

« Cendrars et ses 'écrits autobiographiques' : une autofiction avant la lettre ? » in *L'Autofiction : variations génériques et discursives*, J. Zufferey (dir.), Louvain, Harmattan-Academia, 2012, p. 17-31.

Cendrars et ses « écrits autobiographiques » : une autofiction avant la lettre ?

L'œuvre de Blaise Cendrars se plaît à récuser, tous genres confondus, la frontière convenue entre le monde réel et celui de la fiction. Cette modalité se cristallise autour d'un « je » qui identifie l'auteur Blaise Cendrars, le narrateur et le personnage des récits à caractère autobiographique, mais se matérialise aussi dans des romans où surgit un personnage dénommé « Cendrars », qu'il s'agisse d'un mécanicien sur avion dans *Moravagine*, en 1926, ou un critique littéraire ami de Thérèse dans *Emmène-moi au bout du monde... !* en 1956. Cette liberté de représentation de soi se vérifie aussi dans la correspondance de l'auteur, par exemple lors de la préparation éditoriale des *Histoires vraies* en 1937, alors qu'il s'adresse à son ami Jacques Henri Lèvesque :

Paris, 23 décembre 1937

[...] On me pose la question pourquoi histoires vraies ? – En répondant il faut mettre l'accent sur la vérité vraie de ces histoires, qui sont vraies, non seulement parce qu'elles sont en partie vécues, mais parce qu'elles sont arrivées comme ça et que c'est ainsi que je les avais enregistrées bien avant de les écrire – et avec une autre mémoire que la seule mémoire du cerveau. (Cendrars-Lèvesque, 1991 : 97)

Cendrars reviendra sur cette façon d'appréhender le réel, en particulier après les nuits d'écriture qui ont donné naissance aux récits de mémoire des années 40 :

[...] Et puis le langage est aussi une aventure, et ce n'est pas mensonge que d'écrire, le verbe c'est ce que nous pourrions jamais connaître du réel. Seulement, je me moque de l'objectivité. Il s'agit de prendre parti. Ce qu'on appelle la vie actuelle, c'est aussi une vie de l'esprit. La vérité est imaginaire. Il ne faut pas décalquer ni se confesser. J'ai toujours pris soin d'engager ma vie pour recueillir la matière de mes livres. Après on peut prendre du champ, n'est-ce pas ? (Leroy 2007 : 144 – *Revue Arts*, 12. 09. 52)

« Prendre du champ » : cette formule synthétise la liberté cendrarsienne à l'œuvre dans les écrits à « caractère autobiographique » ou en tout cas donnés pour tels par l'auteur pseudonyme. En effet, qui est donc « Blaise Cendrars » dont le pseudonyme doit être lu, selon les travaux de David Martens, comme le « vrai nom d'un écrivain fictif » (Martens 2010 : 38) ? Et comment saisir les textes présentés en sous-titre comme « Premier fragment d'une autobiographie » pour *Une nuit dans la forêt* qui paraît à Lausanne, chez les éditeurs Roth et Sauter en 1929, ou comme « une prochronie » pour *Vol à voile* qui paraît à Lausanne toujours, dans la collection des Cahiers romands en 1932 ? Qu'en est-il pour *L'Homme foudroyé* qui ouvre la Tétralogie des années d'après-guerre et dont la genericité pose problème dès sa publication ; en effet, l'éditeur Maximilien Vox, chez Denoël, fait placer « roman » sur la page de couverture, ce que récuse absolument l'auteur :

Si encore ils l'avaient mis au pluriel ! Mais ce pluriel aussi les aurait épouvantés. (Cendrars-Lévesque 1991 : 370)

Et c'est lors des interviews radiophoniques avec Michel Manoll, en 1952, que Cendrars affirme qu'il s'agit de « Mémoires qui ne sont pas des Mémoires »... formule ambiguë **renvoyant** le lecteur à son appréciation personnelle. La critique ne peut regrouper tous ces écrits sous la bannière englobante de l'autobiographie, dans la mesure où l'auteur pseudonyme, né en 1912, n'a pas d'identité civile préexistante à cette date. Il peut donc « inventer », se créer une origine dans un espace et un temps qui ne sont pas un calque de l'enfance du patronyme :

[...] considérer que cette œuvre se présente sous un jour purement et simplement autobiographique, sans prendre en considération la dimension fictionnelle de la pseudonymie qui la sous-tend, c'est-à-dire le clivage, induit par ce type de signature, entre l'écrivain empirique et la figure auctoriale, revient à faire comme si ces textes rapportaient à la biographie de cet écrivain dont le nom est tu (Frédéric Sauser) ce que le personnage-auteur (Blaise Cendrars) raconte avoir vécu. (Martens 2010 : 41)

Ce propos condense toute l'ambiguïté de la lecture trop commune de l'œuvre – et encore trop souvent actuelle – où les événements narrés par Blaise Cendrars seraient tous survenus à un certain Frédéric Sauser né en 1887 à La Chaux-de-Fonds, en Suisse romande.

Dans l'œuvre, aucune trace lisible de ce « Frédéric Sauser », par contre, une fois le pseudonyme reconnu, nombreux sont les biographes qui se sont empressés de coller à Sauser les caractéristiques de Cendrars. Ainsi, Frédéric Sauser a-t-il hérité d'une mère écossaise, selon le vers « le châle écossais de ma mère » trouvé dans la *Prose du Transsibérien*, il est né à Paris, selon le vers « la maison où je suis né » qui marque le poème *Rue St Jacques*, écrit en 1918. Et cela acquis, tous les personnages des romans sont devenus des doubles de l'auteur, tels le Général Suter de *L'Or*¹. Mais, au fait, quel auteur ? De qui parlons-nous ?

QUI SUIS-JE ?

En mai 1912 à New York, Frédéric Sauser dessine son autoportrait signé de « FS » et place au-dessous la formule nervalienne : « Je suis l'autre ». Celui qui devient pseudonyme cette même année rompt les fils d'une identité familiale et choisit de s'inscrire dans les mots devenus son nouveau lieu d'existence. Ce « soi » ne se fixe jamais en une identité déterminée, mesurable. Il est composite, fragmenté, multiple. En 1917, après la guerre et l'épreuve de la mutilation, l'écrivain s'explique avec des formules qui seront reprises en 1952 pour le « Pro domo » du roman *Moravagine* :

Je ne crois pas qu'il y ait des sujets littéraires ou plutôt il n'y en a qu'un : l'homme.
Mais quel homme ? L'homme qui écrit pardine, il n'y a pas d'autre sujet possible. (7 : 234)²

Ecrire est donc le mode d'exploration d'une identité sans cesse différée. Qu'il s'agisse de la parution du poème *Les Pâques* en 1912 jusqu'à *L'Homme foudroyé* qui pose la question : « Qui suis-je ? », l'invention de soi dans le texte est sans doute la pierre de touche de cette œuvre qui n'a que trop longtemps été lue comme un grand récit d'aventure, une sympathique chronique écrite trop rapidement... L'auteur, qui a joué de cette réception, ne s'en cache pas dans *Bourlinguer*, en 1948 :

¹ Pensons au volume de Patrice Delbourg, *L'Odyssée Cendrars* (Paris, Ecriture, 2010) à l'occasion du cinquantenaire de la disparition de l'écrivain, qui reprend tous ces clichés sur un ton volontairement hâbleur, perpétuant ainsi de ce qu'il a retenu de la figure de l'auteur, au grand dam des lecteurs qui savourent l'œuvre.

² Tout au long de notre texte, nous faisons référence à la nouvelle édition d'Œuvres complètes de Blaise Cendrars chez Denoël (2001-2006). Nous indiquons en référence **l'année de publication, le numéro du volume (7) et la page correspondance (234)**.

Aujourd'hui j'ai soixante ans, et cette gymnastique et cette jonglerie auxquelles je me livrais pour séduire le mousse, je les exécute maintenant devant ma machine à écrire pour me maintenir en forme, et l'esprit allègre, depuis les années que je ne sors plus, que je ne bouge plus, que je ne voyage plus, que je ne vois plus personne, glissant ma vie entre deux feuilles de papier blanc sous le chariot de ma machine à écrire et que je tape, je tape, au recto et au verso, et que je relis comme un somnambule, intercalant dans la vision directe celle, réfléchie, qui ne peut se déchiffrer qu'à l'envers comme dans un miroir, maître de ma vie, dominant le temps, ayant réussi par le désarticuler, le disloquer et à glisser la relativité comme un substratum dans mes phrases pour en faire le ressort même de mon écriture, ce que l'on a pris pour désordre, confusion, facilité, manque de composition, laisser-aller [...] En d'autres termes donc, j'écris ma vie sur ma machine à écrire [...] et je dis que j'en ai encore pour dix ans à orchestrer les trois, quatre grands livres (des romans) qu'il me reste à écrire en dehors de mes souvenirs personnels. (9 : 193)

Blaise Cendrars dissocie les « romans », les grands livres à écrire, de ses « souvenirs personnels », ceux qu'il glisse dans sa machine à écrire, qu'il élabore sur un mode « réfléchi » parce qu'il est « maître de [sa] vie » et que ces souvenirs le constituent par diffraction. En fait, et c'est ce que postule David Martens dans son ouvrage de référence, « l'invention de Blaise Cendrars est 'Blaise Cendrars' lui-même », car l'œuvre « s'emploie à accréditer l'existence de son créateur » (Martens 2010 : 274).

AUTOFICTION ET AUTONARRATION

Dès lors, cette construction extrêmement élaborée peut-être être lue comme une autofiction ? Martens élimine cette option en considérant que l'autofiction n'appartient qu'à un espace fictif et qu'elle ne peut prendre en compte l'écart que crée le pseudonyme entre le fictif et le factuel, « à l'interface du textuel et du paratextuel (2010 : 44). Nous aimerions relativiser cette prise de position en considérant que l'autofiction n'implique pas forcément la lecture du pseudonyme en tant que « second nom » (cachant Sauser) mais qu'elle peut, en suivant les propositions de Philippe Gasparini dans son ouvrage *Autofiction. Une aventure du langage*, paru en 2008, être reconnue en tant qu'autonarration transgressive, un champ autofictionnel rattaché à l'espace autobiographique. S'il s'agit de raconter Cendrars et non Sauser, l'autonarration pratiquée par « Cendrars » nous semble une stratégie d'ambiguïté propre à motiver la réflexion.

Dans son ouvrage, Philippe Gasparini retrace le chemin tortueux de ce concept dont même l'initiateur du côté francophone, Serge Doubrowski, a modifié la définition. Ses analyses pointues et les mises en perspective des catégories proposées depuis trente ans se

regroupent en deux segments qui méritent un arrêt sur image. Ainsi, selon Gasparini, les jeux de représentation de soi peuvent se diviser en deux grands espaces, le premier concordant avec ce que Gérard Genette et Vincent Colonna³ ont nommé la « fictionnalisation de soi » (Gasparini 2008 : 113), soit le domaine de l'« autofabulation » qui désigne les « projections autoriales dans des situations imaginaires » (Gasparini 2008 : 298), et qui rattache le terme à toute production romanesque où il n'y a pas d'enjeu autobiographique⁴. Face à l'autofabulation se détache l'espace de l'« autonarration », à percevoir comme un renouvellement de l'espace autobiographique, comprenant l'autobiographie (telle que définie par Philippe Lejeune) et l'autofiction qui, elle, n'a de cesse, par sa stratégie d'ambiguïté, de perturber le pacte de lecture autobiographique. Ainsi, en tenant compte des dernières recherches, l'autofiction se rattache à l'espace de l'autonarration dont elle est la forme transgressive. Selon Gasparini, en tant que stratégie d'ambiguïté, elle est repérable à sa structure marquée au sceau de l'anti-chronologique, de la fragmentation, de l'hétérogénéité et aussi de sa pratique du commentaire interne (2008 : 308-309).

Cendrars, d'abord très maladroitement classé parmi les auteurs de romans autobiographiques dans ce même volume, me semble dévoiler toute sa puissance et son autonomie de précurseur lorsqu'on découvre que ses pratiques anticipent largement ce que les théoriciens peinent encore à organiser. Le poète de la modernité du XX^e siècle ne crée pas des genres, mais propose des nouveaux procédés de narration, qui entrent, bien avant la création du terme par Doubrowski, dans le champ de ce que Gasparini nomme aujourd'hui l'autofiction. Et comme l'œuvre de Cendrars s'emploie à « accréditer l'œuvre de son créateur » (Martens 2010 : 274), nous pouvons effectivement considérer que l'autonarration transgressive cendrarsienne participe de la construction du « vrai nom d'un auteur fictif » (2010 : 38) : les mots et les motifs bâtissent une expérience de vie, donnent une substance à celui qui a déjà choisi de vivre dans l'altérité, grâce au pseudonyme :

Se narrer, s'autonarrer, consiste à faire basculer son autobiographie dans le littéraire. Se dire, certes, mais avec toute la complexité inhérente au roman et aux variations modales, polyscopiques,

³ Vincent Colonna, « Fiction et réalité chez Blaise Cendrars » in *Le Texte cendrarsien*, Grenoble, CCL éd., 1988, pp. 113-114.

⁴ Dans son ouvrage, Gasparini cite Cyrano de Bergerac ou encore Dante pour cette catégorie (2008 : 298). Dans le cas cendrarsien, il faudrait sans doute associer *L'Eubage, voyage aux antipode de l'unité* (1926) à cette catégorie. Le « Je » fait un voyage interstellaire, mais la dédicace crée un lien entre ce voyageur et « B.C. » qui signe « L'Eubage en exil ».

stylistiques propres au genre. En d'autres termes, s'autonarrer consiste à se dire comme dans un roman, à se voir comme un personnage même si la base référentielle est bien réelle. (Arnaud Schmitt par Gasparini 2008 : 312)

Afin de justifier cette prise de position théorique, nous nous arrêtons sur les trois ouvrages cités précédemment, publiés respectivement en 1929, 1932 et 1945.

GENERICITE CENDRARIENNE

Malheureusement [le livre] est loin d'être terminé car plus j'avance plus il prend des proportions considérables. Ce n'est pas du tout ce que vous m'aviez demandé : une simple histoire ou une longue nouvelle, mais bien un long document d'un caractère autobiographique qui me surprend moi-même.

C'est dans cette missive inédite adressée à l'éditeur Max Roth le 5 mai 1928 que se découvre le cheminement de l'écrivain passant de la rédaction d'une nouvelle à un récit à « caractère autobiographique ». Pourtant, le lecteur du texte publié en 1929⁵ ne peut qu'être surpris par ce qui se donne comme « Premier fragment », donc parcelle initiale d'un tout non défini, et « d'une autobiographie » rendant explicite la possibilité d'une narration à choix multiple, ce qui contrecarre dès le titre un récit rétrospectif actualisant un passé vécu. *Une nuit dans la forêt* ne permet pas d'identification générique et son contenu ne correspond pas à un récit rétrospectif qui narre les étapes d'une vie : le récit s'ouvre sur un Cendrars qui vient déposer le manuscrit du roman *Le Plan de l'Aiguille* à son éditeur René Hilsum, et malgré un départ annoncé, le personnage-auteur ne conduit pas son lecteur au fond de la forêt amazonienne. Ce texte qui parle d'un autre texte, *Le Plan de l'Aiguille*, première partie de *Dan Yack*, est aussi une première évocation de soi au midi, la première heure des bilans selon Cendrars :

Aujourd'hui j'ai quarante ans. Aujourd'hui, plus que jamais, c'est l'âge des conversions et des crises. (3 : 161)

⁵ Max Roth et Carl Sauter, fondateurs des « Editions Au Verseau » à Lausanne, sont rapidement reconnus pour leur veine avant-gardiste, associant toujours un écrivain et un peintre pour imaginer des formats originaux. Le texte de Cendrars est proposé au peintre et illustrateur vaudois Charles Clément installé à Marseille, où il est en train de réaliser des vitraux pour la Cathédrale de Lausanne suite au concours dont il est le lauréat. Les deux hommes échangent quelques missives, mais Cendrars ne voit pas les eaux-fortes de Clément avant la publication et le frontispice aux allures d'affiche de cinéma n'a guère séduit l'écrivain.

Sans doute ce récit a-t-il la forme d'une crise en tant que fragment, texte inachevé et greffé qui génère une écriture de soi donnée comme la première partie d'une autobiographie laissant supposer que tant d'autres sont possibles. Sans doute est-il aussi une première formule de l'écriture rhapsodique pratiquée dans les « Mémoires » qui se jouent du temps, de l'espace, des identités et des genres. À la rencontre du passé et du présent, de l'origine et de la réinvention de soi, ce récit à la tonalité désabusée amorce l'expérience autobiographique en allant à la rencontre de « Cendrars » au cœur des mots, en proposant simultanément un don et une terrible volonté de disparition. Ce récit au pacte de lecture malmené donne à lire deux séquences qui se juxtaposent, le don du manuscrit et l'évocation de Pompon, actrice défigurée qui ne veut plus vivre dans le présent et se condamne à la réclusion. Avant de partir au loin, le narrateur-auteur-personnage hésite à passer chez cette femme, car cela implique un retour dans le temps et de l'espace vécu comme une menace :

[...] chaque fois c'est la même chose, je ne puis pénétrer dans Paris sans reculer dans ma vie, reculer comme on s'enfonce plus avant dans un cimetière. (3 : 179)

Dans ce premier texte à caractère autobiographique, la mémoire est perçue comme destructrice : son surgissement met en péril le présent et à ce titre, elle est à éviter. La ruse narrative consiste donc, et on ne le comprend qu'au terme du récit, à très peu évoquer le passé, à narrer la naissance d'un *autre* texte et à conclure sur le pouvoir d'un *autre* art : le cinéma, révélateur violent de l'âme, destructeur de tous ceux qui vivent par l'artifice. L'altérité, le fameux « Je suis l'autre » nervalien placé en exergue de l'œuvre dès 1912, semble rassurer l'auteur qui, en 1929, n'est pas encore « maître du temps », alors qu'il le revendiquera en 1945 dans une lettre à son ami Jacques Henri Lévésque, à propos du vertige qui va saisir le lecteur de *L'Homme foudroyé* :

Cela tient à la composition en contre-point de ce livre et au rôle qu'y joue le temps – chaque histoire ou fragment d'histoire peut faire une nouvelle détachée – et ce n'est que dans le livre qu'elles font un tout. J'ai tellement battu les cartes que dans la version finale du bouquin tout pourrait encore y être interverti sur une ultime épreuve sans que rien ne soit changé. C'est que je suis maître du temps [...]. (Cendrars-Lévésque 1991 : 362)

En 1932, Cendrars répond à une autre invitation helvétique, celle de Sven Stelling-Michaud qui dirige la collection des Cahiers romands chez Payot à Lausanne et souhaite obtenir les « souvenirs de jeunesse à Neuchâtel » de l'écrivain pseudonyme. Averti que l'intitulé « Neuchâtel » est déjà réservé par un autre auteur de la collection, Cendrars en profite pour proposer un titre qui l'éloigne de toute référence cadastrale, *Vol à voiles*, dont le « s » final disparaîtra lors des rééditions. Le titre peut se lire comme une invitation au voyage, renforcée par la citation du journal de Roland Garros placée en exergue, qui associe la réalité et le monde des rêves, à la façon de Nerval. Cet épanchement conduit à « voir les choses comme dans un miroir, en énigme » selon Saint-Paul, second exergue qui répond aux « voiles » du détournement, à la nécessité de lire entre les lignes. Mais ce « vol » dans le temps et l'espace évoque aussi, par homophonie, le brigandage, l'aventure, entre Neuchâtel et la Chine.

À ce titre en forme de jeu de pistes, Cendrars ajoute encore une particularité qui disparaîtra, elle aussi lors des rééditions : il nomme son récit « Prochronie », néologisme qu'il forge à partir du mot « prochronisme » que le dictionnaire Larousse de l'époque définit comme « une erreur de chronologie qui consiste à placer un fait plus tôt qu'à l'époque où il est arrivé ». Ainsi, l'auteur s'offre des libertés par rapport à la chronologie biographique et il amorce ce « vol à voiles » qui désigne avant tout l'activité du planeur s'élevant selon les courants ascensionnels, prémisse des ouvrages de mémoires des années 40.

Après son « Premier fragment d'une autobiographie » Cendrars propose avec *Vol à voile* une autre forme de « retour en arrière », tout en brouillant les pistes autour du « je » qui ouvre le récit. Difficile de repérer des indices autobiographiques dans les expressions utilisées, qui participent à la mise à distance de l'origine : aucune des occurrences identitaires utilisées⁶ ne crée de pacte autobiographique et cette instabilité conforte une mise à distance de l'origine : Cendrars va-t-il raconter Sauser ?

De plus, les souvenirs de Neuchâtel n'évoquent guère cette ville, qui constitue le point focal autour duquel s'organise « l'ailleurs », pôle d'attraction du bourlingueur. C'est sa légende que nous racontent deux voix : celle d'un personnage d'environ quinze ans et celle du

⁶ Selon le repérage tout au long du récit : « Je – mon petit – ton école de commerce de Neuchâtel – moi - vaurien – mon père – mon pauvre petit – petit malheureux – quel petit voyou – ma chambre de prisonnier – mon vénéré professeur – à ta santé, mon ami ». (9 : 427-470)

narrateur qui se souvient. Le récit se construit en trois temps : la Chine de Rogovine, le portrait du père à Neuchâtel et la fuite, qui – du strict point de vue chronologique – est antérieure à la première partie. En fait la conclusion du récit en est l'ouverture temporelle et, entre ces deux mouvements, les souvenirs de l'enfance en Suisse – de Frédéric Sauser – sont neutralisés, immobilisés. La Chine désigne métaphoriquement la Russie et surtout l'inconnu, ce monde qui oblige à tout repenser, puisque comme le dit le personnage Rogovine : « tu ne sais rien » (9 : 430). Il va falloir apprendre vite d'autres règles, d'autres pratiques, d'autres savoirs.

Mais pour réussir ce nouvel apprentissage, il faut rompre, fuir cet univers helvétique concentré autour de la figure du père aux allures gargantuesques. Tout ce qu'il entreprend ou formule est hyperbolique, jusqu'à son poids de cent cinquante kilos. L'homme de Neuchâtel caractérisé par son « magnifique désordre » et sa sentimentalité brouillonne, a un fils qui lui ressemble et qui, près de trente ans après les événements narrés, semble s'en amuser : « Comme on le voit, j'avais de qui tenir » (9 : 446). Le narrateur adulte fonde hors de toute vérité d'état civil une sorte de portrait chinois du père, personnage hors normes lui aussi, insaisissable et déconcertant qui semble exister pour justifier le culot du fils, car ni l'un ni l'autre ne ressemblent à aucun des autres membres de la famille. La fuite a lieu après l'entretien avec le père qui se conclut sur un constat lapidaire : « Partir, je suis de trop » (9 : 450).

Cendrars n'a aucune envie de raconter Neuchâtel, ni la famille Sauser. La prochronie⁷, en transformant le temps, permet d'en sortir et ainsi de créer une « légende ». Dans ce récit, la mémoire ne semble plus être un danger, une prise de risque : l'auteur pseudonyme joue avec le temps et sa linéarité pour se l'approprier et surtout donner corps à « Blaise Cendrars » qui n'a, objectivement, pas de passé. Avec l'invention de la prochronie, *Cendrars* donne corps à *Cendrars* en le constituant, dans les mots, en tant que « vraie vie d'un auteur fictif ». N'est-ce pas d'ailleurs sur cette conviction que se conclut *Vol à voile*, avec les propos attribués au professeur d'orgue Hess-Ruetschi :

[...] rien n'est inadmissible, sauf peut-être la vie, à moins qu'on ne l'admette pour la réinventer tous les jours...! (9 : 470)

⁷ Les enjeux de cette notion ont été envisagés par Claude Leroy dans plusieurs articles, ainsi que dans la « Préface » à *L'Homme foudroyé*, Paris, Denoël, TADA 5, 2002, pp. XXV-XXVI.

Avec ces deux premiers récits à caractère autobiographique, Cendrars questionne le genre et perturbe les formes et contenus obligés : déjà s'y développent des narrations fragmentées, anti-chronologiques, qui pratiquent l'auto-commentaire **ou** la métalepse. Cendrars en joue d'autant mieux qu'il est pseudonyme et que cette nouvelle identité le façonne sans que l'état civil ait à y trouver place : ainsi est validée l'allègre généalogie comprenant Lavater, Euler et Paracelse proposée dans *L'Homme foudroyé*, et donc l'inexistence des familles Sauser et Dorner.

Fort de cette « duplicité énonciative » (Martens 2010 : 38), Cendrars propose dès 1945 un véritable renouvellement de l'espace autobiographique. Dans *L'Homme foudroyé*, il crée un contrat de lecture dont témoigne sa lettre-dédicace à l'écrivain Edouard Peisson, qui offre officiellement une piste à l'origine des souvenirs :

« Dès que tu fus sorti, je ne sais pourquoi, mon cher Peisson, je me mis à penser à ce que tu venais de me raconter, et au sujet de tes réflexions nocturnes, je me mis à évoquer d'autres nuits, tout aussi intenses, que j'ai connues sous les différentes latitudes du globe, dont la plus terrible que j'ai vécue, seul, au front, en 1915... » (5 : 7)

L'incipit du volume positionne le « je » correspondant à Cendrars, auteur, personnage et narrateur ; s'y ajoutent le destinataire Edouard Peisson, écrivain que Cendrars fréquenta régulièrement à Aix et l'évocation des nuits de la Première Guerre mondiale effectivement vécues par Cendrars, engagé volontaire et mutilé. La multitude de référents cautionne la visée autobiographique d'un auteur qui va pourtant, tout au long du récit composé de parties très autonomes, perturber le processus mémoriel. Le bilan s'efface au profit d'une renaissance personnelle, une *vita nova* incarnée dans l'écriture :

Aujourd'hui (1944) que nous écrivons dans une atmosphère de fin du monde [...] le moment serait mal choisi de faire étalage de grands sentiments ; l'heure est venue d'être vrai ; [...] D'ailleurs, les personnages dont je parle sont si lointains et si morts dans le temps qu'aujourd'hui, selon la forte parole de Saint-Paul : « je vois les choses comme dans un miroir ». C'est dire qu'elles sont dépouillées de tout sentiment d'amour ou de haine. Je ne suis poursuivi par aucun fantôme. C'est tout juste si les cendres que je remue contiennent des cristallisations donnant l'image (réduite ou synthétique) des êtres vivants et impurs qu'elles ont constitué [sic] avant l'intervention de la flamme. Si la vie a un sens cette image (de l'au-delà ?) a peut être une signification. C'est ce que je voudrais savoir. Et c'est pourquoi j'écris... (5 : 203)

L'auteur du « premier fragment d'autobiographie », d'une « prochronie » et d'« histoires vraies » n'a plus à jongler entre la fiction et un réel qui le désespère. L'écriture est désormais son lieu de vie, le cœur d'un univers où la mémoire autre que celle du cerveau construit, par sursauts, un temps et un espace sans limites. Cette construction en forme de spirale permet d'associer ce qui a été senti, perçu, vécu aussi par d'autres, pour le redistribuer dans une perspective nouvelle, réinventée. Il faut donc lire l'œuvre en gardant à l'esprit les liens qu'elle tisse avec les premiers récits de vie, *Vol à voile* et *Une nuit dans la forêt*, qui surgissent dans les « Mémoires » au détour d'un intertexte, mais qui surtout confortent le rôle de Cendrars en tant que personnage de son grand œuvre :

Comme Saint-Jérôme un écrivain doit travailler dans sa cellule. Tourner le dos. On a une page blanche à noircir. Ecrire est une vue de l'esprit. C'est un travail ingrat qui mène à la solitude. On apprend cela à ses dépens et aujourd'hui je le remarque. Aujourd'hui je n'ai que faire d'un paysage, j'en ai trop vu ! « Le monde est ma représentation ». L'humanité vit dans la fiction. C'est pourquoi un conquérant veut toujours transformer le visage du monde à son image. Aujourd'hui je voile même les miroirs. Tout le restant est littérature. On n'écrit que « soi ». C'est peut-être immoral. Je vis penché sur moi-même. « Je suis l'Autre ». (5 : 89-90)

Cette autonarration permet de reconnaître un récit rétrospectif au sein duquel « Cendrars » est à la fois narrateur, auteur et personnage, tout en jouant du temps et de l'espace. Enroulé en spirale sur lui-même, ce temps s'exprime par une écriture fragmentaire et syncopée qui donne son nom aux « Rhapsodies gitanes » de *L'Homme foudroyé* et qui conclut ce retour sur soi avec la « Rhapsodie de la nuit », dernière partie du *Lotissement du ciel*, paru en 1949. Tout autant rythme musical que pratique poétique, la rhapsodie assemble des fils, coud des lignes et des mots pour créer un monde neuf, sans cesse renouvelé. Cette poétique procède par reprises, coupures et ajouts qui fondent les métamorphoses d'un « je » en cours de fabrication. Elle construit une mémoire qui n'a rien à voir avec une cohérence rétrospective, mais qui s'appuie sur des sensations pour transformer le vécu. Ce besoin de renouveau, Cendrars l'a pressenti à la fin des années 30 déjà, sans doute dans le prolongement de *Vol à voile*, lorsqu'il refuse à son ami de longue date l'éditeur Paul Laffitte le projet d'écrire une vie de François Villon. « On n'écrit que soi » : les vies romancées ne sont qu'un

pis-aller ! Sa lettre à son premier éditeur, intitulée *Sous le signe de François Villon*⁸, reflète clairement son besoin de mettre en scène celui qu'il est déjà, l'Autre :

[...] car qui te dit que ce Je que François Villon emploie tout au long du Testament est un Je biographique et non pas le Je idéal, lyrique, en somme impersonnel de Villon, le poète, [...].
(11 : 170)

La tétralogie des « mémoires » est un lieu d'aboutissement de la quête de soi dans l'écriture. S'y formule un « je » identifiant et surtout un « consentement à soi » qui exclut l'éventualité d'un bilan exclusivement négatif, car l'écriture à caractère autobiographique s'avère, selon Philippe Lejeune, « fondamentalement réparatrice » (1998 : 79). Ces récits ne sont pas des miroirs autobiographiques, mais ils forment une autonarration transgressive, poursuivant le processus de disparition civile au profit d'une cristallisation narrative.

CENDRARS PRECURSEUR

Dans ces textes à visée « autobiographique », il apparaît que les pratiques stylistiques de Cendrars correspondent à ce que Gasparini retient comme critères de cette autonarration transgressive, soit l'autofiction⁹. Mais à ces éléments structurels s'ajoutent ce que Gasparini repère comme motifs constants dans les autofictions contemporaines : « le corps, le lien [en tant que filiation] et l'écrivain » (2008 : 306). Il est en effet assez surprenant de constater que les référents des autofictions reconnues comme telles à notre époque soient déjà le cœur de l'œuvre cendrarsienne, alors que celle-ci précède de loin l'invention de la catégorie.

Ainsi, la *figure de l'écrivain* est régulièrement convoquée dans l'œuvre, qu'il s'agisse par exemple de Blaise Cendrars venant remettre le manuscrit du *Plan de L'aiguille* à son éditeur, du « je » autoréflexif des textes de Mémoires ou encore de celui qui s'adresse à son lecteur au terme de chaque partie de *L'Homme foudroyé* avec des « Notes pour le Lecteur inconnu » où il n'hésite pas à préciser : « je n'y dis pas tout. On a pu le remarquer. Je ne dis que ce que je veux bien dire. » (5 : 164)

⁸ Sous ce titre existe dans le Fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires suisse (Berne) un projet daté de 1939 qui ne vit jamais le jour et qui devait regrouper trois « prochronies » déjà publiées indépendamment : *Vol à voile*, *Le Sans-Nom* et *Une nuit dans la forêt*. Voir Claude Leroy, « Notice sur *Sous le signe de François Villon* », Paris, Denoël, TADA 11, 2005, pp. 500-502.

⁹ Rappelons, selon Gasparini, qu'il s'agit d'une stratégie d'ambiguïté, repérable à sa structure marquée **du** sceau de l'anti-chronologique, de la fragmentation, de l'hétérogénéité et aussi de sa pratique du commentaire interne.

Au cœur du processus mémoriel se pose aussi la question de *la filiation*, car tout l'œuvre, par son refus du récit linéaire, construit une altérité à l'identité civile. L'œuvre de Cendrars ne raconte pas Sauser mais Cendrars, heureux héritier d'une généalogie confisquée.

Quant au *corps* qui contamine toutes les productions contemporaines, qu'il soit obsène, grossier ou malhabile, comme le relève Gasparini, il « habite effectivement l'autofiction plus que l'autobiographie d'antan, [...] il n'est plus condamné au non-dit et à la culpabilité, [mais] il s'épanouit rarement dans le plaisir » (2008 : 304-305). Dans l'œuvre, le lecteur ne trouve pas de mise en scène du corps de Blaise Cendrars. Pourtant, toute son autonarration est la trace de la renaissance de celui-ci. Mutilé en 1915, amputé de son avant-bras droit, et donc de sa main d'écriture, le poète fait le choix de survivre en passant à la gauche de son corps, ce qu'il expérimente dans sa chair comme une descente aux enfers. Le processus de renaissance qui lui succède est thématiqué dans *L'Homme foudroyé* vingt-cinq ans plus tard, lorsqu'il écrit :

Le comput de ma vie d'homme commence en octobre 1917 [...] une date marquant le début de mon aventure d'homme, auteur des *Histoires vraies* et amant du secret des choses (5 : 173-174)

En se plaçant sous le signe de la liturgie catholique et du calcul de la fête de Pâques, l'homme mutilé fixe sa résurrection à 1917, année marquée **du** sceau du corps, de l'esprit et du cœur, donnés comme tenants et aboutissants de la relecture de son passé. Cette année cristallise la rencontre avec Raymone, la muse qui deviendra sa femme en 1949, et la reprise de plume de la main gauche, qui a valeur de renaissance fondatrice :

C'est dans cette grange, où je suis resté près d'un an, que j'écrivis pour M. Doucet, le couturier de la rue de la Paix, *L'Eubage*, ce voyage « aux Antipodes de l'Unité » et, en une nuit (c'était celle de mon 29^e anniversaire, un 1^{er} septembre) *La Fin du Monde filmée par l'Ange Notre-Dame*, ma plus belle nuit d'écriture (comme on se rappelle sa plus belle nuit d'amour) dont j'ai déjà évoqué le souvenir émerveillé dans un récit, resté jusqu'à ce jour inédit, tellement j'y tiens : *Le Sans-Nom*. (5 : 232)

1917 est donnée comme l'année d'une renaissance à l'écriture grâce au texte qui la matérialise : alors que Dieu le Père veut voir le film de l'Apocalypse, l'Archange Gabriel fait une fausse manœuvre, un « ressort se casse » et l'appareil prend feu en provoquant le rembobinement du film qui se déroule dès lors « vertigineusement à rebours » : l'Apocalypse

est annulée. En 1943, *L'Homme foudroyé* fait ressurgir cette année d'après-guerre en évoquant la situation de la Seconde guerre mondiale. L'écrivain vit un retour du foudroiement – mental et corporel – qui actualise le processus de l'écriture de soi et rend possible un autre renaissance :

Et alors, j'ai pris feu dans ma solitude car écrire s'est se consumer...
L'écriture est un incendie qui embrase un grand remue-ménage d'idées et qui fait flamboyer des associations d'images avant de les réduire en braises crépitantes et en cendres retombantes. Mais si la flamme déclenche l'alerte, la spontanéité du feu reste mystérieuse. Car écrire c'est brûler vif, mais c'est aussi renaître de ses cendres. (5 : 8-9)

Le retour du foudroiement est la clef de voûte d'une œuvre qui offre à Cendrars la possibilité de continuer à vivre, par transsubstantiation : l'écrivain devient le livre. « Le corps, le lien, l'écrivain », ces trois motifs sont au cœur de l'autonarration cendrarsienne et confortent par leur existence toujours contemporaine le caractère absolument novateur et fondateur de l'œuvre de Blaise Cendrars, *vrai nom d'un écrivain fictif*.

Références bibliographiques

Ouvrages littéraires :

- CENDRARS, B. et LEVESQUE J. H., 1991 : *'J'écris. Ecrivez-moi'. Correspondance 1924-1959*, Cheddor, M. éd.), Paris, Denoël.
- CENDRARS, B. 2001 (1929) : *Une nuit dans la forêt*, Paris, Denoël, coll. Tout autour d'Aujourd'hui (TADA) 3.
- CENDRARS, B. 2002 (1945) : *L'Homme foudroyé* suivi de *Le Sans-Nom*, Paris, Denoël, TADA 5.
- CENDRARS, B. 2003 (1926) : *Moravagine* suivi de *la Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, Paris, Denoël, TADA 7.
- CENDRARS, B. 2003 (1948 et 1932) : *Bourlinguer* suivi de *Vol à voile*, Paris, Denoël, TADA 9.

CENDRARS, B. 2005 (1931 et 1938) *Aujourd'hui* suivi de *Sous le signe de François Villon*, Paris, Denoël, TADA 11.

CENDRARS, B. 2006 (1952) *Blaise Cendrars vous parle...*, Paris, Denoël, TADA 15.

Ouvrages théoriques et critiques :

COLONNA, V : « Fiction et réalité chez Blaise Cendrars » in *Le Texte cendrarsien*, Grenoble, CCL éd., 1988, pp. 119-125.

GASPARINI, P. 2004 : *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil.

GASPARINI, P. 2008 : *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil.

LEJEUNE, P. 1998 : *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil.

LEROY, C. 1996 : « La Prochronie » in *La Main de Cendrars*, Lille, Presses du Septentrion, coll. Objet, pp. 313-320.

LEROY, C. 2007 : *Rencontres avec Blaise Cendrars – Entretiens et interviews 1925-1959*, Paris, Non Lieu.

MARTENS, D. 2010 : *L'Invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, Paris, Champion, coll. Cahier Blaise Cendrars 10.
