute celle du segment « or », le plus souvent en ces points stratégiques du texte que sont les fins de chapitre – « pavillon d'or » (I), « Orgue des Origines » (II), « Norme » (III), « moisson dorée » (VI) « l'Origine » (VII) (nous soulignons), et enfin le « vaporisateur » dont se sert le narrateur pour « transmue[r] » son embarcation « en matière solaire pure », en « scarabée d'or » (XII).

Le réseau d'images, le principe de cloisonnement, ainsi que le caractère fragmentaire de la syntaxe mis en œuvre par le récit, s'ils relèvent du régime diurne de l'imaginaire, semblent dans le même temps participer d'un imaginaire du refus, dès lors que ces différents éléments peuvent s'interpréter, tant pour les personnages (dans l'univers diégétique) que pour le lecteur (en ce qui concerne la structure du récit), comme la délimitation d'espaces confinés, agencés selon

27 « La vie est efficacement, manifestement, formellement, de l'espace et du temps sublimisés, fondus, aromatisés. Du miel. » (V) et « La matière est de la couleur dans l'espace, de la chute dans le vide, et nous l'avons industrialisée. C'est l'Origine » (VII).

28 « L'horloge, l'horloge tourne » (VIII), « Une boule se forme, une boule éblouissante » (VII).

29 « Non, il n'y a pas de lois; il n'y a pas de mesures. Il n'y a pas de centre. Pas d'unité, pas de temps, pas d'espace » (V).



une dynamique d'emboîtement qui concourt à mettre à l'abri de l'écoulement du temps. Le récit de Cendrars mise ainsi sur deux types d'écriture – révolte et refus –, qui participent de deux régimes imaginaires antagoniques. Alors que la première, l'écriture de la révolte, met l'accent sur les schèmes de séparation, la seconde repose au contraire sur des schèmes fusionnels. Cette bipolarité, qui recoupe le précepte alchimique «*solve et coagula*», donne la clé du processus de renaissance dont ce récit constitue le creuset, car ces deux orientations ne doivent nullement être comprises comme irréductiblement hétérogènes. Au contraire, la dynamique du récit repose entièrement sur leur co-présence antagonique, qui relève, pour rester dans les catégories de l'anthropologie de l'imaginaire, du régime «synthétique» (Durand) ou «dialectique» (Burgos) qui caractérise cette «symbolique complète, fonctionnant sur les deux régimes de l'image»³⁰ que l'alchimie constitue pour Durand.

Un imaginaire synthétique

Par son récit, Cendrars donne à lire une opération de mise à mort et de renaissance dont les phases successives semblent coïncider avec celles de l'*opus* alchimique. Outre que tout se passe comme si le voyage relaté se déroulait dans les instruments du laboratoire de l'alchimiste en même temps que dans l'espace intersidéral³¹, cette analogie est suggérée par la correspondance entre les douze chapitres du récit et les douze signes zodiacaux prélevés sur le cadavre du papillon de la Crête des Heures. Or, dans la tradition du Grand Art, ceux-ci ont fréquemment été mis en rapport avec les différentes phases du magistère³². Ainsi, le douzième et dernier signe mentionné dans l'inventaire du narrateur est celui du poisson, auquel correspond le plus souvent le moment crucial de la «projection», qui survient au douzième et ultime chapitre du récit de Cendrars. Bien qu'il ne soit sans doute pas nécessaire de rechercher une stricte conformité entre le récit alchimique de Cendrars et les étapes de l'*opus*, force est de constater que *L'Eubage* présente une succession de mises à mort et de

³⁰ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 259.

³¹ Dans les traités alchimiques, l'alambic est parfois assimilé à un vaisseau (Frank Greiner, *op. cit.*, p. 23). En outre, l'organisation microcosmique du laboratoire «renvoie à un englobant général évoqué seulement parfois par l'embrasure d'une minuscule fenêtre» (*ibid.*, p. 66). Or, les visions que le narrateur a de l'univers qui l'entoure passent par l'embrasure d'un «hublot» (I). Ceci pourrait expliquer pourquoi, comme gullivérisé, il semble voyager en un vase et apercevoir à travers ses parois des objets suggérant un laboratoire, comme une «batterie de cuisine» et «[d]es livres [qui] tombent des bibliothèques» (VIII).

³² Par exemple dans le *Dictionnaire mytho-hermétique* (1758) d'A.-J. Pernety, cité par Frank Greiner, *op. cit.*, p. 20. Voir également J. van Lennep, *Alchimie. Contribution à l'histoire de l'art alchimique*, Bruxelles, Crédit Communal, 1984, p. 28-29.



renaissances, mais aussi de schèmes diairétiques (*solve*) et fusionnels (*coagula*), similaires à ceux qui rythment la suite des phases du Grand Œuvre.

Une fois le départ réussi et le « pavillon d'or » (I) hissé (*solve*), le narrateur contemple par son hublot l'« anguille ou espèce de Serpent du Ciel » et « l'Éponge qui est le fonds du ciel » (II), inquiétantes figures animale et végétale, chaotiques et informes. Selon Greiner, le « commencement de la fabrication de la pierre [...] est le moment difficile où l'alchimiste est confronté à la matière brute [...] : chose chaotique dont le cinétisme renvoie à celui des reptations, sauts, grouillements visqueux des batraciens et reptiles [...] qui [...] symbolisent la *Materia prima* »³³ (*coagula*). Après deux autres chapitres purement contemplatifs, où s'observe également l'alternative entre agrégation et dissolution³⁴, les protagonistes s'attaquent au papillon de la Crête des Heures (V). Mais, une fois l'animal rattaché (*coagula*) par un harpon (*solve*) à l'embarcation, celle-ci se confond avec la proie qui l'entraîne dans sa chute (*coagula*) : aux « ailes rigides » du papillon répond l'arrêt de la « machinerie », ainsi que l'étrange « douleur aiguë dans la tête » (V) ressentie par le narrateur, qui, « alors qu'[il] croyai[t] tout perdu », voit « ce besoin de contrôle et de direction qui l'a toujours fait agir » (V) reprendre le dessus sur sa passivité et le conduire à faire « sauter les amarres qui [les] liaient à [leur] proie » (V) (*solve*), avant d'atterrir (*coagula*) pour dépecer (*solve*) l'animal abattu.

L'exploration du « cimetière des vieilles lunes » (VI) pourrait correspondre à l'Œuvre au noir, étape mortifiante d'un retour régénérateur à l'origine et moment de la putréfaction de la matière. Cette *mortificatio* est à nouveau suivie d'une renaissance : lui succède l'inversion « [d]es valeurs de mort [...] en promesse de fécondité »³⁵. Émergeant des ténèbres de la grotte-tombeau, le narrateur voit « palpiter » devant lui « [l]es plus beaux blés de la lumière » et en fauche « les épis les plus lourds [...] pour ensemençer éternellement la terre des hommes » (VI). Cette nouvelle coupure, qui remet en jeu des schèmes schizo-morphes, ouvre à la phase de l'*albificatio*, caractérisée par de nouvelles pratiques purificatrices³⁶, qui se traduisent par une décomposition du vaisseau (VII) qui fond. Ceci conduit le narrateur à se réfugier « dans la cabine centrale », qu'il a « isolée »³⁷ (VII), où il assiste à la « parturition des couleurs »³⁸ qui aboutit à

33 Frank Greiner, *op. cit.*, p. 22.

34 Une « langue insensée de mastodonte » se construit par agrégation – « cela accourt de toutes parts, se groupe, se tasse » – avant que ne s'élève « un grand vent [...] qui la dissout » (III).

35 Frank Greiner, *ibid.*, p. 86.

36 *Ibid.*, p. 87.

37 Terme qui relève du vocabulaire (al)chimique.

38 On connaît l'importance des couleurs pour l'alchimie.



l'apparition d'« un brouillard évanescant jusqu'au blanc » (VII). Autrement dit, la multiplicité dissolvante du spectre chromatique se résorbe dans l'unicité de la couleur de l'Œuvre au Blanc, phénomène avec lequel coïncide le retour de l'astronef à l'état solide. Ce parcours se clôture par l'usage, contre la menace d'agglomération et de digestion par les « murènes » (XII), de la « poudre de projection » qui permet au narrateur de « transmue[r] » son embarcation « en matière solaire pure », en « or » (XII), avant l'explosion finale précédée d'un « zig-zag en forme de point d'interrogation » qui, tout en clôturant le récit en tant que « point final », indique qu'il appelle une réponse, que le processus ne prend pas fin, ce qui constitue une remarquable synthèse finale³⁹.

Mettant en œuvre une structure rituelle de type initiatique⁴⁰, l'itinéraire des protagonistes ne cesse d'osciller entre mort et renaissance, comme entre *solve et coagula*. Et bien que la plupart des péripéties semblent pouvoir être rattachées à l'un de ces principes, force est de constater dans le même temps la relativité d'une éventuelle tentative de classification. Chaque événement conjugue en effet les deux pôles de l'imaginaire alchimique mis en œuvre⁴¹. Tout se passe donc comme si l'*opus* se répétait à plusieurs reprises dans *L'Eubage*, quoique d'une façon toujours autre. Comme l'indique Jean-Carlo Flückiger, les douze chapitres peuvent se comprendre comme « autant de variations sur un même thème fondamental, reprenant les mêmes éléments dans des compositions chaque fois renouvelées.⁴² » La récurrence du signifiant « or » au terme de plusieurs chapitres, seul ou inclus dans un autre terme, chaque fois différent, témoigne de cette dynamique de répétition du même – et non de l'identique – qui caractérise le récit. Cette distinction⁴³ se justifie d'autant mieux à propos de *L'Eubage* qu'elle s'accorde parfaitement avec l'idée du narrateur selon laquelle « [l']univers est isomère, ce qui veut dire qu'il est composé, en tout et partout, des mêmes éléments qui ont pourtant (partout et en tout) des propriétés différentes selon que ces éléments sont différemment disposés » (V). L'un des intérêts de cette vision de l'univers, qui coïncide avec la métaphysique de la sympathie universelle de l'alchimie, et en laquelle Flückiger estime que

39 Superposés, les deux éléments de ce « Zig-zag » tels que Cendrars les a tracés (*EC*, p. 124) représentent un swastika aux formes recourbées, symbole cyclique caractéristique des structures synthétiques de l'imaginaire.

40 S. Vierne, *Rite, roman, initiation*, (1973), deuxième édition revue et augmentée, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987.

41 Ainsi, le harpon qui lie le vaisseau au papillon est-il à la fois symbole de coupure – il blesse l'animal – et fusionnel – il lie l'embarcation à l'animal, au point que leur sort dans la chute est indissociable, presque jusqu'au moment de l'impact.

42 Jean-Carlo Flückiger, « À propos de *L'Eubage* », *art. cit.*, p. 119.

43 Due à Michel Picard, *Lire le temps*, Minuit, coll. « Critique », 1989, p. 127-128.



« *L'Eubage* semble bien nous fournir la clé de sa propre production »⁴⁴, consiste dans le fait de pouvoir se lire comme une conception du langage et, partant, de l'écriture. Elle y invite en effet : d'une part en parlant d'un univers « composé » – comme un texte –, d'autre part en mettant directement cette conception en pratique au niveau phrastique, par la répétition d'un de ses segments avec inversion de l'ordre de ses termes et adjonction de parenthèses – « en tout et partout » puis « (partout et en tout) » (V)⁴⁵. Par conséquent, en vertu du principe selon lequel l'élément d'un système prend sens en fonction de son contexte, les éléments répétés dans *L'Eubage* se voient altérés par rapport à leur(s) précédente(s) occurrence(s).

Dans le cadre de la tradition alchimique, la réalisation du Grand Œuvre ne doit pas s'entendre comme création *ex nihilo*, mais plutôt comme répétition du geste inaugural de la création. Voilà pourquoi « l'art des adeptes est placé sous le signe de la *mimésis* »⁴⁶, symbolisée dans l'imaginaire alchimique par le singe – dont un spécimen vient se coller au hublot par lequel le narrateur contemple les merveilles de l'univers qu'il explore (X). Cet aspect mimétique explique l'abondance de références à la tradition dans la littérature alchimique, ainsi que les multiples répétitions que présentent les traités. À travers ces deux facettes d'une même intertextualité généralisée, l'on retrouve l'oscillation permanente du *solve et coagula*, qui consiste en l'occurrence à extraire un élément de son environnement d'origine pour l'insérer dans un autre contexte et le lier à d'autres éléments. Ceci renvoie à la très riche intertextualité à l'œuvre dans *L'Eubage*, exemplaire en cela de la poétique cendrarsienne de la citation et de l'autocitation. Le récit se construit en effet par une multitude d'emprunts à d'autres textes, mais également par un recyclage de certains des éléments qui le composent.

Aux dires de Cendrars, le terme d'« eubage », qui s'impose comme titre en 1921, constitue une découverte de dictionnaire⁴⁷. Jean-Carlo Flückiger a mis en

44 « À propos de *L'Eubage* », *art. cit.*, p. 118.

45 Si le discours alchimique « repose sur l'idée de la sympathie et de la ressemblance universelle, [...] il transfère ce principe sur le langage, verbal et visuel [...] », note Umberto Eco, « Le Discours alchimique et le secret différé », *Les Limites de l'interprétation*, trad. de l'italien par Myriem Bouyaher, Grasset, coll. « Biblio essais », 1992, p. 91-92.

46 Frank Greiner, *op. cit.*, p. 57.

47 « Le titre, *L'Eubage*, je ne l'ai trouvé que beaucoup plus tard, une nuit que je feuilletais *Le Petit Larousse* et que je tombai en arrêt sur ce mot », écrit-il dans le chapitre « La Nuit » de *La Tour Eiffel sidérale*, TADA 12, 218. Cendrars fait ici preuve d'une certaine inexactitude dans la datation puisque, d'après Flückiger, c'est dès 1918 que le titre en question apparaît dans la liste « Du même auteur » du *Panama* (EC, p. 290).



évidence l'influence possible d'une importante série de lectures de Cendrars⁴⁸, auxquelles peuvent être ajoutées celles de Conrad Moricand⁴⁹ et de Cendrars lui-même⁵⁰. En outre, deux livres sont mentionnés par le narrateur : les *1001 Nuits* – par une référence à Sinbad le marin (VI) – ainsi qu'un ouvrage sur la musique des Sphères de l'alchimiste rosicrucien Robert Fludd (VIII). Enfin, selon une technique courante chez Cendrars, *L'Eubage* va jusqu'à reproduire certaines phrases⁵¹ empruntées à Remy de Gourmont (*EC*, p. 283), au Baudelaire des « Correspondances », à un prospectus de vente de blés au nom de Florimond Desprez⁵² lors du catalogage des blés (VI) ou encore, pour ce qui concerne la double dédicace, aux lettres adressées aux deux dédicataires⁵³. En-

48 Camille Flammarion, Cyrano de Bergerac, Darwin, Ernst Haeckel, Swedenborg, Büchner, Campanella, Restif de la Bretonne, Gassendi, Léopold Survage, Baudelaire, Rimbaud, Huysmans, ou encore Poe (*EC*, p. 279-287).

49 Auquel Cendrars rend, par le biais de sa dédicace, ce qu'il semble y présenter comme une source de documentation ou d'inspiration de son récit : « *Ci-joint tes fiches*. Puisque tu aimes tant les étoiles fixes, je vais déchirer la Voie Lactée pour t'en montrer d'autres, d'insoupçonnées. Toutes celles que tu me cites [...] » (Nous soulignons.)

50 Selon Flückiger, l'« Histoire de deux déserteurs », récit à peine ébauché appartenant au premier jet manuscrit de *Moravagine* – reproduit dans *EC*, p. 243-246 –, constitue l'une des sources de *L'Eubage* (*EC*, p. 283).

51 *Documentaires*, recueil composé à partir de phrases tirées du *Mystérieux docteur Cornélius* de Gustave Lerouge, en est l'exemple extrême. L'intertextualité dans ce recueil pourrait d'ailleurs être étudiée à la lumière de l'imaginaire alchimique. Le nom de l'auteur de *La Mandragore* renvoie en effet à l'une des trois grandes phases du Grand Œuvre – l'Œuvre au Rouge –, et celui du personnage principal de son roman, qui comprend le segment – or (Cornélius), fait signe vers ceux des alchimistes, fréquemment latinisés.

52 Nous soulignons. Ce document reproduit en fac-similé dans *EC*, p. 86-89.

53 Lettres reproduites en fac-similé dans *EC*, p. 41 et 45. Par ailleurs, toutes les images choisies par Cendrars pour sa maquette illustrée sont des emprunts. La plupart proviennent de *Astronomie populaire* de Flammarion. Mais d'autres ouvrages lui ont également servi de source iconographique, dont deux manuels de physique – les *Leçons de physique* destinées à l'enseignement secondaire des jeunes filles, par Mme L. Margat-Lhuillier, et le *Lehrbuch für den Unterricht in der Physik*, de R. Waeber –, ainsi que le *Blaubuch* d'August Strindberg, dans lequel Cendrars a puisé cinq images (*EC*, p. 308-309). Outre que ce mariage du texte et de l'image peut se lire en termes de synthèse, ce corpus iconographique obéit également à un principe de répétition, notamment par un retour de certains éléments pictographiques déjà employés – « Deux radiolaires protoplasmiques » (II), les deux coupes du cerveau (V), « La Grande Ourse dans 50 000 ans » et « La Grande Ourse aujourd'hui et il y a 50 000 ans » (VI). Certaines de ces illustrations sont elles-mêmes organisées selon un principe répétitif : l'« Harmonie des vibrations » par exemple présente un rectangle vertical constitué de quinze carrés de même taille, sur fond noir, dont les figures internes s'organisent toutes en fonction du centre du carré. Enfin, un jeu d'échos s'établit entre texte et images : le motif de la musique – « Des instruments de musique » (III) –, s'il fait retour dans la lecture du traité de Fludd, se répète également sous forme picturale – « Ondes de notes » (III) –, et alors que l'illustration qui embraye le catalogage des signes zodiacaux est une coupe verticale du cerveau, et celle qui le clôt une coupe horizontale, le narrateur achève le chapitre VI en affirmant avoir « cueilli des regards. Blés du cerveau » (VI).



fin, nous avons précédemment souligné les multiples répétitions qu'opérait le texte de Cendrars. Englobant d'autres textes, son récit se nourrit également, tel l'*ouroboros* alchimique⁵⁴, de sa propre substance signifiante. Ainsi, tant en ce qui concerne l'intertextualité proprement dite (macrocosme) que l'auto-textualité (microcosme), *L'Eubage* obéit à une dynamique intertextuelle qui combine, dans son geste d'écriture, la séparation et le mélange, mettant ainsi en œuvre une dynamique de répétition du même.

Une transformation est donc à l'œuvre dans cette logique de la récurrence. Et, de fait, des grandes visions panoramiques de l'univers à la contemplation du cœur de l'embarcation, jusqu'à la tentative de retour sur terre et à l'explosion finale, un mouvement en spirale se dessine au sein du récit, qui correspond au « scénario » visant à l'obtention de la pierre philosophale, symbole caractéristique de l'imaginaire synthétique, qui, à l'instar de celui de l'*ouroboros*, « équivaut à une victoire sur le temps [qui] n'est plus alors ce qui fuit, grouille et détruit, mais un cycle dont le devenir maîtrisé est source d'une perpétuelle nourriture »⁵⁵. Comme l'écrit encore Greiner, « [l']*opus* se développe à la façon d'une spirale, son scénario n'est pas celui d'un devenir continûment progressif mais se déroule en ressassant le même cycle »⁵⁶. Il existe donc une étroite analogie entre l'agent moteur du vaisseau – la Spirale moléculaire – et la dynamique qui anime le récit. Or, ce mouvement de perpétuel recommencement, qui résulte de la mise en tension irrésolue de tendances antagonistes – *solve et coagula* –, indique que *L'Eubage*, envisagé de façon globale, met en œuvre une écriture de la ruse telle que la caractérise la poétique de l'imaginaire⁵⁷.

54 Sur le manuscrit de Jacques Doucet (voir Jean-Carlo Flückiger, « À propos de *L'Eubage* », *art. cit.*, p. 122), ainsi que sur le feuillet 44 de ce que Flückiger a appelé le « Brouillon de Berne » (fac-similé dans *EC*, p. 34), Cendrars a entouré le mot « Fin » par le dessin d'un *ouroboros*.

55 Frank Greiner, *op. cit.*, p. 23

56 *Op. cit.*, p. 87. – D'après Gabriel Boillat, « [l]a spirale est une des images qui expriment le mieux le mouvement de l'œuvre de Cendrars. La spirale est une forme dynamique autogénératrice qui permet d'évoluer tout en restant soi-même. [...] La spirale est la forme de la présence absente, de la fidélité dans l'infidélité. [...] La spirale impose donc la permanence dans la différence, la vie dans la mort, la mort comme retour symbolique à la vie » (*À l'origine, Cendrars*, Les Ponts-de-Martel, Hugues Richard, 1985, coll. « La main amie », p. 96). Dans le corpus iconographique, qui, pour les même raison que les greffes intertextuelles, participe d'un imaginaire synthétique, la spirale apparaît dans la « Coupe perpendiculaire à l'axe du limaçon » (III) et la « Chute en spirale de la Terre dans l'espace » (IV), mais se trouve également suggérée à de multiples reprises, notamment par le biais d'images présentant des séries de cercles concentriques, comme « Harmonie des ondulations » (VI) et « Couleurs polarisées » (VII).

57 Jean Burgos, *op. cit.*, p. 165-169.



Par ailleurs, la conception de l'univers comme « isomère » permet encore de comprendre le choc en retour qui frappe les chasseurs après leur attaque contre le papillon de la Crête des Heures (V), et dont les conséquences se font ressentir bien au-delà du chapitre V. Dès le chapitre suivant, un puissant rayon heurte l'engin « de plein fouet comme un obus » (VI). De plus, à la charge explosive tirée dans l'œil du papillon répond l'explosion qui met brutalement un terme au récit, et aux visions qui en constituent une bonne partie. Ce phénomène est-il véritablement surprenant si, comme l'écrit le narrateur dans un instant de lucidité, dans l'univers « tout se tient, se lie et rebondit » (V)? C'est que, à l'instar de l'alchimiste, en agissant sur l'univers qui l'entoure, le narrateur – Cendrars lui-même si l'on en croit sa dédicace – opère dans le même temps sur lui-même. Or, en 1917, l'auteur vit un moment crucial dans sa vie d'écrivain, qui le voit se tourner vers une nouvelle poétique. Certes, d'autres textes que *L'Eubage* ont joué un rôle déterminant dans ce processus de renaissance scripturaire entrepris par le poète amputé en 1915. Mais si *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.* constitue selon Flückiger « la première mise en pratique de la nouvelle écriture inventée par l'eubage dans le long processus de restructuration interne droite-gauche », et « *Les Armoires chinoises* [...] le compte rendu, l'allégorie de ce processus de mort et de résurrection », *L'Eubage* lui apparaît comme « le théâtre du processus lui-même » (EC, p. 300).

D'une poétique à l'autre

Claude Leroy a démontré comment l'amputation a été vécue par Cendrars comme un châtement à l'encontre de la violence qui l'habitait avant-guerre et dont témoignaient son pseudonyme, sa poésie avant-gardiste et son attitude guerrière dans les batailles littéraires. Leroy interprète l'abandon de la poésie et de l'« imaginaire prométhéen » qui lui était lié comme le parachèvement par Cendrars lui-même de son châtement, qui lui permettra de convertir sa blessure en marque d'élection, de renaître de ses cendres et de restaurer son pseudonyme par l'élaboration du mythe de la main coupable, envoyée au ciel pour y constituer la constellation d'Orion, ainsi que par une identification avec la Passion-Résurrection du Christ⁵⁸. Selon Leroy, la figure de Moravagine cristallise l'imaginaire belliqueux du poète, au point de se confondre, dans sa mythographie, avec sa main coupable. Or, Cendrars pensa attribuer à ce double mortifère le grandiose et impossible projet de *La Fin du monde*. Il en publiera finalement quelques fragments, sous sa signature, comme *Profond aujourd'hui*, et *Moravagine*. Selon Leroy, cette stratégie cendrasiennne de récu-



⁵⁸ Claude Leroy, *op. cit.*

pération des textes moravaginiens sous son pseudonyme constitue une restauration de celui-ci et le recouvrement du droit à la signature par un exorcisme du double maléfique⁵⁹.

De nombreux éléments instaurent un lien entre *Moravagine* et *L'Eubage*, et semblent indiquer qu'un processus analogue est à l'œuvre dans le récit alchimique. Le rôle de source de l'« Histoire de deux déserteurs » – qui devait faire partie des œuvres de Moravagine – a déjà été souligné (voir note 52). Flückiger note également que le troisième chapitre de *L'Eubage* illustre un passage du deuxième chapitre de *Moravagine* (EC, p. 294)⁶⁰, et considère encore que le papillon chassé par le narrateur symboliserait le projet de *La Fin du monde*, et les morceaux de son dépeçage les fragments qui en seront publiés séparément (EC, p. 297). De surcroît, la dédicace du roman, datée de 1917 et localisée à La Pierre, fait également signe vers le paratexte de clôture de *L'Eubage*. Ce rapprochement semble concerner plus précisément le héros éponyme du roman et le narrateur du récit alchimique. Les velléités belliqueuses affichées par ce dernier participent en effet de l'imaginaire violent incarné par Moravagine⁶¹. Leur attitude révolutionnaire en fait deux frères, ce que confirme le voyage dans l'espace pour l'un, sur Mars pour l'autre⁶², ainsi que le fait que Moravagine, désireux de tourner le film de la *Fin du monde* sur la planète Mars, « invente l'engin qui permet le voyage »⁶³, tout comme le narrateur de *L'Eubage*. Ce faisceau d'indices donne à penser que Moravagine pourrait bien se cacher derrière l'anonymat de celui qui dirige l'expédition alchimique. Mais, comme pour *Profond aujourd'hui*, Cendrars récupérerait le récit sous sa propre signature⁶⁴.

59 *Ibid.*, p. 93-100.

60 Raymond, jeune psychiatre, y affirme que « [n]ous percevons le rythme universel dans le péritoine, qui est notre tympan cosmique, un toucher collectif », *Moravagine*, TADA 7, 20. Dans le chapitre III de *L'Eubage* on trouve : « Tous les matins une membrane transparente s'étend sur le fond du ciel. Dès qu'une [...] force quelconque commence sa carrière, cette membrane ultra-sensible vibre, reçoit le son, le répercute, l'amplifie avec un bruit énorme » (III). Et Flückiger de préciser que « [l]e mot 'péritoine' inscrit à côté du titre sur le brouillon du chapitre [de *L'Eubage*] confirme explicitement cette parenté des textes » (EC, p. 294). Le critique souligne encore que ce chapitre rappelle également le moment où Moravagine, détenu à la forteresse de Presbourg, « réinvente en une grandiose et hallucinatoire descente au fond de son oreille les voyelles et les consonnes » (EC, p. 295).

61 Le narrateur de *L'Eubage* et Moravagine sont des figures de chefs. De la même façon que le premier l'est par son équipage dans son voyage intersidéral, le second est suivi par ses compagnons dans sa tentative avortée de révolution en Russie.

62 Lorsque Raymond le retrouve dans un hôpital, Moravagine délire, se croyant sur la planète Mars. De plus, il passe ses journées à écrire à propos de son séjour extraterrestre, alors que *L'Eubage* semble être le journal de bord du narrateur.

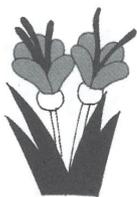
63 « Pro domo. Comment j'ai écrit *Moravagine* », TADA 7, 231.

64 Cette hypothèse reste à vérifier par une étude des manuscrits.



Dans la préface du roman de 1926, Raymond rapporte avoir découvert les manuscrits de Moravagine au fond d'une malle. Par ailleurs, un clou – visible sur le fac-similé – tient ensemble les feuillets de la maquette de *L'Esprit Nouveau*. Ces deux éléments font étrangement signe vers le mythe christique qui sous-tend l'expérience de Méréville – renaissance dans une grange – et du congé donné à la poésie – un fragment d'*Au cœur du monde* « crucifié » par un clou au fond d'une malle. Récit d'une transmutation alchimique, *L'Eubage*, dans sa maquette du moins, serait de la sorte crucifié et pourrait dès lors s'interpréter comme l'expérience scripturaire de cette « Passion Humaine » aux armes desquelles est frappé le « pavillon d'or » hissé sur l'embarcation⁶⁵. L'image sur laquelle se clôture le chapitre VII – « Main ou patte ? » – semble confirmer cette hypothèse : représentant une main doublement coupée – elle est séparée de son bras et amputée d'un doigt – cette illustration suit directement la formule « C'est l'Origine ». Que ce doigt manquant soit l'*auriculaire* ne laisse pas de faire sens dans la quête aurifère qu'est l'alchimie, d'autant que, comme l'écrit Barthes, « l'or des alchimistes est un or vide, sans origine.⁶⁶ » Ainsi, cette image se donne-t-elle à voir, de manière cryptée, comme la désignation de l'origine (absente) de la quête de transmutation identitaire mise en œuvre dans *L'Eubage* : l'amputation de 1915⁶⁷. Ce récit alchimique de Cendrars, qu'il présente, contre les faits, comme « [s]on premier manuscrit écrit de la main gauche »⁶⁸, apparaît ainsi comme l'un des creusets textuels par lesquels le poète a converti son châtement en sacrifice rédempteur, a rusé avec son destin en se nourrissant du sang de sa blessure pour le convertir en or d'écriture. Dès lors, il n'est peut-être pas illégitime de voir dans l'explosion finale la transmutation de la main coupable en constellation d'*Orion*.

La double dédicace se révèle un indice intéressant du processus de renaissance qui s'opère dans *L'Eubage*. L'idée en vint à Cendrars lors de la publication du récit, en 1926, soit l'année au cours de laquelle paraît également *Moravagine*. Le contraste entre ces deux dédicaces fait apparaître une nette prise de distance de la seconde par rapport à la première, en inscrivant en outre au seuil du récit



65 Sur la dimension christique de la tradition alchimique – le Christ a été assimilé à la pierre philosophale –, qui concourt à la portée rédemptrice de cet imaginaire, voir notamment Frank Greiner, *op. cit.*, p. 27-29, ainsi que Carl-Gustav Jung, *op. cit.*, p. 441 et sq. L'alchimie se mêle ainsi dans la mythographie de Cendrars à son identification à la figure du Christ (voir Claude Leroy, *op. cit.*, p. 230-233).

66 Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, coll. « Points Essais », 1970, p. 46.

67 De manière très significative, cette représentation d'une main coupée est d'ailleurs venue remplacer une image... de la constellation d'*Orion*, finalement non retenue en raison de sa mauvaise qualité (*EC*, p. 306-307).

68 *L'Homme foudroyé*, TADA 4, 232.

sa double polarité de *solve et coagula* : d'une part, à la distance du vouvoiement adopté pour Doucet répond la chaleur amicale du tutoiement pour Moricand ; d'autre part, alors que la première dédicace évoque le voyage au passé, la seconde l'annonce comme un futur proche⁶⁹. Mis en regard, ces deux éléments paratextuels semblent renvoyer, le premier à la poétique de la main coupable et exilée, le second à l'écriture de la main gauche. Cendrars signe en effet pour Doucet « L'eubage en exil, B. C. » contre « Ma main amie, B. C. » pour Moricand – selon une formule qu'il reprendra ultérieurement dans d'autres textes – ce qui tend à assimiler « l'eubage » de la première dédicace à la main coupée/coupable de Cendrars. De plus, alors que la dédicace à Doucet est signée de Paris, celle adressée à Moricand l'est de Nice. Or, lorsque Cendrars se remémore son congé donné à la poésie, il lie celle-ci à Paris et aux surréalistes⁷⁰, qu'il n'appréciait guère, et dont Doucet devint aussi le mécène ultérieurement⁷¹. Tout se passe donc comme si, à l'occasion de la publication de *L'Eubage*, Cendrars cherchait, par son travail sur le paratexte, à accentuer sa prise de distance – déjà impliquée par son récit au moment où il le fait paraître à la même époque que *Moravagine* – par rapport à l'imaginaire incarné par sa main droite perdue. La seconde dédicace viendrait ainsi répéter la première, la mettant à mort et revivifiant de cette façon le récit.

Le lien entre l'ami astrologue de Cendrars et son personnage de détraqué sexuel apparaît dans *Moravagine*, avec la reproduction en fac-similé d'un portrait du personnage éponyme, attribué à Conrad Moricand⁷². Ainsi, si comme semble l'indiquer la double dédicace, le patronyme de Moricand a servi à Cendrars de prête-nom pour sa nouvelle poétique d'eubage, c'est donc bien de *Moravagine* à *Moricand* que la transmutation alchimique des imaginaires s'est opérée, autour du noyau d'une syllabe initiale conjuguant les signifiants de l'or et de la mort par laquelle l'adepte doit passer pour renaître de ses cendres. Dans la mythographie cendrarsienne, le nom de Moricand servirait à démembrer le nom de *Moravagine*, et se verrait attribuer une fonction de patronage analogue à celle dévolue à Jacques de Voragine pour le roman, tel que l'a mis en évidence Leroy⁷³.

69 « Ce que je vous envoie est la relation pure et simple du voyage *que j'ai fait* » (Doucet), contre « *je vais déchirer* la Voie lactée » (Moricand). (Nous soulignons.)

70 « [L]a poésie qui prenait vogue à Paris me semblait devenir la base d'un malentendu spirituel et d'une confusion mentale qui, je le devinais, ne tarderait pas à empoisonner et à paralyser toutes les activités de la nation française avant de s'étendre au restant du monde » (*L'Homme foudroyé*, TADA 5, 173.)

71 Dans son cinquième entretien avec Michel Manoll, Cendrars répond à celui-ci qui l'interroge sur les commandes que Doucet passait aux écrivains : « Suarès, [...] Valéry, etc. Ces gens-là ont écrit sur commande pour M. Doucet. Finalement ils ont été battus par les surréalistes qui ont accaparé Doucet jusqu'à sa mort » (*op. cit.*, p. 602 et TADA 15).

72 *Moravagine*, TADA 7, 222.

73 Claude Leroy, *op. cit.*, p. 229-243.



Une renaissance perpétuelle

Une fois initié, l'adepte doit se faire initiateur à son tour. Or, comme l'écrit Alleau, « [l]a littérature alchimique a fait de la lecture même de ses œuvres une épreuve initiatique.⁷⁴ » En l'occurrence, c'est en couchant par écrit l'expérience de son périple « aux antipodes de l'Unité » que le narrateur de *L'Eubage* convie son lecteur à partager sa transmutation. Le récit fait en effet tout pour l'inscrire dans l'univers diégétique. La question de la lecture est thématifiée par le récit. Comme on l'a vu, c'est notamment à partir d'autres livres que Cendrars a composé ce texte, ce qui laisse des traces, qui témoignent d'une culture livresque, dans le récit fait par le narrateur (les références à Sinbad et à Robert Fludd, les citations de Baudelaire et de Gourmont).

Cependant, c'est surtout par les stratégies discursives que s'opère l'inscription du lecteur dans le texte. Selon Michel Picard, c'est avant tout au sein des « trous » ménagés par les instructions sémiotiques du texte que s'investit la subjectivité du lecteur⁷⁵. Dès lors, l'identification au narrateur que favorise la focalisation interne à laquelle obéit le récit se voit surdéterminée par la profonde indétermination de son narrateur homodiégétique. Autrement dit, le lecteur répète par sa lecture le récit fait par le narrateur, dont il peut d'autant plus facilement adopter le rôle que celui-ci est très peu déterminé et que son altérité s'en trouve par conséquent amoindrie. Toutefois, l'emploi du « je » n'est pas absolu. Fréquemment, un « nous » – et parfois un « on » – le remplace ; il ouvre même le récit : « nous quittâmes la Terre » (I). Cette première personne du pluriel se justifie par la présence d'un équipage dont les membres ont suivi le narrateur après avoir été ses auditeurs⁷⁶, autrement dit une mise en abyme de la posture du lecteur. Ce « nous » inscrit ainsi le lecteur dans l'univers diégétique en « l'incluant dans la communauté imaginaire d'une « coopération »⁷⁷, car l'obéissance de l'équipage à son chef fait pendant à celle que le lecteur est censé observer à l'égard des instructions de lecture données par le narrateur, qui trouvent notamment à s'exprimer dans *L'Eubage* par un fréquent recours de la narration à la deuxième personne du pluriel – « des ombres passent devant vos yeux » (III)⁷⁸ –, ainsi que par l'emploi récurrent au cours des descriptions de l'adverbe « voici », par lequel le narrateur feint la présence du lecteur à ses



74 René Alleau, « Alchimie », dans *Encyclopaedia Universalis*, Paris, t. 1, 1996, p. 718.

75 Michel Picard, *op. cit.*, p. 84-85.

76 Il s'est présenté à eux « comme un prophète inspiré, comme un poète » (V).

77 *Ibid.*, p. 86.

78 Nous soulignons.

côtés⁷⁹. Enfin, la répétition de l'expérience de l'eubage s'atteste dans l'ultime mot du paratexte de clôture : « La Pierre » conclut l'énumération de ses lieux de rédaction, et répète ainsi, pour le lecteur, la « poudre de projection »⁸⁰ qui opère la transmutation des voyageurs. Leur périple ne se clôture donc par avec l'écriture du récit, mais se répète en chaque lecture qui en est faite.

Par cette invitation au lecteur à revivre l'expérience de sa transmutation mérévillienne, Cendrars en appelle à une constante répétition de la même – et toujours *autre* – oscillation entre mort et renaissance qui sous-tend le mythe sous l'égide duquel son pseudonyme a placé toute son œuvre. Ce mouvement perpétuel ne se clôt nullement avec *L'Eubage*. Brassant en son sein bon nombre d'autres textes, ce récit fécondera l'œuvre ultérieure de Cendrars, qui y fera plusieurs fois référence⁸¹ – citant même dans son intégralité son second chapitre dans la « Tour Eiffel sidérale » – ce qui ne pourra qu'en renouveler rétroactivement la lecture. Ainsi, ce voyage « aux antipodes de l'Unité » conduit-il son lecteur au cœur d'une écriture sous-tendue par un imaginaire alchimique suggéré d'emblée par un pseudonyme de braises et de cendres qui apparente son détenteur au phénix. Celui-ci incarne la pulsion mortifère qui anima les premiers velléités littéraires du poète d'avant-garde et d'avant-guerre, jusqu'à ce que sa main d'écriture soit fauchée lors de l'assaut de la Ferme Navarin. Cependant, à l'instar du poète des *Armoires chinoises* qui, « mange[ant] les confitures qui coul[ent] de ses bras mutilés »⁸², est figuré sous des traits qui l'apparentent au serpent autophage du Grant Art, Cendrars s'emploiera encore et toujours à convertir cette mortification en renaissance, dans et par l'écriture, et à offrir cette expérience en pâture et en partage à celui qui, un peu moins de trente ans plus tard, deviendra son « Lecteur inconnu ».

Toutefois, d'après Leroy, la formule de cette nouvelle écriture ne trouvera son plein accomplissement que dans la tétralogie des Mémoires, sous la forme de l'écriture rhapsodique de *L'Homme foudroyé*. Cendrars passera d'abord par l'échec de ses tentatives cinématographiques, puis par celui de ses « histoires

79 La lettre à son mécène dont Cendrars a tiré sa dédicace témoigne d'ailleurs du contact étroit qu'il a tenté de conserver, durant son voyage d'écriture, avec celui qui était son premier lecteur : « Mettons que malgré la distance énorme qui nous sépare et le recul prodigieux que la contemplation des Élémentaires et des Origines donne à mon esprit, j'aie réussi à rester en rapport avec vous et vous envoie périodiquement mon récit » (lettre du 3 mai 1917, *EC*, p. 205).

80 Autre nom de la pierre philosophale dans le langage des traités d'alchimie.

81 À l'exception du cinquième entretien avec Michel Manoll (*op. cit.*, p. 600-601), Jean-Carlo Flückiger a rassemblé les passages de l'œuvre de Cendrars relatifs à *L'Eubage* (*EC*, p. 249-257).

82 *Les Armoires chinoises*, cité par Claude Leroy, *op. cit.*, p. 109.



vraies». L'écrivain en viendra même à renier son œuvre de l'Entre-deux-guerres en raison de ce que la poétique de la main gauche aurait finalement permis le retour de ce dont l'écrivain avait cru s'être débarrassé à la faveur de l'expérience mérévillienne, ce que le déclenchement de la Seconde Guerre attesterait⁸³. Cette emprise persistante de structures héroïques sur l'imaginaire cendrarsien se fait sentir dans *L'Eubage* par leur usage paradoxal dans le geste d'écriture qui vise à s'en défaire. Comme on l'a vu, Cendrars exile moins Moravagine qu'il ne le transmue en Moricand, le conservant par conséquent, quoique transformé. Et de fait, ultérieurement, l'or se révélera, d'après la formule de Leroy, « un leurre qui provoque le retour d'Orion sur la terre des hommes.⁸⁴ » C'est que l'écriture cendrarsienne a toujours été appendue au régime synthétique (ou dialectique) de l'imaginaire. Dès avant la Grande Guerre, dès l'élection du pseudonyme au moins, l'œuvre de Cendrars se montre animée par une double polarité de mise à mort et de renaissance perpétuelle. C'est dire qu'en dépit de ses nombreuses et indéniables ruptures, sur le plan des structures imaginaires mises en œuvre, en faisant feu de tout bois pour alimenter son entreprise de permanente rénovation de soi par l'écriture, Blaise Cendrars est constamment demeuré égal à lui-même, c'est-à-dire perpétuellement autre. En ce sens, *L'Eubage* et l'imaginaire alchimique qui le sous-tend ne constituent qu'un moment parmi d'autres de cette trajectoire singulière, mais l'un des plus exemplaires.

David Martens

Université de Louvain-la-Neuve



⁸³ Claude Leroy, *op. cit.*, p. 261-268.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 243.

RÉFÉRENCE CENDRARS

Cette petite présentation, à la forme incertaine, que l'on m'a amicalement demandé, en tant qu'écrivain, je voudrais que vous ayez l'indulgence de ne pas mal la comprendre, c'est-à-dire que pour parler de ma relation à Cendrars je me trouve dans l'obligation de parler de moi et de mettre ce « moi » à côté du nom de Cendrars. Malgré ce rapprochement inévitable, je n'ai pas la prétention de me comparer à Cendrars. Mais si je ne me compare pas à lui, je peux toutefois – opérant cette distinction de choix que l'on connaît et que Barthes par exemple opère – m'identifier à lui, c'est-à-dire que mon imaginaire est avant tout « désirant, amoureux », les deux adjectifs sont de Barthes.

Il ne m'est pas forcément facile de dire comment agit la présence de Cendrars dans ma pratique d'écriture et dans ma vie, parce que cette action prend des formes multiples et peut surgir en des instants anodins ou tout au contraire à des moments importants de mon existence. En fait, c'est cela même que l'on doit appeler, je crois, une référence, c'est-à-dire que confronté à certaines situations, c'est souvent à Cendrars que je pense, c'est lui qui, avec quelques autres, s'impose parmi les premiers dans mon esprit, et parfois je n'ai pas même besoin d'y penser, il surgit, c'est-à-dire que la présence de Cendrars constitue un axe, un cœur, un centre, un point de référence précisément. Où et comment se manifeste cette référence, c'est de cela qu'il faudrait essayer de parler.

Mais avant d'aller plus loin, je ne peux taire ma rencontre avec un auteur qui, par ailleurs, hante un peu ma famille sans qu'il soit pour autant impudique de vous confier quelques éléments privés. L'un de mes oncles, le frère de mon père, après cinq années passées au service de la légion française combattante, comme mercenaire, dans l'armée nationale congolaise, et à cette occasion, cet oncle a perdu un bras avant d'aller s'installer à Bruxelles où, l'esprit noirci par des idées suicidaires, il a véritablement mené une vie dangereuse, brûlant en quelques mois sa raison et toutes ses indemnités. Le fait qu'il ait, bien des années après, l'esprit apaisé et sa voie peut-être trouvée, le fait qu'il ait appelé son fils Blaise, n'a pas vraiment de quoi surprendre, mais le hasard (ou alors tout autre chose) d'un événement mystérieux peut nous laisser songeur. Cet oncle avait l'habitude de tailler, se servant pour cela de morceaux de bois de la taille d'une bûche, des statuettes. À mon père, entre la fin de sa vie de légionnaire et le début de son mercenariat, il en avait offert une, une sorte de personnage qui brandissait un bras, comme un signe de force, de puissance.



Peu avant l'annonce de l'accident de mon oncle, cette statue, et mon père en ignore le pourquoi, est tombée, et le bras s'est brisé.

Outre l'histoire de mon oncle, un autre fait, plus subjectif celui-là, m'a beaucoup troublé : les premières fois que j'ai vu des photographies de Blaise Cendrars, j'ai aussitôt eu ce sentiment d'inquiétante étrangeté : je connaissais ce visage et je ne le connaissais pas, je ne le connaissais pas mais je le reconnaissais, jusqu'à ce que je comprenne que ce visage, et plus encore ce corps, la posture de ce corps, étaient extraordinairement proches de celles du frère de mon grand-père, un homme discret, un fils illégitime, qui ne venait que rarement aux fêtes de famille et qui avait exercé (avant que l'alcool ne le rattrape) le métier de boulanger, un homme qui avait perdu son nom et que tout le monde appelait «le loup blanc» un homme qui avait la réputation parmi ses confrères – et ce n'est pas rien – de faire le meilleur pain de Vevey et de toute sa région. Durant des années, nourrir les autres, comme un anonyme.

Bien entendu il faut se méfier de ces rapprochements que l'on peut être seul à voir, (pensons à *La Méprise* de Nabokov), mais c'était là mon sentiment réel.

Compte tenu de ces éléments privés, ma rencontre avec Cendrars n'aurait pas pu ne pas avoir lieu. Venons-en précisément à cette première rencontre : alors que la fin de mes études à l'université de Lausanne approchait, je devais réfléchir à un travail de licence. J'étais emprunté parce que je ne voyais pas avec quel auteur j'allais partager six mois de recherche et je voyais moins encore sous la tutelle de quel professeur j'allais travailler. La chance me sourit pourtant (et pas qu'à moi) puisque cette année-là, Claude Leroy fut invité, par je ne sais quelle heureuse fortune, à venir durant un semestre parler de Cendrars aux étudiants de Lausanne.

En ce temps-là, fort de ma jeunesse – tendrement insolente – mes ivresses prenaient le plus souvent naissance hors de l'université, mais aussi hors des livres auxquels je me référais assez peu ; et mes voyages, et mes dérivés, et mes chevauchées avaient d'abord besoin de déplacements réels, de kilomètres réels, de paysages réels, de chairs réelles. La fiction pouvait bien attendre. Certes je lisais, mais vite, mais mal, mais distraitement ; des livres étaient bons, des livres étaient beaux – je m'en rendais compte – des livres étaient dignes d'être aimés, mais par d'autres que par moi.



Et puis, par une nécessité advenue, je rencontrai tout à la fois Cendrars (c'est-à-dire un monde, une langue, une façon de s'accaparer la langue, une

élégance, un souffle qui vite me conquiert) et quelqu'un capable d'ouvrir ce monde, d'en montrer son organisation et sa complexité, de l'éclairer et de le mettre en résonance, de le donner à penser et à repenser. C'est ainsi que j'entrepris sans peine et sans souffrance une recherche autour du mot d'« idiot » accolé à celui de Moravagine.

Je ne pouvais pas encore le savoir, mais c'était là le point de départ d'une relation qui exercerait sur moi une double influence : l'une littéraire et l'autre plus existentielle.

Commençons par le seconde :

Comment concilier le goût de l'action, et plus globalement de la vie qu'à de multiples occasions Cendrars exalte (pensons par exemple à une phrase comme « le simple fait d'exister est un véritable bonheur ») et le profond désespoir incrusté en lui de façon inaltérable, que l'on pense, parmi d'autres, à un énoncé comme : « l'isolement d'un homme est un monde infini ». Si Cendrars m'apparaît plus désespéré que pessimiste (pour moi ce serait plutôt le contraire), il résout de manière parlante ce paradoxe qu'il condense par ailleurs en quelques formules étincelantes comme « je prends toujours part et partie bien que ne croyant plus à rien » ou « la sérénité ne peut être atteinte que par un esprit désespéré et pour être désespéré, il faut avoir beaucoup vécu et aimer le monde. » Et c'est bien ce mouvement spiralé qui est épatant : aller à la rencontre de l'autre, de l'ailleurs, de l'autrefois aussi, pour prendre conscience de sa solitude et de son désespoir, celui-là même qui, précisément, permet de repartir, d'agir une fois encore, de fêter la vie et de montrer, à soi et aux autres, que l'on n'est pas encore mort.

C'est là ma principale dette « existentielle » à Blaise Cendrars, elle est simple, elle s'énonce en quelques mots, mais c'est une aide précieuse : savoir qu'en dépit de notre immense solitude, la vie vaut d'être remplie, accomplie. Pour cela, fort d'une vitalité désespérée, il faut se débarrasser de l'attente, de ce qui est à venir, de cet à venir interminable, se débarrasser de cette pensée qui déclare que nous ne sommes pas encore en état de vivre ce qu'il y a à vivre, de sentir ce qu'il y a à sentir, de penser ce qu'il y a à penser.

J'en arrive maintenant à ce qu'il y a de plus important et de moins facile à mettre en mots : l'influence littéraire que Cendrars exerce sur moi. Comment on a pu absorber, comment on a pu incorporer un livre ou un auteur ? Comment ce livre ou cet auteur se forme et se déforme en nous ? Quel type de relations entretenons-nous avec ce livre ou cet auteur ? Comment agit sur



nous notre mémoire littéraire au moment de l'écriture?... Autant de questions compliquées, flottantes, difficiles à résoudre.

On le sait, il y a différentes raisons d'aimer un écrivain. La captation qu'un livre exerce sur nous peut s'opérer grâce à l'histoire, c'est-à-dire que l'histoire est haletante et qu'on a envie d'en connaître la chute, le dénouement, on avance vite parce que l'on a besoin de savoir ce qui va se passer. Voilà une raison possible d'aimer un livre et son auteur. La deuxième raison, c'est que la langue envoûte, qu'on a envie de s'arrêter sur une phrase, envie de relire une page, c'est donc avant tout la façon qu'a l'auteur de traiter ou de maltraiter la langue qui agit sur nous. Entre cette première et cette deuxième raison, il y a évidemment des infiltrations possibles. Quant à la troisième raison, c'est la moins fréquente et la plus précieuse. Certains écrivains, quand vous les lisez, vous avez soudain envie de vous arrêter, de vous mettre au travail et d'écrire. Cendrars, je le sais, me donne encore ce goût d'écrire, lui qui se plaignait tant du châtement d'écriture m'a donné le désir d'écriture. J'écris aujourd'hui parce qu'il y a désir d'écriture, et pour l'instant de cela je ne me lasse pas. Je n'ai pas – pas encore – à faire le deuil du désir. Mais le désir n'est pas tout. Kafka, pour dire l'obligation d'écrire, use de cette très belle formule, il parle d'« injonction intérieure ». Sans qu'il soit nécessaire de s'attarder sur le sens ou sur les raisons de cette « injonction intérieure », personne ne doutera qu'elle était brûlante lorsque Cendrars a écrit ses plus grands et ses plus beaux textes.

Pour essayer de parler un peu de la présence de Cendrars, de comment cette présence agit, je vais partir du général et tendre à des éléments plus particuliers avec une restriction de taille: de fait, je ne peux parler que de ce dont je suis conscient, ce qui n'est peut-être pas grand chose à côté de ce dont je n'ai pas conscience.

Tout d'abord, je me demande dans quelle mesure je ne suis pas redevable à Cendrars de ma conception de l'écriture. Pour moi, écrire c'est mettre des voiles autour de soi, comme le drapé sur les statues antiques qui à la fois cache et montre, qui à la fois révèle et dissimule. Je laisse voir mais je me protège, je ne cache pas que je me cache; par l'écriture je manifeste que je me dissimule, mais simultanément l'écriture montre, exhibe, l'écriture m'habille et me déshabille. Et c'est cela que j'entends chez Cendrars: pour parler de soi, il doit s'oublier, « il » doit oublier « soi », « je » doit oublier « moi ». Celui qui écrit est amené à disparaître pour laisser la place à celui qui parle en lui. Le sujet se morcelle, se déchire. Sortir de soi pour atteindre les secrets de l'intériorité. Le lecteur peut seulement, peut-être, se rapprocher d'un intime qu'il doit se contenter d'ignorer d'un peu moins loin.



A la question du questionnaire de Proust : Pour quelle faute avez-vous le plus d'indulgence, Cendrars a répondu « le mensonge ». Cendrars sait que l'écrivain est un menteur, n'en déplaie aux chimères de la sincérité et aux promotions publicitaires qui nous parlent d'histoires vraies quand la littérature ne s'occupe que de vraies histoires ou de vraies non-histoires. Mais si l'écrivain est un menteur, il n'est pas un tricheur. Avec les artifices que j'ai à disposition – les mots – je veux être capable d'écrire dans ma *voix* et le leurre que je mets en place (la littérature) est vrai, sans concession. Pour cela j'essaie de demeurer dans mon écriture, de ne pas succomber aux pressions qui viennent de l'extérieur, ne m'appartiennent pas, ne pourront jamais être justes. Le pire : des livres sans noms parce que sans auteurs, des livres sans distinction : sans saveur, sans odeur, sans couleur, des livres sans corps. Mais « demeurer dans mon écriture » ne veut pas dire me dégager de toute filiation. Au contraire. Je m'écarte de nombreux écrivains qui valorisent une écriture du présent détachée de tout passé. A ce propos, écoutons Barthes quand il évoque l'importance de la filiation : « Il ne s'agit pas de reconduire, de recopier, d'imiter, de conserver ; il s'agit de recourir à une sorte d'hérédité des valeurs nobles, comme un aristocrate sans argent, sans héritage, peut rester un aristocrate ; une écriture a besoin d'une *hérédité*. Il y a des moments où il faut dire avec Verdi : « Tournons-nous vers le passé, ce sera un progrès. » La filiation doit se faire par *glissement* : il ne s'agit pas de pasticher il faut translater l'écriture ancienne, dans sa beauté de vin ancien, en ne refusant pas de la faire glisser à travers des mots nouveaux, des métaphores nouvelles. » Le programme, admirablement énoncé par Barthes, est ambitieux puisqu'il s'agit de s'écarter d'une sorte de soumission à un maître tout en lui rendant hommage, en inventant, par glissement, des formes nouvelles pour peut-être mettre en mouvement des textes que l'on aime. Si l'encrier de l'écrivain peut être la vie, on sait bien à quel point l'œuvre de Cendrars a été nourrie par la bibliothèque, par la littérature, et à quel point il a pratiqué, sous différents formes, l'intertextualité en permettant aux textes des autres d'interagir avec les siens.

Pour essayer de montrer comment Cendrars peut apparaître, ou traverser certains de mes textes, comment ses textes à lui peuvent circuler dans les miens, les affecter, entrer en voisinage avec eux, le plus simple est de vous donner quelques exemples concrets que je ne commenterai pas ou très peu.

Tout d'abord, il peut y avoir la simple citation : ainsi, dans *Quartier Terre*, le premier livre que j'ai publié après un voyage de six mois autour du bassin méditerranéen, il y a, en exergue, une citation de Cendrars tirée d'*Une Nuit dans la forêt*. Cendrars chapeaute en quelque sorte ce livre qui est le point de départ de tous les livres à venir.



Il peut ensuite y avoir ce qui s'apparente à une référence assez précise : dans *Les Larmes de ma mère*, le narrateur dit : « Tout bouge dans la tête. J'essaie de ne penser à rien. Des titres de livres et des phrases entières arrivent jusqu'à moi. Les uns à la suite des autres. Ils ne disparaissent pas avant que j'aie pris en considération la force de leur signification. On ne lit pas pour se délasser. On ne lit pas pour se reconnaître. Tandis que j'allume une cigarette, je dois me mettre en paix avec les illusions perdues, avec le lotissement du ciel, avec je n'ai pas de souvenirs d'enfance, avec mange tes chocolats, fillette, mange donc tes chocolats, écoute, toutes les religions n'enseignent rien de mieux que la confiserie, mange, petite cochonne, mange!... Et toi qui manges des chocolats!... ».

On quitte la référence précise pour se confronter à l'allusion. Ici, l'ambiguïté de l'intertexte est plus forte puisque seul le lecteur qui connaît le texte auquel il est fait allusion peut déceler la référence. Dans *Partir*, Cendrars écrit : « Un matin, donc, que j'étais soûl, vanné et encore plus méprisant que de coutume, en rentrant chez moi, je vis trois roses d'une belle incarnation et presque irréaliste de fraîcheur, reluire dans le parterre circulaire, bordé d'une grille en fer ouvragé, qui entoure le petit bassin rond et le jet d'eau de la place de Médicis [...]. J'enjambai la grille du bassin, je cueillis les fleurs car ces trois roses écloses de la nuit, les premières de l'année, étaient le premier baiser du printemps, une annonce et une promesse – et je me mis à courir, à courir, car je ne pouvais plus rester à Paris. » Dans *Les Larmes de ma mère*, le narrateur dit : « Au printemps, un poète que j'aime voit trois roses. Les trois premières. Et ces trois roses réveillent son ardeur. Il abandonne tout et il part pour accompagner le printemps qui arrive. Ce poète est capable de cela. Pas de quoi s'enorgueillir. Pas de quoi revendiquer des honneurs. Aujourd'hui, cent ans plus tard, le printemps est là. Et moi aussi je vois les premières roses. Et je pense à ce poète. Et je pense à partir. Mais je ne pars pas. »

Il y a ensuite l'envie, parfois, de faire dialoguer les textes entre eux, à travers des échos, des résonances, des inflexions, des prolongements. Le texte de l'autre, le texte de Cendrars, est une matière vivante que je saisis et que je pétris. Dans *Bourlinguer*, Cendrars décrit Rij, cette prostituée énorme, qui ne bouge pas, figure tutélaire d'un bordel d'Anvers. Dans *La Joyeuse complainte de l'idiot*, il est possible que Madame Vivianne, présidente-directrice générale de La Demeure, un institut où vivent quarante pensionnaires mal adaptés au monde qui les entoure, dérive en partie de Rij, de ce texte que j'avais envie de remettre en mouvement et de cette femme que j'avais envie de remettre en marche.



Il y a enfin la démarche qui consiste à renvoyer, sans indice explicite, au monde de l'écrivain, à sa vie, à ses histoires, à son écriture, à l'image que l'on s'en fait.

Dans une nouvelle intitulée *Le Nom des pères*, un texte qui montre comment la construction de l'identité peut se troubler, se charger peut-être d'une malédiction quand, par tradition familiale, on reçoit automatiquement le prénom de son grand-père et que l'on doit donner à son fils le prénom de son père. C'est ainsi que sept vies sont exposées, sept époques aussi, mais plus encore, sept relations aux mots. Le dernier personnage évoqué, vedette du show-business – celui qui vit dans le futile et le paraître –, mettra un terme à cette perversion filiale pour naître neuf. Mais dans cette nouvelle, le personnage qui nous intéresse est le troisième. Pourquoi? Parce qu'en l'écrivant j'avais en tête une certaine idée de Cendrars, l'homme, et puis aussi de Dan Yack, et puis peut-être encore un peu de Moravagine. Voilà comment s'invente, se façonne, un personnage hybride, né de greffes et de dérivations, un personnage qui par ailleurs apparaît dans un texte qui s'occupe peut-être autant de génétique que de généalogie.

Je ne sais pas si je pourrais continuer longtemps ce petit exercice un peu périlleux. Il faudrait parler de mon dernier livre paru, celui qui s'intitule *La joyeuse complainte de l'idiot*. Il y aurait certainement à dire sur le choix de ce titre, et sur mon idiot très éloigné de Moravagine, idiot.

Pour conclure, je ne peux vous cacher le plaisir particulier ressenti lorsque j'ai eu entre mes mains ce petit livre, *Le Nom des pères*. A la dernière page, il y a un récapitulatif de tous les titres parus dans cette collection intitulée Mini-Zoé. Le numéro 63, c'est ce livre-ci, le mien, et le titre qui le précède, celui qui le couve, c'est le numéro 62, il s'intitule *J'ai saigné*.

Michel Layaz
Écrivain



TRADUIRE CENDRARS, C'EST MOURIR UN PEU... ET RENAÎTRE

Je ne suis ni bilingue ni traducteur de profession. Je suis journaliste, et d'origine suisse-allemande. Mais j'ai des racines qui s'enfoncent un peu par-delà la frontière, puisque mes ancêtres sont venus du pays de Bade et d'Alsace voisine. Du canton de Berne aussi, sinon de Sigriswil du moins de Guggisberg. En un mot, moi je suis Bâlois. Entre Paris et Zurich, Bâle est la ville la plus grande. Or, je suis né dans cette cité rhénane dont, à l'âge de dix ans, Blaise Cendrars a fréquenté la même école que devait le faire mon père vingt ans plus tard, cité d'où il est impossible d'apercevoir les Alpes, où ça sent toujours un peu la chimie et la mer.

Mais cela n'explique guère pourquoi j'ai traduit les poésies de Cendrars. Mes premières traductions, j'ai les ai faites à partir de l'italien. Fasciné, dans les années quatre-vingt, par les chansons du *cantautore* Lucio Dalla, par sa musique, par sa voix et ses paroles, je devinais bien ce qu'il voulait me dire mais je ne comprenais pas exactement ses textes parfois assez énigmatiques. Alors je me suis mis à les traduire. D'abord pour mon seul usage personnel. Mais après la rencontre inespérée de Lucio Dalla en personne, il est résulté de notre amitié spontanée un livre composé des textes de ses chansons traduites en allemand. Pour le plaisir j'ai même transposé une de ses chansons en dialecte bâlois. La publication de ce texte dans la *Basler Zeitung* (pour laquelle je travaillais à l'époque) fit un joli bruit.

Je vous dis tout cela pour vous signaler que je suis un amateur : un amateur de musique d'un côté – je n'en ai jamais étudié les principes de construction – et de l'autre, un amateur passionné de littérature et de poésie, dont je comprends peut-être un peu mieux les secrets de fabrication.

J'ai fait la connaissance de Blaise Cendrars grâce à une lettre, une lettre que m'a adressée un ami bâlois depuis la prison d'Olten où il purgeait ses trois mois pour refus d'accomplir le service militaire. C'était en 1970. Or, cet ami m'envoya un certain poème dans lequel Cendrars évoque sa Remington ; mon ami avait lui-même tapé sa lettre sur une Remington, et ça m'a rappelé mon père qui possédait lui aussi une Remington, un modèle des années cinquante, que j'utilisais pour dactylographier mes premières effusions d'écrivain juvénile en composant une courte nouvelle traitant de la fugue du petit Peter Burri loin du foyer familial où il ne devait pas se sentir toujours à l'aise...



Mais cela non plus n'explique pas encore suffisamment pourquoi j'ai osé traduire, beaucoup plus tard, l'œuvre poétique de Blaise Cendrars.

D'abord, dans les années soixante-dix, au lieu de suivre assidûment les cours de littérature française de l'Université de Bâle – où on m'a forcé à apprendre par cœur les codes des tous les départements français (cela s'appelait « cours de civilisation française ») –, je me suis plongé dans la lecture de Cendrars, puis dans celle d'Apollinaire, de Prévert et de bien d'autres. J'écoutais les voix de Léo Ferré et de Serge Reggiani, qui m'ont révélé un certain son de la culture française – un son qui me restera dans l'oreille pour toujours. Je me suis alors fait un cours de civilisation française à mon propre usage, en inscrivant au programme beaucoup d'autres lectures, et des voyages. « Avec le temps, avec le temps » – pour citer Ferré –, j'ai perdu un peu de vue tous ces poètes, mon travail quotidien de journaliste et de critique de théâtre m'entraînant vers d'autres préoccupations, et par la force des choses, plutôt vers l'Allemagne...

Jusqu'à ce qu'au printemps 1984 – je crois bien que ce fut à Pâques, pas à New York, non, mais à Paris – je tombe sur un gros livre intitulé *Blaise Cendrars* qui venait juste de paraître, écrit par une certaine Miriam Cendrars. Je l'ai acheté tout de suite, je l'ai ouvert dans le train qui me ramenait à Bâle et je l'ai dévoré durant les deux nuits suivantes. D'un coup et d'une façon nouvelle, cette biographie m'a fait découvrir ce qu'on appelle aujourd'hui le « continent Cendrars ». Le lendemain, j'ai couru chez Lenos Verlag, mon éditeur bâlois – car entretemps j'avais publié un petit roman – et j'ai brandi le volume : « Voilà ce qu'il faut publier ! » C'est qu'approchait en effet le centenaire de cet auteur encore trop peu connu en Suisse alémanique et en Allemagne.

Et comme chacun sait, les éditions Lenos publièrent la version allemande de cette biographie-fleuve pile pour le centenaire du poète. La traductrice Giovanna Waeckerlin, qui a le sens et le respect de la parole poétique et qui avait bien vu que les traductions disponibles des poésies de Cendrars n'étaient pas à la hauteur de ce qu'elle entendait proposer aux lecteurs, m'avait demandé de mettre en allemand les poèmes cités par Miriam Cendrars. Elle me faisait confiance, l'éditeur me faisait confiance, à moi, le si mauvais traducteur, qui ne savais pas aller jusqu'au bout, mais qui venais de redécouvrir Cendrars et qui commençais à ressentir une certaine parenté d'âme avec le poète du Transsibérien, malgré la diversité de leurs vies.



Lorsqu'en 2002 Lenos Verlag me proposa de traduire l'ensemble des poésies de Blaise Cendrars, je n'ai pas hésité une seconde, sans savoir vraiment, je l'avoue, ce qui m'attendait. Quelle aventure ! Mais j'y croyais profondément

et je savais que j'aurai à mes côtés un poète qui aurait sans aucun doute réagi de la même façon.

Comment ai-je pu me croire capable de mener à bien ce travail? Tout simplement parce que je voulais mieux comprendre ce qui me liait si curieusement à Cendrars. Parce que j'aime la langue allemande, toute différente qu'elle soit de la langue française. Et enfin, parce que j'étais convaincu de pouvoir recréer ce poète en allemand tout en respectant ses rapports créatifs à sa langue maternelle.

Evidemment, le traducteur doit connaître à fond la langue originale qu'il va transposer, mais il doit encore mieux savoir se débrouiller dans le maquis de sa propre langue, à l'aide d'une boussole linguistique qui ne s'achète sur aucun marché mais qu'il faut avoir implantée dans son cœur. Quand tu traduis il faut aimer. On ne traduit que ce qu'on aime, surtout lorsqu'il s'agit de poésie. Car en poésie c'est un peu comme en amour: une parole en cache toujours une autre.

Evidemment, j'ai travaillé en utilisant les instruments du métier, mais le vrai travail s'est fait dans mon esprit. Face à ce Cendrars et à ses textes poétiques, qui semblaient parfois être si faciles et qui me poursuivaient jour et nuit, j'éprouvais une *violence de comprendre* ce qu'ils voulaient me dire – à moi personnellement – pour pouvoir en transmettre le message aux lecteurs et lectrices de langue allemande. Des centaines de fois j'ai lu et relu ces poèmes à haute voix; je me suis emparé des ces textes, j'ai vécu avec eux, ils ont envahi mon travail quotidien à la Radio où je commençais à voir le monde à travers les yeux de Cendrars. Mais de quel Cendrars? Plus je travaillais plus je réalisais qu'il s'agissait là d'une personnalité à multiples tempéraments, styles et caractères.

Avec les *Feuilles de route*, je me sentais toujours très proche de l'auteur, qui me rappelait mes propres essais dans ce genre de journal itinérant lorsque j'étais jeune et que je voyageais en France, séparé pour la première fois de mon premier grand amour, une jeune femme suisse, mais qui aurait pu être une des «Sud-Américaines» de Cendrars et qui, pendant ce voyage, s'est transformée dans ma tête pour devenir Française. Vous voyez ce que rien qu'un petit voyage peut avoir pour effet...

Pour traduire *Les Pâques*, je pouvais remonter à l'expressionisme allemand. Quand je me suis mis à *Séquences*, ce «péché de jeunesse» renié par Cendrars mais qui fait malgré tout partie des *Poésies complètes*, j'ai failli faire une crise



de nerfs. Et pourtant ces premiers pas du poète jamais traduits en allemand me confirmaient l'intensité de son état d'âme, intensité profondément vécue par lui, soit spirituellement ou réellement. Ces *Séquences* furent pour moi un match assez rude. Mais tout compte fait, j'ose affirmer aujourd'hui qu'il se pourrait bien que ces poèmes de jeunesse valent mieux en allemand qu'en français, même si je continue à leur préférer tout le reste de l'œuvre poétique de Cendrars.

Mais soyons sérieux. Il va sans dire que jamais ne m'a effleuré l'idée de vouloir améliorer Cendrars! Le plus grand défi était pour moi de lui rendre justice même là où il ne me plaisait pas tout à fait, de faire apparaître toutes ses facettes et phases créatrices telles qu'elles se présentent dans la grande diversité de son œuvre.

Je vous parlais de *Pâques*. Dans cette grande prière d'un incroyant qui croit, Cendrars utilise encore la rime. Afin de ne pas trahir les images fortes trouvées par le poète dans son délire à New York, j'ai renoncé à rendre ces rimes en allemand. Recréer le rythme de ce merveilleux poème et en garder les images m'a paru le plus important. Ce qui a poussé le critique de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* à me reprocher de nier le contexte dans lequel Cendrars aurait composé ce poème. Selon lui – un Suisse alémanique résidant à Paris, au demeurant – j'aurais ignoré comment le Cendrars de *Pâques* était encore lié à la tradition classique de la poésie française. De mon côté, je reste convaincu que *Pâques* rompt justement avec cette tradition classique. Certes, en en détournant certains éléments bien connus à son profit, mais en y ajoutant sa verve, sa capacité à renouveler la poésie.

Voici douze lignes de *Pâques* en allemand. Vers la fin de la nuit, New York se réveille:

*Kalt wie ein Leichentuch glitt unterdessen, Herr, die Morgendämmerung heran
Und stellte nackt die Wolkenkratzer in den Himmel –*

*In ihrem ganzen Lärm ertönt bereits die Stadt,
Die Züge nehmen einen Satz und donnern los.*

*Unter dem Boden dröhnt die U-Bahn,
Und die Brücken zittern.*

*Die Stadt erbebt: Rauchschwaden, Schreie, Feuer,
Die Dampfsirenen heulen auf, blasen zur Jagd.*



*Dem Geld nachfiebernd, stürzt sich eine Menschenmenge
In den Moloch und taucht in seine Straßenschluchten ein.*

*Und über dem Gewirr der Dächerspitzen trübe
Die Sonne: Dein Gesicht, beschmutzt von Spucke.*

Quand je relis ces vers maintenant, il me vient l'idée de modifier la dernière ligne et de dire: «*Dein Gesicht, von Spucke verdreht*» au lieu de «*beschmutzt von Spucke*». Eh bien, nous le savons tous: une traduction n'est jamais achevée, tout comme est infinie la littérature elle-même, et en particulier celle de Cendrars.

Plus tard, le poète usera d'une langue plus directe, plus familière. C'est qu'au moyen de cette langue il cherchera à mettre en évidence la poésie cachée du réel et à célébrer les moments de vérité de la vie quotidienne. Célébration qu'il lie toujours à sa curiosité pour l'univers entier et à son profond savoir sur le monde. Un savoir sans but final, sinon celui qui aboutit à la conclusion que le monde est toujours différent de toute idée fixe établie par qui que ce soit.

Blaise Cendrars était un poète de l'incertain. C'est pourquoi dans son œuvre se mêlent et se complètent si merveilleusement la passion et la sobriété. Un mariage délicat pour le traducteur de langue allemande. Car depuis la deuxième moitié du XX^e siècle l'allemand a bien du mal à exprimer l'émotion, le sentiment et la passion. Ainsi, pour moi, traduire les poèmes de Cendrars en allemand signifiait par moments aussi ceci: il fallait reconquérir un terrain miné dans cette langue. Cendrars lui-même m'a pourtant beaucoup aidé à remplir cette tâche. Car même s'il est devenu un auteur de nationalité française, il reste toujours un peu suisse, un peu neuchâtelois et bernois, je veux dire qu'il garde un peu de cette sobriété, de ce réalisme dont se vantent volontiers mes compatriotes.

Mais Cendrars était aussi celui qui pouvait écrire:

Il faut savoir être bête et content.

En allemand, j'ai ajouté «*auch einmal*»:

Man muss auch einmal dumm und glücklich sein können

Pourquoi avoir relativisé un tout petit peu la portée de ce vers que j'aime beaucoup? Ce fut pour empêcher certains intellectuels de langue allemande



de voir dans cette petite phrase une profession d'anti-intellectualisme général.

Vous voyez jusqu'à quel degré je l'aime, mon poète ...

Depuis six mois, les *Poésies complètes* de Blaise Cendrars existent ainsi dans cette nouvelle édition allemande, accompagnée des préface, notices et annotations de Claude Leroy, qui en racontent la genèse: un roman, dirait-on, captivant par endroits à l'instar d'un « polar ».

Je ne peux pas me plaindre de l'écho qu'ont eu ces *Gesammelte Gedichte* dans les médias, même si la télévision, qui régent aujourd'hui jusqu'à la vie littéraire, s'est refusée à en parler. « La poésie et la télé ne vont pas ensemble », m'ont déclaré les responsables du *Literaturclub*, l'émission littéraire de la Télévision suisse allemande. Les téléspectateurs ne s'intéresseraient qu'aux romans, selon eux. C'est dommage, particulièrement dans le cas de Cendrars, car beaucoup de ses poèmes nous racontent des petits romans, comme l'explique Claude Leroy. Quelle belle occasion c'eût été de corriger le préjugé défavorable à la poésie si répandu!

Or, à l'exception de la *Basler Zeitung* et de la *Berner Zeitung*, presque tous les journaux importants de Suisse allemande ainsi que la radio DRS ont réagi. En Allemagne, de grands articles ont paru dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* et la *Frankfurter Rundschau*. La *Süddeutsche Zeitung* de Munich, autre journal important pour la culture, annonce de son côté un article sur le livre. C'est avec une grande joie que j'ai lu le compte rendu critique que Charles Linsmayer, fin connaisseur en la matière, a publié dans *Der Bund* de Berne, et dont je me permets de citer les quelques lignes que voici :

On lit et lit, on saute d'un poème à l'autre sans se fatiguer et on se trouve bientôt si profondément immergé dans le monde de Cendrars que la question de la langue – française ou allemande – ne se pose plus.

Que pourrait-on désirer de plus?

Mais accordez-moi juste une minute encore pour vous faire partager une expérience peu commune. Le plus grand moment durant mon travail de traduction, ce ne fut pas seulement le jour mémorable où le livre est sorti des presses, mais ce fut l'été caniculaire 2003, que j'ai passé tout entier en France, pour terminer le volume. C'est dans les Vosges, à Plombières-les-Bains que je vivais tout seul avec Cendrars, et le petit chat qui était venu s'installer chez

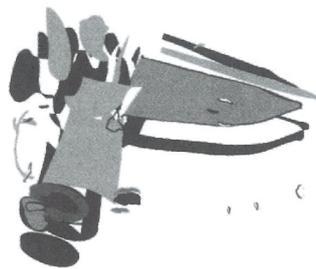


moi. Dès le matin, il faisait 35 degrés à l'ombre, ce qui invitait plutôt à faire la sieste. Mais la nuit, j'étais seul sous la voûte étoilée. À part leur clarté, il n'y avait que la lueur blanche de mon ordinateur portable, et rien que le petit bruit de fond de cette machine dans un vaste et profond silence. De temps en temps, le cri d'une chouette venant de la forêt voisine. À certains moments, même si en été Orion ne se montre pas sous ces latitudes, j'avais l'impression que quelqu'un suivait mon travail avec curiosité depuis la hauteur du firmament et m'encourageait, d'un sourire complice, à continuer et à aller jusqu'au bout. Sans doute n'était-ce que le chat qui s'étonnait de ce que je faisais là, à veiller toute la nuit... Mais sait-on jamais? C'est pourquoi l'homme a inventé la poésie.

Permettez-moi donc de conclure avec Blaise Cendrars, et en allemand :

*Meine Freunde sagen mir
Du bist traurig, Cendrars
Sie fragen
Was hast du, nun sag doch
Ich gebe keine Antwort
Denn was mich glücklich und unnahbar macht, trage ich
Tief in mir drinnen, etwas, das mich erhebt.*

Peter Burri
Écrivain



NOUVELLES DU FONDS BLAISE CENDRARS DES ARCHIVES LITTÉRAIRES SUISSES (BERNE)

Le 18 juin 2004, Marius Michaud, conservateur «historique» du *Fonds Blaise Cendrars* en présentait une analyse fine et exhaustive devant les membres de l'*Association internationale Blaise Cendrars*¹, à Paris. Ce qu'il taisait par discrétion – les tractations étaient encore en cours – c'est qu'un très important complément de ce fonds allait rejoindre les Archives littéraires de la Bibliothèque nationale suisse, à Berne. Le 27 novembre 2004, à Sigriswil, lieu prédestiné s'il en est, M. Jean-Frédéric Jauslin, alors directeur de la Bibliothèque nationale suisse, remerciait officiellement Miriam Cendrars de confier ces archives inédites à son institution. Faut-il rappeler que Miriam Cendrars retrouvait ce même jour la citoyenneté de Sigriswil ? D'aucuns, en tout cas, ne parlent plus que de «Cendrarswil»!²

Les manuscrits firent à Berne une entrée aussi remarquée qu'elle était un peu retardée : ce n'est en effet qu'au printemps 2005, après la résolution des indispensables embûches administratives qui savent si bien pimenter la vie des archives que le précieux lot vint rejoindre le Fonds et attiser la curiosité des chercheurs.

Ce magnifique complément représente environ 900 lettres qui viennent enrichir les 5200 documents déjà disponibles, 6 manuscrits et un gros dossier concernant *La Création du Monde*, comprenant à lui seul une quinzaine de pièces. S'y ajoutent 5 agendas, tout à la fois répertoire et journal intime, et une vingtaine de pièces biographiques, témoignages souvent touchants documentant la vie du poète. Enfin, une cinquantaine de croquis et dessins attestent la virtuosité graphique de celui qui fréquenta tant les peintres.

Un catalogage précis de ces documents, largement soutenu par les riches informations transmises par Miriam Cendrars que je remercie vivement, sera établi au courant de cette année. Mais, en attendant, voici un premier descriptif sommaire, rapide survol de l'ensemble qui aimerait donner aux chercheurs un aperçu des richesses qu'ils découvriront lors de leurs consultations aux ALS.

-
- 1 La conférence a été publiée : Marius Michaud, «Le Fonds Blaise Cendrars», in *Feuille de routes*, Bulletin de l'Association internationale Blaise Cendrars, Rennes, n° 44, septembre 2005, p. 70-91.
 - 2 Luisa Montrosset, «Les Rencontres du CEBC», *ibid.*, p. 62-64.



Les correspondances

1. Lettres à August Suter (1887-1965)

Cendrars et Suter furent condisciples au lycée de Bâle en 1898-1899 et sont d'exact contemporains. Mais il faut un effort pour s'en convaincre, tant le ton admiratif de Cendrars semble s'adresser à un maître vénéré et beaucoup plus âgé. Ils se retrouvent à Paris en 1911, Suter y est depuis 1910, alors que ce dernier, devenu sculpteur, élève de Rodin, Rodo von Niederhäusern et Bourdelle, attend les résultats d'une œuvre qu'il a soumise à un jury helvétique. Leurs retrouvailles ont lieu devant le tableau de Constable *La Vague*, au Louvre en 1911, c'est Suter lui-même qui l'indique dans un petit texte de 8 pages dactylographiées, rassemblant ses souvenirs de Cendrars, du lycée de Bâle (1898) jusqu'à son engagement dans la légion. On pourra désormais le consulter. Suter est l'auteur, en 1912, du fameux buste de Cendrars qui sera détruit et dont seule une photographie subsiste. C'est lui qui lui enverra en 1912, toujours, le petit livre de Birmann consacré à son grand-oncle, Johann August Suter, futur héros de *L'Or*: « Un homme ruiné par la découverte de l'or. Magnifique! Magnifique! Magnifique! » lui écrit Cendrars le 31 août 1912.

Ces 37 lettres, importantes pour la biographie de Cendrars, documentent largement les années de formation du poète, ses lectures et l'arrière-plan culturel germanique qui les baigne mais qu'il récusera plus tard. C'est bien sûr à la thèse de Christine Le Quellec Cottier *Devenir Cendrars*³ qu'il faut se référer pour en comprendre les enjeux.

Ces 37 lettres de Freddy Sauser à August Sutter, de 1911 à 1917, sont adressées de Saint-Pétersbourg en 1911, de New York, en 1911-1912, puis de Genève, Paris, Forges, Sceaux et Cannes et de nouveau Paris. Elles sont signées Freddy Sauser jusqu'au 1^{er} septembre 1913, jour de son 26^e anniversaire, où apparaît, pour la première fois dans un courrier, la signature *Blaise Cendrars*. La lettre envoyée de Sceaux le 23 novembre 1915 est la première missive écrite de la main gauche en allemand; celle de Sceaux, du 25 février 1916, est la première lettre écrite de la main gauche en français. Elles rejoignent les 40 lettres de Cendrars à Suter de la même période, 1911-1917, déjà conservées aux ALS sous la cote *L 506a*.



³ Christine Le Quellec Cottier, *Devenir Cendrars: les années d'apprentissage*, Paris, Champion, 2004.

La correspondance avec August Suter ne s'est jamais interrompue, se poursuivant jusqu'en 1961. Le second dossier de lettres (1917-1961), absent actuellement, devrait bientôt rejoindre les ALS.

2. Lettres à Raymone Duchâteau (et à sa mère, Léontine Duchateau)

«Écrivez-moi! Vous savez, les lettres sous la porte, c'est ce qui me manque le plus. Blaise m'écrivait tous les jours, même quand il était là!», cet aveu, c'est Raymone Cendrars qui le fait à Monique Chefdor venue lui rendre visite dans sa retraite lausannoise, visite qu'elle rapporte dans le n° 3 de *Continent Cendrars*⁴, en 1988. Le nombre de lettres de Blaise à Raymone figurant dans les nouveaux dossiers confirment tout à fait les nostalgies de Raymone puisqu'on en dénombre 859 (parfois deux par jour!) quelques unes étant adressées à «Mamanternelle», mère de Raymone.

Raymone, lors d'entretiens enregistrés par Miriam Cendrars en 1961, rappelle les mots de Louis Parrot «En 1917 Blaise rencontrera une jeune fille avec laquelle il aura un amour mystique et cet amour durera toute sa vie»; elle ajoute: «C'était moi, l'amour mystique», avant de conclure, s'adressant à Miriam Cendrars: «C'est stupide ce que je dis là... mais enfin tu le couperas.» «Non, Raymone, lui répond Miriam dans sa biographie de Cendrars, on ne la couperas pas, cette dernière petite phrase. C'est la clé d'un mystère.⁵»

L'autre clé, ce sont bien sûr ces 859 lettres à Raymone qui, de 1936 à 1954, forment une sorte de journal de Blaise Cendrars, l'homme et l'écrivain. Pour des raisons bien compréhensibles, cette correspondance très intime est réservée de consultation jusqu'en 2015. Mais elle n'est pas qu'intime, c'est aussi, le journal, des grandes œuvres en chantier: on peut citer *L'Homme foudroyé*, *La Main coupée*, *Le Lotissement du Ciel*, sa rencontre avec «La Carissima», cette Madeleine secrète entre lui et Raymone, dont il veut faire «le plus beau livre du monde» (17 janvier 1944). On peut se reporter à l'indispensable biographie de Miriam Cendrars où des extraits contextualisés de cette correspondance permettent de suivre l'élaboration du grand œuvre cendrarsien. Il faut aussi signaler l'édition des lettres à Raymone de 1944-1946 dans les actes du Colloque *Cendrars et la guerre*⁶ en 1995 ainsi que les 11 lettres de 1946, couvrant

4 Monique Chefdor, «Le Code dérobé», *Continent Cendrars* N° 3, 1988, p. 21.

5 Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars*, Paris, Balland, 1993, p. 337.

6 «Les deux années de *La Main coupée*; Lettres inédites de Cendrars à Raymone», éd. et introd. par Miriam Cendrars, in Claude Leroy (dir.), *Blaise Cendrars et la guerre*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 261-284.



la période de rédaction du *Lotissement du Ciel*, publiées par Miriam Cendrars en 1995 dans *Cendrars et Le Lotissement du ciel*⁷.

Ces lettres forment tout aussi bien le journal de la traversée de la Deuxième Guerre mondiale dont Cendrars suit attentivement les événements dans leurs répercussions politiques, ou dans les angoisses et tracasseries quotidiennes qu'ils provoquent dans sa vie et celles de ses proches.

Cette correspondance complète la cinquantaine de lettres de Raymone à Blaise et les 3 de Blaise à Raymone, déjà présentes au Fonds Blaise Cendrars. Y sont jointes des lettres à Miriam Cendrars-Gilou, ainsi qu'à Maximilien Vox.

Et, puisqu'il s'agit de Raymone, on pourrait évoquer ici la réponse que fit Cendrars à la question « Qu'est-ce que l'amour ? » posée par Eluard et Breton dans leur enquête de la *Révolution surréaliste* en 1929. La voici : « Je mets dans l'amour un seul espoir ; l'espoir du désespoir. Tout le reste est littérature. »

3. Autres correspondances

Il faut signaler 4 lettres de Le Corbusier ainsi que la correspondance avec Pierre Seghers autour de la réédition de la *Prose du Transsibérien*, en 1957 ; 3 lettres de Madeleine Milhaud et, enfin, 51 lettres de condoléances adressées à Raymone après le décès de Blaise le 21 janvier 1961.



⁷ « Les sept semaines du saint volant ; Onze lettres de Blaise à Raymone », éditées et introduites par Miriam Cendrars, in Cl. Leroy (dir.), *Cendrars et Le Lotissement du ciel*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 175-186.

Les Manuscrits

1. *Le Retour* – 1912

Ce *Retour*, c'est le Journal du voyage de New York au Havre, journal commencé le 6 juin 1912, et qui fait suite à *Mon Voyage en Amérique*, après le séjour new-yorkais de 1911-1912.

Le texte occupe 12 pages d'un cahier broché et offre la surprise de 45 silhouettes ou têtes croquées sur le vif par Cendrars. Mais n'écrit-il pas dans ce texte: «L'humanité qui m'entoure est bien morne. Les têtes sont plus intéressantes que les vies»?

Le cahier est utilisé tête-bêche et porte, en sens inverse du *Retour*, sur 2 pages, le texte du poème *Volturmo*, illustré, à l'intérieur du cahier cette fois, par deux variantes du dessin qui servira de frontispice aux *Pâques* dans l'édition des Hommes Nouveaux, quelques mois plus tard. Ici, il est légendé: «Il Volturmo/le Volturmo». Notons que parmi les 51 dessins qui viennent enrichir le fonds, apparaît une troisième version sur papier libre, dédiée à Félah en souvenir de New York et signée, c'est une des premières occurrences, des initiales B. C. pour Blaise Cendrars. Il y a donc une sorte de polysémie de cet homme souffrant emblématique.

Ce dossier vient compléter les dossiers des textes «américains» conservés aux ALS sous la cote *P9 et P11*.

Le Retour et *Le Volturmo* ont été publiés à la suite de *Mon Voyage en Amérique* par Miriam Cendrars en 2004 chez Fata Morgana. *Le Volturmo* avait fait l'objet, en 1989, d'un tirage confidentiel de 27 exemplaires accompagnés d'un dessin d'Alechinski, toujours chez Fata Morgana.

2. *L'imagerie russe pendant la guerre* [1916]

Ces 5 feuillets numérotés sont consacrés aux «loubki», à l'imagerie populaire russe anti-allemande et pro-française et viennent compléter le dossier *P 30*, «Russie, sainte Russie» qui contient 2 variantes lacunaires de ce texte publié chez Denoël en 1987 dans *Aujourd'hui* suivi d'*Essais et réflexions*.



3. *Un Caporal de la légion* [1917/18]

Ce texte se présente sous deux versions offrant des variantes. L'une, datée du 19 mars 1918, compte 3 pages sur 2 feuillets, l'autre, 3 pages sur 3 feuillets, le texte étant porté au recto. Il fut dédié ultérieurement à Raymone. Il s'agit d'une variante du *Caporal Oliver Sullivan* qui figurait déjà au dossier 0 318 des ALS, assez éloignée, toutefois, dans sa narration et son ampleur. C'est donc un petit dossier génétique complet qui s'offre désormais à l'examen des chercheurs pour ce *Caporal Oliver Sullivan* qui avait paru dans *La Revue de la pensée française* en 1951. Il est repris dans *Noël aux quatre coins du monde*, puis dans *Trop c'est trop* sous le titre *Noël à la légion*.

4. [Du Monde entier] *Au cœur du monde* – 1918

« Le plus énigmatique des poèmes de Cendrars », nous avertit, dans son édition de 2001⁸, Claude Leroy qui en résume la mouvance extrême, des prépublications en revue à partir de 1919 jusqu'à son insertion dans les *Poésies complètes* de 1944, suivie d'une réédition revue et corrigée en 1957.

Il s'agit ici du manuscrit dit manuscrit *R* (pour Raymone qui l'avait conservé et à qui les poèmes sont dédiés) qui vient compléter les deux manuscrits lacunaires déjà conservés aux ALS sous la cote *O 16*. Ce manuscrit de 16 pages d'un cahier cartonné bleu, daté de « Paris, 15 mars 1918 au 11 mars 1921 » donne un état des poèmes suivants : « Ce Ciel de Paris est plus qu'un ciel », « Hôtel Notre-Dame » ; « 229 Rue Saint-Jacques » et « Le Ventre de ma mère ». Dans *L'Homme foudroyé*, Cendrars affirmait avoir abandonné en 1917 ces manuscrits, « cloués dans une caisse en bois blanc » déposée à la campagne. Il le redit dans une lettre à Jacques-Henry Lévesque et, dans un mouvement amplificateur, ce sont, tout à coup, 175 poèmes, 400 pages, trois manuscrits, dont l'un au Brésil, qui « dorment depuis 1917 ». Or, la datation de notre manuscrit le prouve, le poème est en travail en 1921 et Claude Leroy souligne l'aspect troublant d'une des dactylographies conservées au Fonds Cendrars, portant les caractères de la machine à écrire utilisée en 1944-45 sur du papier de la même époque. Il y a donc antidatation permettant de rejoindre la date symbolique de la « renaissance » de 1917.

Le dernier poème du manuscrit, « Le Ventre de ma mère » se clôt sur un constat d'impuissance « Hélas, ne parle pas qui veut » et Claude Leroy le lit

⁸ Blaise Cendrars, *Poésies complètes*, TADA 1, 376.



comme une « Passion de substitut » tentant de renouer avec l'extase des *Pâques*.

Sur le manuscrit, Cendrars a porté à la plume un portrait sans concession de Raymone ainsi qu'un autoportrait au crayon bleu.

5. *La Création du monde* – 1922-1923

Ce dossier, centré sur *La Création du monde*, ballet créé par les *Ballets suédois* de Rolf de Maré sur un scénario de Cendrars, nous livre 14 manuscrits allant de l'argument et du synopsis de Cendrars à ses notes de mise en scène ou d'éclairage prévus pour ce ballet qui fut présenté le 25 octobre 1923 au Théâtre des Champs-Élysées.

Il est suivi de documents concernant *Relâche*, autre projet pour les *Ballets suédois*, d'abord intitulé *Après-dîner*, qui devait être réalisé par Picabia et Satie en 1924. Mais à cette date, Cendrars s'embarque pour le Brésil et son livret, envoyé de Dakar, sera écarté. Plus de 8 esquisses et plans documentent la seconde partie de ce projet complexe analysé par Miriam Cendrars en 1986 dans la première livraison de *Continent Cendrars*⁹.

6. *Une Nuit dans la forêt* – 1925

Il s'agit d'un manuscrit de premier jet, abondamment travaillé et raturé, de ce texte qui paraîtra aux Editions du Verseau en 1929 avec des illustrations de Charles Clément. Ce précieux petit carnet gris, fermé par un rabat à ruban, porte sur sa couverture une belle dédicace à Eugenia Erazuriz qui a été donnée dans l'édition TADA¹⁰ : « A Eugénia pendant qu'elle ne m'entendait pas taper à la machine j'écrivais ce petit conte pour elle ». Elle est datée de La Mimoseraie, avril-mai 1925. La couverture porte plus précisément : La Mimoseraie, Biarritz, 29 mars 1925-mai 1925. Le texte lui-même, 35 feuillets, est encore dédié à la mystérieuse Daïdamia qui sera remplacée par Raymone dans l'édition de 1929. La page de titre intérieure, composée par Cendrars, mentionne l'éditeur lausannois et la date de parution prévue pour 1927. Ce 1927 donné comme date extrême de rédaction dans le manuscrit du dossier *O 103* des ALS (1925-Rio

9 Miriam Cendrars, « Métamorphoses parisiennes d'un ballet suédois », in *Continent Cendrars* N° 1, Neuchâtel, La Baconnière, 1986, p. 12-23.

10 *Une Nuit dans la forêt*, texte établi et annoté par Francis Vanoye, TADA 3, 224.



1927) ce qui est « erroné ou d'une intention à déchiffrer » selon Francis Vanoye dans l'édition TADA de 2001.

7. *Les Lépreux* – 1958-1959

Il s'agit des premiers brouillons, en deux versions de 3, puis 12 feuillets suivis d'une table des matières, du texte conservé dans le dossier *P 120* des ALS, *Les Pauvres honteux*. La première version est datée d'octobre 1958, la deuxième, de janvier 1959. Les trois cahiers du dossier *P 120* les suivent immédiatement puisqu'ils sont datés du 2 février puis du 3 mars 1959 et amplifient les chapitres prévus pour ce qui devait être une vie de saint Benoît Labre, projet qui en forme le 2^e chapitre: « Les Lépreux ». Ce titre résonne immédiatement et convoque, bien sûr, le lépreux de *Bourlinguer*, assassiné à Naples par le petit Blaise, du moins l'affirme-t-il, en lui offrant la jatte de lait qu'il savait mortelle pour le mutilé. Emouvant de voir ressurgir à l'extrême fin de la vie de Cendrars, et d'une écriture difficilement maîtrisée, ces frères aux moignons atroces, à la fois obsédants et repoussés. La table des matières de décembre 1958, prévoit un chapitre consacré à « Alejadinho, le mutilé », ce sculpteur, lépreux lui aussi, qui l'avait subjugué au Brésil en 1924.

La version du dossier *P 120* a été partiellement publiée au *Mercur de France*, en 1962, dans *Blaise Cendrars*.

8. Pages isolées

Enfin, il faut signaler des pages isolées venant compléter des dossiers constitués et consultables aux ALS:

– Un projet de couverture pour *La Fin du Monde filmée par l'Ange Notre-Dame*: 2 ff. de 1918 venant compléter les dossiers *O 18* et *O 11* pour la page de couverture.

– Un plan de chapitres projetés pour *Bourlinguer*, annonçant les *Mystères de Pékin* et *Les Mystères d'Adis-Abeba*, ainsi qu'un feuillet donnant les cinq dernières lignes de « Paris-Port-de-mer » dans des distributions permutées.



Copies de manuscrits et livres

Raymond Radiguet qui était déjà le copiste de Cendrars lors de ses recherches documentaires pour l'*Anthologie nègre* est à nouveau mis à contribution en 1919 mais pour Nerval, cette fois, l'un des pères tutélaires de Cendrars à qui il empruntera la célèbre formule « Je suis l'autre ». Une note autographe précise sur la première page : « Copie par Radiguet pour les Editions de La Sirène – Blaise Cendrars ». Le cahier recouvert de toile cirée noire relève le texte des *Petits Châteaux en Bohème*, des *Chimères* et divers poèmes d'après l'édition Eugène Didier, Paris, 1853.

Notons aussi la présence de l'autre père tutélaire de Cendrars, François Villon. *Sous le signe de François Villon*, c'est le titre des trois prochronies, *Vol à voile*, *Le Sans Nom* et *Une Nuit dans la Forêt* qu'il prévoyait d'éditer en 1952. Cendrars avait conservé l'exemplaire du *Testament* de Villon dans l'édition de la Sirène de 1918. Dans un billet autographe glissé dans l'ouvrage, il précise qu'elle reprend en fac-similé la plus ancienne édition des œuvres de Villon, celle de Pierre Levet à Paris en 1489.

Agendas et répertoires

Agendas et répertoires truffés de notations intimes, cahiers de comptes, ou, parfois, mélange de tous ces genres, ce sont 10 précieux témoignages qui documentent tant la vie de Blaise Cendrars que son œuvre, de 1931/32 au 31 août 1960.

En 1931 et 1932, Cendrars note au jour le jour, dans un agenda des Editions de la Société théosophique Adyar, ses déplacements, les visites reçues, parfois ses comptes, mais aussi les hauts et les bas de son moral et de son travail. Souvent, à la fin du mois, un bilan récapitulatif résume en quelques mots le mois écoulé.

Par ailleurs, l'agenda contient la liste des publications des Editions Théosophiques et il intéressant de noter que Cendrars y a coché quatre ouvrages : une *Histoire de l'Atlantide*, une *Lémurie perdue*, les *Centuries* de Nostradamus ainsi qu'un commentaire du *Secret de Nostradamus*.



Les deux dernières pages de l'agenda et quelques feuillets contrecollés ou librement insérés nous livrent de mordants portraits d'auteurs dans la veine de ceux des «épinglés» : on y retrouve 19 de ses victimes favorites, Cocteau, Breton, Mauriac, Supervielle, André Billy, Max Jacob, Paul Morand, Tristan Tzara, Joyce ou Stefan Zweig.

Daté de 1948-1952, un gros répertoire truffé de cartes de visites, d'ordonnances médicales ou de billets, est utilisé tête-bêche. Répertoire proprement dit d'un côté, il se transforme, de l'autre, sous le titre « Les Visiteurs », en une sorte de journal quotidien tenu du 15 mars 1949 au 31 décembre 1952. Cendrars y relève non seulement les visites reçues, mais également les déplacements effectués, son état général ou l'avancement de son atelier d'écriture, dans des notes aussi riches qu'émouvantes. Un gros cahier à couverture bleue, intitulé « Memento », en forme une suite pour les années 1953 à 1956 et contient notamment un très précieux journal tenu du 1^{er} janvier 1953 jusqu'au 21 juin 1956, date de son hémiplegie rapportée d'une écriture tremblante et très déformée : « cette nuit... hémiplegie ». Un répertoire intitulé « guide âne » le suit pour l'année 1956. Les pages de droite sont numérotées par dates, du 1^{er} septembre 1887 à l'année 1955, comme si Cendrars avait réutilisé en carnet d'adresses un cahier prévu pour relever des notes autobiographiques. Quelques-unes existent ; 1907, par exemple, porte l'indication « † de maman » ; d'autres font référence à *Bourlinguer* ou à *L'Homme foudroyé*. Un cahier jaune intitulé « Memento mai 1959 » lui fait suite et relève sur une cinquantaine de pages, d'une écriture tremblée et émouvante, les faits quotidiens, du 1^{er} mai au 15 septembre 1959. Joli rendez-vous noté, par exemple, le 7 mai 1959 : « les hirondelles sont arrivées ». Cet ensemble est complété par trois cahiers, deux cahiers de comptes et un répertoire d'adresses tenus par Raymone entre 1951 et 1960.

Dessins



Le nouveau dossier offre une splendide collection de dessins de Cendrars : de l'« autoportrait disloqué » de 1907 à des études préparatoires pour les tableaux de 1913, en passant par les portraits de Féla ou de danseurs new-yorkais, ce sont 51 croquis et dessins qui permettent de mieux comprendre la tentation de celui qui avouait : « J'ai même voulu devenir peintre. » On se souvient que Cendrars,

11 «Épinglés», in Claude Leroy (dir.), *Portraits de l'artiste*, Paris, Minard, coll. «Blaise Cendrars» N° 5, 2003, p. 248-250.

immobilisé par un accident et encouragé par Delaunay, avait peint 29 tableaux en 1913. On retrouve ici un dessin portant au dos des formules de mélange de peinture qui peuvent le faire considérer comme un croquis préparatoire au tableau intitulé *Voyages*. Par ailleurs, on ne peut qu'être frappé par son intérêt pour les « têtes » : faut-il y voir sa passion pour la physiognomonie de Lavater qu'il revendiquait, du reste, comme l'un de ses ancêtres fantasmés ? On notera encore un magnifique portrait de Cendrars par Ortiz de Zarate, ce peintre qu'aimait également Cingria qui le surnommait « l'Ombilic de Montparnasse ».

Documents personnels

Ces 18 pièces scandent officiellement certaines étapes de la vie de Cendrars et de Raymone : extraits des registres des actes de naissance, certificats de baptême, cartes d'identité, passeports ou fiches familiales d'état civil, pension d'invalidités, exemplaire du *Journal officiel* mentionnant la promotion de Cendrars au grade de commandeur de la Légion d'honneur...

Cet enrichissement du fonds, très polymorphe, ouvre, on le voit, de nouvelles perspectives pour la recherche cendrarsienne, tant dans le domaine biographique, de par la richesse des correspondances présentes, que dans le domaine génétique, puisque de nombreux dossiers d'œuvres se voient complétés ou enrichis. L'œuvre graphique, accessible pour la première fois dans un corpus important, ne pourra que conforter ce nouvel élan, – qui ne s'en réjouirait ?

Marie-Thérèse Lathion
*Conservatrice du Fonds
Blaise Cendrars des
Archives littéraires suisses, Berne*



CHRONIQUES

Événements

Automne 2004 :

- « Eclats de Cendrars », documentaire réalisé par Thomas Gilou, Dreamway Productions, France 2, 11 novembre 2004.
- Assemblée plénière du CEBC, à Sigriswil (Oberland bernois), le 27 novembre 2004.

Hiver 2004-2005 :

- Acquisition du supplément au Fonds Blaise Cendrars, par la Bibliothèque nationale suisse.
- Acquisition de la correspondance Georges Poulaille – Blaise Cendrars, par les Archives littéraires suisses, qui sera publiée par Céline Cerny et Jérôme Meizoz, spécialistes de G. Poulaille.

Printemps–Été 2005 :

- Du 15 janvier au 5 juin 2005, exposition « Cendrars escale » à la Corderie Royale de Rochefort, Centre international de la mer. Publication d'un *Cahier de la Corderie* à l'occasion de l'exposition, 2005.
- Du 25 février au 12 juin 2005, exposition « Apollinaire au feu » à l'Historial de la Grande Guerre de Péronne (Somme). Les ALS ont prêté pour l'occasion le livre de Cendrars *J'ai tué* avec des illustrations de Fernand Léger.

Automne 2005 :

- Assemblée plénière du CEBC, à Berne, le 19 novembre 2005.
- Projection de l'enregistrement de la cantate « Au cœur du monde » créée à partir du poème de Cendrars, par le compositeur américain Garrett List.

Hiver 2005-2006 :

- Colloque « *Bourlinguer en écriture: les influences croisées franco-brésiliennes chez Cendrars et dans la littérature contemporaine* », organisé par l'Université de Pau et des Pays de l'Adour dans le cadre d'une « Semana Brasileira », 10-14 janvier 2006.

Printemps 2006 :

- Journée d'études « L'imaginaire du crime dans l'œuvre de Blaise Cendrars » à l'Université de Louvain-la-Neuve, Centre de Recherche sur l'Imaginaire, le 25 avril 2006, organisée par David Martens.
- A l'occasion du Printemps des poètes 2006, enregistrement du poème *Les Pâques à New York* par le rappeur Ekoué, sur une musique de El Kalifé.

Eté 2006 :

- Colloque international « Cendrars à l'établi 1917-1931 » à l'Université de Paris X Nanterre, du 22 au 24 juin 2006, organisé par Claude Leroy.

Calepin bibliographique non exhaustif

Œuvres de Cendrars :

- Blaise Cendrars, *Anthologie nègre*, Paris, Denoël, TADA 10, 2005.
- Blaise Cendrars, *Aujourd'hui*, Paris, Denoël, TADA 11, 2005.
- Blaise Cendrars, *Le Lotissement du ciel*, Paris, Denoël, TADA 12, 2005.

Numéros de revues :

- *Continent Cendrars*, bulletin du Centre Etudes Blaise Cendrars, n° 11 « Blaise Cendrars : Je suis l'Autre », Genève, Paris, Slatkine-Champion, novembre 2004.
- *Feuille de Routes*, bulletin de l'Association Internationale Blaise Cendrars, n° 44, sous la direction de Maria Teresa Russo, Rennes, septembre 2005.

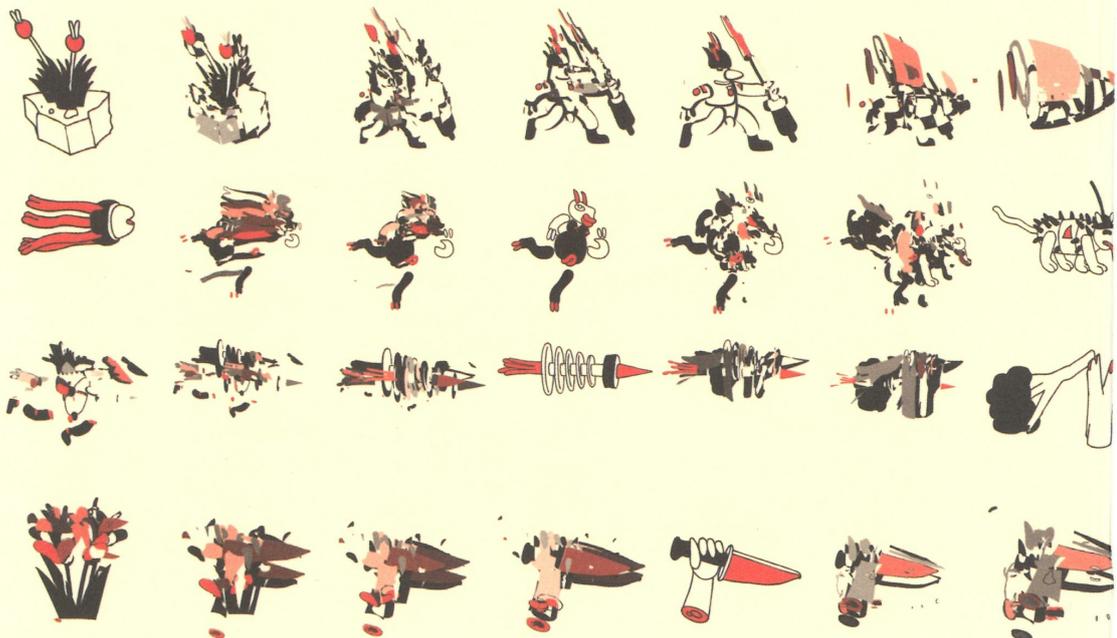
Ouvrages critiques :

- Briche, Luce, *Cendrars et le livre*, Paris, Editions de l'Improviste, 2005.
- Flückiger, Jean-Carlo et Leroy, Claude (dir.), *Sous le signe de Moravigne*, Revue des lettres Modernes, Blaise Cendrars 6, Minard, 2006.

Articles :

- Le Quellec Cottier, Christine, « Blaise Cendrars ou comment faire disparaître les frontières » in Rachel Killick (dir.) *Uncertain Relations*, Peter Lang, Bern, 2005.
- Martens, David, « *La Main coupée* de Blaise Cendrars ou la ritualisation d'un impossible deuil » in *Cahiers Electroniques de l'Imaginaires (site internet)*, Rites et littératures, n° 3, 2005.
- Touret, Michèle, « Manipulations poétiques : autour de *La Guerre au Luxembourg* de Blaise Cendrars » in *Etudes françaises*, Université de Montréal, no 41, 3, 2005.

Achevé d'imprimer en 2006
à Genève (Suisse)



ISBN 2-7453-1558-7
ISBN 978-2-7453-1558-8

