



N° d'ordre NNT : 2022LYSE2007

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Opérée au sein de

L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale : ED 484

Lettres Langues Linguistique Arts

Discipline : Lettres et Arts

Soutenue publiquement le 4 février 2022, par :

Bastien MOUCHET

L'écriture du vertige dans l'œuvre de Blaise Cendrars (1910-1931).

Devant le jury composé de :

Dominique CARLAT, Professeure des universités, Université Lumière Lyon 2, Président

Myriam BOUCHARENC, Professeure des universités, Université Paris Nanterre, Rapporteur

Christine LE QUELLEC COTTIER, Professeur des universités, Université de Lausanne, Rapporteur

Claude LEROY, Professeur des universités, Université Paris Nanterre, Examineur

Nathalie BARBERGER, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2, Directrice de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.



THÈSE DE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

opérée au sein de
L'Université Lumière Lyon 2

École doctorale : ED 484 Lettres, Langues, Linguistique et Arts
Équipe de recherche : Passages Arts & Littératures (XX-XXI)

L'ÉCRITURE DU VERTIGE DANS L'ŒUVRE DE
BLAISE CENDRARS (1910-1931)

Par Bastien MOUCHET
Présentée et soutenue publiquement le 04 février 2022

Discipline : Littérature française
Sous la direction de madame Nathalie BARBERGER-DESTRIBATS

Composition du Jury :

Mme. Nathalie BARBERGER-DESTRIBATS – Professeure à l'Université Lyon 2
Mme. Myriam BOUCHARENC – Professeure à l'Université Paris Nanterre
M. Dominique CARLAT – Professeur à l'Université Lyon 2
Mme. Christine LE QUELLEC COTTIER – Professeure à l'Université de Lausanne
M. Claude LEROY – Professeur émérite à l'Université Paris Nanterre

**L'ÉCRITURE DU VERTIGE DANS L'ŒUVRE DE
BLAISE CENDRARS (1910-1931)**

RÉSUMÉ

L'œuvre de Blaise Cendrars se distingue par son impétuosité. Elle tente de reproduire le grouillement de la vie par une agitation des êtres et des choses dans laquelle s'insère la légende du poète à la main coupée. Par les figures de la spirale, de la chute, de l'envol, de la profondeur, de la métamorphose et de beaucoup d'autres, tout est soumis à une mobilité irrépressible. Mais dans certains passages, la saturation et l'essoufflement se devinent, le texte semble alors chercher l'énergie de son propre recommencement. Cette thèse suppose que la notion de vertige offre une compréhension singulière de ce trop-plein de mouvements qui dicte à Cendrars l'urgence de se réinventer.

Dans un ensemble de notes tenues entre 1910 et 1912, le vertige apparaît comme un état pathologique que l'écriture aurait la charge d'explorer. À partir de cette même fièvre, des textes aussi inclassables que *Les Armoires Chinoises*, *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, *L'Eubage*, *Une nuit dans la forêt*, ou ceux réunis dans le recueil *Aujourd'hui* en 1931, élaborent une poétique de l'étourdissement dans laquelle se reflète le bouleversement du monde moderne. Toutefois, c'est principalement dans les romans *L'Or*, *John Paul Jones*, *Moravagine*, *Le Plan de l'Aiguille* et *Les Confessions de Dan Yack*, que la sensation de vertige est suscitée avec le plus d'empressement. Elle devient le moyen de caractérisation fondamental du héros, suspendu entre angoisse et extase, action et contemplation. À travers ses syncopes, ses tranches et ses déséquilibres, se dessine le portrait d'un homme toujours en train de s'éprouver, au risque de l'épuisement. Nous proposons d'examiner les configurations de ces vacillements pour comprendre ce qu'elles apportent à l'écriture en prose de Cendrars dans les années 1910 et 1920.

Mots clés : *Blaise Cendrars, vertige, poétiques du récit au XX^e siècle, problématiques de la modernité, roman d'aventures.*

VERTIGO IN THE WORKS OF BLAISE CENDRARS (1910-1931)

With recurring motifs of spirals, falling, taking flight, acceleration, emptiness, and others besides, the works of Blaise Cendrars often appear euphoric or even stupefying. Via the agitation of people and things, and with the legends of the one-handed poet slipped in, Cendrars's works attempt to recreate the bustling movement of life. The notion of vertigo expresses a dizziness of the mind and senses that allows the reader to form a singular understanding of this whirlwind of a literary universe. Vertigo is more than a theme here as it evoked by means of writing techniques as much as by the ethical questions of the texts. In a series of notes written between 1910 and 1912, and up until the 1931 publication of the anthologie *Aujourd'hui*, how does the motif of Vertigo depict a special relationship with the world ?

In this thesis we wish to show that a multitude of miscellaneous textes from this era, such as *Les Armoires Chinoises*, *La fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, *L'Eubage* or *Une nuit dans la forêt*, together create a poetic style characterised by giddiness. This complex style is forged among evocations of chaos and rebirth, to try to put into words a modern world turned upside down. But it is mainly in the novels *L'Or*, *John Paul Jones*, *Moravagine*, *Le Plan de l'Aiguille* et *Les Confessions de Dan Yack*, that the sensation of vertigo is evoked with the greatest zeal. Vertigo appears to be the fundamental characterisation technique used for the hero, a man torn between angst and extasy, action and contemplation. Via his blackouts, trances and instability, a picture is painted of a man always trying to prove himself, at the risk of exhaustion. It is these configurations of Cendrar's particular relationship with the world and what this worldview brings to his novels that we propose to examine, by way of a commentary of several scenes involving these motifs of movement.

Key words : *Blaise Cendrars, vertigo, 20th century narrative style, problems of modernity, adventure stories.*

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord à Nathalie Barberger-Destribats, pour sa disponibilité, pour l'exigence qu'elle a cherché à me transmettre, et pour m'avoir aidé, au cours de ces six années, à éclaircir ma pensée.

Je tiens à exprimer ma gratitude à Myriam Boucharenc, Dominique Carlat, Christine Le Quellec Cottier et Claude Leroy pour avoir accepté de faire partie du jury de cette thèse. La lecture de leurs travaux et nos échanges ont considérablement nourri ma réflexion.

Je veux saluer les membres de l'Association Internationale Blaise Cendrars et du Centre d'Étude Blaise Cendrars, en particulier Marie-Paule Berranger, Laurence Campa, Jehanne Denogent, Fabien Dubosson, Jean-Carlo Flückiger, Sylvestre Pidoux, Émilien Sermier et Vincent Yersin pour m'avoir fait une place dans la constellation des amis de Cendrars. Chacune de nos rencontres, en France et en Suisse, fut pour moi un événement d'une grande importance.

Mes remerciements vont également à Georges Mourier pour la qualité de nos discussions au sujet de la relation de Cendrars avec Abel Gance.

Cette thèse a pu être réalisée grâce à l'équipe du laboratoire Passages Arts & Littératures (XX-XXI) qui m'a formé et m'a confié différentes missions pour compléter mon financement.

Je remercie chaleureusement Emmanuel Boldrini, Madeleine Brossier, Christian Coulon, Heather Dyche, Pierre-Victor Haurens, Emily Lombardero, Justine Mangeant, Fanny Missir, Camille Page, Fabienne Roguet, Karine Sambussy, Yves Schultz, Laure-Hélène Tron-Ymonet et Joséphine Vauthier pour leurs relectures attentives et leurs suggestions, qui sont des gages de leur amitié. Je songe aussi avec plaisir aux journées de travail passées aux côtés d'Astrid Chabrat-Kajdan, Mouhamadou Khaly Wélé, et Vicente Guazzini.

Je suis reconnaissant à Laurence et Étienne Carpentier de m'avoir accueilli pour un confinement studieux.

Je remercie encore mes parents, Jean-Claude et Joëlle, et mon frère, Romain, qui m'ont patiemment soutenu et encouragé.

À Anne-Laure, qui sait pourquoi elle est derrière chacune de ces pages.

SOMMAIRE

RÉSUMÉ	1
REMERCIEMENTS	3
SOMMAIRE	4
SIGLES ET ABRÉVIATIONS UTILISÉS	5
INTRODUCTION	6
PREMIÈRE PARTIE – LA POSSESSION IMPOSSIBLE	23
CHAPITRE 1 L'ÉCLAT ET LA TOTALITÉ	28
CHAPITRE 2 LES CHEMINS DE LA FASCINATION	58
DEUXIÈME PARTIE – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT	105
CHAPITRE 3 PENSER LA VITALITÉ	111
CHAPITRE 4 FIGURES DE LA TRANSGRESSION	155
CHAPITRE 5 L'AUTOBIOGRAPHIE AU BORD DE LA SATURATION	194
TROISIÈME PARTIE – LE VACILLEMENT DU HÉROS	245
CHAPITRE 6 L'ILLUSION DE L'IMMUABLE	251
CHAPITRE 7 <i>MORAVAGINE</i> OU L'ÉCONOMIE DE LA PERTE	298
CHAPITRE 8 FAIRE L'EXPÉRIENCE DU DÉSÉQUILIBRE	343
CONCLUSION	402
BIBLIOGRAPHIE	412
INDEX	427
TABLE DES MATIÈRES	431

SIGLES ET ABRÉVIATIONS UTILISÉS

- OAC, I *Blaise Cendrars, Œuvres autobiographiques complètes*, t. I, Claude Leroy (dir.), avec la collaboration de Michèle Touret, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°589, 2013. Le sigle est suivi de la pagination.
- OAC, II *Blaise Cendrars, Œuvres autobiographiques complètes*, t. II, Claude Leroy (dir.), avec la collaboration de Jean-Carlo Flückiger et de Christine Le Quellec Cottier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°590, 2013. Le sigle est suivi de la pagination.
- ORC, I *Blaise Cendrars, Œuvres romanesques, précédées des poésies complètes*, t. I, Claude Leroy (dir.), avec la collaboration de Jean-Carlo Flückiger et Christine Le Quellec Cottier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°628, 2017. Le sigle est suivi de la pagination.
- ORC, II *Blaise Cendrars, Œuvres romanesques*, t. II, Claude Leroy (dir.), avec la collaboration de Marie-Paule Berranger, Myriam Boucharenc, Jean-Carlo Flückiger et Christine Le Quellec Cottier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°629, 2017. Le sigle est suivi de la pagination.
- TADA Coll. « Tout autour d'aujourd'hui », *Œuvres complètes* de Blaise Cendrars, Paris, Denoël, 15 vol., 2001-2006. Le sigle est suivi de la tomaisson (I à XV) et de la pagination.
- La Fin du monde* *La Fin du monde filmée par l'Ange N.D.* dans *Blaise Cendrars, Œuvres romanesques, précédées des poésies complètes*, t. I, Claude Leroy (dir.), avec la collaboration de Jean-Carlo Flückiger et Christine Le Quellec Cottier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°628, 2017, p. 351 à 372.

INTRODUCTION

« **L**e vertige, ça me connaît ; je suis magicien ès cauchemars.¹ » Dans l'œuvre de Cendrars, rien ne vient contredire cette plaisanterie lancée pendant sa première traversée de l'Atlantique. Chacun de ses livres s'acharne à reproduire ce que le spectacle du monde a d'incontrôlable, mêlant une écriture de la ruine à une écriture de l'essor. Le grouillement de la vie et ses recommencements s'y déploient dans une agitation à laquelle s'adjoint la légende soigneusement entretenue du boulingueur. La déliaison apparaît comme le trait persistant d'une écriture qui porte en elle la passion de la discontinuité. Dans son acception au XVIII^e siècle, l'adjectif « délié » suggère une part de mystère : « Un discours délié est celui dont on ne démêle pas du premier coup d'œil l'artifice et la fin.² » À la déliaison de cet univers correspond ce sens vieilli : rien ne se donne comme allant de soi, le secret et la réversibilité habitent le discours, défiant le lecteur.

Mais d'où vient que ces vertiges sont cauchemardesques ? Quelle est la nature de l'émotion qu'ils sont censés produire ? Dans la production en prose de Cendrars des années 1910 et 1920, il est possible d'identifier de nombreux passages où se mêlent l'angoisse et la jubilation, l'effroi et la sérénité, l'accord et la désunion. En se balançant de la sorte entre le zénith et l'abîme, l'écriture s'octroie une puissance de revirement qui n'est sans doute pas

¹ *Mon Voyage en Amérique*, [1969], OAC, II, p. 807.

² Diderot, Denis, article « Délié » dans l'*Encyclopédie*, t. 4, 1754, p. 784, [En ligne] ; consulté le 19 mars 2021 ; URL : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v4-1975-0/>

qu'une démonstration d'habileté à fixer des vertiges, à l'instar de Rimbaud¹. Celui qui est pris dans cette confusion de l'espace et du temps fait l'expérience d'un écart et se sent menacé d'évanouissement. Derrière ce chancellement se cache une tentative, dont il existe peu d'équivalents, pour éprouver le plaisir de s'éperdre.

Le spectacle de la modernité

Dans notre corpus, le mot « vertige » employé seul, avec un complément du nom ou sous forme adverbiale, est partout. Il côtoie la formule « tout tourne », omniprésente elle aussi. Les deux sont liés étymologiquement. Le premier contient le second puisque la racine *vertiginem* se compose d'une part de *vertere*, « tourner », et d'autre part du suffixe *igin* qui dérive de *agere*, « agir ». Le jeu délirant de Cendrars consiste à « faire tourner » le monde moderne, à le spectaculariser si bien que le regard de l'observateur reste toujours défocalisé.

Les critiques sont loin d'ignorer ce phénomène et la plupart des monographies le relèvent. Pour n'en évoquer que quelques-unes, Jean-Carlo Flückiger insiste dans la conclusion d'*Au cœur du texte* sur le tourbillon de l'œuvre entière : « [...] à tous les niveaux du texte, ça vole en éclats. [...] Ça tourne donc, ça tourbillonne sur une courbe circulaire ; et plus l'univers s'élargit ainsi, plus le centre se creuse.² » Michèle Touret repère cet éclatement dans les romans : « [...] esthétiquement, le monde se disperse en éclats, en fragments [...] »³. Yvette Bozon-Scalzitti avertit dès la première ligne de *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture* : « Si tout tourne chez Cendrars, c'est autour de l'écriture.⁴ » Au début de *La Main de Cendrars*, Claude Leroy associe ce tourbillon à l'expérience de l'amputation : « Si tout tourne chez Cendrars, c'est autour de cette coupure datée avec soin, revendiquée avec force et pourtant mal désignée.⁵ » Devant un tel constat, il est vain d'essayer d'avoir une approche exhaustive de tout ce qui bouge dans le texte, même si l'étude de ce désordre, qui n'est qu'illusoire, entraîne inlassablement la curiosité.

La sensation de vertige ne désigne pas une grande quantité de mouvement, mais une saturation du mouvement, un instant pendant lequel le sujet se sent submergé par ce qui

¹ Nous faisons allusion au fameux passage d'*Une saison en enfer* : « Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. » Rimbaud, Arthur, « Alchimie du verbe », [1873], dans *Œuvres complètes*, André Guyaux (dir.), avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°68, 2009, p. 263.

² Flückiger, Jean-Carlo, *Au cœur du texte. Essai sur Blaise Cendrars*, Neuchâtel, À la Baconnière, « Langage », 1977, p. 251.

³ Touret, Michèle, *Blaise Cendrars, Le Désir du roman (1920-1930)*, Paris, Honoré Champion, « Cahiers Blaise Cendrars », n°6, 1999, p. 149.

⁴ Bozon-Scalzitti, Yvette, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, Lausanne, L'Âge d'homme, « Lettera », 1977, p. 9.

⁵ Leroy, Claude, *La Main de Cendrars*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Objet », 1996, p. 14.

INTRODUCTION

l'entoure ou happé par une profondeur. Sur le plan physiologique, avoir *des* vertiges équivaut à sentir qu'un malaise ou qu'une sensation désagréable d'oscillation s'empare de soi. Souffrir d'un vertige conduit non seulement à ressentir cette oscillation, mais suppose également l'apparition d'un sentiment d'inquiétude ou de plaisir. Les dictionnaires médicaux proposent de longues typologies de ce symptôme¹ qui illustrent la difficulté à en identifier l'origine. Toutefois, ils s'accordent sur l'idée qu'il s'agit d'une erreur de perception ou, comme le propose le Collège des Enseignants de Neurologie, d'« une illusion de mouvement, soit du patient, soit de l'environnement, qui se traduit le plus souvent par une impression de rotation ou parfois de déplacement linéaire² ». Les funambules professionnels connaissent bien cette tromperie des sens qui survient au moment où ils doivent dompter la peur du vide. Le célèbre acrobate Philippe Petit en témoigne :

Personne ne doit entendre, personne ne doit savoir que mon cœur bat, qu'il bat si lentement, qu'il s'est arrêté de battre, que mes sens se décuplent, que mon nez rassemble les molécules éparpillées de l'air, que je m'enivre de parfums, que j'invente les couleurs [...].³

Cette familiarité avec le gouffre stimule sa sensibilité : « [...] dans mon coin je renifle la hauteur, je goûte la profondeur, j'aspire le vent et l'air [...] »⁴. De la même façon, l'œuvre de Cendrars est parsemée d'épisodes dans lesquels les émotions et les sens s'emballent :

La peau devient gélatineuse, transparente, s'irradie comme de la chair d'anémone. Des centres de sensibilité se polarisent. Indépendance de toutes les fonctions. L'œil tend à toucher ; le dos mange ; le doigt voit. Des touffes de bras herbeux ondulent. Éponge des profondeurs, le cerveau respire doucement. Les cuisses se souviennent et font des mouvements de nageoires.⁵

Dans cet extrait de *Profond aujourd'hui*, le corps se divise puis se recompose. Il devient tout autre que lui-même, absorbe le monde autant qu'il est absorbé par lui. Chaque organe et chaque parcelle de peau se voit attribuer de nouvelles capacités auxquelles se mêlent les images étranges des « touffes de bras herbeux » ou de l'« éponge des profondeurs ». Tout le texte vise à l'exacerbation de la sensibilité de telle manière que plus aucun point de repère ne paraisse stable : le « je » et le « tu » sont partout et nulle part à la fois, le corps et l'esprit se confondent, « aujourd'hui » est un point de rencontre entre hier et demain. En conséquence, la frontière censée séparer l'être et le monde se brouille :

¹ Le *Dictionnaire français de médecine et de biologie* de 1972 recense trente-six définitions : « vertige galvanique », « vertige gastrique », « vertige labyrinthique », « vertige apoplectique », « vertige oculaire », « vertige tabétique », etc. A. Manuila, L. Manuila, M. Nicole, H. Lambert (et alii), *Dictionnaire français de médecine et de biologie*, t. III, Paris, Masson & cie, 1972, p. 1143-1144. En 2008, le *Dictionnaire illustré des termes de médecine* en propose encore treize.

² « Vertige » dans la base de données numériques du *Collège des Enseignants de Neurologie*, [En ligne] ; consulté le 19 mars 2021 ; URL : <https://www.cen-neurologie.fr/deuxieme-cycle/vertige>

³ Petit, Philippe, *Funambule*, Paris, Albin Michel, 1991, p. 96-97.

⁴ *Ibid.*, p. 164.

⁵ *Profond aujourd'hui*, [1917], ORC, I, p. 341.

INTRODUCTION

Prodigieux aujourd'hui. Sonde. Antenne. Porte-visage-tourbillon. Tu vis. Excentrique. Dans la solitude intégrale. Dans la communion anonyme. Avec tout ce qui est racine et cime, et qui palpite, jouit et s'extasie. Phénomènes de cette hallucination congénitale qu'est la vie dans toutes ses manifestations et l'activité continue de la conscience. Le moteur tourne en spirale. Le rythme parle. Chimisme. Tu es.¹

L'homme éclate dans toutes les manifestations possibles de la vie autour de lui. Sa « solitude intégrale » ne s'oppose pas à une « communion anonyme » de même que le visible et l'invisible sont tous les deux sources de jubilation. La « sonde » et la « spirale » sont les symboles privilégiés de ce tournoiement dans lequel tout se précipite, et où les mots, les phrases, se percutent.

Il n'est plus à démontrer que cette perturbation physique et psychique évoquée dans *Profond aujourd'hui* peut être reliée à l'expérience de la blessure. Par la paresthésie et le choc traumatique qu'elle ne peut manquer d'occasionner, l'amputation cristallise un péril de la chair et de l'esprit. Après la perte de sa main droite, l'écriture de Cendrars connaît un bouillonnement formidable dont le phénomène d'amplification des perceptions n'est qu'une des nombreuses facettes. Ce genre d'hyperesthésies se rencontre aussi dans *Les Armoires chinoises*, un texte inachevé de 1917, publié à titre posthume, et dans lequel un narrateur décrit la douleur ressentie par un poète dont les deux mains sont coupées :

Le poète revient à lui. Un bref vertige l'avait ébranlé. [...] Des touffes de bras ondulent, vont au loin, reviennent, s'évanouissent. Les doigts sortent, rentrent, se nouent et se dénouent comme des cornes d'escargot ou s'allongent démesurément et pendent, inertes. Les omoplates sont souvent aussi lourdes que des ailes inemployées et la musculature du dos est gênante comme un harnais. On a l'impression que la cage thoracique se liquéfie. On perçoit nettement le chimisme des sensations. Telle saccade irréfrenable d'un doigt déclenche au fond de l'œil une impression prolongée de lumière vive ; la croissance continue des ongles aiguise l'oreille ; telle pression des ligatures du poignet répand une odeur de saumure ; une crampe prolongée du thénar neutralise le palais ; le réseau veineux se fige comme une fougère. Ces sensations, images, associations brouillent la notion du temps et de l'espace.²

À nouveau, le « chimisme des sensations » entraîne la confusion des repères. Une nervosité extrême secoue toutes les parties d'un corps asservi à d'étonnants remous : malaxation, pénétration, étirement, liquéfaction, éblouissement. Les comparaisons des omoplates à des « ailes inemployées » et de « la musculature du dos » à un harnais donnent l'impression que le personnage est assujéti par son supplice et qu'en aucun cas il ne pourrait lui échapper. Il est vrai que de telles gesticulations laissent perplexe : que devient celui qui ne peut s'y soustraire ? Dans quelles ressources puise le langage pour créer une telle ardeur ?

¹ *Ibid.*, p. 342.

² *Les Armoires chinoises*, [2001], ORC, I, p. 1177-1178.

INTRODUCTION

Ces effusions ne sont pas présentes uniquement dans *Profond aujourd'hui* ou dans *Les Armoires chinoises*. Tous les textes brefs écrits entre 1917 et 1929¹, et recueillis dans *Aujourd'hui* en 1931, en sont innervés. Ils témoignent du processus de transfiguration qui en révèle la véritable portée. Comment l'impression de vertige s'est-elle imposée chez Cendrars comme le propre du malaise de l'homme nouveau, pour qui « la modernité a tout remis en question² » ?

Malgré tout ce que le paradigme du moderne charrie de poncifs et d'ambiguïtés, Cendrars n'a de cesse de s'afficher comme son plus fervent représentant. Durant cette période, son émerveillement à l'égard du machinisme et des prouesses de la technologie grandit. La naissance du cinéma, le perfectionnement des gramophones, la généralisation de la monoculture, les effets de la mondialisation capitaliste, les exploits réguliers de l'aviation, le déploiement de la publicité et de la mode, la démocratisation de la TSF, la facilitation des voyages en train, en paquebot et en voiture : autant d'innovations qui apportent de nouvelles couleurs, de nouvelles formes, de nouveaux rythmes, de nouveaux horizons ; en bref, de nouvelles configurations du monde sensible qui font de la modernité un sujet vertigineux par essence. Survenant en queue de la comète des manifestes avant-gardistes, *Aujourd'hui* signe l'art poétique du vertige en tant qu'expérience totale de la profusion³. L'importance du geste ambigu que représente sa publication, exhumation autant qu'enterrement⁴, peut être réévaluée à partir de ce constat. L'enjeu du recueil est de faire advenir un art qui soit force d'égarément sans faire l'objet d'une nouvelle école : « La jeunesse d'aujourd'hui a le sens de la réalité. Elle a horreur du vide, de la destruction, elle ne raisonne pas le vertige. Elle est debout. Elle vit. Elle veut construire.⁵ » Le vertige n'offrirait pas matière à raisonnement, mais à expérimentation. Il serait action pure et offrirait des opportunités de sensation inédite, de modification des proportions, de retour aux origines, de perte et de reprise de contrôle. Dès

¹ Publié pour la première fois en 1912, le texte « Marc Chagall » fait figure d'exception.

² « Le Roman français », *Aujourd'hui*, [1931], TADA, XI, p. 49.

³ Dans *Blaise Cendrars, Le Désir du roman (1920-1930)*, Michèle Touret voit dans *Aujourd'hui* un adieu au roman : « 1931, date limite, clôture d'une période romanesque, qui conclut sur un "hier" et annonce un demain qui tardera. » Cet ensemble est un tournant parce que Cendrars sent une urgence à modifier son rapport au récit : « L'emportant sur la chronologie, une logique s'impose : celle du passage d'une écriture du récit à une autre, qui reste à définir, qui n'a pas encore d'unité et qui ne sera peut-être pas développée. » Forte de ce constat, Michèle Touret propose une réflexion approfondie autour de *L'Or*, *Moravagine*, *Dan Yack* et *Rhum*, qui éclaire les circonstances de la venue de Cendrars au roman, mais ne revient guère aux textes du recueil au-delà de son introduction. *Blaise Cendrars, Le Désir du roman (1920-1930)*, Paris, Champion, « Cahiers Blaise Cendrars », 1999, p. 12 pour la première citation et p. 14-15 pour la seconde.

⁴ Cendrars cherche-t-il à exhiber l'énergie de *Profond aujourd'hui* ou à s'en détourner ? Claude Leroy considère que « de 1917 à 1931, tout se passe comme si l'entropie – et son double, le doute – gagnaient peu à peu le désir de révolution ». Leroy, Claude, « Regardez ! La révolution », *Cendrars à l'établi (1917-1931)*, Claude Leroy (dir.), Paris, Non Lieu, 2009, p. 15-25, p. 23.

⁵ « Peintres », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 60.

lors, avoir le « sens de la réalité » ce serait avoir le sens du vertige en tant qu'il naît d'un voyage à pleine vitesse dans toutes les dimensions et dans tous les paradoxes : le vide et le plein, l'infini et le fini, l'immense et l'infime, etc.

Il n'est pas question de donner une définition essentialiste du vertige. Il est plus intéressant de chercher à saisir les conditions d'existence de cette puissance d'égarement d'*Aujourd'hui* et des autres récits courts qui jalonnent l'exploration de la modernité par Cendrars que sont *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.* (1919), *L'Eubage* (1926), et *Une nuit dans la forêt* (1929). Le premier numéro de la collection « Blaise Cendrars » de *La Revue des Lettres Modernes* et l'ouvrage collectif *Cendrars à l'établi* ont commencé ce tour d'horizon. Cependant, aucune étude d'ensemble n'a encore fait l'état des lieux des procédés d'enivrement qui donnent une place centrale à la figure du vertige dans ces textes. Nous examinons comment des effets de litanie, de démesure, de profondeur, de métamorphose et de dissémination s'articulent autour d'un discours sur la vitalité, afin de cerner les principaux aspects des épiphanies que créent les textes narratifs de Cendrars de la fin des années 1910 à la fin des années 1920.

Un imaginaire de la chute

De prime abord, les vertiges les plus fameux de l'œuvre de Cendrars ne sont pas à chercher dans cette période. Le lecteur averti s'attend probablement à en trouver une plus vivace expression dans la « prochronie » des années 1930 ou dans les quatre tomes de mémoires écrits dans les années 1940. À partir de *Vol à voile*, qui s'ouvre avec une citation de Roland Garros sur la distinction entre « vol-cauchemar » et « vol-rêve¹ », et au moins jusqu'au *Lotissement du ciel*, Cendrars associe l'espace aérien à la création de sa légende. Les figures de l'élévation, par exemple les oiseaux, les aviateurs ou les saints volants, sont alors étroitement liées aux ravissements d'ordre physique ou spirituel : « Vertige ! L'éternité n'est qu'un instant bref dans l'espace et l'infini vous saisit par les cheveux et vous foudroie instantanément. Le temps ne compte pas.² » Le motif de l'ascension participe à l'élaboration d'une allègre méthode d'invention de soi qui a déjà fait l'objet de recherches³.

¹ *Vol à voile*, [1932], OAC, I, p. 13 pour les deux citations de la phrase.

² *Le Lotissement du ciel*, [1949], OAC, II, p. 639.

³ Un tour d'horizon rapide permet de rappeler que David Martens dans *L'Invention de Blaise Cendrars* ou dans son article « Pseudonyme, herbe à brûler et lévitation : Blaise Cendrars, une alchimie de la création » ; mais encore Vincent Yersin dans ses articles « Le Puéril exercice de la lévitation : Cendrars et Cherpillod » et « Chutes, ascensions et spirales littéraires : l'exemple de *Vol à voile* », ainsi que dans son mémoire *Voler et choir : deux dimensions existentielles fondamentales à*

INTRODUCTION

Dans les textes qui précèdent *Vol à voile*, les figures de l'envol sont moins glorieuses. Ces premiers vertiges attirent le regard sur la profondeur d'un abîme davantage que sur les prouesses d'une envolée. Le septième chapitre de *L'Eubage* décrit un navire spatial en train de se disloquer dans un espace où « tout se désagrège, fond, s'évanouit, s'immatérialise¹ ». Des formes chromatiques prennent vie, se scindent et se divisent tandis qu'avec elles « tout tombe, du haut en bas, dur comme grêle ». Le chapitre se conclut sur une sentence ésotérique qui fait de la chute un déplacement à rebours dans le temps : « La matière est de la couleur dans l'espace, de la chute dans le vide, et nous l'avons industrialisée. C'est l'Origine.² » Ce n'est pas parce que les images de fin du monde sont omniprésentes dans notre corpus que ne s'y rencontrent que des scènes de chute. Mais les élévations, qu'elles suivent la circularité de la spirale ou des directions en flèche, sont souvent interrompues en plein vol³. À ce propos, Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* prévient que « le vertige est image inhibitrice de toute ascension, un blocage psychique et moral [...] un rappel brutal de notre humaine et présente condition terrestre⁴ ». Tout se passe comme si des moments d'extases verticales restaient imparfaites. De fait, les images de congestion priment sur celles de libération. Au demeurant, Cendrars dit recevoir de sa pratique de l'écriture un grand enseignement qu'il formule ainsi dans *Une nuit dans la forêt* : « Je suis payé pour savoir qu'on ne peut pas sortir de sa peau, même en se mutilant.⁵ » Cette phrase est à prendre au sérieux pour comprendre qu'à ses yeux écrire en échange d'un revenu est surtout un prétexte pour recommencer le récit d'illuminations qui avortent.

Le travail ouvertement autobiographique de Cendrars est familier de cette inclination à la chute, preuve en est l'inquiétude exprimée dans *Bourlinguer* : « Dans quel vertige ne tombe pas l'esprit qui se complaît au spectacle de sa propre chute, ô Néant [...]⁶ » ; mais la démarche du mémorialiste cherche à l'exorciser, alors que jusqu'en 1931 il s'agit de s'y abandonner.

l'œuvre dans la poésie de Blaise Cendrars, s'intéressent aux figures ascensionnelles dans la poésie de Cendrars, en insistant spécifiquement sur *Vol à voile* et *Le Lotissement du ciel*. Nous devons souligner que Vincent Yersin propose aussi, mais brièvement, d'élargir ce questionnement aux *Armoires chinoises* et à *Dan Yack*. D'autres articles prennent le vertige comme objet d'étude et quand ils ne se concentrent pas directement sur *Le Lotissement du ciel*, ils ne manquent pas de le commenter. Nous pouvons citer par exemple : « *Le Lotissement du ciel* : vertiges vagabonds » de Nadine Laporte, et « Blaise Cendrars le danseur de corde. "Danse-Paysage" dans *Feuilles de route* » de Régis Lefort, dans *Bourlinguer en écriture : Cendrars et le Brésil*, Nadine Laporte et Eden Viana-Martin (dir.), Bandol, Vallongues, « Méthode ! », 2007.

¹ *L'Eubage*, [1926], ORC, I, p. 764.

² *Ibid.*, p. 766 pour les deux dernières citations.

³ Le spectacle du funambule inspire aussi à Genet un tel blocage : « La merveille serait que vous ayez le pouvoir de vous fixer là, à la fois sur la piste et au ciel, sous forme de constellation. » Genet, Jean, *Le Funambule*, [1958], Paris, Gallimard, « Blanche », 1979, p. 26.

⁴ Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, [1960], Paris, Dunod, 1992, p. 124.

⁵ *Une nuit dans la forêt*, [1929], OAC, I, p. 104.

⁶ *Bourlinguer*, OAC, II, p. 89.

INTRODUCTION

Pour Laurent Jenny, l'expérience de la chute est attirante parce qu'elle est une expérience existentielle totale :

La chute est donc moins le cadre d'une expérience spécifique que celui de l'expérience en général. [...] Elle interroge l'espace, qui un instant nous a trahis, ou peut-être est tombé lui-même avec nous. Elle interroge le temps, qui s'est dérobé "serions-nous tombés sans ce *lapsus* d'un instant qui n'a pas été vécu, ne peut être retrouvé?". Elle interroge la pensée, affrontée à ce qui l'a défaite et où elle trouve parfois l'image de sa propre défaillance.¹

Ainsi notre travail essaie de faire résonner le prélude à l'écriture « rhapsodique », en faisant la généalogie d'un rapport à la verticalité qui se concentre sur les figures de pesanteur et de précipitation. En créant « l'art de la profondeur² », Cendrars s'est-il complu dans le « spectacle de sa propre chute », pour reprendre son expression ? Aurait-il vu là le moyen de faire de la littérature le théâtre d'une expérience totale ? Pour le savoir, nous tentons de regarder comment « de la Chute, il a fait son monde³ ».

L'embrouillement des perceptions, l'abolition des repères et l'imaginaire de la chute identifiés dans une série de petits textes publiés entre 1917 et 1929 nous permettent d'envisager la notion de vertige comme une poétique à part entière. Afin de vérifier si cet attachement à perdre pied est une constante des récits de Cendrars, nous nous sommes demandé comment cette poétique se manifeste dans ses premiers écrits, quitte à nous confronter à un autre corpus en éclats.

Premières fièvres

Dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » des éditions Gallimard que nous utilisons, les textes les plus anciens dans lesquels nous voyons surgir la sensation de vertige sont rassemblés sous l'intitulé « écrits de jeunesse ». Ces notes, toutes publiées à titre posthume à partir de 1969, sont reliées à un voyage à New York de décembre 1911 à juin 1912. *Moganni Nameh, Mon Voyage en Amérique, Hic, Haec, Hoc, Séjour à New York, New York in Flashlight. Mémoires d'un cinématographe* et *Le Retour* sont remarquables par la façon dont ils font du vertige un mal-être capital :

...Je descends lentement la spirale du vertige, jusqu'au plus profond de mon être, là, où l'informe protoplasme se meurt dans l'épouvante de vivre. – On déchire les lèvres d'une plaie éternelle et l'on

¹ Jenny, Laurent, *L'Expérience de la chute : De Montaigne à Michaux*, Paris, Presses universitaires de France, « Écriture », 2016, p. 13.

² « Peintres », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 69.

³ Jenny, Laurent, *L'Expérience de la chute : De Montaigne à Michaux*, *op. cit.*, p. 212.

INTRODUCTION

pénètre, patageant dans un sang rauque, en une caverne horrible, où une âme brisée s'étire, douloureusement...¹

Dans cet extrait du dixième fragment de *Moganni Nameh*, la « spirale » porte une dimension angoissante exprimée par des images morbides, dans le chassé-croisé des adjectifs qualificatifs et d'un lexique érudit. Des décennies après son séjour à New York, Cendrars réaffirme à quel point il était habité par la sensation de vertige :

Quand je sortais, les gratte-ciel, en relief sur ce ciel poli, couleur nuit d'acier de New York et déformés, hors de la verticale, prêts à virer sur vous comme il arrive quand on les regarde de bas en haut, me donnaient le vertige, un autre vertige me montait du fond des entrailles, dû à la faim, et je rôdais longtemps aux alentours des brasseries dans l'espoir d'attraper un morceau avant de rentrer dans ma taule lointaine et d'aller me coucher.²

Une telle déclaration confirme l'intuition de Claude Leroy qui écrit que « tout s'enracine, semble-t-il, dans une expérience précoce, angoissée de vertige intérieur », avant de mettre aussitôt en garde contre un travers menaçant : « [...] le vertige est parfois un grand fournisseur de stéréotypes, un puissant allié du conformisme par le détour de la mode.³ » Le risque du poncif se trouve également présent dans deux premières tentatives de récits longs que Cendrars, alors Frédéric-Louis Sauser, ne publie pas non plus : *Au pays des images*, commencé en 1910, et *Aléa* commencé en 1911⁴.

Ce « conte » et ce « roman à la cantonade » témoignent avec force de ce que Christine Le Quellec Cottier appelle une « instabilité énonciative fondatrice⁵ ». Une souffrance intime fait surface sur un corps parcouru de névralgies, affaibli et lubrique. Le passage d'*Aléa* dans lequel José se rêve chef d'orchestre et s'élève dans la cathédrale de Berne est révélateur de la violence de ces fièvres :

Sur son visage, des paysages, fantastiquement alpestres, se peignaient : les rides de son front se creusaient, s'abîmaient, l'ossature de son crâne se voilait d'effroyables tristesses ; de ses yeux, des torrents de souffrances, des larmes, coulaient ; il était secoué ; il geignait, ainsi qu'un pin tordu, au haut d'un roc et que le vent empoigne et déracine !⁶

Dans son emportement le personnage est défiguré, et même déformé à la limite du soutenable. Pour José, comme pour le poète des *Armoires chinoises* plus tard, la distorsion de la chair et

¹ *Moganni Nameh*, [1969], OAC, II, p. 780.

² *Blaise Cendrars vous parle...*, [1952], TADA, XV, p. 158.

³ Leroy, Claude, « 1917 ou l'an-architexte », *Les Inclassables. 1917-1926* dans *La Revue des Lettres Modernes*, Claude Leroy (dir.), Paris, Minard, « Blaise Cendrars », n°1, 1986, p. 14 pour les deux citations de la phrase.

⁴ Ce dernier texte fait l'objet d'une publication, après modifications, sous le titre de *Moganni Nameh* en 1922. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

⁵ Le Quellec Cottier, Christine, *Devenir Cendrars. Les Années d'apprentissage*, Paris, Honoré Champion, « Cahiers Blaise Cendrars », n°8, 2004, p. 299. Cette formule est utilisée pour qualifier un des enjeux de la comparaison d'*Aléa* avec *Moravagine*. L'auteure relève notamment le « processus d'effacement de soi » qu'organise l'énonciation de ces textes et sur lequel nous reviendrons. *Ibid.*, p. 300.

⁶ *Aléa*, ORC, I, p. 1130.

INTRODUCTION

de l'esprit conduit à une abolition des repères. Cet épisode convoque plus loin des images de mains, qui tremblent comme des « fleurs exsangues, au bout de ses bras flexibles¹ », et se referme sur une chute : « En une triple suite de quarts diminués, démoniaques et pénibles, il retombait, du plus haut du zénith, en son animalité quotidienne [...] ² ». José se tient toujours au plus haut ou au plus bas. Il oscille entre rêves endormis et rêveries éveillées, mais ne s'installe pas dans un réel objectif. Ce va-et-vient peut faire songer à la dernière strophe de « Kaléidoscope » de Verlaine :

Ce sera comme quand on rêve et qu'on s'éveille,
Et que l'on se rendort et que l'on rêve encor
De la même féerie et du même décor,
L'été, dans l'herbe, au bruit moiré d'un vol d'abeille.³

Néanmoins, les intermittences de José ont quelque chose d'inférieur qui les éloigne de la tonalité champêtre de ce dernier vers. Après une telle soumission aux « agaces du vertige⁴ », au cœur de synesthésies quelquefois frustes, d'images qui peuvent sembler rebattues, d'un héritage artistique affiché lourdement, tout l'effort littéraire de Cendrars entre 1910 et 1912 va consister à prendre le dessus sur cette spirale angoissante pour en faire l'expression d'un renouveau.

La volonté du diariste de *Mon Voyage en Amérique* de se mettre au diapason de l'océan, ou d'accéder à une « analytique synthèse⁵ » par son langage, est une preuve qui permet d'affirmer que, dans ces premiers textes, le « je » cherche à s'unir avec ce qui l'entoure. Le voyage en mer est vécu comme un retour dans le ventre maternel. En effet, le journal de bord de Cendrars se conclut sur une interrogation : « Vais-je crier ainsi qu'un nouveau-né ?⁶ » Or, du point de vue psychanalytique, le « vertige par fusion » est « la forme la plus primitive du symptôme », une de ses manifestations dans laquelle il n'est plus tant question de se sentir tomber que d'avoir le sentiment de « disparaître sur place⁷ ». Dans *Mon Voyage en Amérique*, cet idéal fusionnel se refuse à celui qui le réclame. Le cri du nouveau-né, que Freud appelle le *Hilflosigkeit*, est avant tout le cri de détresse d'un être qui vient d'être désuni. Cette

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 1131.

³ Verlaine, Paul, « Kaléidoscope », *Jadis et naguère*, [1884], dans *Œuvres poétiques complètes*, Yves-Gérard Le Dantec (dir.), édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°47, 1965, p. 322.

⁴ *Aléa*, ORC, I, p. 1126.

⁵ *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 819.

⁶ *Ibid.*, p. 827.

⁷ Quinodoz, Danielle, *Le Vertige. Entre angoisse et plaisir*, Paris, Presses universitaires de France, « Le fait psychanalytique », 1994, p. 36 pour les trois citations de la phrase.

INTRODUCTION

frustration de l'unité est le grand pourvoyeur des vertiges de ce corpus : une soif de totalité et d'identification s'affronte à un débordement incontrôlé de la sentimentalité et de la rêverie. En suivant le cheminement de ce combat intérieur, nous pouvons entreprendre l'examen des modalités d'expression d'une tension entre possession et dépossession qui traverse toute la production en prose de Cendrars jusqu'en 1931¹.

Nous excluons de cet examen les poèmes regroupés dans *Du monde entier au cœur du monde* car nous pensons que leur versant vertigineux mérite une étude en lien avec leur forme versifiée, même s'il est possible de défendre qu'ils relèvent, d'une certaine manière, de l'écriture narrative. Mais là où le « xuellirép tuaS² » d'« Académie Médrano », le « Paritatitata³ » de « Ma danse » ou même l'impression que « l'univers me déborde⁴ » dans la *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* disent bien un rejet des formes poétiques anciennes et un certain déséquilibre de l'identité, ces poèmes n'insistent pas autant sur les visions de « Compénétration⁵ », de « Fusion⁶ » et de « prodigieuse synthèse⁷ » que les textes d'*Aujourd'hui*.

Pareillement, nous écartons les trois recueils de contes africains que sont l'*Anthologie nègre*, les *Petits contes nègres pour les enfants des blancs* et *Pourquoi les blancs sont d'anciens noirs* où ne se retrouvent pas des traces vraiment propres à Cendrars de ce que Dorrit Cohn nomme, dans *La Transparence intérieure*, le « psycho-récit », le monologue « narrativisé », « rapporté » ou « intérieur ». Or, cette course à la synthèse se manifeste surtout dans ces discours élaborés qui visent à cerner les « différents modes de représentation de la vie psychique⁸ ». Il est notoire depuis le « Pro Domo » de *Moravagine* en 1926 que, pour Cendrars, il n'y a pas de « sujets littéraires ou plutôt il n'y en a qu'un : l'homme ». Il s'empresse d'ajouter : « Mais quel homme ? L'homme qui écrit, pardine, il n'y a pas d'autre

¹ L'article « Possession du monde » de Claude Leroy propose l'examen le plus synthétique de cette exigence de dépassement de la réalité tangible, reconnaissable à travers quatre figures : « [...] l'innommable de l'horreur, l'ineffable de l'extase, l'impossible conjonction d'émotions contradictoires et l'indicible d'un certain vertige de l'identité », autrement dit : la violence, la mystique, le paradoxe, le changement d'identité. Leroy, Claude, « Possession du monde », *Dans l'atelier de Cendrars*, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2014, p. 189.

² *Sonnets dénaturés*, [1923], ORC, I, p. 82.

³ *Dix-neuf poèmes élastiques*, [1919], ORC, I, p. 60.

⁴ *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, [1913], ORC, I, p. 28.

⁵ *Profond aujourd'hui*, ORC, I, p. 340.

⁶ *L'ABC du cinéma*, [1926], ORC, I, p. 743.

⁷ « Publicité = Poésie », ORC, I, p. 315.

⁸ Cohn, Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Alain Bony (trad.), Paris, Seuil, « Poétique », 1981, p. 25.

sujet possible.¹ » Ainsi le roman relève à son tour le défi, rendu crûment visible par les « écrits de jeunesse », de représenter une vie psychique instable.

Le chavirement romanesque

Dans la deuxième moitié des années 1920, Cendrars écrit des romans d'aventures plus ou moins populaires, autobiographiques, historiques et réalistes qui mettent en scène la destinée de héros en proie à la sensation de vertige. La voix narrative y est plus simple à identifier que dans *Aujourd'hui* ou dans les « écrits de jeunesse » parce qu'elle contribue à créer ce que Vincent Jouve appelle « l'effet-personnage² ». Le pionnier, le négrier, le tueur en série et le millionnaire sans famille que le lecteur rencontre dans *L'Or* (1925), *John Paul Jones* (1926-1933), *Moravagine* (1926), *Le Plan de l'Aiguille* (1929) et *Les Confessions de Dan Yack* (1929) sont des hommes foudroyés parce que leurs pérégrinations sont interrompues par des absences ou des transports qui les entraînent aux confins de leurs facultés mentales et physiques.

La catalepsie des terroristes en Russie dans *Moravagine* donne une idée de la nature de ces désorientations et de la façon dont elles partagent le personnage entre inquiétude et volupté : « Nous étions abandonnés de tous et chacun d'entre nous vivait tout seul, dans une atmosphère raréfiée, penché sur soi-même comme sur du vide, en proie au vertige ou à quelle sombre jouissance ?³ » Quand *Moravagine* est emprisonné ou quand Raymond est pris de fièvre dans la jungle, le délire se fait si intense que tout devient sujet à vertige et les héros perdent le contrôle de leurs perceptions⁴. Ils sentent une grande perméabilité avec le monde et ont le sentiment de n'avoir plus prise sur rien. L'indolence qui s'empare de Dan Yack dans les dernières pages du *Plan de l'Aiguille*, la stupeur qui le saisit quand il apprend la mort de Mireille dans *Les Confessions de Dan Yack*, les séquences qui décrivent ses souleries, tous ces passages génèrent des confusions comparables à celles de *Moravagine*. Dans les deux tomes des aventures de Dan Yack, c'est aussi l'espace autour du personnage qui perd

¹ *Moravagine*, [1926], ORC, I, p. 687 pour les deux dernières citations.

² Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, [1992], Paris, Presses universitaires de France, « Écriture », 2001.

³ *Moravagine*, ORC, I, p. 556.

⁴ Récemment, Thomas Carrier-Lafleur souligne l'importance de la sensation de vertige dans *Moravagine* à partir d'une réflexion sur l'image de la modernité que renvoient les objets dans le roman : « Plus encore, cette description des lieux et des objets de la science moderne montre en quoi *Moravagine* est un roman sous le signe du vertige mais aussi en quoi celui-ci n'a finalement pas besoin de redoubler le monde pour s'incarner dans toute sa puissance, puisque, tel l'œuf, chaque objet est en lui-même un univers, dont l'aspect miniature ne doit pas nous tromper sur sa vraie nature. » Carrier-Lafleur, Thomas, « La surenchère réflexive des romans de Blaise Cendrars. Dmesure moderne et dédoublements romanesques dans *Moravagine* » dans *L'Œuvre et ses miniatures. Les objets autoréflexifs dans la littérature européenne*, Luc Fraisse et Éric Wessler (dir.), Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2018, p. 631-652, p. 643.

INTRODUCTION

l'équilibre, comme quand le blizzard se lève : « Au-dessus de ce vertige de tâches tourbillonnantes, délirantes et emportées comme des toupies folles, le vent montait son diapason de seconde en seconde.¹ » La déviance mystique de Suter ou le délire qui s'empare de John Paul sur son bateau donnent sa physionomie à cette instabilité générale². En faisant du sentiment de congestion et de la nostalgie de la possession les traits saillants de la personnalité de ses héros, Cendrars se sert du roman comme du lieu privilégié pour faire émerger l'image d'un homme du vertige qui poursuit des désirs qu'il ne parvient pas à satisfaire et qui se jette d'expérience en expérience au risque de s'effondrer sur lui-même.

Nous touchons là à une définition non plus physiologique ou psychanalytique, mais ethnographique de la notion de vertige. Parmi les quatre catégories de jeux que Roger Caillois identifie dans *Les Jeux et les hommes*, il en est une qu'il désigne par le terme d'*Ilinx*, un mot d'origine grecque désignant les tourbillons formés par une eau tumultueuse. Sous cette appellation, il regroupe les jeux « qui reposent sur la poursuite du vertige et qui consistent en une tentative de détruire pour un instant la stabilité de la perception et d'infliger à la conscience lucide une sorte de panique voluptueuse ». Ensuite, il ajoute : « Dans tous les cas, il s'agit d'accéder à une sorte de spasme, de transe ou d'étourdissement qui anéantit la réalité avec une soudaine brusquerie.³ » Caillois s'appuie sur les mouvements des derviches tourneurs ou des *valadores* mexicains pour illustrer cette recherche de tournoiement excessif, présente dans de nombreuses cultures et comparable à l'émotion ressentie par l'enfant qui joue à la balançoire. Ces jeux visent à reproduire « un état centrifuge de fuite et d'échappée, où le corps ne retrouve qu'avec peine son assiette et la perception de sa netteté⁴ ». Suter, John Paul, Moravagine et Dan Yack sont coutumiers de ce genre de jeux.

Si ces grands enfants brutaux peuvent se divertir de manière anodine en écoutant de la musique, en tirant sur un globe terrestre, en dépensant sans compter, en allant voir un film, en parcourant la planète, entre autres activités, la plupart du temps ils s'amuse à mettre leur vie en danger, celle des autres également, et sont prêts à tout perdre sur un coup de *bluff*. Rien ne

¹ Dan Yack, [1946], *ORC*, I, p. 889.

² Nous ne reprenons pas la distinction entre fiction pure et « romans "réels" » que propose Michèle Touret. Nous ne nions pas que cette catégorie du roman « réel » pointe sûrement une vérité des méthodes d'écriture de *L'Or* par exemple, ou qu'elle ne serait pas révélatrice de la façon dont Cendrars se documente pour élaborer le personnage de Suter et son itinéraire ; mais nous nous appuyons davantage sur un autre aspect de l'esthétique romanesque que souligne Michèle Touret : celui d'une « stylisation maximale du réel et une subordination du monde environnant à son personnage et à l'histoire dont il est le pivot ». La perception vertigineuse du monde ne se dégage que depuis ce point de vue interne. *Blaise Cendrars, Le Désir du roman (1920-1930)*, *op. cit.*, p. 155.

³ Caillois, Roger, *Les Jeux et les hommes*, [1958], Paris, Gallimard, « Folio essais », 1967, p. 67-68 pour les deux dernières citations.

⁴ *Ibid.*, p. 69.

INTRODUCTION

rend Moravagine plus enthousiaste que l'idée d'éventrer ses victimes, et dans sa joie de faire jouer Mireille devant une caméra, Dan Yack la conduit à la mort. L'un et l'autre agissent, aveugles ou non au mal qu'ils font, fidèles à l'aphorisme d'*Une nuit dans la forêt* : « L'action seule libère.¹ » Dans l'univers sans foi ni loi dans lequel Cendrars fait évoluer ses personnages, chacun de leurs actes tient du rituel de l'ordalie. À savoir qu'ils s'en remettent non pas à Dieu, au destin ou à une quelconque autorité, mais à la vie elle-même pour décider s'ils doivent être châtiés ou non du chaos que les risques qu'ils prennent amènent dans la société. Ce faisant, ils n'obéissent qu'à un désir de chavirement comparable à celui que Bataille décrit dans *L'Érotisme* :

Ce désir de chavirer, qui travaille intimement chaque être humain, diffère néanmoins du désir de mourir en ce qu'il est ambigu : c'est le désir de mourir sans doute, mais c'est en même temps le désir de vivre, aux limites du possible et de l'impossible, avec une intensité toujours plus grande.²

La liberté de toujours repousser les limites, aspect le plus évident offert par la « vie dangereuse » dans ces romans, fait l'objet de nombreux commentaires qui laissent souvent sous silence le fait que ces personnages présentent des dispositions contraires à cette élation. Bien qu'ils soient des hommes d'action, en de nombreuses scènes ils sont réduits à la passivité face à un univers qui les dépasse. Ces scènes ne relèvent pas uniquement d'une « volonté de puissance » tous azimuts ou d'une traduction fictionnelle de l'idée de Schopenhauer selon laquelle « le monde est ma représentation ». Certes, il s'y joue une remise en cause brutale de l'objectivité du réel, mais en faveur d'une lucidité nouvelle sur soi et sur le monde. Par exemple, à l'issue de sa vertigineuse expérience du *dwamm*, John Paul parvient à aimer « les hommes et les mille anecdotes et les mille futilités de leur vie », et « ne recherche plus le bonheur³ ». Sans doute n'est-il pas exact d'appeler surréaliste cette brèche taillée dans le réel par un écrivain qui s'est toujours tenu à l'écart des écoles et pour qui le Christ est « le seul poète du surréel⁴ ». Tout au moins peut-on faire l'analyse de tels vertiges afin de montrer comment ils questionnent l'illusoire stabilité du héros romanesque. Dès lors qu'ils ne supportent plus le tournoiement du monde et le flot des émotions qui les étreignent, les personnages de Cendrars sont frappés d'épuisement voire menacés de dissolution.

Cette saturation du personnage accompagne-t-elle une saturation de l'écriture fictionnelle elle-même ? Situées en dehors des limites temporelles de l'écriture de notre

¹ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 100.

² Bataille, Georges, *L'Érotisme*, [1957], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Blanche », t. X, 1970, p. 235.

³ *John Paul Jones*, [1926-1933], ORC, II, p. 933 pour les deux citations de la phrase.

⁴ *Le Lotissement du ciel*, OAC, I, p. 445.

corpus, les publications de *Rhum*, de trois recueils d'« histoires vraies » et de toute une série de reportages trahissent-elles un détournement d'une poétique devenue trop vertigineuse ? Myriam Boucharenc voit dans cette période un « malaise dans la création pour Cendrars¹ ». C'est-à-dire qu'à ses yeux la parenthèse du journalisme signe « l'heure d'un retour au réel, mais d'un réel qu'il faut refonder, envisager autrement² ». Quoi qu'il en soit, cette quête de l'événement vécu se démarque d'un langage qui se suffit à lui-même, mais qui semble dépassé par sa propre véhémence.

Entrer dans l'apogée

L'attention portée à la confusion des repères dans quelques descriptions d'hyperesthésies nous a conduit à explorer une écriture dans laquelle les imaginaires de la chute, de la compénétration, de la possession, de la dissolution et du recommencement se mélangent. Autant de manifestations d'un vertige qui se traduit stylistiquement par des effets de dispersion (sauts de ligne fréquents, ellipses, hyperbates, fragmentations, etc.), ou au contraire d'agglutination (énumérations, anaphores, parataxe, etc.), en un ballet d'unions et de désunions. Une telle respiration donne l'impression que Cendrars veut maintenir son texte dans un perpétuel état d'apogée. Cette intensité unifie un corpus où les genres de l'autobiographie, du roman, de l'argumentation et du poème en prose s'interpénètrent. De manière inattendue, une interrogation sur la caractérisation du symptôme de vertige nous pousse à étudier l'équivoque de la relation entretenue par Cendrars avec le sentiment de solitude, car c'est la condition nécessaire pour qu'émergent les exaltations et les évanouissements que nous expliquons.

Jusqu'à présent, la critique s'est peu penchée sur l'importance que revêt la construction de la figure du solitaire dans les récits de Cendrars. Certains commentateurs se sont souciés de décrypter des secrets, certes considérables : derrière les forfanteries du voyageur solitaire se dissimuleraient les tragédies de la biographie de l'auteur. D'autres se sont intéressés aux origines d'une pensée individualiste. Mais s'attacher à comprendre comment fonctionnent les vertiges de son écriture et ce qui les lie, revient à mettre en lumière ce qu'Arielle Meyer appelle la « composante spectaculaire du secret³ » plutôt que le secret lui-même. Notre travail voudrait redonner une actualité à la problématique de la subjectivité chez Cendrars en se

¹ Boucharenc, Myriam, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Objet », 2004, p. 214.

² *Ibid.*, p. 37.

³ Meyer, Arielle, *Le Spectacle du secret. Marivaux, Gautier, Barbey d'Aurevilly, Stendhal et Zola*, Paris, Droz, 2003, p. 14.

INTRODUCTION

frayant un chemin à travers différentes expressions de la solitude. De la posture d'esthète misanthrope qu'il fait mine d'adopter dans ses « écrits de jeunesse », aux images de suprêmes indifférents qu'il accorde à ses héros quand il les décrit se balançant dans leurs hamacs, toutes les pages de Cendrars sont traversées par une « solitude intégrale ». Dans cet itinéraire, le solitaire risque parfois de disparaître, mais chacun de ses vertiges ouvre la voie à une pensée du lien qui refuse de se résoudre à la morosité du solipsisme.

Nous pouvons essayer d'éclairer d'un jour nouveau la productivité des vertiges de personnages de récits bien connus, autant que celle de personnages de récits plus confidentiels, comme *Au pays des images*, *Aléa*, *Les Armoires chinoises* ou *John Paul Jones*, entre autres, grâce au récent travail d'édition effectué dans la collection de la « Bibliothèque de la Pléiade » qui en favorise l'accès. Pour les textes d'*Aujourd'hui* qui n'appartiennent pas à cette collection, nous choisissons de citer le onzième tome des *Œuvres complètes* de Cendrars chez Denoël, car il propose de considérer le recueil comme une publication à part entière. Notre méthode consiste à suivre le déroulement de chaque texte du corpus et à observer la façon dont s'articule en son sein la problématique du vertige. Nous pourrions ainsi dégager un réseau de signes qui dévoile les différents aspects de la notion à partir de commentaires d'extraits étudiés pour eux-mêmes, mis en rapport avec les lectures de Cendrars ou compris au regard d'autres représentations littéraires de maigres déséquilibres et de grands détraquements.

La première partie intitulée « La possession impossible » s'attache à montrer en quoi un désir de possession assoit la représentation littéraire d'une vie intérieure en déséquilibre. Nous essayons de montrer que ce désir se manifeste à travers la quête du prince dans *Au pays des images*, à travers le flot des références artistiques et l'idée d'inventer un « lyrisme cosmique » dans *Moganni Nameh*, *Mon Voyage en Amérique*, *Hic, Haec, Hoc*, *Séjour à New York*, *New York in Flashlight*, et *Le Retour* (chapitre 1). Cet idéal fusionnel s'accompagne d'une sentimentalité exubérante et d'une misanthropie provocante, qui conduit José, le héros d'*Aléa*, au délire (chapitre 2).

La deuxième partie explique comment Cendrars invente une « Poétique de l'étourdissement » dans les textes de forme brève qu'il rédige entre 1917 et 1929. Pour ce faire, nous nous demandons quel rapport au vivant traverse *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.* et *Aujourd'hui*, tout en identifiant les critères stylistiques qui fondent ce que nous proposons d'appeler un langage de la profondeur (chapitre 3). En nous appuyant sur *Aujourd'hui*, *Les Armoires chinoises* et *L'Eubage*, nous explorons trois motifs de cette poétique : la démesure, la confrontation avec l'altérité et la métamorphose (chapitre 4). Il

INTRODUCTION

convient de donner une place importante à *Une nuit dans la forêt*, qui récupère cette énergie tournoyante pour la mettre au service d'un récit de soi mythologique (chapitre 5).

La troisième et dernière partie s'intéresse au « Vacillement du héros », c'est-à-dire qu'elle examine la façon dont la poétique de l'étourdissement permet une caractérisation du personnage romanesque spécifique à Cendrars. Avec *L'Or* et *John Paul Jones* nous nous demandons quels moyens utilise Cendrars pour figurer des héros qui se bercent de l'illusion du contrôle (chapitre 6). Dans *Moravagine*, nous étudions la force d'anéantissement qui résulte du sadomasochisme et de la passion criminelle du héros. En outre, nous essayons de comprendre comment les modes de représentation de la pensée rendent compte de la suspension de la conscience des personnages (chapitre 7). Dans *Le Plan de l'Aiguille* et dans *Les Confessions de Dan Yack*, les vertiges figurés à travers la parole de l'ivrogne, son navrement amoureux et sa passion destructrice pour le cinéma interrogent la représentation d'une expérience intime du déséquilibre (chapitre 8).

Au terme de ce parcours, nous espérons convaincre que les vertiges suscités dans la première moitié de l'œuvre de Cendrars forment davantage qu'une thématique littéraire : ils invitent à penser un face-à-face avec l'inconnu.

PREMIÈRE PARTIE

—

LA POSSESSION IMPOSSIBLE

Nous consacrons cette première partie à l'analyse de différents témoignages écrits par Cendrars entre 1911 et 1912, parce qu'ils permettent de montrer que le vertige s'impose à lui sous les aspects d'un symptôme physique et d'un trouble de l'identité. En regroupant *Moganni Nameh*, *Mon Voyage en Amérique*, *Hic, Haec, Hoc*, *Séjour à New York* et *New York in Flashlight*, issus des *Inédits secrets* publiés en 1969, avec le cahier *Le Retour* paru plus tard, l'édition de la collection « Bibliothèque de la Pléiade » met en évidence la façon dont « un jeune écrivain » est « à la recherche de son identité, de sa place dans le monde et de sa langue¹ ». Ces textes sont à lire avec précautions car Cendrars ne cherche pas à les publier. À cette époque, il remplit des cahiers d'écolier de ses réflexions, de correspondances, d'états d'âme ou de citations glanées dans les bibliothèques. Il recopie également des œuvres de Remy de Gourmont, traduit les poèmes de Richard Dehmel en français ou encore *Messe des morts* de Stanislas Przybyszewski, rédige les poèmes de *Séquences*, ébauche un premier conte et un premier roman. Son *ethos* d'écrivain se construit progressivement, tandis qu'il cherche son style. Cendrars change vite de projet d'écriture ou de lieu d'habitation, ainsi tous ces textes sont marqués du sceau de l'instabilité, y compris de l'instabilité psychique.

Au-delà de l'expérience vécue qu'elles prétendent rapporter, comme *Mon Voyage en Amérique* qui est censé raconter une traversée de l'Atlantique, ces notes témoignent surtout du bouillonnement intérieur d'un être hypersensible. Cendrars met sur écoute ses propres pensées, comme s'il réalisait une photographie de son état de conscience à un moment donné : « Le vol de mes pensées se heurte effarouché aux murs et ne peut trouver une issue. Distract, j'écoute leurs cris plaintifs.² » Ces notes se présentent sous la forme d'une succession de séquences : *Moganni Nameh* ressemble à un poème en prose divisé en dix-neuf fragments, *Mon Voyage en Amérique* est un journal de bord où s'accumulent des réflexions quotidiennes de tailles inégales comme dans *Hic, Haec, Hoc*. Plusieurs lettres sont compilées dans *Séjour à New York*, tandis que *New York in Flashlight* se présente comme trois « promenades », puis

¹ Christine Le Quellec Cottier, « Notice » aux « Écrits de jeunesse », ORC, II, p. 1051.

² *Moganni Nameh*, OAC, II, p. 779.

comme trois « visions », et finalement comme trois « mémoires » apposées les unes à côté des autres. Enfin, *Le Retour* est une succession d'aphorismes, de maximes et de dessins qui se terminent sur un poème versifié que Cendrars rédige pendant son trajet retour en Europe, en juin 1912. Sa pensée s'interrompt souvent et progresse selon un principe de digression.

Le point commun entre ces textes est à chercher dans l'exubérance de leurs thèmes et de leur écriture. Cendrars s'y décrit comme quelqu'un d'exalté, de fiévreux, pris d'angoisses ou d'euphories soudaines, sans cesse tiraillé par son désir. D'avril à novembre 1911, à Saint-Pétersbourg, il est hanté par le souvenir d'Hélène, une jeune femme qu'il a aimée, et de sa mère, qui sont mortes à six mois d'intervalle. Afin de s'éloigner de ces fantômes¹, il accepte de rejoindre, à New York, Félicie Poznanska (Féla), sa compagne du moment, quand elle lui propose d'envoyer l'argent pour le billet. Même si ces carnets ne relèvent pas de la démarche autobiographique qui sera celle des « prochronies » ou de la tétralogie des années 1940, Cendrars se plaît déjà à mettre en scène un « je » qui ne respecte pas un pacte autobiographique traditionnel. À l'issue de cette longue réflexion sur son identité il choisit son pseudonyme.

Par leurs tournures emphatiques et la grande variation du ton et du lexique qu'ils utilisent, ces textes révèlent un travail acharné de Cendrars sur la langue. Les scènes de vertiges se rencontrent surtout dans des passages où il est question d'atténuer l'intensité de certaines pulsions ou de certaines visions monstrueuses. Dès lors, dans ces carnets, l'écriture apparaît comme un moyen de posséder le monde en essayant d'en faire la synthèse. Emportée par un idéalisme puissant au sujet de grands thèmes universels comme l'amour ou l'art, la voix énonciative additionne les réflexions dans lesquelles se lisent des rêves d'unité :

De là est tout au plus démontrée la dualité de ma nature et mon désir, mon sentiment, mon idée d'unité : c'est-à-dire la nostalgie de combler ma forme intérieure, de calmer mon malaise, d'accomplir la synthèse du ♀ et du ♂ paternel et maternel et ce désir est l'amour, *le sexe* – pour Descartes, Dieu !²

De même que, dans *Les Fleurs du Mal*, le poète est tendu entre « spleen » et « idéal », le « je » est ici séduit par cette « idée d'unité », et fasciné par le morcellement de l'univers. Son aspiration à tout dire par l'œuvre littéraire est contrebalancée par une aspiration au néant, dont Nietzsche dit tout le potentiel vertigineux dans *Le Gai savoir* :

¹ Certes, dans cette partie nous devons faire régulièrement le point sur la biographie de Cendrars afin de donner le contexte de chaque texte. Mais nous devons aussi nous garder des raccourcis psychologisants que peuvent suggérer certaines lettres dans lesquelles Cendrars se dit perpétuellement malade. Il avoue des accès de déprime qui le font régulièrement songer au suicide ou, au contraire, il veut brusquement engager de nouveaux projets.

² *Séjour à New York*, [1969], ORC, II, p. 845.

Qu'avons-nous fait, à désenchaîner cette terre de son soleil ? Vers où roule-t-elle à présent ? Vers quoi nous porte son mouvement ? Loin de tous les soleils ? Ne sommes-nous pas précipités dans une chute continue ? Et cela en arrière, de côté, en avant, vers tous les côtés ? Est-il encore un haut et un bas ? N'errons-nous pas comme à travers un néant infini ? Ne sentons-nous pas le souffle du vide ?¹

Face à cette errance imposée, Cendrars hésite à trouver des points d'ancrage ou à se laisser porter. Cette douloureuse « dualité de [s]a nature » peut paraître manichéenne. Cependant, c'est le surgissement simultané des deux dimensions de cette dualité qui octroie aux passages que nous étudions leur richesse et leur mélancolie. En quoi les vertiges de ce premier corpus naissent-ils de ce que la possession du monde par l'écriture est impossible ? Dans quelles hantises s'ancre cette soif de totalité qui traverse ensuite tous les autres vertiges de l'œuvre ?

Le conte *Au pays des images* et le roman *Aléa* transportent ce conflit entre morcellement et totalité dans le domaine de la fiction. En particulier, ils s'attachent à rendre compte des rêves et des hallucinations de leurs héros. Dans *Au pays des images*, il s'agit d'un étudiant lisant dans sa chambre et se prenant pour un prince à la conquête de sa Vénus ; dans *Aléa*, il est question d'un apprenti écrivain de retour dans la famille d'une femme aimée qu'il a perdue. Par la façon dont ces deux jeunes hommes cherchent à mettre la main sur leurs pulsions ou à devenir des aventuriers d'une poésie de l'immédiateté, ils pourraient être qualifiés de « poètes de la "possession du monde"² » selon la formule utilisée par Michel Décaudin dans *La Crise des valeurs symbolistes* pour désigner Valérie Larbaud, Walt Whitman, Émile Verhaeren, Nicolas Beaudin entre autres poètes. Il est vrai que le symbolisme suranné d'*Au pays des images* et d'*Aléa* contribue à en faire des œuvres denses et ambitieuses en ce qu'elles veulent créer une « poésie de l'univers³ ». Cette écriture révèle un Cendrars qui n'est pas encore celui pour qui la poésie est « l'action consignée par les mots⁴ », selon la perception que s'en fait Michel Décaudin. Au contraire, elle porte la trace d'un « subjectivisme idéaliste pour qui le monde n'est qu'une projection de notre esprit », dans lequel « à chacun de nos regards, le monde se fait et il nous fait⁵ », et où « les cœurs se plaisent à oublier le réel⁶ ».

L'étude d'*Au pays des images*, *Moganni Nameh*, *Mon Voyage en Amérique*, *Hic, Haec, Hoc*, *Séjour à New York*, *New York in Flashlight*, *Le Retour* et *Aléa*, révèle comment Cendrars

¹ Nietzsche, Friedrich, *Le Gai Savoir*, [1882], dans *Œuvres philosophiques complètes*, t. v, Giorgio Colli et Mazzino Montinari (dir.), Pierre Klossowski (trad.), Paris, Gallimard, 1982, p. 149-150.

² Décaudin, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895-1914)*, Genève-Paris, Slatkine, 1981, p. 352.

³ *Ibid.*, p. 390.

⁴ *Ibid.*, p. 484.

⁵ *Ibid.*, p. 391 pour les deux dernières citations.

⁶ *Ibid.*, p. 23.

devient « un possédé du désir de possession¹ » selon l'expression de Claude Leroy. Pour l'expliquer, nous cherchons à comprendre comment, à l'intérieur de ces écrits, se forge un désir de totalité et s'invente un « lyrisme cosmique ». Ce désir est servi par des procédés d'hybridation, des scènes de transports extatiques, des identifications pléthoriques et un imaginaire de la purge (chapitre 1). Nous voulons également saisir comment la voix énonciative est portée par un déluge de fascinations. Pour ce faire, nous examinons les conditions d'émergence d'une prose dans laquelle une sentimentalité excessive se mêle à une tentation pour la misanthropie et à de nombreuses hallucinations (chapitre 2).

¹ Leroy, Claude, « Possession du monde », *Dans l'atelier de Cendrars, op. cit.*, p. 181.

Chapitre 1

L'éclat et la totalité

Le motif de la totalité dans *Au pays des images* et dans les carnets du voyage en Amérique fonde l'intrigue d'un conte et les motivations d'une vocation d'écrivain parce qu'il est lié à des images de morcellement. Cendrars constate que ses pensées, ses émotions ou les sujets qui l'intéressent lui viennent en masse, épars à son esprit. L'idée lui vient d'inventer une œuvre qui se donnerait comme objet de rassembler le fatras du monde. Autrement dit, dans la genèse de son écriture se niche une dialectique de l'éclat et de la totalité à l'intérieur de laquelle le « je » s'égaré. Que ce soit à travers la fiction, un journal intime ou des lettres à des proches, il s'exalte au sein des manifestations désordonnées de cette dialectique et cherche le fondement psychique, intellectuel et culturel de sa sensibilité. Ce repli sur lui-même l'amène à réfléchir sur ce qui pourrait lui permettre de créer des effets de synthèse, d'identification, ou au contraire des effets de pléthore. Il convient de mettre au jour les éléments par lesquels cette tension se manifeste.

Dans un ouvrage consacré à *Dan Yack*, Philippe Bonnefis pose cette question primordiale : « Tout, mais encore ? Qu'est-ce que "tout" ?¹ » La question se pose à propos des « écrits de jeunesse », car elle implique une véritable difficulté : comment une œuvre pourrait-elle « tout » contenir ? Les images qu'elle fait apparaître, les formes littéraires qu'elle fabrique, les mots qu'elle emploie sont toujours comptables et prisonniers d'un texte fini dont la lecture est limitée dans le temps. Vouloir tout dire c'est risquer de ne rien dire, ou plutôt de

¹ Bonnefis, Philippe, *Dan Yack, Blaise Cendrars phonographe*, Paris, Presses universitaires de France, « Le texte rêve », 1992, p. 31.

ne dire rien d'autre qu'un appétit d'accumulation où se perd la signification. Roland Barthes se méfie : « La Totalité tout à la fois fait rire et fait peur : comme la violence, ne serait-elle pas toujours *grotesque* (et récupérable alors seulement dans une esthétique du Carnaval) ?¹ » Les premiers écrits de Cendrars n'ignorent pas le danger de la caricature qui menace une œuvre qui aurait l'ambition d'être à l'échelle du monde. Toutefois, dans ces textes se devine surtout la crainte de la totalité, son versant effrayant qui est lié au doute de réussir à l'atteindre.

Au pays des images rend compte des motifs d'éclatement qui retiennent l'auteur, et pose le problème de la difficulté à faire une œuvre synthétique. Dans les carnets du voyage à New York, il est plutôt question des fortes identifications du « je » à la nature et à d'autres artistes. Cette démarche informe sur la façon dont Cendrars interroge les caractéristiques de sa sensibilité à partir de ce qui la rapproche ou l'éloigne d'un « tout », cosmologique ou spirituel. Ces considérations sur son parcours personnel le conduisent à chercher les fondements de ce qui pourrait constituer son « lyrisme cosmique ».

¹ Barthes, Roland, « Roland Barthes par Roland Barthes », [1975], dans les *Œuvres complètes. Livres, Textes, Entretiens. 1972-1976*, t. IV, Paris, Seuil, 2002, p. 752. L'auteur souligne.

A. Le morcellement d'*Au pays des images*

Dans une lettre à son frère Georges du 5 novembre 1910, Cendrars donne le « point de départ » de l'inspiration d'*Au pays des images* :

Je l'ai fait après avoir découvert, au Louvre, un torse démembré de femme ! Ç'a été une révélation, une extase, un enlèvement ! un des jours les plus marquants de ma vie. N'oublie jamais en le lisant ce simple point de départ : un marbre poussiéreux dans un musée ! et tu verras que si je te parle de ma folie, je n'exagère pas !¹

Ce torse gracieux de la « Vénus au collier² », sans membres et sans tête, est d'une esthétique tout à fait académique. Mais Cendrars n'y voit rien de gracieux : il est retenu par le démembrement lui-même, qui lui inspire une forme de « folie ». Cette attirance pour le morcellement du corps se retrouve dans la frénésie verbale du conte. Les signes d'hybridité se multiplient : des références et des symboles se superposent, l'enchaînement entre les chapitres et entre les paragraphes crée un ensemble complexe, pas toujours cohérent. Le conte a le pouvoir de réunir des bouts d'images et de recréer l'« enlèvement » et l'enthousiasme ressentis devant la Vénus du Louvre en la plaçant au cœur de l'histoire. Mais cette synthèse apparaît comme un mirage puisque les figures d'éclatement sont numériquement supérieures aux figures d'unification.

Le pouvoir du conte

Au pays des images s'ouvre sur une désagrégation, celle d'un « très vieux livre déchiré », et se referme sur un symbole de réunion, celui de l'androgynisme. Entre les deux, un sentiment d'incomplétude traverse le récit. *L'incipit* présente un étudiant dans sa chambre, en train de lire l'histoire d'une princesse qui sculpte son image dans un marbre. Après la mort de la princesse, sa statue attend celui qu'elle aime, mais qu'elle n'a jamais connu, afin qu'ils se détruisent en même temps. Tandis que le livre tombe à terre, le lecteur apprend que l'histoire est « incomplète [...] car beaucoup de pages manquaient³ ». Tout l'intérêt du livre est contenu dans ce vide où s'inscrivent les hallucinations de l'étudiant par une mise en abyme qui constitue les chapitres suivants. Les péripéties du Prince Adonis apparaissent dans un rêve et sont rapportées à la première puis à la troisième personne. Elles vont le mener à la statue de

¹ Lettre à Georges Sauser, 5 novembre 1910, citée par Christine Le Quellec Cottier dans la « Notice » d'*Au pays des images*, ORC, I, p. 1537-1538.

² Lettre à Georges Sauser, 11 novembre 1910, citée par Christine Le Quellec Cottier dans la « Notice » d'*Au pays des images*, ORC, I, p. 1538.

³ *Au pays des images*, [1969], ORC, I, p. 1061 pour les deux dernières citations.

marbre, objet de sa quête d'amour, incomplète elle aussi puisqu'elle est décapitée. Toute l'histoire est orientée vers la satisfaction d'un manque et la recréation d'une unité perdue.

Traditionnellement, le conte propose un univers clos et rassurant. Il convoque l'étrangeté, mais par sa brièveté et sa typicité, par sa vocation à la fois ludique et pédagogique, les situations inquiétantes sont dirigées vers une résolution stable. « L'uniformité absolue de la structure des contes merveilleux¹ » que Vladimir Propp cherche à montrer dans *Morphologie du conte*, peut conduire à les considérer comme des totalités fermées sur elles-mêmes². *Au pays des images* ne relève pas d'une telle clôture structurelle, car sa résolution est dépréciative et peu conclusive. Par exemple, la réunion d'Adonis et de Vénus, présentée comme le but du voyage entrepris par le prince, est en fin de compte impossible. Quand le prince veut donner le baiser de la résurrection à la statue, celle-ci explose et projette un éclat de marbre dans son cœur. Tandis qu'il agonise, sa fille apparaît arborant à son doigt la « bague d'amour » brûlante sertie d'une pierre dans laquelle la Vénus s'est métamorphosée. La jeune fille accompagne les derniers instants de son père et lui explique comment elle a récupéré la bague. Restée seule, elle se demande qui la « conduira vers la plaine merveilleuse³ ». En laissant en suspens le destin de la fille et de la pierre, cette fin ouverte enlève au conte sa dimension pleinement édifiante. Le texte résiste à une classification trop restrictive tandis que son sous-titre, « Conte⁴ », l'assigne à un genre littéraire précis. L'adjonction de caractéristiques propres à l'écriture poétique fait de la composition du récit un endroit où s'exporte un désir d'hybridation.

Entre 1910 et 1912, Cendrars s'exerce à écrire des vers. Il rédige notamment la plupart des poèmes de *Séquences*, un recueil publié en 1913. Ainsi la versification infléchit l'organisation d'*Au pays des images* : un sonnet élisabéthain inscrit au dos de la reliure du livre lance le rêve de l'étudiant, un psaume de cinq vers est isolé typographiquement dans le deuxième chapitre, des vers tirés des *Fleurs du mal* et de *Faust* forment les exergues des chapitres cinq et neuf, etc. En outre, de fréquents retours à la ligne rappellent la forme versifiée :

Et, le matin, une aube affaiblie pleurait sous les toits.
Et le Prince se leva, éreinté.
Et il marcha longtemps le long des quais déserts.

¹ Propp, Vladimir, *Morphologie du conte* suivi de *Les Transformations des contes merveilleux*, [1928], Paris, Seuil, « Points Essais », 2015, p. 130.

² Voir le chapitre « Le conte comme totalité », dans *Morphologie du conte*, *Ibid.*, p. 112 à 144.

³ *Au pays des images*, ORC, I, p. 1098.

⁴ *Ibid.*, p. 1059.

Et il froissait les larges feuilles étalées des platanes.
Et le Prince était triste. Et le Prince était inquiet.
Et il se détournait souvent.
Et il lui semblait que quelqu'un le suivait...¹

Comme dans un recueil de poèmes, des insertions régulières de points de conduite et des blancs typographiques sur plusieurs lignes isolent différents passages. Par le conte merveilleux, genre le plus spontanément hybride à ses yeux, Cendrars mélange des procédés narratifs à des procédés poétiques. Cette hybridation est un trait significatif du conte symboliste selon Bertrand Vibert, qui y voit une forme de « poésie narrative en prose² ». Dans *Contes symbolistes*, il tente d'établir une typologie de ce genre à partir de plusieurs récits de Bernard Lazare, Marcel Schwob, Remy de Gourmont, Henri de Régnier, Camille Mauclair et Georges Rodenbach. Les quatre critères sur lesquels il s'appuie sont identifiables dans *Au pays des images* : la multiplication des dédicaces, la théâtralité du style, l'exhibition du matériau symbolique, l'esthétique érotisée.

En effet, au début de chaque chapitre, Cendrars insère des *motti* qui attirent l'attention sur les seuils de l'œuvre. Chaque épigraphe, appelée un « Motto », permet de mettre en avant l'érudition de l'auteur et la diversité de ses lectures. La plupart des écrivains qu'il cite appartiennent au siècle précédent ou sont des contemporains, ce qui dessine l'héritage immédiat dans lequel il se situe : Gourmont, Samain, Canudo, Judith Gautier, Baudelaire, Maeterlinck, Goethe. Il cite également Senancour et le caricaturiste Gavarni. Mais l'épigraphe la plus inattendue est celle du dernier chapitre, puisqu'elle est signée « F. P. », initiales de Félicie Poznanska, et accompagnée de la mention « Lettre d'une amie³ ». Par cette pratique, Cendrars accorde la même importance aux mots de sa compagne qu'à ceux d'auteurs illustres. Ces références à d'autres textes ou les indications d'ordre biographique prolongent le discours et l'empêchent de se suffire à lui-même.

En ce qui concerne la théâtralisation du style, elle a pour effet de renforcer la présence de l'auteur. Le lexique est précieux et ponctué de mots rares comme « ovate⁴ », « Argemme⁵ », « hallier⁶ », « agrotides⁷ », etc. Certaines tournures, comme l'antéposition de l'adjectif,

¹ *Ibid.*, p. 1094.

² Vibert, Bertrand, « Avant-propos » dans *Contes symbolistes*, t. 1, Bertrand Vibert (dir.), avec la collaboration de Michel Vieignes et Sabrina Granger, Grenoble, Ellug, 2009, p. 8.

³ *Au pays des images*, ORC, I, p. 1096 pour les deux citations de la phrase.

⁴ *Ibid.*, p. 1077.

⁵ *Ibid.*, p. 1081.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 1067.

marquent l'emphase : « hallucinantes affres¹ », « muette horreur² », « blanche robe³ », etc. La syntaxe crée des effets de prolongement par la suspension ou l'association. Par exemple, le chapitre trois, consacré à la prise de parole de la femme qui réveille Adonis, est parsemé de points de suspension :

Prince Adonis... Prince Adonis... ne t'effraye pas... c'est moi... c'est moi qui te parle tout bas.
Prince Adonis, n'oublie pas celle que tu aimes, elle est lointaine, elle est lointaine... Prince Adonis,
prince Adonis, souviens-toi de tes baisers... elle les a longtemps pleurés... elle en est morte ; elle les
a longtemps pleurés...⁴

Le procédé est aussi utilisé au moment de l'insertion, au discours direct, de la voix de la fille du prince :

Mais, père, qu'as-tu ? Tu ne souris plus ?... Tes yeux, Dieu ! Tes yeux éteints s'ouvrent ! J'ai peur ! –
J'ai peur !... Père ! père, tu tombes ?!... Et moi qui voulais m'appuyer sur ton bras !⁵

En relançant le discours par l'hyperbate, Cendrars provoque des reports et des suffocations : « Et le Prince sortit, à son tour, du grand parc.⁶ » Cette phrase pourrait se terminer après le verbe, mais la double complémentation qui suit donne l'impression que le propos cherche à s'étendre, à en dire davantage, dans une quête sans fin d'exhaustivité. La reprise anaphorique des « Et » en début de phrase reproduit cette surenchère à l'échelle de tout le conte.

L'exhibition du matériau symbolique, troisième critère proposé par Bertrand Vibert pour définir le conte symboliste, ne cesse d'ouvrir des voies vers d'autres univers. Le recours à la mythologie ou à des textes légendaires plonge le lecteur dans une « forêt de symboles⁷ ». Par exemple, *Au pays des images* se construit sur un enchâssement des réécritures parodiques des mythes d'Œdipe et d'Adonis, et du *Roman de la Rose*. Ces pastiches attirent l'attention sur le fait qu'*Au pays des images* est le récit de l'insatisfaction amoureuse.

Les fantasmes s'animent partout dans le conte, sont convoqués avec vigueur, mais « le désir est plus souvent placé sous le signe de l'inaccomplissement et de la perte⁸ ». L'érotisme funèbre est la traduction d'une détresse : le prince ne parvient pas à s'unir avec celle qu'il

¹ *Ibid.*, p. 1063.

² *Ibid.*, p. 1064.

³ *Ibid.*, p. 1096.

⁴ *Ibid.*, p. 1069.

⁵ *Ibid.*, p. 1098.

⁶ *Ibid.*, p. 1090.

⁷ Extrait du sonnet « Correspondances » de Baudelaire, cité par Cendrars en exergue du chapitre cinq. *Ibid.*, p. 1076.

⁸ Vibert, Bertrand, *Contes symbolistes*, *op. cit.*, p. 10.

aime et leurs corps restent séparés¹. Les métaphores sexuelles servent à souligner la distance qui sépare celui qui désire de l'objet de son désir. Le tiraillement sexuel du prince est rendu palpable au chapitre cinq, quand il s'enfonce dans l'« océan mouvant des herbes vertes ». Ce royaume de verdure abrite le « jardin des Roses² », le « verger des Pêchers » et le « bazar des Dentelles³ ». Au gré d'une triple répétition caractéristique de l'esthétique des contes, le narrateur présente trois royaumes. Dans le premier, « les rois ne faisaient l'amour qu'avec des fleurs⁴ », dans le deuxième, « les rois ne faisaient l'amour qu'avec des fruits » et dans le troisième, « les rois ne faisaient l'amour qu'avec des soies⁵ ». Voyeuriste, le prince traverse ces domaines comme l'étranger du poème de Baudelaire qui n'aime que « les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages !⁶ », et fixe son désir uniquement sur ce qu'il ne peut pas atteindre :

Et il marchait, les yeux fixés sur les nuages qui paraissaient.
Et il les désira.
Mais les nuages passaient, rapides, glorieux de se confondre dans une étreinte sans cesse renouvelée.
[...]
Et de nouveau, il désira les grands nuages.
Mais les nuages étaient trop hauts et leur étreinte trop molle.⁷

Inaccessibles, les nuages figurent une satisfaction interdite. Leur « étreinte trop molle » suppose que la passion du prince est à sens unique, comme dans le « colloque sentimental » de Verlaine où les deux amants ne se comprennent pas, et « leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles⁸ ». Dans le chapitre suivant, le prince résiste aux appels de la chair, moins éthérés, auxquels il est invité. Dans les souterrains du temple, il ne rejoint pas les couples qui s'unissent, et poursuit son chemin :

Les cris d'amertume s'assouplirent en des gémissements lascifs ; les soupirs de contrition, en des râles d'amour.
Et des couples bougeaient frénétiquement dans l'ombre.
Et le froissis des robes et des caresses bruissait comme un essaim de guêpes. [...]
Et, quand le Prince voulut partir, il dut enjamber un couple qui mangeait aux agapes du pardon...⁹

¹ On retrouve cette inquiétude dans la correspondance de Cendrars avec Hélène au printemps 1907 : « Nos deux âmes n'en formeront plus qu'une, mais il faut que nos corps soient séparés à jamais. Vous serez *mon ami* et moi *votre amie*. » Lettre citée par Christine Le Quellec Cottier dans la « Notice » d'*Au pays des images*, ORC, I, p. 1539-1540. L'auteur souligne.

² *Au pays des images*, ORC, I, p. 1081 pour les deux dernières citations.

³ *Ibid.*, p. 1082 pour les deux dernières citations.

⁴ *Ibid.*, p. 1081.

⁵ *Ibid.*, p. 1082 pour les deux dernières citations.

⁶ Baudelaire, Charles, « L'Étranger », *Le Spleen de Paris*, [1869], dans *Œuvres complètes*, t. 1, Claude Pichois (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°1, 1975, p. 277.

⁷ *Au pays des images*, ORC, I, p. 1081-1082.

⁸ Verlaine, Paul, « Colloque sentimental », *Fêtes galantes*, [1869], dans *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 121.

⁹ *Au pays des images*, ORC, I, p. 1086.

Le personnage ne répond pas à ces invitations qui se font entendre de la hauteur du ciel à la profondeur de la terre car c'est cette réserve qui fait le moteur de son voyage. Seule la rencontre avec Vénus, par l'union ultime qu'elle promet, pourrait le satisfaire. Mais dès le début du rêve, cette union est condamnée à l'échec. En effet, la tête de Méduse traversant les airs annonce la décapitation de la Vénus à la fin du conte. Elle révèle un « sexe d'impudique et un linceul de morte » et libère des cobras, dont l'un d'eux, « caducée d'amour¹ » ramassé par le prince, symbolise le « sceptre de [son] sexe, insigne royal de [sa] turpitude humaine² ». De la tête du cadavre féminin est expulsé le sexe de l'homme, ainsi la quête du prince est à lire comme la reconquête de son intégrité physique.

Le premier conte de Cendrars est un agencement de symboles, de mots rares, de figures et d'allégories. Par la conjonction des fantasmagories, il s'octroie le pouvoir de révéler un désir sans limites. Bertrand Vibert utilise un *incipit* de Bernard Lazare, opportun pour présenter le conte symboliste comme une sorte de « conjonction heureuse³ » du passé et du présent, de l'ici et du maintenant : « En quel pays ? Mystérieux ou précis, lointain ou proche, voilé de moelleuses brumes, illuminé de chaudes clartés ? Partout peut-être ; nulle part aussi. En un pays.⁴ » Inscrit dans ce legs symboliste, le merveilleux pays de Cendrars se découvre comme un territoire de réunions, un pays où les images se bousculent et poursuivent le mirage d'une synthèse.

Le mirage d'une synthèse

Pour créer ce mirage, Cendrars s'appuie sur deux procédés : l'hybridation et le transport extatique. Dans le premier cas, le récit réalise des associations de symboles et dans le second cas il présente des ravissements psychiques et physiques, brutalement interrompus. Dès lors, *Au pays des images* se construit moins sur une progression cohérente de la narration (nous avons observé la complexité de l'enchâssement des péripéties), que sur une superposition de scènes dans lesquelles s'alternent ces deux mécaniques. Le conte s'organise comme dans un album où chaque image se contemple d'un seul coup d'œil, sans nécessairement avoir de lien avec les autres. Luce Briche décrit chez Cendrars une « passion de l'image, ou du visible, faite d'épreuves et de tentations⁵ ». En effet, ces hybridations et ces extases tendent à

¹ *Ibid.*, p. 1064 pour les deux dernières citations.

² « [...] sceptre de mon sexe, insigne royal de ma turpitude humaine. », *Ibid.*, p. 1065.

³ Vibert, Bertrand, *Contes symbolistes, op. cit.*, p. 10.

⁴ *Miroir des légendes*, cité par Bertrand Vibert dans *Contes symbolistes, op. cit.*, p. 11.

⁵ Briche, Luce, *Blaise Cendrars et le livre*, Paris, L'improviste, 2005, p. 208.

rapprocher des images qui sont autant de traces d'une émotion brute : « L'image est aux sources primitives de l'émotion¹ », écrit Cendrars dans *L'ABC du cinéma*.

L'hybridation des lieux est permise par le motif du voyage, qui met en avant le passage de l'un à l'autre. Ainsi l'espace ne compte pas pour lui-même, mais pour la porosité de la lisière qu'il dessine. La chambre, la mer, la forêt, la ville, le palais, topoï des contes merveilleux, ne dessinent pas la carte d'un pays imaginaire, mais favorisent l'éclosion d'un « lieu de métamorphoses² » intérieur, comme Christine Le Quellec Cottier l'écrit, où peuvent s'épanouir de nombreux exemples de réunifications : les chimériques « insectes-monstres³ », la métamorphose de la Vénus en « diamant noir⁴ », la personnification du « doute⁵ », l'allégorisation de l'âme en un « Goéland blanc⁶ », etc. Au gré des chapitres se découvrent les « amours excessives de ces mondes⁷ ». Parce qu'elles fabriquent des formes de vie nouvelles, ces réunions créent le « déclic sentimental d'une vitalité lasse », et répondent ainsi à un « incommensurable ennui⁸ ».

Dans *Au pays des images*, les passages qui mettent en avant des extases par un transport vers le haut surviennent surtout à l'occasion de rituels païens ancrés dans l'héritage traditionnel des mythes celtes et gaulois. Par exemple, les rites chamaniques des chapitres cinq et six sont des lieux de passages de la réalité au rêve. En faisant le lien entre le monde réel et celui des esprits, le chaman, la prêtresse ou le devin sont des guides vers une synthèse du visible et de l'invisible. En pénétrant dans une clairière, le prince Adonis assiste à un rite dans lequel des prêtres gaulois, réunis en cercle, observent un vieillard qui coupe des herbes et murmure « d'obscurcs paroles⁹ ». Après avoir tourné « mystiquement autour des sept pierres dressées des sept blocs austères de granit rouge », une « druidesse », ivre du sang d'un adolescent sacrifié, entre en transe, « dansant frénétiquement un pas vertigineux, où elle se déhanchait et se tordait comme un serpent ». La danse ne dure qu'un instant avant que la danseuse s'effondre et que l'assistance s'enfuit. Encore haletante, la « devineresse » voit dans le prince Adonis « l'Heroll¹⁰ », dont une note de notre édition indique qu'il s'agit d'un

¹ *L'ABC du cinéma*, ORC, I, p. 746.

² Christine Le Quellec Cottier, « Notice » d'*Au pays des images*, ORC, I, p. 1538.

³ *Au pays des images*, ORC, I, p. 1067.

⁴ *Ibid.*, p. 1069.

⁵ *Ibid.*, p. 1094.

⁶ *Ibid.*, p. 1064.

⁷ *Ibid.*, p. 1084.

⁸ *Ibid.*, p. 1091 pour les deux citations de la phrase.

⁹ *Ibid.*, p. 1076.

¹⁰ *Ibid.*, p. 1077 pour les cinq dernières citations.

« homme de grande valeur » : le « chef de tous¹ » dans la tradition celte. Au chapitre suivant, Adonis est encore reconnu comme un chef, puisqu'il est qualifié de « Maître de l'Empire du Monde » quand il assiste, dans « une vaste cave », à la réunion d'« hommes et de femmes, voilés de noir » écoutant la voix d'un homme feuilletant un « gros livre » et annonçant la venue d'un être apportant la « Vie Éternelle² ». Cette prophétie répand le délire dans la cité où tous les habitants, « pris de vertige³ », commencent à se fustiger. Dans ces deux passages, les oracles n'apportent que la panique et la discorde, ils sont messagers de désastres. Par l'ironie et l'emphase, Cendrars tourne en dérision des pratiques magiques qui ne parviennent pas à réaliser l'unité espérée entre le monde des hommes et celui des esprits. À chaque fois, Adonis est montré comme un guide qui se détourne de ces fausses adorations pour se consacrer à son culte de la Vénus.

L'étudiant des trois premiers chapitres passe bien de la réalité au rêve quand il est emporté par un « vertige⁴ », et le prince est constamment saisi par des ravissements, selon la définition du terme proposée par Marianne Massin. En effet, le récit est parsemé d'épreuves d'une grande « intensité émotionnelle⁵ » qui provoquent une « contraction temporelle⁶ », et dans lesquelles s'expriment de façon contradictoire « bonheur et arrachement, apparente activité du rapt et passivité du ravi, sortie hors de soi de l'ex-tatique et accueil de l'enthousiaste, dépossession et abandon⁷ ». Cependant, dans *Au pays des images* ces ravissements ne figurent pas une extase aboutie.

Par exemple, tout le troisième chapitre décrit un rêve dans lequel l'âme du prince est un « *Goéland blanc*⁸ » s'élevant au-dessus des mers, et qui se retrouve figé dans un supplice. Au terme de son élévation, il voit des notes d'instruments de musique se livrer un combat farouche dans un fatras d'images ascensionnelles :

Mais ce fut, soudain, une mêlée épouvantable, où le fifre et la flûte déversaient l'acide corrosif de leurs rires, de leurs cris lascifs, de leurs sarcasmes, tandis que le basson, railleusement, défiait le flageolet et le hautbois, désolés. Et c'était une lutte où l'âme des violons se lamentait, tressaillante, et souffrait mille morts, torturée ; où le désespoir répété des violoncelles tombait en lourds flots de poix brûlante sur les masses accroupies des contrebasses. Et toujours, le rythme aheurté des timbales et des

¹ « Notice » d'*Au pays des images*, ORC, I, p. 1544.

² *Au pays des images*, ORC, I, p. 1086 pour les cinq citations de la phrase.

³ *Ibid.*, p. 1087.

⁴ *Ibid.*, p. 1063.

⁵ Massin, Marianne, « Les figures du ravissement, relectures et propositions », dans *Les Figures du ravissement*, études réunies et présentées par Michel Briand, Isabelle Gadoin et Lilianne Louvel, Paris, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », n°107, 2014, p. 17 à 31, p. 18.

⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁸ *Au pays des images*, ORC, I, p. 1064. L'auteur souligne.

cymbales dominait le tumulte de son roulement, semblait engourdir, cyclone tournoyant de furie, les cris et les pleurs, les rumeurs et les vacarmes.
Puis, soudain, c'était comme une église.¹

L'utilisation de l'imparfait et l'emploi de l'adverbe « toujours » donnent l'impression d'un combat qui dure depuis longtemps. Mais le retour brusque à la ligne et le recours, par deux fois, à l'adverbe « soudain » font basculer la scène d'un espace à un autre, mettant fin à la cacophonie du passage². Ensuite, la psalmodie des prières des femmes qui s'élève jusqu'à ce que retentisse le son des trompettes et qu'un « nouveau psaume de fierté chass[e] définitivement les fallacieuses nuées³ », intensifie la gravité de l'extrait. Le déclin s'amorce dès lors que l'étudiant se sent parcouru par une tristesse dont l'intensité est au moins équivalente au sentiment d'allégresse qu'il vient de ressentir. Il est victime du baiser du poulpe, un supplice qui conclut le passage dans l'insoutenable et rend l'extase à la fois céleste et rampante :

Et mes lèvres se convulsaient vers son baiser immonde...
Et ses bras me saisirent, ses tentacules m'embrassèrent, se plongèrent voluptueusement en mes veines, se gorgèrent de mon sang.
Et une voix froide retentit, disant : « *Vivre !* »
Et je vis distinctement ma tête hideusement triste, pétrifiée en un glacé sourire d'effarement, rivée au mur, au-dessous d'un miroir de bronze, un long clou rouillé entre les yeux. Et mon corps, gangrené de noir, couché dans une mare de pus, au pied de la paroi, émembré. Et un nerf, un seul nerf, tendu, vibrant, reliait encore ma tête à mon corps. – Et j'entendais des gouttes de sang tomber de mon cou béant, clapoter dans la mare : un, deux et trois ; un, deux et trois...
Et ce supplice dura toute une éternité sans le silence nu de ma chambre...
... Un bruit, douloureux et sec, comme quand la corde d'une viole d'amour se casse...
Le nerf ! le nerf surtendu, brisé... !
... Un grand cri...
- Et je n'existais plus que dans l'horreur.⁴

Loin des autres tournures précieuses et surannées qui peuvent se rencontrer ailleurs dans le conte, et plus proche des images cauchemardesques de Lautréamont, cet extrait est le reflet en négatif du précédent. L'immobilité du corps pétrifié fait contre-pied avec la « mêlée épouvantable » des instruments. La tristesse contraste avec le « cri d'apaisement⁵ » des trompettes, la simple mesure « un, deux et trois » tranche avec le « rythme aheurté des timbales et des cymbales », la brièveté des images contraste avec un silence qui dure « toute une éternité ». Le corps est dévasté, réduit à un seul nerf comme un pantin qui serait maintenu attaché à une corde hypersensible. Même le participe passé « démembré » est démembré,

¹ *Ibid.*, p. 1065.

² Ces instruments de musique dont le son s'élève à l'intérieur d'une église évoquent le passage d'*Aléa* dans lequel José, le héros, se rêve en chef d'orchestre. Nous devons revenir sur cet extrait quand il s'agira d'étudier le roman.

³ *Au pays des images*, ORC, I, p. 1066.

⁴ *Ibid.*, p. 1066-1067. L'auteur souligne.

⁵ *Ibid.*, p. 1066.

puisqu'il est privé de sa lettre initiale et employé sous la forme « émembré ». Le morcellement du corps, celui de la « Vénus au collier » est bien l'objet d'une stupéfaction, mais elle ne conduit pas à une « extase » comparable à celle que Cendrars décrit à son frère. Le conflit entre l'euphorie et l'angoisse ne présage aucune réconciliation.

L'autre échec qui résulte d'une tentative de réunion de symboles contradictoires est à chercher dans le passage où le prince retrouve sa Vénus et s'apprête à lui donner un baiser. Ravi par « l'Amour », « foudroyé », il s'étire pour parvenir à la synthèse des deux corps, objet de toute sa quête. Cependant, sa béatitude va déboucher sur un anéantissement :

Et le Prince se trainait, à genoux, sur les dalles, revêtu de la blanche robe de ses désirs, et le front couronné de l'adoration extatique. Et de ses pâles mains tendues, fleurs de passion offertes en sacrifice, montait un effluve de chants suaves et de prières naïves et enfantines. Et son âme malheureuse éclatait en sanglots d'encens, de simarre et de myrrhe. Un hymne de louanges et tous les mots exaltants de l'Amour s'élevaient de son cœur inondé de soleil.
Et ne pouvant plus supporter la tension suraiguë de cette jouissance passionnelle, ses lèvres !... ses lèvres tentèrent le baiser infernal de la résurrection !...
Et le marbre éclata à cette brûlure d'amour.
Et le Prince tomba foudroyé, à la renverse, sur les débris du marbre.
Et il s'anéantit, béat, dans la splendeur des lys.¹

L'ascension apparaît comme la lente progression vers une réunion attendue depuis longtemps. Le prince est dans une posture de suppliant, le front ceint, comme le Christ, d'une « adoration extatique » qui serait sa couronne d'épines. Tels les Mages de l'évangile de saint Matthieu, il dépose en offrande à celle qui lui tient lieu de Messie l'encens et la myrrhe, symboles de son âme. Mais il remplace l'or, autre offrande à l'Enfant Jésus, par une simarre, et ses sanglots s'adressent à une femme et non à une figure sacrée. En somme, Cendrars ôte leur caractère sacré à ces références, mais il s'attache à la dévotion qu'elles connotent. Il est intéressé par la transcendance en tant que telle, dans sa manifestation sensible. Ce n'est pas à Dieu, mais à « l'Amour » que s'adressent les louanges du prince, et la tension qui l'élève vers la Vénus est une « jouissance passionnelle », c'est-à-dire un plaisir charnel et moral qui le conduit à souhaiter la résurrection de l'être aimé.

Si cette résurrection n'a pas lieu, que le prince reste isolé dans un corps qui lui semble désuni, il retombe tout de même « béat », c'est-à-dire bienheureux et serein. Dès lors « la splendeur des lys », métaphore de la beauté du monde qui reste à embrasser, apparaît comme un lot de consolation. Mais peut-être que cette dernière phrase n'est pas à prendre au sérieux. En l'amputant de l'adjectif « béat », elle forme un alexandrin : « Et il s'anéantit [...] dans la splendeur des lys. » La béatitude vient faire effraction à l'hémistiche d'un vers à la métrique

¹ *Ibid.*, p. 1096.

impeccable. Peut-être faudrait-il entendre « béant » au lieu de « béat » : la béance vient briser la noblesse du vers. L'évanouissement du prince n'a plus rien de réconfortant, et la splendeur des fleurs est futile. Il reste que le conte ne se referme pas sur cette image. Le souvenir de la Vénus est ravivé dans une prise de parole du prince au style direct : « Je la vois debout dans le tabernacle de mon cœur. La ronde de mes désirs tourne en chantant autour de son autel.¹ » La portée performative de ce passage donne à la parole un pouvoir de résurrection. Par le texte, la ronde des désirs recommence à danser, mimant des retrouvailles.

Tout le schéma narratif du conte conduit à cette tentative de ravissement final qui devait s'apparenter au transport euphorique que Cendrars a ressenti en découvrant la Vénus au Musée du Louvre, mais qui est atténué en un bref vertige. *Au pays des images* balance entre des scènes de béatitude douteuse ou de désespoir passager. Le conte n'a servi à Cendrars qu'à se faire la main, et son envie, bien réelle, de le publier fut moins importante que pour *Aléa*. Pour autant, ce conte ne perd pas sa valeur de premier creuset qui nous soit parvenu et dans lequel sont jetés pêle-mêle la narration et la poésie, les sensations et les fantasmes, le rêve et la réalité. Il est un endroit de confusion des états d'âme, à l'intérieur d'espaces oniriques et de références mythiques soigneusement convoquées, mais que Cendrars finira par abandonner.

Effectuer une synthèse, ce n'est pas uniquement rassembler des éléments, cela revient aussi à constituer une totalité, à établir une vue d'ensemble. Le voyage que Cendrars entreprend vers New York est un prétexte à une nouvelle expérience personnelle et littéraire. Il est toujours hanté par la possibilité de faire une œuvre pleinement symboliste, dans laquelle le symbole sert à réunir le disparate. Cependant, il ne veut plus superposer ses émotions, mais inventer ce qu'il nomme le « lyrisme cosmique », à comprendre comme une élimination d'un trop-plein par l'écriture. À son retour, en 1912, il modifie un peu le manuscrit d'*Au pays des images* avant de l'abandonner définitivement. Il ne se satisfait plus des tournures démodées d'un récit dont le pêle-mêle de visions exhibe cruellement son intérêt pour les figures de morcellement.

¹ *Ibid.*

B. Une pléthore d'identifications

Une lettre à Hélène montre la grande instabilité du tempérament de Cendrars dans les années qui précèdent son voyage à New York. Sur le ton du désespoir, il lui confie la nature de son agitation :

Comme la nuit est belle ! L'air est doux. La Lune brille. Un long reflet d'argent tremblote sur le lac.
Tout est calme !
Mais en moi un orage terrible est déchaîné, mon sang bouillonne, ma tête va éclater.¹

Ce déchaînement contraste avec le calme d'une eau lacustre au clair de lune. L'« orage » qui brave la sérénité de sa personnalité ne souffre de comparaison qu'avec la tempête qu'il essuie plus tard sur le bateau qui le conduit à New York. Il reconnaît les convulsions de son caractère dans celles des vagues, car il a retenu de ses lectures de Léonard de Vinci que « l'homme est le modèle du monde² ». Après l'euphorie d'un morcellement, c'est la menace d'un éclatement qui justifie l'écriture d'un journal dans lequel les différentes voix de l'homme et de la nature vont tenter de se rejoindre.

En pleine mer, Cendrars laisse échapper des emportements lyriques. Les aléas de l'océan et de son âme sont constamment placés sur le même plan, par l'utilisation de l'hypotypose, de la personnification et de la comparaison. Mais dans la manière dont le « je » du journal se compare à l'univers marin, le comparé a tendance à prendre une place plus importante que le comparant. L'identification aux forces océaniques est si forte que la subjectivité de l'auteur prend le pas sur la description des éléments naturels, grâce à l'usage de la focalisation interne et du monologue intérieur. Le récit de voyage se transforme en examen de conscience, et l'océan ne paraît plus exister en dehors de la subjectivité de la voix qui le décrit. Cette assimilation laisse entendre que Cendrars partage l'opinion du personnage de Chrétien dans *Sixtine* : « La nature ? Mais c'est l'artiste qui la crée, la nature, et l'art n'est que la faculté d'objectiver en un simulacre la représentation individuelle du monde.³ »

Au-delà de la question de la nature, l'enjeu de ces carnets est aussi de méditer sur l'importance à accorder à la démarche créatrice dans son existence. Ces textes apparaissent donc comme des petits traités sur l'art, dans lesquels se croisent de nombreuses références à des compositeurs, des peintres et des écrivains. En aucun cas le rapport à l'œuvre d'art

¹ *Inédits Secrets* dans *Œuvres complètes*, hors-série, Miriam Cendrars (dir.), Paris, Club français du livre, 1969, p. 17.

² Vinci, Léonard de, *Traité de la peinture*, [1651], Joséphin Péladan (trad.), Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1910, p. 136.

³ Gourmont, Remy de, *Sixtine : Roman de la vie cérébrale*, [1890], Paris, Mercure de France, « La Bleue », 2016, p. 96.

développé dans ces textes ne suppose que celle-ci possède un pouvoir de mimétisme du réel. L'art et le rêve sont supérieurs à la vie en ce qu'ils peuvent se libérer du fardeau du temps. Ce point de vue est défendu par Hubert d'Enragues, le personnage principal de *Sixtine* :

Mais à son plus haut degré de personnalité, la conscience individuelle contient toutes les formes, et, de même que, par une nécessaire objectivité, elle en projette extérieurement les silhouettes sur le rideau transparent du temps, ce qui est la Vie, elle peut les projeter hors du temps, ce qui est l'Art.¹

Suivant cette pensée, qu'il dépasse progressivement en même temps qu'il rédige ses notes, le « je » de *Mon Voyage en Amérique* essaie de projeter sa conscience dans une œuvre d'art pour l'affranchir du temps qui passe et rejoindre le « rythme éternel² » pressenti dans le mouvement des vagues. Cependant, Cendrars perd pied au milieu de ces références et l'éclatement tant redouté dans la lettre à Hélène est exhibé plutôt que conjuré.

En pleine mer

Avant de s'identifier à l'océan Atlantique, le « je » de *Mon Voyage en Amérique* commence par le décrire comme une chose vivante et colorée. En effet, à la date du « 26 », l'eau se meut avec sa volonté propre et change d'aspect au fur et à mesure qu'elle progresse vers le bateau :

La mer est vert améthyste, frisée, moussue, profondément veinée, striée de longues traînes d'écume. C'est de près, quand la vague va vous engloutir, que l'on distingue cela ; car au loin, elle est grise, brouillardeuse, se confond dans la pluie avec le morne ciel bas.³

Plus la vague se rapproche, plus elle est décrite dans ses moindres aspérités. Ces indications visuelles participent à une représentation picturale de la mer qui ne manque pas de rappeler la passion de Cendrars pour la peinture. Lors du trajet retour, il souhaite consacrer « un cahier spécial à la notation de la coloration de l'eau, des effets de la lumière, ombres, reflets, éclats, miroitements, transparence, mouvements, vagues, bris de l'écume, spectre, arc-en-ciel et nuages⁴ ». Cette capture graphique des mouvements de l'océan n'est pas orientée vers une description illustrative. Au début de sa traversée, le diariste se défie d'une admiration qui soit d'ordre strictement esthétique : « La mer, l'océan, ne m'incitent à aucune description picturale, à aucun tableau pittoresque.⁵ » Le spectacle de la mer en furie l'égaré dans un

¹ *Ibid.*, p. 81.

² *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 818.

³ *Ibid.*, p. 812.

⁴ *Le Retour*, [2003], OAC, II, p. 826.

⁵ *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 815.

tourbillon de formes, de couleurs et de lumières qui évoquent un paysage indéfini, presque impressionniste, plutôt qu'un tableau de tempête académique.

L'ouragan l'intéresse dès lors qu'il lui inspire l'arrivée du « chaos¹ » sur la terre et qu'il fait la démonstration d'une énergie belliqueuse. Il apparaît comme un monstre à abattre et sa férocité n'est comparable qu'à celle qui s'anime à l'intérieur de l'imagination de celui qu'il vient défier. Cendrars reprend le poncif romantique de la personnification de l'océan en colère présent, par exemple, dans *Les Travailleurs de la mer* où l'eau, « pleine de griffes² », semble monstrueuse. L'hypotypose qui figure la férocité de l'ouragan insiste sur la contradiction entre la séduction et la crainte qui s'invitent chez celui qui regarde ce spectacle :

Aspect fantastique. D'énormes collines roulent, s'avancent, marchent ; ondoient, avec le balancement gracieux des mamouths ; viennent du plus profond lointain, se suivent, s'approchent lourdement. Tout à coup, comme une colère allume la flamme des yeux, autour du bateau, elles ouvrent d'immenses gueules, dardent des langues infernales d'écume ; cratère, crachent des laves bouillonnantes de furie. Puis elles se précipitent, se brisent en trombe éternuée d'eau, en clapotis ruisselant et furibond. Et faisant le gros dos, elles passent, passent quand même et câlines sous le bateau qui s'élève et elles reprennent de l'autre côté leur défilé impassible et éternel de monstres apopléthiques [sic], tandis que le navire plonge au fond des abîmes.³

Les références à l'enfer convoquées dans ce passage par l'évocation des « langues infernales », de la « flamme » et des « laves bouillonnantes » invitent à un voyage vers l'abîme qui diffère de la grâce fantastique de la tempête. Cette catastrophe semble ne jamais vouloir s'arrêter. Les vagues avancent, « passent », et rien ne peut se mettre en travers de son chemin. L'extraordinaire de ce « défilé impassible » tient dans le fait qu'il est « éternel ». La descente en enfer et cette marche infinie sont les motifs que Cendrars utilise à nouveau dans *Séjour à New York* pour évoquer ce qu'il a ressenti pendant sa traversée :

Les vagues me dominaient comme des tours. Leur profil évoquait celui des chaînes alpestres, frangées de neiges d'écume éternelles. S'écroulant du ciel orageux, elles soulevaient le navire vertigineusement, le balançaient de tribord à bâbord [...] Voracement, des vagues sataniques fondaient sur moi. [...] Démoniaques, de blanches cavales bondissaient de l'écume et traînaient furieusement le chariot du destin.⁴

La présence impérieuse des « neiges d'écume éternelles » dans ce vertige de l'ouragan impose un rapport lucide à la question de la destinée. Dans ce passage, le « je » se sent dominé par la situation, victime ébahie à la fois par la brutalité des flots et par la fatalité de la situation. Cette soumission appelle une rébellion de la part de la conscience. En choisissant de faire face à

¹ *Ibid.*, p. 812.

² Cité par Gaston Bachelard dans *L'Eau et les rêves*, [1942], Paris, José Corti, 1985, p. 230.

³ *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 812.

⁴ *Séjour à New York*, OAC, II, p. 846-847.

« l'hydre aux mille langues d'écume¹ », le « je » se retrouve dans la situation d'Héraclès confronté à l'hydre de Lerne. La description épique de l'assaut des vagues fait de l'homme un héros qui ose se confronter à la nature.

La personnification de la tempête en fait un adversaire à hauteur d'homme qu'il est possible de provoquer : « Ô la gueuse ! je t'empoignerais par ta crinière vivante, te soulèverai d'un poignet vigoureux, en l'air, toute palpitante, et te rejetterai loin de moi, toute rageuse, afin de te défier à nouveau, hou ! hou ! Ouragan.² », « Je t'arracherai tous les cheveux, Tempête !³ » D'une vigueur comparable à celle de son ennemi, le héros maîtrise sa force physique, mais domine aussi son effervescence personnelle. Dans *L'Eau et les rêves*, Gaston Bachelard constate que l'énergie de l'océan est souvent mise sur le même plan que le dynamisme intérieur de l'homme. Ce stéréotype est lié aux récits de tempêtes que Bachelard conçoit comme un rêve de dépassement de sa condition : « Commander à la mer est un rêve surhumain. C'est à la fois une volonté de génie et une volonté d'enfant.⁴ » Cette double orientation entre génie et enfance se retrouve dans *Mon Voyage en Amérique* quand il est question de dominer la mer et d'affirmer sa puissance tout en se laissant bercer par elle. Le déchaînement de l'océan offre la perspective rassurante d'une accalmie et donc d'une possible victoire sur ses propres tourments : « C'est dans un ouragan que l'on se sent bien seul – et supérieur, car, humainement, on peut le vaincre.⁵ »

À plusieurs reprises, les carnets mettent en rapport le défilé des vagues et le défilé du temps : « C'est, comme sortant du chaos, la suite inéluctable des siècles, vagues d'apocalypse déferlant contre le front de l'Homme.⁶ » Bien que la tempête soit perçue comme un événement sans limites de temps et d'espace, elle a tout de même une fin. C'est pourquoi elle inspire le sentiment d'éternité à l'intérieur d'une durée limitée. Dans *Mon cœur mis à nu*, autre recueil de notes cité à plusieurs reprises dans *Mon Voyage en Amérique*, la mer est sidérante parce qu'elle parvient à donner une idée de l'infini, même si l'observateur l'aperçoit dans un espace borné :

Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable ? parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total ? Douze ou quatorze lieues (sur le diamètre), douze ou quatorze lieues de liquide

¹ *Mon Voyage en Amérique*, p. 810.

² *Ibid.*, p. 811.

³ *Ibid.*, p. 812.

⁴ *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 240.

⁵ *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 811.

⁶ *Ibid.*, p. 812.

I – LA POSSESSION IMPOSSIBLE

suffisent pour donner la plus haute idée de beauté qui soit offerte à l'homme sur son habitacle transitoire.¹

Suivant cette même intuition de Baudelaire, le voyage en mer permet à Cendrars de rêver à la mise en suspens du temps ou de faire revenir un passé révolu. En effet, la traversée est un moment propice à la convocation d'une identité perdue :

- Ah, chère, jamais vous ne saurez ce que c'est que l'océan ! La traversée, une merveille. Malgré les ennuis de la compagnie, malgré le bateau, ces trois semaines de voyage n'ont été qu'un rêve. Un rêve en vert et en bleu acier, fluorescent de grosses pierreries ; sous un ciel incantatoire, sombre. Je l'ai rêvé seul ; je le vivais, je l'ai vécu, jalousement égoïste, sans me soucier de l'arrivée, ni du départ. J'évoquais mon être, le divin adolescent que j'ai encore en moi et qui parfois m'accompagne. Il était à mon côté, je déclamais avec lui un poème et la mer en scandait les réponses. J'étais la voix de l'océan, sa conscience, son cerveau, son cœur ! J'ai déchaîné l'orage qui a failli nous engloutir. Oh ! ne jamais arriver, ne jamais débarquer, ne plus mettre les pieds sur un rivage, ne jamais accoster à un rivage où la vie souffre, geint, pue – n'être qu'un oiseau dans les airs, étendre ses ailes de désespoir, planer, mort, au-dessus des vagues qui déferlent, toute une éternité !!...²

Rêve merveilleux, dialogue avec la mer, retrouvailles avec l'adolescent disparu : la régénération de l'être et le recommencement du temps déjouent l'angoisse de la finitude. En se confondant avec celui qui le regarde, l'orage se laisse dominer : « L'eau est encore bien agitée mais elle n'est pas violente. C'est un mouvement large, un rythme lent et profond, calme et continu, comme le flot de mon sang dans les veines, comme le heurt de mon pouls.³ » Cette victoire sur la colère des éléments naturels est donc permise par le sentiment de ne plus être un individu à part entière, mais d'appartenir à un « tout » :

L'aspect si sévère de l'océan, que je compare toujours à des vagues pétrifiées, à une monstrueuse étendue de granit, où traînent des brumes et de la pluie d'écume ; ce rythme éternel, simple, jusque dans sa plus effroyable horreur, jamais démonté, sauf si un obstacle inattendu (bateau, roc) l'énerve. Cette ligne précise de l'horizon qui vous encercle ; ce ciel immense de lueurs, de blancheurs et d'éclats ; ces nuages qui, comme des continents en voyage, rôdent ; tout ceci et tout cela, plus encore l'absolu tout, l'unité, la confondation [sic] insensible de ce ciel et de cette mer, élève l'esprit à une telle potence exceptionnelle de contemplation que l'âme doit être aussi ardente que le soleil pour parcourir seule, sans frissons, la sphéroïdité [sic] de son quotidien cours et pour ne pas défailir au méridien.⁴

Comme le baiser du poulpe pétrifie le prince dans *Au pays des images* après une longue agitation, les « vagues pétrifiées » stupéfient « l'âme » pourtant ballotée par les flots. Dans le mouvement de la mer, Cendrars perçoit l'immobilité. Cette contradiction et cette « confondation » du ciel et de l'eau mettent « l'esprit » au défi et le tourmente. À nouveau, une élévation vient donner l'impulsion pour supporter une « telle potence exceptionnelle de

¹ Baudelaire, Charles, *Mon cœur mis à nu*, [1897], dans *Œuvres complètes*, t. 1, Claude Pichois (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°1, 1975, p. 696. À partir de cette citation, Antoine Compagnon dans *Baudelaire devant l'innombrable* fait remarquer à son lecteur que douze est le chiffre de l'alexandrin, quatorze celui du sonnet. Le regard porté sur la mer s'arrête donc à cette mesure. Le « mouvement » et « l'immensité » de l'océan doivent pouvoir se dire par la poésie.

² *Séjour à New York*, OAC, II, p. 845-846.

³ *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 814.

⁴ *Ibid.*, p. 818.

contemplation ». Le calme après la tempête révèle le désir, exprimé par de grands élans lyriques, d'appartenir à une totalité. Ainsi l'« orage terrible et déchaîné » de Cendrars peut se rapprocher de celui de l'Atlantique. Des années plus tard, en 1929, au moment de faire le « portrait astrologique » de son ami, Conrad Moricand donna de Cendrars l'image d'un être en proie au vertige, qui adore excessivement les « nuages » :

- Manque de stabilité.
- Pensée mobile ne pouvant se fixer. Peu créateur. Trop contemplatif. La pensée se complaît dans la rêverie et l'imagination. Émotif. Diversité des aspirations et manque de contrôle. Trop d'intérêt pour trop de choses et de la difficulté à prendre parti.
- Sensible au modernisme de notre époque et à ses dangers. Aimant les nuages jusqu'à s'y perdre.¹

De même que le ciel, la mer et « l'âme » se confondent, la relation amoureuse est idéalisée sur un principe de réunification. Seul en mer, le voyageur s'imagine rencontrer Féla : « Et dans tout ceci, dans toute cette sévérité âpre et grave, règne ta présence, Féla ! Je ne sais comment et je ne l'exprime pas encore, mais des images grandioses défilent devant mes yeux, comme sur ton front.² » Cette déclamation exprime le refus du locuteur de rester sans interlocuteur. Le lieu commun de la muse est un prétexte pour donner une adresse à son discours. En racontant sa relation avec la nature à une image irréaliste de la femme aimée, Cendrars se donne un appui supplémentaire pour ne pas « défaillir au méridien ». La multiplication des références artistiques dans les carnets du voyage en Amérique sert sa détermination à confronter son regard à celui d'autrui.

Passage en revue d'un héritage

Les journaux de bord aller et retour regorgent d'informations au sujet des lectures et des influences intellectuelles de Cendrars, comme les cahiers et les lettres écrites à New York. Les extraits de livres ou de partitions musicales, ainsi que les descriptions de tableaux, sont commentés comme s'ils étaient sous les yeux de celui qui est en train d'écrire. La contemplation se concentre autant sur l'ouragan que sur une pensée en mouvement.

Un collage énonciatif complexe alterne des critiques artistiques et des considérations sur la traversée. Le récit de voyage est parfois laissé de côté à la faveur de digressions sur les influences de l'art. Le lecteur circule entre des évocations d'artistes aussi divers que Wagner, de Vinci, Poe, Lenau, Hodler, Rodin, Michel-Ange, Balzac entre autres. Sculpture, peinture,

¹ Moricand, Conrad, « Portrait astrologique de Blaise Cendrars », dans *Marie-Paule Berranger commente Du monde entier au cœur au monde de Blaise Cendrars*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », n°150, 2007, p. 188.

² *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 818.

littérature et musique sont autant de supports pour s'interroger sur le phénomène de l'imagination, établir la palette des émotions vécues pendant le voyage, et passer en revue son héritage. L'extrait de *Mon Voyage en Amérique* qui imagine une pièce de théâtre autour de la main est un bon exemple du caractère hétéroclite de ces notes :

– *La spiritualité de la main* : depuis Verlaine, on en a beaucoup parlé en littérature. – mais les arts plastiques ne l'ont jamais traitée. Des peintres, je n'en connais aucun qui en ait le culte exclusif, qui peigne la main pour elle-même, l'élève au sujet de tableau. Elle se prête pourtant excellemment à l'allégorie : Main de la Haine, main de l'Orgueil, main de l'Amour, et, surtout, celle de la Folie ! Ça nous distrairait un peu des éternelles redites mythologiques et des académies. Des sculpteurs, Rodin, « La main de Dieu », et Bourdelle dans le « Destin » (?) où là, elle est volontairement agrandie, organiquement difformée, amplifiée, ainsi que je l'entends. Moi, je rêve de l'introduire au théâtre. Ainsi que le théâtre antique employait des masques, pour cacher les figures, mais imprégner la face humaine d'éternité, je voudrais des masques de la main.¹

Cendrars rédige un petit précis d'histoire de l'art, comme une courte généalogie des représentations de la main en peinture et en sculpture, et s'autorise une pointe contre l'académisme tout en réaffirmant son intérêt pour les œuvres qui se tournent vers la question de « l'éternité ».

La plupart des écrivains qui trouvent grâce aux yeux de Cendrars sont identiques à ceux qui constituent le panthéon de des Esseintes dans *À Rebours* : Baudelaire, mais encore d'Aurevilly, Villon, Pascal ou Villiers de L'Isle-Adam. Ce genre d'élection nous guide sur le chemin d'une intertextualité fantôme : les influences dans *Mon Voyage en Amérique* ne sont pas toujours explicites. L'édition du texte dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » relève une grande part de ces assertions dissimulées. Par exemple, la formule « ...L'Hélice des Gemmes...² » est un extrait de *Vingt mille lieues sous les mers*, et l'expression « Les Iroquoises du Vent³ » est sûrement tirée du *Traité de la peinture*. Par ailleurs, dans une lettre à Bella, objet d'un amour déçu laissé en Europe, Cendrars réécrit deux vers tirés de « Écoutez la chanson bien douce » de Verlaine. Le distique « [a]llez, rien n'est meilleur à l'âme/ Que de faire une âme moins triste ! » devient : « [a]llez, rien n'est plus doux à l'âme que de rendre une âme moins triste...⁴ ». Or, le recueil *Sagesse* est couvert de louanges dans le quatorzième chapitre d'*À rebours*.

¹ *Ibid.*, p. 796-797. L'auteur souligne. Nous commenterons à nouveau ce passage et le reste du paragraphe qui le prolonge au moment d'évoquer *Le théâtre des mains* dans notre quatrième chapitre.

² *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 809.

³ *Ibid.*, p. 808.

⁴ *Ibid.*, p. 800.

Cendrars fait étalage de sa culture pour évaluer dans quelle mesure l'art peut lui permettre de se concentrer sur son « mal intérieur¹ ». À grands traits, il crée sa propre hiérarchie des arts, qui ne s'intéresse pas à la beauté plastique des œuvres, mais à leur énergétique. La qualité du travail de l'artiste dépend de sa capacité à suggérer la force ou la fragilité de l'homme plutôt qu'à représenter son anatomie :

Pourquoi me charme « L'Homme qui marche » de Rodin ? Par le rythme du mouvement, l'harmonie de la vie. Dissonance, effet, dynamisme. Immobile, il ne subjuguera guère. De même en chemin de fer, on ne s'intéresse guère au paysage, mais bien à la danse, à la ronde du paysage.²

Le « rythme » qualifie non plus le mouvement de l'océan, mais celui d'une statue en bronze. Autrement dit, la nature ou l'art sont l'écho de la « dissonance » du rythme intérieur de l'homme et de sa propension à la rupture brusque. La statue de Rodin donne l'impression d'avancer ou d'être soumise à un déséquilibre. Comme la « Vénus au collier », c'est une statue décapitée et sans bras. L'absence de visage et de mains est pour Cendrars le signe d'une œuvre qui ne verse pas dans l'intellectualisme ou qui ne s'attache pas à la trivialité du quotidien, mais qui restitue un élan.

Cendrars place la musique au sommet de sa hiérarchie. L'écriture des carnets est à considérer à l'aune de cette passion. Pour Christine Le Quellec Cottier « la musique du mot contribue au sens du texte³ ». En effet, les néologismes ou l'insertion d'onomatopées sont deux exemples de procédés qui indiquent que Cendrars semble davantage préoccupé par la musicalité des termes et par le rythme de la syntaxe que par la portée sémantique du propos. Certains morceaux qui lui reviennent à l'oreille sont situés à des moments clés de la composition des notes. Par exemple, l'« Andante de la Symphonie en ré⁴ » de Beethoven arrive en conclusion de *Séjour à New York* et ouvre le carnet du *Retour*. La musique devance la littérature dans la hiérarchie de Cendrars parce qu'elle est l'art qui valorise le plus ouvertement la pureté du rythme et les mouvements de l'âme.

Les peintres et les poètes le déçoivent, car la nouvelle sensibilité offerte par l'océan leur reste inaccessible, à quelques exceptions près. À nouveau, ses compliments sont réservés aux musiciens :

Michel-Ange et Léonard et, parmi les littérateurs, seul, je crois, Spitteler, peuvent subir l'épreuve d'être vus et lus dans ce milieu. Puis, des philosophes, des métaphysiciens. Mais surtout, certains hymnes, certaines proses, certains tropes en bas latin. Par contre, presque tous les symphonistes et,

¹ « [...] je suis tout entier à mon mal intérieur », *Ibid.*, p. 796.

² *Ibid.*, p. 820.

³ Le Quellec Cottier, Christine, *Devenir Cendrars. Les Années d'apprentissage, op. cit.*, p. 101.

⁴ *Séjour à New York*, OAC, II, p. 850.

chose particulière à la musique, puisque dans les autres arts c'est justement le contraire, tous les classiques Mozart, Haydn, et surtout Bach.¹

Un tel passage indique qu'à ses yeux il faut refonder une poésie qui puisse supporter la comparaison avec la puissance des éléments, une poésie animée du même mouvement que celui produit par la musique et la sculpture. Dans *Mon Voyage en Amérique*, Bach est justement qualifié de « musicien des sculpteurs² ». Le symphoniste invite à la songerie au même titre que Goethe : « *Dichtung u. Wahrheit* de Goethe m'ouvre toutes les portes du rêve, toutes les avenues qui mènent au loin, hors du brumeux de la conscience.³ » Cette sensibilité musicale est proche de celle de Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu* : « Glorifier le vagabondage et ce qu'on peut appeler le Bohémianisme, culte de la sensation multipliée, s'exprimant par la musique.⁴ » Le « vagabondage » de Baudelaire peut être rapproché du « dynamisme » de Cendrars : les deux termes supposent de quitter l'immobilité d'un art jugé trop académique pour s'intéresser aux variabilités de l'émotion musicale.

Qu'il s'agisse de sculpture, de musique ou de littérature, Cendrars entretient un rapport utilitaire avec l'art dans *Mon Voyage en Amérique*. L'œuvre servirait à mettre de l'ordre dans une pensée confuse en réveillant les rythmes secrets qui habitent l'homme et la nature. Ces assimilations intellectuelles lui servent aussi à réfléchir à l'originalité de ses textes à venir et à son lyrisme personnel. Il profite de son voyage pour faire une mise au point sur sa vocation d'écrivain et sur le rapport qu'il entretient avec son héritage artistique, pour l'essentiel germaniste et symboliste. Cette réflexion menée jour après jour conduit le journal à la surenchère, jusqu'à le faire étouffer sous l'intertextualité. La confrontation de *Mon Voyage en Amérique* et du *Retour* montre comment Cendrars se détache du poids d'influences qui motivent son désir d'écrire, mais le submergent. Progressivement, il choisit une écriture de plus en plus épurée, qui vise à s'emparer de l'éclatement du monde : « Que peu de poètes, en somme, ont la synthèse de la grandeur.⁵ »

¹ *Ibid.*, p. 818.

² *Ibid.*, p. 821.

³ *Ibid.*, p. 808.

⁴ Baudelaire, Charles, *Mon cœur mis à nu*, *op. cit.*, p. 701.

⁵ *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 818.

C. Le « lyrisme cosmique »

L'obsession d'une écriture plus synthétique permet de distinguer les poèmes de *Séquences*, écrits avant le départ pour l'Amérique, et *Les Pâques à New York*. Entre ces deux périodes, un déplacement stylistique s'opère et se cristallise autour de la définition du « lyrisme cosmique » :

Il faut purger Spitteler du jeu enfantin des mythologies, Huysmans de l'encombrant bric-à-brac, Remy de Gourmont de son érudition, tous les poètes et tous les livres de la mise en scène, des coulisses, de l'anecdote, épilucher tous les poèmes des rimes, jusqu'au vers rythmiquement élémentaire qui en est le noyau, réduire tous les livres à quelques pages essentielles et nues, etc., pour découvrir ce que j'appelle « *le lyrisme cosmique* ».¹

Pour trouver un nouveau lyrisme, il ne faudrait pas procéder par accumulation, mais par épiluchage et réduction. Tout en cherchant cette écriture qui réussirait à entrer en possession du cosmos, Cendrars se détache de l'influence de ses maîtres. Aussi, ce ne sont pas uniquement « les poèmes » qui sont à « purger », mais « les poètes » eux-mêmes. Force est de constater que cette dynamique de la suppression est en cours d'élaboration dans les carnets, mais que l'écriture elle-même conserve un aspect logorrhéique. Après le débordement de références intellectuelles, les vomissements et les diarrhées exagèrent cette thématique en la portant dans le domaine physiologique.

L'idéal de pureté du « lyrisme cosmique » est donc une projection intellectuelle qui ne trouve pas à se réaliser, sauf à partir du *Retour* qui se resserre sur « quelques pages essentielles et nues ». Cependant, un effet inattendu de la poursuite de cet idéal surprend Cendrars : la possibilité d'échapper à l'emprise de l'identité par l'écriture.

Purger l'esprit et le corps

Pour se convaincre qu'il se débarrasse du superflu, tant sur le plan biologique que rhétorique, Cendrars renvoie le corps à ses déchets et élabore un discours ironique. L'épigraphe de *Mon Voyage en Amérique* annonce l'importance accordée aux canaux permettant à la nourriture d'entrer et de sortir du système digestif. Les tournures emphatiques et les digressions intellectuelles sur les rapports entre la nature et l'art sont mêlées à des passages évoquant la bile ou les excréments. À un lexique parfois soutenu se mêle un

¹ *Ibid.*, p. 818-819. L'auteur souligne.

vocabulaire familier conformément aux tournures rencontrées dans un journal intime ou dans une correspondance privée.

Quand ils sont mêlés à des remarques érudites, les rejets du corps désacralisent le discours. Par exemple, Cendrars met sur le même plan défécation et prière au détour d'une formule de Baudelaire :

[...] si jamais j'écris un livre sur l'Amérique, impressions, notes ou autres – je mettrai comme motto cette phrase relevée dans "Mon cœur mis à nu", carnet posthume de Baudelaire : "Tout est prière... Quand le démocrate chie, il dit qu'il prie..." Je suis sans illusion aucune.¹

Comme dans cet extrait, le spectacle de l'évidement est souvent suivi d'un commentaire sur soi dans *Mon Voyage en Amérique*. Cendrars tient à se convaincre qu'il est différent de ses semblables, pas uniquement sur le plan intellectuel, mais aussi sur le plan des aptitudes physiques. C'est pourquoi il s'enorgueillit d'être moins sujet aux aigreurs d'estomac que les autres passagers. Contraint de partager le roulis du bateau avec de « vomissantes vermines² » venues d'Europe, il est captivé par le déversement du contenu des corps malades : « Aujourd'hui, le vomissement est général. Cris, hoquet, baquets, fiel, moisissures ; paquets des corps déficelés, par terre, sans âme. Aspect de ce que serait l'humanité sans Prométhée – Saint-Esprit. » Le vomissement n'évacue pas uniquement la bile, il débarrasse le malade de ses esprits, le réduisant à un amas de chair. Cendrars suggère qu'il est le seul à pouvoir surmonter le sentiment d'être « déficelé ». Son affaiblissement physique serait une façon de se sentir « quintessencié³ ». Dès lors, il retourne l'objet du dégoût en objet spirituel et, non sans humour, il s'adresse à l'Amérique : « *Ave, Caesar-Pecunia, vomiturus te salutans* !⁴ ».

Cendrars est certain de parvenir à garder son esprit et son corps unis dans la tempête. Son lyrisme n'est donc pas un « lyrisme cosmique », mais un lyrisme des immondices qui sert de moyen de distinction. En effet, « il n'y a que les anti-poètes qui aient le mal de mer⁵ » :

Le mal de mer est une accentuation de la subjectivité. Tous ces haut-le-cul, peu habitués d'être soi, se voient, tout à coup, face à face avec eux-mêmes et se vomissent, ridicules. Nous autres, artistes, nous sommes distillateurs : nous prenons plaisir aux verdoyantes couleurs des vomitures, aux jaunes idéalistes des fiels.⁶

¹ *Ibid.*, p. 798-799.

² *Ibid.*, p. 805.

³ *Ibid.*, p. 807 pour les deux dernières citations.

⁴ « Ave, César, ceux qui vont vomir te saluent. » *Ibid.*, p. 809.

⁵ *Ibid.*, p. 807.

⁶ *Ibid.*, p. 808.

La métaphore de la distillation n'est pas étrangère à cette idée d'extraction associée à la fois aux vomissements et à l'idée de purgation des scories de la littérature. Ici, est « artiste » celui qui sait quintessencier ce qu'il regarde, même quand il s'agit des émanations de son corps.

Dès lors, tout ce que voit Cendrars pendant son voyage est maladif ou frappé d'injures, qu'il s'agisse du paquebot ouvert de toutes parts et comparé à un « diarrhéique aux latrines¹ », ou qu'il s'agisse des New-Yorkais. Mais tandis que le journal de *Mon Voyage en Amérique* fait état de la vigueur du « je », les notes de *Séjour à New York, New York in Flashlight* et du *Retour* décrivent un malade vivant dans des conditions difficiles et se complaisant dans les références aux excréments : « L'hygiène, quelle blague. L'homme est le mieux sur un fumier. C'est chaud, c'est tendre et l'on y est bien seul. Bien à l'aise sur un fumier tout doré au soleil...² ». Dans ces textes, le pessimisme et le goût de la décomposition tranchent avec l'élan progressiste qui s'empare de la société new-yorkaise du début des années 1910 : « Le progrès, le paradis, le prix des victimes humaines. Ne sentez-vous l'odeur de pourriture de ce futur que vous nous promettez, cette charogne.³ » Non sans provocation, Cendrars place par deux fois son séjour sous le signe de la constipation : « Premier et dernier mot de New York : Hunyadi Janos Constipation.⁴ »

Toutefois, une invention récente, à travers laquelle se relance la métaphore de la purgation, donne au malade l'occasion de se soigner :

J'ai été en traitement chez un cinématographe.

Depuis lors je me suis procuré un appareil. Je l'emploie souvent. Surtout le soir, quand j'ai vraiment peiné sur un poème et que les rimes ne viennent pas. L'appareil crépite. Le film ronronne. Les images pleuvent. Le cerveau se gonfle à la pluie. Les nerfs se détendent. Le cœur s'apaise. Les scènes défilent, me cinglent, comme les flagelles glacées des douches. La vulgarité de la vie quotidienne me régénère. Je ne poursuis plus de chimères. Je ne rêve pas. Pas de métaphysique. Pas d'abstraction. Les mâchoires se décrochent. Je ris, en équilibre dans un fauteuil. Pour cinq sous ! C'est mon hygiène d'homme de lettres trop aigri. Le cinématographe est mon hydrothérapie.⁵

Avant d'être la source de rythmes nouveaux et d'images inédites, le cinéma apaise le pêle-mêle de réflexions métaphysiques qui se manifeste dans *Mon Voyage en Amérique*. « L'appareil » fait effraction dans le quotidien du poète penché sur sa page blanche. Devant un film, Cendrars trouve le même équilibre dans le déséquilibre qu'en mer. De la même

¹ *Ibid.*, p. 803.

² *Le Retour*, OAC, II, p. 865.

³ *Ibid.*, p. 875.

⁴ *Séjour à New York*, OAC, II, p. 850 et dans *Le Retour*, OAC, II, p. 865.

⁵ *New York in Flashlight*, [1969], OAC, II, p. 853.

manière qu'il est à l'aise dans le remous des vagues, il aime être secoué d'hilarité ou sentir la désarticulation de sa mâchoire en « équilibre dans un fauteuil ».

Si l'« hygiène » consiste à se nettoyer des impuretés de New York ou de ses héritages intellectuels, les notes du *Retour* témoignent des effets de cette purge : « Je regarde pendant des heures tomber la pluie dans l'eau. Je n'ai aucune pensée, aucun désir. J'ai mangé quelques oranges, je n'ai plus faim. Rien, rien. Je suis comme un bloc de bois.¹ » À ce genre de notations s'ajoutent les croquis des passagers, qui montrent que Cendrars se détourne de lui-même et s'attache à décrire ceux qui l'entourent. Les motifs de la souillure et de l'ironie ont donc servi à atténuer une abondance d'idées et d'émotions. Reste à se demander si ces notes donnent vraiment l'exemple d'un « lyrisme cosmique ».

Qu'est-ce qu'une page « essentielle » ?

Les réflexions de Cendrars qui tentent de répondre à cette question mélangent les intuitions personnelles et les références philosophiques, mais sa pensée n'est pas uniquement conceptuelle. Par le journal intime, il met en pratique l'idée selon laquelle l'écrivain doit se couper du monde et se plonger dans ses propres visions pour réussir à se tenir hors de l'influence du temps et vivre ce que Christine Le Quellec Cottier appelle une « expérience de transsubstantiation² ».

Dans *Mon Voyage en Amérique*, les conventions de l'écriture du journal intime sont en partie respectées. Une écriture à la première personne rend compte d'un ensemble de dates et de lieux : « St-Petersbourg, le 1^{er} novembre 1911 », « Bezdanno, le 17. », « Le 8. », « Le 11. » ; ou d'heures : « 7 heures du matin », « 5 heures du matin ». Cependant, le journal glisse vers le récit onirique dans les dernières pages et introduit des lettres rédigées antérieurement et adressées à un lecteur précis. Celui qui écrit commente son geste : « Je me lève d'un mauvais somme pour écrire ceci : [...]³ », « Quelle épouvante que d'écrire dans un hôtel [...]⁴ », « Le 23. – En vue de la Norvège – Rien.⁵ », « Ici s'arrêtent ces notes [...]⁶ ». Le journal est un moyen de mettre en scène une relation qui va de soi à soi : « Si l'on pouvait mieux écrire, je

¹ *Le Retour*, OAC, II, p. 871.

² « Plaçant le voyage au cœur même de l'expérience, il vit une expérience de transsubstantiation. » *Blaise Cendrars. Un homme en partance*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, « Le savoir suisse », 2010, p. 26.

³ *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 798.

⁴ *Ibid.*, p. 801.

⁵ *Ibid.*, p. 807.

⁶ *Ibid.*, p. 827.

serais prêt à passer toute ma vie dans les trains, devant une bougie allumée, face à face avec moi-même.¹ », « À quoi bon me mettre en route ; je suis trop à l'affût de moi-même ; il me faut des mises en scène.² » Plus qu'un goût personnel pour l'introspection, cette mise à l'écart du monde est désignée comme la condition nécessaire pour pouvoir se prétendre écrivain :

Faire le *vide* autour de soi. Chaque philosophe, afin de pouvoir s'exprimer les quelques essentielles vérités, les quelques essentiels Mensonges, a besoin de solitude et se crée une légende. Socrate, Michel-Ange, Baudelaire. Ah ! Mourir jeune et légendaire, dans une apothéose de beauté !³

Ce passage témoigne du lien qui unit l'intention de créer sa propre légende à la création d'une œuvre qui a la prétention de dire des choses authentiques et importantes. Vivre et écrire passent pour deux actes indissociables, qui ne peuvent s'accomplir que dans le dénuement et par une fougue propre à la jeunesse.

En choisissant un pseudonyme à son retour de New York, Cendrars pousse ce repli sur soi jusqu'à la remise en cause de sa propre identité. Mélange de « braise » et de « cendre », référence à la mort par le feu d'Hélène, consonance française d'un nom qui trouve peut-être son inspiration chez Nietzsche, symbole de renaissance entre autres spéculations, il paraît impossible de savoir comment Sauser a eu l'idée de son nom de plume. Il n'est pas question de proposer une nouvelle piste d'interprétation, mais de se demander si l'apparition de ce nom nouveau ne permet pas de se tenir à distance d'un « je » trop identifiant et dangereusement synonyme des vertiges de ces carnets.

Mon Voyage en Amérique décrit le quotidien d'un voyageur qui tente de « faire le *vide* » en s'abandonnant à une imagination débordante. Dans une lettre à August Suter, Cendrars résume en ces termes l'état second dans lequel il s'est trouvé sur le bateau :

Quatre semaines sur les ondes. Quatre semaines de rêve. Un rêve incomparablement bleu acier de plus en plus sombre, où luisaient de splendides joyaux, tristes étincelles en de pesants paquets de mer. Visions inouïes. J'y épiais les soubresauts révolus des éléments originaires, retrouvais les arcanes de l'art, résolvais l'énigme des choses, participais à des spectacles sans nom, dans l'oubli de tout, de tout ! Oh ! quel heureux songe m'enveloppait, qui s'est, hélas, dissipé...⁴

À nouveau, il est question d'atteindre des vérités essentielles, désignées ici comme « des éléments originaires » ou « l'énigme des choses », à travers un laisser-aller à des « rêves » suscités par la contemplation de la nature. L'introspection du journal intime est donc une façon

¹ *Ibid.*, p. 794.

² *Ibid.*, p. 802.

³ *Ibid.*, p. 792. L'auteur souligne.

⁴ *Séjour à New York*, OAC, II, p. 846.

de se confronter au « sans nom » jusqu'à réaliser ce que Claude Leroy appelle une « trêve de l'identité » :

“Il ne faudrait jamais arriver...” Est-ce l'amour des croisières au long cours qui dicte ce regret à Cendrars ? N'est-ce pas plutôt le souvenir de ce qui s'est joué dans sa première traversée de l'Atlantique ? Une trêve de l'identité, la vertigineuse sensation de passer d'un nom à l'autre, l'extase de n'être rien selon la leçon de Jean de la Croix, et n'étant rien de rester ouvert, comme le Sans-Nom, à tous les noms possibles.¹

Il est vrai qu'en s'attachant à faire l'étude de ses désirs, de ses pensées et de ses influences culturelles, Cendrars imagine qu'il pourrait devenir quelqu'un d'autre que lui-même. Une telle intention conduit à une sensation de renaissance qui surprend le diariste à la vue des côtes nord-américaines :

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, 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 tremblotant falot et, déconcertée, par un méandre dardanelesque, 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 ? ...²

À partir de cet extrait, le lecteur comprend que la traversée a été vécue comme un vertige de plusieurs semaines. En arrivant à destination, le voyageur découvre qu'il a été jeté en dehors de l'espace et du temps. Maintenant qu'il a réussi à voir de « graves splendeurs » en s'enfonçant dans la contemplation de lui-même, son oreille et son œil peuvent saisir l'avenir. Il n'y a pas de retour en arrière possible après un tel voyage intérieur, et seule une renaissance complète permet de se resituer dans un lieu et dans un moment précis. Selon Blanchot dans *L'Espace littéraire*, cette perte de repères est le propre de l'écriture : « Écrire, c'est entrer dans l'affirmation de la solitude où menace la fascination. C'est se livrer au risque de l'absence de temps, où règne le recommencement éternel.³ » Cette définition de l'entreprise littéraire est particulièrement adaptée à un auteur qui affirme dans *Au cœur du monde* : « Je suis l'homme qui n'a plus de passé.⁴ » En s'installant, dès son voyage à New York, dans un rapport à lui-même et à la nature qui tient de la fascination, Cendrars charge son écriture de recommencer éternellement cette expérience.

Reste que renaître et réduire à l'essentiel sont deux activités dissemblables. Tandis que la couleur des vagues donne une coloration merveilleuse aux descriptions de *Mon Voyage en*

¹ Leroy, Claude, « Possession du monde », *Dans l'atelier de Cendrars, op. cit.*, p. 196.

² *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 827.

³ Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1955, p. 24.

⁴ *Au cœur du monde*, ORC, I, p. 196.

Amérique, dans *Séjour à New York* l’urbanisme inspire des observations inquiétantes qui ne sont toujours pas restreintes à quelques notations :

“... Tout à coup, les gratte-ciel s’écartent et je vois, encadrés par des poutres de fer, des vaisseaux secoués sur les lames, des îles fleuries ainsi que de terribles baisers, dans des océans d’or, sous des cieux merveilleux. Ces échappées m’épuisent. Les murs m’accablent de plus belle et la vie, la vie utilitaire m’agrape comme un crochet, une grue me soulève, gigotant, au bout d’une chaîne et me dépose dans des fourgons de livraison qui s’entrebâillent... Partir !...”¹

Dans cette note à Féla, Cendrars rend compte d’une vision involontaire qui sollicite toute son énergie. L’image de la grue qui le soulève contre son gré avant de le déposer dans des fourgons de livraison, comme au fond d’un gouffre, mime un mouvement vertigineux d’ascension puis de descente qui le déborde. Au passage, Cendrars utilise le verbe « agripper » qui n’est plus en usage, au lieu d’« agripper ». Le redoublement du son « a » ouvre la sonorité du mot et lui donne davantage de rudesse. Cette torpeur est un frein à la réalisation de l’harmonie entre la sensibilité esthétique de l’homme et la nature, telle qu’elle est imaginée dans *Mon Voyage en Amérique* : « La nature est partout la même, je suis partout le même : inguérissablement musical.² »

Plutôt qu’une écriture de la suppression, ce genre de vertige rend compte d’une écriture qui procède par accumulation. Il s’agit là d’un autre moyen de parvenir à une synthèse du monde, en se rendant en son centre par une étrange « incentripédie » :

Plus de commentaires, mais des inventaires ; plus d’encyclopédies, mais des incentripédies ; plus de gloses, mais des clefs, des florilèges, des essentielles ; l’analytique synthèse, le scelle mortuaire, la Pyramide.³

Une telle assertion tient principalement de la profession de foi. Les carnets de voyage relèvent du commentaire et non du texte de fiction rédigé dans la perspective d’une publication. Toutefois, les inventaires, l’hermétisme et les visions cauchemardesques ou ravissantes qui peuvent les traverser montrent que, par endroits, Cendrars cherche à concrétiser cette « analytique synthèse ». Par elle, il s’interroge sur la nature d’un style qui parviendrait à dire l’*Anankè* : « Anankè ! je suis ma fatalité.⁴ », « Moi, être religieux, je les trouve infâmes avec leur Dieu. La totalité antique, l’anankè-oui !⁵ » Ce terme grec, qui désigne une force invisible dirigeant la destinée des hommes, donne une assise savante à la question de la totalité. En

¹ *Séjour à New York*, OAC, II, p. 843.

² *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 826.

³ *Ibid.*, p. 819.

⁴ *Ibid.*, p. 801.

⁵ *Ibid.*, p. 811.

s’octroyant le don de prédestination à son arrivée dans le port de New York, Cendrars se dote du pouvoir de connaître l’*Anankè*, et ainsi, il fait de l’écrivain un maître du temps.

Toutefois, la constitution d’un ouvrage sur l’Amérique à partir de ces carnets, qui devait concrétiser un idéal d’essentialité, est abandonné. L’hybridité de l’ensemble rend le projet caduc. Ce renoncement est d’autant plus compréhensible qu’à la fin du carnet du *Retour* une première esquisse des *Pâques à New York*, « Le Volturmo », propose une forme poétique moins frénétique. Les deux premiers vers s’ouvrent sur un bannissement de la métaphore : « Le Volturmo n’est pas ce que l’on pourrait croire : un vautour/ C’est un simple bateau avec une cargaison¹ ». Ce souci de la restitution sobre de la chose vue est davantage en concordance avec la proposition d’un « lyrisme cosmique »².

*

Dans sa première fiction en prose et dans les carnets de notes de son voyage à New York, Cendrars multiplie les scènes dans lesquelles la sensation de vertige est provoquée par des quêtes de réunion, d’identification ou de purgation. *Au pays des images* est construit sur une dynamique de morcellement qui l’emporte sur les images de totalité. De la même manière, *Mon Voyage en Amérique* témoigne des efforts de Cendrars pour résister à une sensation intime d’éclatement et pour poser les principes d’une écriture qui pourrait contenir un flot de pensées et d’émotions. Les trois critères principaux de ce « lyrisme cosmique » sont : la figuration d’extases, la restitution de l’énergie qui traverse les êtres et les choses, la réduction du texte à une « analytique synthèse ». Sa réflexion le conduit à se familiariser avec des procédés qu’il réemploiera souvent, comme les énumérations ou les changements brusques de tonalité. Le déluge de sentiments, de rêves et d’hallucinations, qui frappe le locuteur quand il met en scène sa misanthropie, rend palpable ce travail d’appropriation d’un langage qui puisse exprimer des vertiges.

¹ *Le Retour*, OAC, II, p. 885.

² Sur les étapes de l’écriture des *Pâques à New York*, contre le mythe de l’immédiateté avancé par Cendrars, voir la démonstration de Christine Le Quellec Cottier dans *Devenir Cendrars*, *op. cit.*, p. 167 à 172.

Chapitre 2

Les chemins de la fascination

Quel est le récit des origines qui traverse *Moganni Nameh, Mon Voyage en Amérique, Séjour à New York, Hic, Haec, Hoc, Le Retour* et *Aléa* ? Peut-être celui du Déluge, dont la description par Léonard de Vinci frappe encore Cendrars dans *Le Sans-Nom*, un bref récit de 1935 dans lequel il décrit son état d'esprit au moment de partir aux États-Unis :

Dans ma chambre j'attrapais un livre de chevet, car j'étais souvent long à m'endormir, ou je ruminais, les rideaux tirés, étendu sur le dos dans le noir, une phrase qui donne sur un abîme, phrase que je cite aujourd'hui pour la dernière fois car elle ne me plonge plus comme naguère dans une sombre jouissance, phrase qui revient comme un *leitmotiv* sous différentes formes et dans différents passages du *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci, ce qui m'avait donné l'idée de la traduire en musique pour la faire retentir dans une grande symphonie cosmique sur le Déluge, dont un autre chapitre du même traité de Léonard m'avait fourni le noyau (*Le Déluge*, sujet qui me hantait et auquel j'ai malgré tout beaucoup travaillé et sur lequel j'ai peiné tout cet hiver-là, sujet que je croyais avoir abandonné pour toujours quand je suis parti au printemps sans achever ma symphonie ; [...]¹

Pour souligner l'importance de cette anecdote, il faut rappeler que Cendrars la raconte encore en 1948 dans *Bourlinguer* : « [...] je voulais composer une symphonie sur le thème du *Déluge* en m'inspirant du pessimisme intégral de De Vinci et des fonds géologiques, voire cosmiques de ses tableaux [...] »². Le projet ne sera jamais mené à terme et Cendrars abandonne ses velléités musicales en perdant son bras droit. Cependant, la lecture de ces lignes laisse entendre qu'une « symphonie cosmique » est à chercher dans ses premiers écrits.

D'une part, le déluge est une gigantesque inondation, un débordement incontrôlé des eaux comparable à la tempête sur l'Atlantique que le paquebot de Cendrars traverse. La

¹ *Le Sans-Nom*, [1952], OAC, I, p. 85. L'auteur souligne.

² *Bourlinguer*, OAC, II, p. 174. L'auteur souligne.

métaphore du déluge est également valable pour décrire la sensation de submersion intérieure rapportée dans les carnets du voyage à New York. D'autre part, la symphonie est une composition orchestrale dans laquelle un grand nombre de sonorités s'accordent. Par sa passion pour la symphonie, Cendrars affirme son goût pour l'harmonie, c'est-à-dire pour une totalité qui donne sens et unité à un ensemble disparate, à la façon de la « totalité antique » de l'*Anankè*. Ses « écrits de jeunesse » sont donc à explorer à l'aune de cette tension entre profusion et réunion, que désigne la « symphonie sur le thème du *Déluge* » de *Bourlinguer*.

Cette tension est à l'origine des vertiges du « je » : « J'ai le vertige¹ », dit-il dans *Moganni Nameh*. Dans ces quelques pages de notes rédigées avant de partir, Cendrars constate la sentimentalité exubérante qui est la sienne et qui le conduit à se sentir perpétuellement inquiet et plein d'un désir immense pour Féla, qu'il attend de rejoindre. Le récit de rêve à la fin de *Mon Voyage en Amérique*, écrit quelques semaines plus tard, indique comment le surgissement inopiné de ses fantasmes rend son tumulte amoureux difficilement contrôlable. La misanthropie apparaît alors comme un préalable nécessaire pour faire du journal intime le lieu d'une contemplation active de soi. Dans *Aléa*, l'abandon du personnage de José à des rêveries solitaires ou à des contemplations d'objets confine au délire. Ces états « traduisent son désir de volonté de puissance qui lui permettrait de se dominer en dominant le monde² », selon Yvette Bozon-Scalzitti.

Ainsi les récits de rêves nocturnes ou d'hallucinations dans *Moganni Nameh*, *Mon Voyage en Amérique* et *Aléa*, ouvrent des chemins en direction d'une fascination que *L'Espace littéraire* aide à penser : « Quiconque est fasciné, on peut dire de lui qu'il n'aperçoit aucun objet réel, aucune figure réelle, car ce qu'il voit n'appartient pas au monde de la réalité, mais au milieu indéterminé de la fascination.³ » Les vertiges de ces textes sont des immersions dans des indéterminations. Dès lors, observer la difficulté du « je » à identifier ses émotions et ses fantasmes conduit à s'intéresser à la relation ambivalente qu'il entretient avec la figure du solitaire et qui n'est pas sans rapport avec une imagination délirante. De telles préoccupations font évoluer significativement l'écriture de Cendrars et l'incitent à faire de la thématique du vertige un motif central de son travail.

¹ *Moganni Nameh*, OAC, II, p. 783. La même phrase est répétée encore dans une petite pièce écrite à New York, *Danse macabre de l'amour*, et jusque dans *Les Pâques à New York*.

² Bozon-Scalzitti, Yvette, *Blaise Cendrars et le symbolisme. De Moganni Nameh au Transsibérien*, Paris, Minard, « Archives des Lettres Modernes », n°137, 1972, p. 19.

³ Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 23.

A. Un tumulte amoureux

Dans *Moganni Nameh* et dans *Mon voyage en Amérique*, le heurt des idées entre elles forme l'objet du discours. La plupart du temps, l'origine de ces carambolages est à chercher dans le tumulte intérieur¹ généré par le sentiment amoureux. Dans ces deux textes, la sentimentalité de Cendrars est exubérante : elle se développe d'une façon qu'il ne semble pas réussir à contenir. Dans *Moganni Nameh* elle le pousse à voir partout celle qu'il aime et à s'adresser directement à elle, alors que dans *Mon Voyage en Amérique* elle le conduit à multiplier les réflexions qui concernent ses relations avec les femmes.

Ponctuellement, ces considérations sont suspendues par des mises en scène qui idéalisent l'être aimé. Par exemple, *Moganni Nameh* raconte l'apparition d'une femme au milieu des rayons d'une bibliothèque et *Mon Voyage en Amérique* accorde une large place au récit d'un rêve qui représente Féla aux côtés d'un artiste de génie. Pour Christine Le Quellec Cottier, Cendrars « quitte le réel non pas pour trouver un univers paradisiaque, mais un enfer, auquel il s'intègre pleinement² ». Ces visions teintées d'angoisse lancent l'écriture en même temps qu'elles entraînent parfois son interruption : *Moganni Nameh* s'arrête brutalement après l'apparition de la femme, et le rêve de *Mon Voyage en Amérique* est le dernier long développement du journal avant l'arrivée au port. Dans les lettres et les carnets rédigés à New York, les récits d'hallucinations ou de rêves perdent de leur importance. La progression hasardeuse du propos, associée au surgissement impromptu du fantasme, produit un discours qui se regarde en train de s'élaborer.

Une sentimentalité exubérante

Les dix-neuf séquences de *Moganni Nameh* témoignent de la sentimentalité exubérante de Cendrars, tandis qu'il attend des nouvelles de Féla. Ses lamentations dénotent une forte insécurité affective, qui se mélangent à des remarques sur sa difficulté à écrire. Comme dans *Au pays des images*, le sentiment amoureux donne au vertige une place prépondérante. Les brèves séquences narratives montrent un « je » envahi par le souvenir d'une femme. Dès la

¹ Cendrars se serait inspiré des *Allotria* de Carl Spitteler pour rédiger *Aléa*. À ce propos, Christine Le Quellec Cottier commente : « Le terme “*Allotria*”, qui signifie aussi “tumulte”, amplifie la portée du roman puisque sous un aspect divertissant et facile, il se révèle l'exutoire d'un bouleversement intérieur que la plume tente de canaliser. » Précisément, nous cherchons à identifier les différentes façons dont se sert l'écriture pour canaliser ce bouleversement. Christine Le Quellec Cottier, « Notice » d'*Aléa*, ORC, I, p. 1549.

² Le Quellec Cottier, Christine, *Devenir Cendrars. Les Années d'apprentissage*, op. cit., p. 119.

première séquence, les réminiscences du temps passé avec elle tendent à créer l'illusion de son retour :

L'inquiétude m'étreint et se tient, debout, derrière ma chaise. J'ai le nez dans mon livre ; je n'ose lever la tête. Je pense à toi. Je pense à des heures semblables où, au fond d'un vieux soir, ensemble, nous nous taisions. La peur me guette. Subtile, elle est partout, diffuse dans l'air attiédi de la grande salle. J'ai peur. Ma nuque tressaille. Il me semble que tu viens. Des ondes crépissantes [sic] se coulent dans mon échine. J'ai peur que tout à coup une main s'ouvre, se tende, étreigne mon cœur.

J'ai le nez dans mon livre, je n'ose lever la tête.¹

L'amoureux se réfugie dans le souvenir de sa compagne en même temps qu'il se réfugie dans ses livres, à l'intérieur d'une bibliothèque. Il est ainsi tiraillé entre les images projetées par sa mémoire et les fictions des ouvrages qu'il consulte. L'origine de son inquiétude est à chercher du côté d'une imagination délirante plutôt que du côté de son regret d'être séparé de Féla. En fait, *Moganni Nameh* décrit l'état d'impatience qui pourrait s'emparer de n'importe quel amoureux passionné puisque le désir se tourne vers une femme idéalisée et reste impossible à guider :

Je suis assis, inquiet, au fond de mon immense désir, comme en un mausolée grandiose et grave. Le vol de mes pensées se heurte effarouché aux murs et ne peut trouver une issue. Distract, j'écoute leurs cris plaintifs. Quand viendras-tu, ô toi que ma tristesse appelle ! – quand viendras-tu t'asseoir à mes côtés, sous cette voûte mystique, où les bruits intérieurs s'amplifient ?...²

Ce passage témoigne d'un trouble mental en même temps qu'il rend compte d'une sensation d'enfermement. La tonalité grandiloquente trahit le goût de Cendrars pour une « mystique » incantatoire, suscitée par la présence féminine. De fait, dans la onzième séquence, une femme anonyme apparaît, séduisante et inquiétante :

Je te vois comme dans un éblouissement et presque toujours nue, dans l'attitude de la Lédia de Gustave Moreau. Et la blancheur rayonnante des ailes qui t'enverguent, et la tête surhumaine du cygne qui te charme, c'est mon désir d'amour que ton nu divinise !³

Le regard de cette autre Lédia est insoutenable. L'observateur se tient dans un état de stupeur comparable à celui de des Esseintes, dans le cinquième chapitre d'*À Rebours*, quand il se tient devant la *Salomé* de Gustave Moreau : « Tel que le vieux roi, des Esseintes demeurerait écrasé, anéanti, pris de vertige, devant cette danseuse [...] »⁴. Ce lien entre désir et vertige est tout à fait explicite dans la séquence finale de *Moganni Nameh* :

Je pense à toi... Dehors il pleut. C'est un automne lamentable de giboulées et de bourrasques. Autour de moi, des centaines de personnes lisent. Seul, j'ai le nez en l'air. Je te vois...

¹ *Moganni Nameh*, OAC, II, p. 777.

² *Ibid.*, p. 779.

³ *Ibid.*, p. 780.

⁴ Huysmans, Joris-Karl, *À Rebours*, [1884], Paris, Gallimard, « Folio classique », 2016, p. 135.

Lentement, tu viens. Tu t'avances entre la double rangée des tables, sur la sparterie. Tu me cherches. Mais je suis tout au fond de la salle ! Ton regard me découvre. Tu pâlis. Tu palpites. Moi je ne sais, je ne puis faire un pas à ta rencontre...

L'immense salle oscille. Je suis rivé à ma chaise. Il me semble que mes jambes s'allongent sous la table. Elles s'allongent interminables. Dans ma poche, le désir me pince. J'ai le vertige.¹

Dans ces dernières lignes, le désir est personnifié par une femme qui avance, comme un fantôme, au milieu des rayons de la bibliothèque. Les tournures exclamatives, les points de suspension, la brièveté de certaines phrases : tout concourt à la théâtralisation de l'hallucination finale. Ces lignes referment *Moganni Nameh* tandis que les séquences sont censées se poursuivre. Le vertige a donc le dernier mot. L'image qu'il fait naître est si puissante qu'il empêche la poursuite du texte en même temps qu'il empêche « le poète » de recouvrer ses pensées.

Plusieurs mois après l'écriture de cette apparition, Cendrars continue à s'intéresser à ce motif du vertige amoureux dans *Danse macabre de l'amour*, un petit drame rédigé à New York. Le personnage de Daudentley partage avec le poète de *Moganni Nameh* l'amour des livres et une tendance à se tenir à l'écart de ses semblables. Comme lui, Daudentley voit apparaître, ou plutôt revivre, celle qu'il aime : « Quand je suis au piano c'est ton corps que j'étreins, les grands accords m'inondent de volupté. Mais peu à peu, une mélodie s'élance de mes doigts. J'ai le vertige. Je monte, je monte et Mirja m'apparaît et je suis auprès elle...² ». L'élévation d'un homme vers une femme qui le surplombe rappelle la tentative d'union entre le prince et la Vénus à la fin d'*Au pays des images*. Daudentley est amoureux d'une morte comme Cendrars est habité par le souvenir d'Hélène, disparue dans un incendie en 1907. Féla et Hélène sont deux figures féminines ponctuellement ou définitivement inaccessibles. C'est cette distance entre les amants que les textes écrits autour du séjour à New York se plaisent à rejouer. En effet, Cendrars s'éloigne vite de Féla après l'avoir retrouvée et ne tarde pas à reconnaître : « Je quitte l'Amérique comme j'y suis arrivé : le cœur ivre d'un amour impossible !³ » Par conséquent, Cendrars tourne en rond à l'intérieur d'un désir qu'il ne peut pas satisfaire et qui est à l'origine des vertiges qu'il tente de traduire. Pourtant, dans *Mon Voyage en Amérique*, il prétend les dominer et s'en fait même un spécialiste :

Mon estomac ne supporte que peu de nourriture, donc, je ne force pas. Au reste, je me sens bien. Ce balancement vous met comme un poids dans le ventre, les fonctions digestives se font conscientes, la tête se trouble délicieusement, c'est le vertige ! Le vertige, ça me connaît ; je suis magicien ès cauchemars. Je m'alanguis, quintessencié, sur les coussins des premières ; l'océan n'est plus qu'un

¹ *Moganni Nameh*, OAC, II, p. 783.

² *Danse macabre de l'amour*, [1969], TADA, t. XIV, p. 487.

³ *Séjour à New York*, OAC, II, p. 850.

I – LA POSSESSION IMPOSSIBLE

immense rêve d'opium. Dans cet état-là, avec une légère fièvre, je suis en pleine et ample possession de mon moi.¹

Le « vertige » et la « fièvre » sont deux états seconds qui plongent Cendrars en pleine incertitude vis-à-vis de ce qu'il ressent ou de ce qu'il pense. Que signifie être « en pleine et ample possession de [s]on moi » ? Cette déclaration est paradoxale puisqu'elle consiste à considérer que c'est dans le vertige, donc dans un état où rien n'est stable, qu'il est possible de trouver une assise de la personnalité. Le « moi » ne semble connaissable qu'à l'orée du trouble de la psyché. Il n'y aurait qu'en plongeant dans son insaisissabilité qu'il serait possible de le saisir. Cette domination du vertige de l'esprit est associée au contrôle du vertige en tant que symptôme physiologique : « C'est pourquoi celui qui est habitué aux vertiges du rêve et à la volupté de la peur n'est pas malade.² »

Cependant, dans *Mon Voyage en Amérique*, les moments où le « je » est à l'aise dans son instabilité ne sont pas fréquents. Cendrars fait plus souvent état d'une sentimentalité qui le dépasse que de vertiges qu'il domine. Il ne se présente que passagèrement comme un être qui se plaît dans le vertige, ainsi que le prouvent ses atermoiements sentimentaux. Par exemple, dans la lettre qui rapporte l'incompréhension qui s'est installée entre lui et Bella, Cendrars insiste sur son besoin de sérieux en amour, besoin qui ne semble pas partagé par celle sur qui il jette son dévolu. Pendant leurs retrouvailles à Varsovie, il aurait été trop « sincère, sentimentalement », et aurait voulu être « grave » et « triste », tandis que Bella, « méchante », se serait complu à « chicaner » et à « badiner³ ». Le fait qu'il reprenne cette correspondance alors qu'il va rejoindre Féla indique qu'il veut garder le souvenir de cette incompatibilité d'humeur : « Je rôde insatisfait de F... à B..., la tête troublée, incapable d'une pensée juste, d'un sentiment vrai, d'une sensation aiguë.⁴ » Sur le bateau, la crainte d'une nouvelle incompréhension le pousse à se tenir à l'écart de la présence féminine :

Je suis, à table, entre trois demoiselles. Trois jours, j'ai fait le bougon, j'étais aussi maussade que les boulons du plafond ; mais – mais – à la fin j'ai dû me déridier, parler, badiner, flirter presque – quel dégoût ! Heureusement, le mal de mer m'en a débarrassées, il me les a secouées des bras. Aurai-je donc toujours besoin d'orages dans ma vie ?⁵

L'« orage » traduit la confusion des sentiments du locuteur. Cette préoccupation simultanée pour l'esprit et le cœur permet de considérer les carnets du voyage à New York comme des

¹ *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 807.

² *Ibid.*, p. 808.

³ *Ibid.*, p. 800 pour les six dernières citations.

⁴ *Ibid.*, p. 797.

⁵ *Ibid.*, p. 807.

prémices de l'« Art cérébriste », le mouvement artistique dont Ricciotto Canudo publie le manifeste le 9 février 1914 dans le *Figaro*.

Dans son texte, Canudo réclame un art « sensuel et cérébral tout à la fois », « capable de faire frissonner le cerveau plus que le cœur » et proposant « des émotions toujours neuves, par la découverte de nouveaux modes expressifs de l'émotivité artistique d'un temps ». L'émotion et les sens sont au centre d'une esthétique tournée vers l'expression de la subjectivité du poète. Ainsi « le caractère général de l'innovation contemporaine est dans la transposition de l'émotion artistique du *plan sentimental* dans le *plan cérébral*¹ ». L'idée est de réussir à trouver des formes capables d'exprimer la sensibilité nouvelle de l'époque. Sur le principe, cela revient à faire résonner en même temps les sentiments et la pensée. Le projet n'est pas si neuf au début du XX^e siècle. Il est commun à trois auteurs que Cendrars traduit, lit et convoque partout dans ses écrits entre 1910 et 1912, et qui sont les dédicataires d'*Aléa* : Stanislas Przybyszewski, Carl Spitteler et Remy de Gourmont. Chacun d'eux donne davantage de crédit à son imagination qu'à une prétendue réalité, confond sa vie avec la littérature, se passionne pour l'art et idéalise une ou plusieurs femmes. C'est pourquoi le rapport de Cendrars à l'amour dans ses carnets de voyage est assez proche de celui des héros d'*Imago* de Spitteler et de *Sixtine* de Gourmont.

Dans *Imago*, l'écrivain Viktor tombe follement amoureux d'une jeune femme, Theuda Neukomm, qui ne lui donne aucun signe qui pourrait laisser croire qu'elle l'aime aussi. À son retour en ville après plusieurs années à l'étranger, Viktor apprend que Theuda est mariée et a un enfant. Il est persuadé que Theuda l'aime depuis leur première rencontre. Il projette trois images de cette femme. D'abord « Theuda », du vrai nom de la jeune femme, celle qu'il aime en secret. Ensuite « Pseuda », l'infidèle, la traîtresse qui ose en épouser un autre. Enfin « Imago », une image sublimée, source d'inspiration et promesse d'un avenir radieux. En cherchant à se rapprocher de Theuda, Viktor cherche à se venger de Pseuda et se retrouve régulièrement saisi par des visions dans lesquelles Imago lui apparaît dans toute sa perfection. L'existence de Viktor devient une lutte contre son imagination qui ne cesse de lui jouer des tours. En jaloux frustré, il est un mauvais herméneute et il interprète des signes chez Theuda d'un amour qui n'existe pas. Prisonnier de son désir, ce n'est qu'à la fin du roman qu'il réussit à distinguer Theuda d'Imago et qu'il se libère de son amour impossible. Dans une ultime apparition, il reconnaît qu'Imago n'était que le produit de son imagination.

¹ Canudo, Ricciotto, « L'Art Cérébriste » dans *Le Figaro*, 9 février 1914, p. 1-2, [En ligne] ; consulté le 16 octobre 2016 ; URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2902217.item> ; p. 2 pour les quatre dernières citations. L'auteur souligne.

Nous avons rappelé qu'au moment de s'embarquer pour New York, Cendrars est hanté par le souvenir d'Hélène, de Bella et de Féla, trois femmes qui peuvent métaphoriquement se confronter aux trois images de Theuda dans *Imago*. Hélène, son premier amour disparu, est comparable à la Theuda de la première rencontre, qui n'est plus accessible, dans le roman de Spitteler, du fait de son mariage. Bella, que Cendrars veut rejoindre avant d'être déçu par ses réticences, pourrait être comparée à la femme menteuse, infidèle et ingrate que dépeint Spitteler sous les traits de Pseuda. Enfin, Féla serait la compagne idéalisée dont l'absence est déchirante. Symbole d'un futur à construire, elle pourrait être désignée comme une nouvelle Imago. Ainsi le roman de Spitteler permet de figurer les trois stéréotypes féminins entre lesquels circulent les pensées de Cendrars. Ces trois femmes sont trois personnes différentes dans sa biographie¹, tandis que dans *Imago* elles n'existent que dans l'esprit de Viktor, le héros ne sachant presque rien de la Theuda qu'il a véritablement connue. Néanmoins, c'est en tant qu'inventions strictement littéraires qu'elles existent dans les textes que nous étudions puisqu'il n'est question, pour Cendrars, que de s'interroger sur le désir qui le porte vers elles, et pas uniquement de se remémorer des moments partagés avec elles. L'amour n'est pas vécu en présence de l'autre. Viktor, comme plus tard José dans *Aléa*, aime cette vie où l'illusion prend plus de place que la réalité :

De tout temps il avait eu la persuasion que le bonheur de l'homme vient du dedans et non pas des circonstances extérieures, que l'illusion rend à l'homme le même service que la réalité, un service supérieur peut-être.²

Dans *Sixtine*, il n'est même plus besoin de femme à Hubert d'Entraques pour projeter son désir sur la toile de ses pensées. Si Sixtine, la jeune femme qui l'aime au début du roman, se détourne de lui, c'est que l'amour est pour lui une activité purement mentale. Dans ce « roman de la vie cérébrale », comme l'indique son sous-titre, d'Entraques déclare : « Le monde c'est moi, il me doit l'existence, je l'ai créé avec mes sens, il est mon esclave et nul sur lui n'a de pouvoir.³ » Il se demande encore : « De quoi donc me servirait la réalité, quand j'ai le rêve et la faculté de me protéiser, de posséder successivement toutes les formes de la vie, tous les états d'âme où l'homme se diversifie ?⁴ » Ces passages parlent à Cendrars parce que sa sensibilité et ses rêves, qui se « protéise[nt] » pour reprendre le verbe employé par

¹ Depuis la thèse d'Oxana Khlopina, *Blaise Cendrars, une rhapsodie russe*, cette affirmation est contestable. Oxana Khlopina remet en cause l'existence d'Hélène, ce qui renforcerait l'idée que Cendrars, comme Viktor dans *Imago*, invente ses relations amoureuses. Cependant, Hélène est présente dans sa correspondance et le motif d'un amour coupable porté à une femme décédée est un motif récurrent dans l'œuvre de Cendrars. Nous postulons que la jeune femme a existé sans pousser plus loin la polémique.

² Spitteler, Carl, *Imago*, [1906], Groupe du Coq-Héron (trad.), Paris, Navarin, « Studiolo », 1984, p. 138.

³ *Sixtine*, *op. cit.*, p. 39.

⁴ *Ibid.*, p. 50.

Gourmont, c'est-à-dire qui ne cessent pas de se métamorphoser, lui semblent la seule réalité qu'il est possible de connaître. Le monde autour de lui n'est qu'une vue de l'esprit¹. Pour autant il n'est pas question de rationalité, mais bien de sensualité : « Remy de Gourmont n'a pas d'idées : c'est un sensuel.² » Par ailleurs, dans une lettre à son frère, Cendrars projette de consacrer un livre sur le libertinage qui vanterait les mérites d'une vie sensuelle :

Le libertin : le représentant de ces esprits qui méprisent le bonheur et qui seuls l'ont peut-être goûté car, grâce à l'ironie, ils ont vécu une vie grave et ample, intellectuelle et sensuelle, et ont connu toutes les ivresses d'être.³

Sixtine, roman libertin, décadent et ironique, privilégie ces « ivresses d'être » purement intellectuelles. C'est un roman qui prétend que le « style » est une glorification du « verbe » et dont le rôle est de permettre une représentation ouvertement subjective des choses :

On ne croira plus aux choses, mais aux seules idées que nous en avons ; et, comme l'obscurité de l'idée ne se clarifie que par la parole, rien n'existera plus des choses que les mots qui les dénomment et la définitive destruction de la matière s'achèvera dans le prononcé de cet axiome : L'univers est le signe du verbe...⁴

Le croisement de ses lectures avec les coïncidences de sa vie amoureuse offre à Cendrars l'opportunité d'imaginer un art tourné vers l'idéalisme, la sensualité et le sentimentalisme.

En dehors de *Sixtine*, les dissociations d'idées de Gourmont proposent une formule pour jouer avec cette sensibilité extrême en décomposant les idées pour les recomposer ensuite, à sa guise, dans des associations personnelles :

Il y a deux manières de penser : ou accepter telles qu'elles sont en usage les idées et les associations d'idées, ou se livrer, pour son compte personnel, à de nouvelles associations et, ce qui est plus rare, à d'originales dissociations d'idées.⁵

Ces dissociations, ruptures avec des idées anciennes et reconstitutions originales, invitent au jeu de la déconstruction et de la reformation du langage. Pour Cendrars, l'amour est donc à dissocier par l'écriture⁶, plutôt qu'à célébrer béatement. Par conséquent, le détour par les intuitions de Spitteler et de Gourmont autour du rapport à l'amour, à la réalité, à la vérité et au verbe permet de comprendre la façon dont Cendrars envisage de faire advenir le vertige sur sa page : par une expérience directe et sensible du langage, et non par une théorisation complexe du réel.

¹ Dans ces textes de jeunesse il n'est pas encore question de la célèbre formule de Schopenhauer « Le monde est ma représentation ».

² *Inédits Secrets, op. cit.*, p. 55.

³ *Ibid.*, p. 280.

⁴ *Sixtine, op. cit.*, p. 266.

⁵ Gourmont, Remy de, *La Culture des idées*, [1900], Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2008, p. 46.

⁶ « Remy de Gourmont est un cerveau en train de dissocier l'idée de l'amour. » *Inédits Secrets, op. cit.*, p. 57.

Dans un texte où dire le débordement incontrôlé du désir et des sentiments a plus de place que le traitement de l'expérience effectivement vécue, le récit de rêve occupe une place de premier rang, comme souvent dans les œuvres symbolistes ou décadentes. Par exemple, chaque chapitre d'*À Rebours* est une rêverie qui éloigne un peu plus des Esseintes de sa réalité quotidienne. Au onzième chapitre il veut aller à Londres, mais il ne va pas plus loin qu'une gare parisienne. Il s'imagine dans la capitale anglaise, s'y projette, ses visions sont si frappantes qu'il peut s'y croire. Qu'il aille dans une bibliothèque, dans un pub ou dans une auberge parisienne, il se figure qu'il a vu Londres, celui de Dickens en vérité, celui des livres. De la même manière, *Mon Voyage en Amérique* se lasse de rapporter le quotidien de la traversée et se conclut sur le récit d'un rêve dans lequel le rêveur se voit transporté dans Paris, puis dans un château où se développent ses fantasmes.

Surgissement du fantasme

Influencé par ses lectures et convaincu par l'idée de Przybyszewski selon laquelle « le réel n'est qu'une forme particulière du rêve¹ », Cendrars s'essaie au récit de rêve à la fin de *Mon voyage en Amérique*, dans le but de conjurer l'inquiétude d'un « immense désir » déjà rencontré au moment de l'écriture de *Moganni Nameh*. Ce passage devient le lieu où les vertiges de certains fantasmes, entendus comme des satisfactions artificielles d'un désir et comme des manifestations d'angoisses, se révèlent.

Avant ce compte-rendu édifié « [l]e 7 au matin », Cendrars insiste sur l'« aspect fantastique² », du paysage autour de lui : « [...] la grandeur élémentaire du spectacle, vents, vagues, soleils, immensités et infinis, tout cela porte l'esprit contemplatif au rêve, au rêve et à la création poétique³ ». Il existe un lien direct entre la contemplation de la mer et la naissance du rêve. Cendrars se décrit comme un homme inspiré au sens premier du terme, c'est-à-dire comme quelqu'un d'animé par un souffle mystérieux, et il insiste : « Ce voyage me fortifie et me révèle la formidable beauté de l'immense.⁴ » Plus le voyage se poursuit, plus sa contemplation s'intériorise. Autrement dit, le tohu-bohu de l'océan le plonge dans l'introspection comme la contemplation du mur de la prison de la Santé le plongeait dans de terrifiantes visions :

¹ Przybyszewski, Stanislas, *Messe des morts*, [1895], Nicole Taubes (trad.), Paris, José Corti, « Romantique », 1995, p. 56.

² *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 812.

³ *Ibid.*, p. 814.

⁴ *Ibid.*, p. 817.

I – LA POSSESSION IMPOSSIBLE

Tout cela me hantait incessamment et défilait dans ma tête, en grandioses images de douleur et de tristesse ; danse macabre, tintamarresque, scories de métropole sur le canevas anémié de mon cerveau, fleurs braisées sous la cendre. La nuit, entre la double ligne des réverbères, j'avais souvent peur. À force de m'y arrêter, de contempler le terrible mur qui entoure la prison, j'avais fini par y distinguer d'immenses fresques, des fresques détrempeées, rongées par l'acide des larmes sur les blocs noirâtres, des tableaux mouvants, changeants et terreusement [sic] muets, où une foule lamentable et infâme fourmillait. Certaines pierres plus sombres que les autres, le dessin des fissures et des interstices cimentés, certains pans ensalpêtrés [sic], d'autres, comme badigeonnés de sang, comme des ombres de guillotine, tout cela avait une puissance suggestive qui m'épouvantait. J'y voyais des processions de veuves, des attitudes désespérées de mères, comme des noyades de pierre, des mimiques de tempête, dans la lueur mauvaise du gaz. J'ai passé des heures à fixer ce mur hallucinatoire et surtout, une certaine pierre, où je voyais une face, anémiée et véronisée [sic], de Christ.

Encore maintenant et pour toujours peut-être, le sinistre mur de la Santé, dresse en moi son ombre épaisse sur le soleil couchant, sépare en deux ma conscience et noir, s'élève en mon cœur comme le remords d'un crime !

Ô mon âme, la tristesse de toutes ces choses qu'on ne peut pas oublier, des murs où l'on doit toujours buter !

La fumée voile le soleil comme d'un crêpe.

Me voici de nouveau triste, pourquoi ? ¹

Dans ce passage se révèle déjà une préoccupation pour la braise et la cendre, associée au phénomène d'émergence puis de disparition des pensées. En effet, les images défilent dans l'esprit de Cendrars comme un film fait défiler les photogrammes devant les yeux du spectateur. Le mur de la prison, toile tendue devant la caméra que sont ses yeux, porte des apparitions macabres. Les aspérités, les fissures, les nuances de noirceur de la pierre, tous ces reliefs perceptibles par n'importe quel passant sont intégrés dans la vision. Le « mur hallucinatoire » est le support de toute une fantasmagorie qui trouve son paroxysme dans la vision du visage du Christ. Il sera encore question d'une telle stupéfaction dans *Aléa* quand José sera absorbé dans la contemplation du visage de la Vierge. Par conséquent, *Mon voyage en Amérique* est un texte dans lequel il est question de faire état de la « vie cérébrale » d'un homme, comme dans *Sixtine*. Qu'il s'agisse de rapporter une expérience amoureuse, un voyage en mer ou des hallucinations, la culpabilité et la tristesse deviennent des prétextes à l'écriture. En multipliant ce genre de descriptions, Cendrars brouille les distinctions, pour lui illusoires, entre le réel et l'imaginaire. Ce brouillage est particulièrement sensible dans le songe qui trahit sa crainte de retrouver sa compagne.

La première partie de ce récit le présente accompagnant Féla et un « colosse² » devant une galerie d'art. Dans la deuxième partie, il se retrouve projeté dans un grand château, en tête à tête avec le colosse, qui est aussi un grand artiste. Les parties trois, quatre et cinq rendent

¹ *Ibid.*, p. 815-816.

² *Ibid.*, p. 821.

compte d'une scène de candaulisme que le rêveur supporte en se sentant tour à tour stupéfié, révolté puis opprimé. L'admiration qu'il porte au colosse le retient de les interrompre. Ainsi, même en rêve, Féla reste inaccessible et Cendrars impuissant à la posséder. Comme dans *Moganni Nameh*, l'apparition est trop grande pour celui qui la porte.

De nombreux éléments du passage s'organisent autour de la disproportion entre le personnage et ce qui l'entoure. Dès la première partie, les tableaux du magasin d'art sont des mondes immenses décrits dans les moindres détails. Le passage de la première à la deuxième partie donne l'impression que Cendrars a été absorbé dans l'un de ces paysages : « Or, pendant que je m'exacerçais à cette contemplation ambiguë, tout changeait. J'étais seul avec – l'autre.¹ » Il s'essaie à la critique d'art, poursuivant en réalité ce qu'il entreprend depuis le début de son journal intime, c'est-à-dire qu'il évalue son bon goût. Les paysages des toiles sont représentés par de longues phrases dans lesquelles la description détaillée permet de restituer la portée macabre du tableau :

Puis, seconde série, des parcs auliques. De très hauts arbres, touffus, voluptueux, aux branches pendantes sur des étangs de mort, couverts de plantes d'eau, nénuphars jaunes, lentilles, algues, toutes les herbes paresseuses qui appesantissent, alourdissent les flots. Le soleil criblait de flèches ignées les arbres incandescents et ils saignaient, en grandes feuilles d'or, de frondaison en frondaison, une sève épaisse, qui ployait les branches jusqu'aux eaux virulentes et s'égouttait avec les fastes muets d'un sang aristocratique qui se meurt, clapotis des rubis sous les moires glauques et troubles.²

Le choix de verbes longs et accordés au pluriel comme « appesantir » et « alourdir », donne un poids à la fin de la phrase qui accompagne la touffeur de la végétation. Cette lourdeur de la description est renforcée par la complication de la dernière phrase où de nombreux adjectifs qualificatifs s'accumulent. Une sève trop pesante, sanguine, fait ployer des arbres dans une atmosphère brûlante qui transforme ce paradis en un lieu infernal. Il y a là une surenchère de détails qui n'est pas liée au simple souvenir du rêve. Cendrars s'adonne à un exercice qui consiste à faire du paysage un reflet des états d'âme de celui qui écrit.

Au moment de passer de Paris à la nouvelle « résidence³ » dont le rêveur est le propriétaire, le phénomène d'ubiquité est saisissant parce que le passage d'un lieu à un autre s'effectue directement à travers son regard. Tel le poète dans « Fantaisie » de Nerval qui croit « voir s'étendre/ un coteau vert, que le couchant jaunait,/ puis un château de brique à coins de

¹ *Ibid.*, p. 823.

² *Ibid.*, p. 822.

³ *Ibid.*, p. 823.

Pierre¹ », Cendrars se sent projeté dans un univers médiéval. Le château dans lequel il pénètre contient tous les tableaux de la galerie parisienne et lui apparaît brusquement, comme un songe à l'intérieur du songe. De simples objets présents dans le rêve, les tableaux deviennent le cadre dans lequel celui-ci se poursuit : « Chaque salle était exactement un des tableaux contemplés et chaque fenêtre encadrait un des paysages ensoleillés, fastes brûlants d'une passion bien trop mûre.² » Les tableaux sont des médiateurs qui permettent à Cendrars d'évoquer sa relation avec Féla et avec le colosse. Le rêveur n'entre presque jamais en communication immédiate avec les autres protagonistes, leurs gestes sont décrits comme s'ils faisaient partie intégrante d'une nouvelle scène d'un nouveau tableau. L'œuvre d'art est ce par quoi le réel est mieux compris, et le rêve permet de joindre le désir de reconnaissance au désir charnel. C'est pourquoi Cendrars s'émerveille en écrivant « il y a longtemps que je n'ai fait un si beau rêve³ ». Pourtant, l'anxiété qui se dégage des parties quatre et cinq relève plutôt du cauchemar.

Dans ces parties, Féla est dans un grand lit défait et le colosse l'admire avant de la rejoindre « dans une étreinte étroite et chaste », puis « il la prend, la plie, la ploie, la bouge⁴ ». Bien qu'il la manipule comme un objet, le colosse ne précipite pas la relation sexuelle. Par cette chasteté, les deux amants respectent une règle de l'amour courtois, l'*assag*, qui veut que le chevalier et sa dame passent une nuit l'un avec l'autre sans consommer leur amour. Le colosse paraît donc plus digne de l'amour de Félah que le « je » qui les observe et qui reste impuissant à arracher celle qu'il aime des bras de son rival. Sa faiblesse est la duplication de sa crainte de ne pas être considéré comme un artiste de talent :

Je me révolte, furieux. Je veux me relever ; aller le tuer, lui, le battre, l'outrager. Mais l'admiration tout autant que l'amour me retiennent. Un sentiment confus, multiple : Son génie est trop grand ; tu n'as pas le droit de lui défendre ta femme. Je me répète qu'ils s'aiment. Bientôt, l'inquiétude me reprend. Je voudrais savoir ce qui se passe dans la chambre lointaine. J'ai honte d'être impuissant, soumis à ce fort qui n'obéit qu'à son génie. Je me lève. Une main d'airain me broie le poignet. C'est mon admiration qui m'empoigne : Tu lui dois tout, tout ; femme, fortune, trésors. Il est plus grand que toi. – Non, non ! – Et je lutte éperdu, crispant tout mon être, déployant toutes mes forces pour défaire les doigts qui m'enserrent.
... Les efforts de cette lutte m'éveillent.⁵

¹ Nerval, Gérard de, « Fantaisie » dans *Odelettes*, [1834], dans *Œuvres complètes*, t. I, Jean Guillaume et Claude Pichois (dir.), avec la collaboration de Christine Bomboir, Jacques Bony, Michel Brix, Jean Céard, Lieven d'Hulst, Jean-Luc Steinmetz et Jean Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°89, 1989, p. 339.

² *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 823.

³ *Ibid.*, p. 825.

⁴ *Ibid.*, p. 824 pour les deux dernières citations.

⁵ *Ibid.*, p. 825.

Ce passage laisse entendre que les qualités de créateur du colosse, au même titre que sa capacité à rester chaste, le rendent légitime à fréquenter Féla. Le dialogue montre que Cendrars est tiraillé entre la dette qu'il souhaite payer aux artistes qui l'influencent et l'affirmation de sa propre originalité. Par conséquent, l'« immense désir » du rêveur apparaît comme un fardeau autant qu'un délice.

Cette relation complexe à la femme aimée ne se pose plus avec les mêmes moyens une fois que Cendrars a posé les pieds sur le sol américain. Dans les documents qui composent *New York in Flashlight* il ne raconte plus de rêves ni ne s'adonne à des descriptions merveilleuses de ses pensées. Au regard de l'immensité et de la modernité déconcertantes de la ville en ce début de XX^e siècle, l'arrivée à New York est certainement un dépaysement brutal. Dès lors, la démesure de l'architecture se calque sur la démesure de la rêverie. Nous avons déjà signalé comment le cinéma était pour Cendrars un moyen de donner un coup de frein à ses « chimères », mais c'est le monde moderne dans son ensemble qui met un coup d'arrêt à ses « excès » :

J'aime aussi beaucoup les métropolitains et les chemins de fer suspendus. Surtout ceux de New York, car ils sont mal bâtis et il y arrive beaucoup d'accidents. Les express fusent. Les roues tournent. Les ressorts grincent. Un rythme aheurté, impair, m'emporte. Je bois de la vitesse, cette absinthe de tout le corps. Quand je suis ivre, le train s'arrête. Et mes excès ne vont pas plus loin.¹

L'ivresse du corps rejoint l'ivresse des machines, le tournoiement des roues et l'emportement des véhicules. Cendrars est attentif à la musicalité de ce qui l'entoure : il s'attarde sur le « rythme » qui l'emporte, sur les accélérations et les pauses. Cependant, cette ivresse musicale et passagère ne lui inspire rien de vivant ; il est question d'entrevoir les accidents que pourraient générer des constructions mal finies, élevées à la hâte. Qu'il explore ses pensées éveillées, les images produites par ses rêves ou le tintamarre d'une ville en train de s'édifier, Cendrars est toujours à l'affût des manifestations primaires d'*eros* ou de *thanatos*. Peu de temps avant d'arriver à bon port, il écrit : « Rien que la mort au bout, y met un peu de philosophie, à ce voyage, la possibilité de la mort – ou de l'amour ?² »

En parallèle à l'exploration d'une sentimentalité exubérante, et au contact de l'Amérique, le symbolisme, le sensualisme et les visions oniriques s'amenuisent dans ces carnets de voyage, bien qu'ils ne portent pas encore la force d'innovation formelle des *Pâques à New*

¹ *New York in Flashlight*, OAC, II, p. 853.

² *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 806.

I – LA POSSESSION IMPOSSIBLE

York et de la *Prose du transsibérien*. Toutefois, des carnets aux poèmes, le « je » se complait dans le mythe du créateur solitaire.

B. La tentation de la misanthropie

Dans une lettre à son frère de 1910, Cendrars insiste sur l'importance de la solitude dans une vie humaine :

Durant tout mon séjour à Berne, j'ai intensivement, très intensivement *vécu*. [...] Jusqu'à l'extase j'ai joui et j'ai souffert, et j'ai si bien cogné tout angle qu'*en boule* je suis tombé effaré au fond de moi-même. Et puis ? – Et puis, j'y ai longtemps couvé, couvé jusqu'à l'éclosion [sic] d'un amour véritable. Alors ce fut un cri déchirant : "L'homme est seul, SEUL ! Seul malgré tout, malgré l'argent, malgré l'amour, malgré l'amitié, malgré *la femme*, seul, absolument seul ! – Absolument seul ! me répétaient les roues du train qui m'emportait ici."¹

Cet extrait indique que, avant *Moganni Nameh*, la sensation d'être prisonnier de lui-même, éloigné de toute figure féminine, génère chez Cendrars une inquiétude et l'impression d'une chute. Le tumulte amoureux qui l'anime paraît séparer l'individu de ses semblables. Dès lors, la solitude et ses vertiges sont non seulement à vivre, mais aussi à écrire.

La première phrase de *Mon Voyage en Amérique* inaugure la traversée avec une remarque misanthropique : « J'entreprends ce voyage pour être loin de l'hideuse face humaine... !² » Plus loin, la place méprisante de l'humanité sur Terre est évoquée avec davantage d'humour : « Nous sommes un lardon qui frissote [sic] dans les casseroles du néant.³ » En soutenant, sérieusement ou par des formulations légères, que les hommes sont inégaux, Cendrars met en scène un dédain du même ordre que celui affiché dès l'épigraphe :

359. - Il ne me paraît pas que les hommes grossiers, de mœurs basses et de peu d'esprit méritent un si bel organisme, ni une telle variété de rouages que les hommes spéculatifs et de grand esprit. Les premiers ne sont qu'un sac où mettre la nourriture et d'où elle sort. On doit les assimiler à un canal pour l'alimentation, car rien ne me prouve qu'ils participent à l'espèce humaine, sinon la voix et la figure ; pour tout le reste ils sont assez semblables aux bêtes.

360. - Beaucoup ne sont que de véritables canaux pour la nourriture. On devrait les appeler des faiseurs de fumier et des remplisseurs de latrines, car c'est là tout leur office en ce monde. Ils ne mettent en pratique aucune vertu, et il ne reste d'eux que des latrines.

LÉONARD DE VINCI, *Traité de la peinture*, chap. XII, De la figure, p. 134 – éd. Péladan.⁴

Cet extrait partage l'humanité entre ceux qui manquent d'esprit et ceux qui en possèdent davantage, la première catégorie ne méritant pas la perfection de son organisme. Cendrars explore la qualité de sa pensée et la résistance de son corps afin de savoir à quelle partie de

¹ Lettre à Georges Sauser, 25 février 1910, citée par Jean-Carlo Flückiger dans la « Notice » de *Profond aujourd'hui*, ORC, I, p. 1335. L'auteur souligne.

² *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 789.

³ *Ibid.*, p. 812.

⁴ *Ibid.*, p. 787.

l'humanité il appartient¹. Néanmoins, au fil de son voyage son rapport à la solitude va évoluer et se détacher de cette bipartition. En se tenant à l'écart des autres passagers, il va d'abord chercher à se différencier de la foule, mais petit à petit, cet isolement volontaire va devenir un rituel pour se sentir plus proche d'autrui. Dans un premier temps, il se laisse donc aller à la tentation de la misanthropie et ravive la figure du dandy qu'il connaît par ses lectures. Mais, dans un second temps, il voit simplement la solitude comme une condition nécessaire pour le travail de l'écrivain.

Le dandy

Dans *Mon voyage en Amérique*, « poète » et « dandy » sont deux termes synonymes qui servent à désigner un homme de grande qualité :

Oh ! Que je comprends bien le “Déjà !” de Baudelaire. Oui, le voyage en mer a un grand charme pour le poète qui n'est jamais pressé d'arriver. L'insouciance matérielle, la retraite et la solitude relatives, à bord ; l'ordre et l'appropriété [sic] du navire ; la cabine, étui du dandy [...] ²

Le voyageur fait preuve d'un raffinement fondé sur le mépris des conventions, ainsi se désintéresse-t-il de la finalité de son voyage et se montre-t-il insouciant de la question « matérielle ». Il se comporte comme un dandy, d'après un modèle stéréotypé de Baudelaire se complaisant dans sa solitude. Dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire classe ses congénères selon leur mérite, comme Léonard de Vinci : « Il n'y a de grand parmi les hommes que le poète, le prêtre et le soldat, / l'homme qui chante, l'homme qui bénit, l'homme qui sacrifie et se sacrifie. / Le reste est fait pour le fouet. ³ » Le poète révèle son dégoût des idées de groupe ou de bande, n'estime qu'une pensée solitaire, rédige des notes dans lesquelles il s'indigne de la bassesse des gens qu'il a pu rencontrer, et se présente comme un être exceptionnel :

Cependant, j'ai quelques convictions, dans un sens plus élevé, et qui ne peut pas être compris par les gens de mon Temps. [...] Sentiment de solitude, dès mon enfance, malgré la famille, – et au milieu des camarades, surtout, – un sentiment de destinée éternellement solitaire. [...] ⁴

Le vrai héros s'amuse tout seul. / Éternelle supériorité du Dandy. [...] ⁵

¹ Dans *Bourlinguer*, Cendrars revient sur ses lectures de jeune homme sans atténuer l'admiration qu'il portait à une telle hiérarchisation : « [...] mon mépris pour les masses était radical à dix-huit et à vingt ans [...] ». *Bourlinguer*, OAC, II, p. 174.

² *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 814.

³ Baudelaire, Charles, *Mon cœur mis à nu*, *op. cit.*, p. 693. Sans pour autant condamner tous les autres au fouet, il est bien question pour Cendrars de célébrer un poète (Oswaldo Padroso), un saint (Joseph de Cupertino) et un soldat (son fils Rémy) dans *Le Lotissement du ciel*. C'est dire à quel point la présence de ces trois figures perdure dans son œuvre.

⁴ *Ibid.*, p. 680.

⁵ *Ibid.*, p. 682.

I – LA POSSESSION IMPOSSIBLE

Indignation causée par la fatuité universelle, de toutes les classes, de tous les êtres, dans les deux sexes, dans tous les âges. [...]¹

Cendrars fait explicitement le lien entre ce « sentiment de solitude » baudelairien et la figure du dandy, puisque, dans *Mon Voyage en Amérique*, c'est en imaginant Baudelaire prendre place, tout seul, dans un bateau en direction de l'Inde qu'il écrit : « Une cabine confortable, n'est-ce pas l'étui d'un dandy ?² » En outre, ses activités à bord sont celles d'un érudit : « Je déjeune de deux cigarettes et de la lecture des "Fleurs de la Passion" de G. Khan. Après ce devoir futile de dandy, je recolle ma face à un hublot et reprends ma contemplation de la tempête.³ » C'est la dimension « futile » de cette occupation qui retient Cendrars. Il ne se contente pas de se délasser, il utilise son journal pour commenter le plaisir du délassement. Ainsi il paraît plus satisfait de se peindre en dandy que de l'être effectivement. Jour après jour, il brosse le portrait du « poète » idéal, être désabusé et cynique. Il ne réfléchit donc pas qu'à son style ou à ses influences, mais aussi à l'image de lui qu'il souhaite renvoyer. Bien sûr, le dandy est un archétype dans lequel l'écrivain apparaît comme un personnage décalé, qui regarde de haut le monde et l'humanité qui l'entoure, et qui sonde sa propre personnalité. Cette perception du dandysme justifie les fortes disparités de tonalités à l'intérieur du texte. Par exemple, de nombreuses tournures sont fortement dépréciatives, voire triviales, quand il s'agit de décrire les passagers de troisième classe ou les bourgeois de New York, d'autres sont fortement mélioratives et emphatiques quand il s'agit de décrire l'état d'exaltation du « je ».

Cependant, l'animosité et les analogies caricaturales auxquelles Cendrars recourt pour afficher son mépris envers les autres passagers rendent certains passages grotesques. Par exemple, quand il se met en scène, avec une solennité excessive, en haut du bateau :

Je suis seul, appuyé au bastingage.

Je suis monté premier sur cet infâme bateau comme sur une immense putain. [...]

Dans la glace d'un hublot, un ciel immense se mire, une mer verte, sombre, sous une menace de pluie, au premier plan, le jaune du mât et des cambuses. C'est dans cet infini, strictement encadré de cuivre, que j'ai baigné un regard profond, comme pour sonder l'avenir.

Tous sont à bâbord, à regarder les derniers embarquements, les derniers chargements, à prendre congé.

Moi, seul à tribord, accoudé, je regarde la mer et les horizons, là-bas. On dirait une prise de possession : je les mesure.

Heureusement, personne avec qui prendre congé ; pas d'embêtement, je suis bien tout à moi.⁴

Le paysage pose un décor spectaculaire où se dresse un « je » fier qui sonde ni plus ni moins que l'« avenir ». Dans cette posture, Cendrars véhicule le cliché romantique d'un « moi »

¹ *Ibid.*, p. 689.

² *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 806.

³ *Ibid.*, p. 811.

⁴ *Ibid.*, p. 803.

solitaire qui se mesure à l'immensité du monde comme le personnage du tableau de Caspar David Friedrich, *Le Voyageur contemplant une mer de nuages*. Le sentiment de supériorité dont il est question ici naît de ce que Cendrars appelle une « prise de possession ». Dans les carnets du voyage à New York, il est autant question de se tenir à l'écart des hommes que de s'en emparer. Cela témoigne de la mégalomanie de l'auteur : « Toute vie individuelle, forte, est égoïste. C'est pourquoi je ne puis "les" voir en sympathie. Je dois choisir entre eux et moi ; – je ne puis faire des concessions qu'à la mer.¹ » Dans une lettre envoyée à Hélène, Cendrars reconnaît qu'il veut démontrer sa force : « Comme Ibsen je me dis : "L'homme fort est celui qui vit seul."² »

Comment faire sentir cette différence entre lui et autrui ? Pour l'apprenti écrivain, c'est l'originalité de son langage qui le distingue vraiment de ses semblables :

La voix humaine est belle, quand les ailes de l'orchestre la prennent et la soutiennent, et qu'inquiète, elle palpète dans l'accord, se meurt et plonge dans l'absolu tragique d'un vers. Mais la mienne est encore plus belle, quand, aux ailes des tempêtes, elle s'envole ; quand dans un ciel tumultueux, crie, elle crie...³

À la différence de « L'albatros », le poème de Baudelaire, c'est uniquement la « voix » du poète qui ressemble à un oiseau et non pas tout son être. Dans ce passage, tout porte à croire qu'il y a une séparation, un déchirement, entre le corps et la voix. Tandis que le « je » exprime chaque jour son inspiration surhumaine ou sa crainte d'en manquer, les gens qui l'entourent sont animalisés, la plupart du temps en porcs :

J'ai quitté sans aucune mélancolie mes gens. Au contraire, jusqu'à la dernière minute, j'ai eu envie de leur crier : Cochons, ça pue ! [...] ⁴

Je viens d'inspecter, dans le corridor, toutes les bottines venues de pieds difformes. Elles sont aussi hideuses que les visages entrevus à l'arrivée ; faces porcines, simiesques et pattes de crabe. [...] ⁵

Tous ces salauds ne pensent qu'à manger ; tous goinfrent. Pas une figure intéressante, émue. Tout à l'heure, viendront les cris de porceaux, les larmes. [...] ⁶

C'est pour les passagers des troisièmes ; - les pauvres bêtes mal nourries, au regard triste, qui font des bonds et sautent les cercles des méridiens pour recevoir, de l'autre côté, une tranche de viande saignante et verte, noire et pourrie, - le bonheur !

Je viens de descendre à l'entrepont. On bouffe, on goinfre ; les récriminations commencent. Cette animalité ne sera donc jamais tranquille ? ⁷

¹ *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 806.

² *Inédits secrets*, op. cit., p. 13.

³ *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 789.

⁴ *Ibid.*, p. 792.

⁵ *Ibid.*, p. 798.

⁶ *Ibid.*, p. 802.

⁷ *Ibid.*, p. 804.

Il existe une dichotomie entre la voix qui s'envole comme un oiseau, et le regard des cochons toujours rivé au sol. De la même façon, Cendrars reçoit une nourriture de l'esprit tandis que les autres passagers n'ont droit qu'à une nourriture terrestre. Dans *New York in Flashlight*, il est question du « repas des bêtes¹ ». Trouvant toujours valable le partage de l'humanité proposé par Léonard de Vinci une fois revenu à terre, Cendrars dénie tout esprit aux New-Yorkais qu'il rencontre.

Au quotidien, sa misanthropie prend pour cible la classe bourgeoise, aussi déplorable que la ville elle-même². Selon lui, les maisons de banlieue sont semblables aux habitations de Bruxelles ou de Bâle, infiniment « mornes, mornes... ». Dans une lettre à Bella, il déplore : « Sauf une inaccoutumée laideur des rues, New York n'a rien d'extraordinaire.³ » Cette médiocrité de certains quartiers s'accompagne de la médiocrité de leurs habitants. Plus Cendrars fréquente la population new-yorkaise, plus son individualisme se renforce. Il a l'impression d'appartenir à une immense « pourriture », comme l'indique le lexique dans cet extrait :

Les agglomérations humaines ont la *sombre* attirance de la mort. Elles sont les *purulentes* plaies de l'*immonde* corps qu'est la terre. Elles sont *fétides*, *spongieuses* ; en *pus* continuuel, la foule humaine en découle. Le monde *pourrit*. La terre est *ulcérée*.⁴

L'espace urbain passe pour un organisme malade. Le peuple américain n'a pas de visage, chaque membre de la population n'est qu'un corps souffrant, éphémère et dénué d'intérêt. À cette fascination pour le morbide s'ajoute une disposition à l'insulte :

Les gens : des bourgeois endimanchés, corrects qui, comme des chiens, se fourrent le nez dans le cul. Pour sentir quoi, l'amour ? Non, l'argent ! [...]⁵

Dans la rue, devant la montée débordante de toutes ces sales gueules qui me croisent, je fais abstraction des têtes et je ne vois plus que des culs resplendir, polis et bien rasés. [...] Eh bien, c'est ça : l'Américain porte un cul sur les épaules.⁶

La brutalité de ces propos mérite d'être relevée pour signifier que la misanthropie de Cendrars n'a rien d'anecdotique. La radicalité avec laquelle elle s'exprime explique pourquoi la figure de l'autre est souvent montrée comme un antagoniste dans des textes de fiction postérieurs à ces lettres. Ce rejet de la bourgeoisie, bien qu'il puisse s'énoncer avec grossièreté, est une

¹ *New York in Flashlight*, OAC, II, p. 856.

² Sur l'arrivée et les fréquentations de Cendrars à New York, voir l'article « Cendrars downtown » de Jay Bochner dans *Cendrars et l'Amérique*, *op. cit.*, pages 27-69.

³ *Séjour à New York*, OAC, II, p. 844 pour les deux dernières citations.

⁴ *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 790. Nous soulignons.

⁵ *Séjour à New York*, OAC, II, p. 843.

⁶ *Ibid.*, p. 844.

autre caractéristique du dandy. Des Esseintes est le modèle du solitaire qui porte cette animosité. Le narrateur d'*À Rebours* rapporte un épisode significatif à ce sujet :

Puis, il avait aperçu, dans le village, ce jour-là, des bourgeois ventrus, à favoris, et des gens costumés, à moustaches, portant, ainsi que des saints-sacrements, des têtes de magistrats et de militaires ; et, depuis cette rencontre, son horreur s'était encore accrue, de la face humaine.¹

Des Esseintes est horrifié par la « face humaine », comme nous avons rappelé que Cendrars dit vouloir s'éloigner de « l'hideuse face humaine » en embarquant pour New York. L'expression existe aussi chez Baudelaire, qui parle de « la tyrannie de la face humaine² » dans « À une heure du matin ». Le terme « face » se distingue de celui de « visage » en ce qu'il relève strictement de l'anatomie. Il s'agit de désigner ses congénères comme des bêtes. De la même manière que des Esseintes s'exténue en présence des « bourgeois ventrus », Cendrars s'accable d'un New-Yorkais à la « tristesse froide, ennuyante, de ceux qui n'ont jamais osé³ ». En outre, Huysmans se plaît à faire de son personnage un fin observateur des différences entre ses contemporains : « Son mépris de l'humanité s'accrut ; il comprit enfin que le monde est, en majeure partie, composé de sacripants et d'imbéciles.⁴ » La manie de vouloir appartenir à une élite apparaît comme une caractéristique de la misanthropie du dandy fin-de-siècle.

Cendrars s'imagine une vie exemplaire, contraire à la médiocrité ordinaire que fuit des Esseintes :

Positivement, il souffrait de la vue de certaines physionomies, considérait presque comme des insultes les mines paternes ou rêches de quelques visages, se sentait des envies de souffleter ce monsieur qui flânait, en fermant les paupières d'un air docte, cet autre qui se balançait, en se souriant devant les glaces ; cet autre enfin qui paraissait agiter un monde de pensées, tout en dévorant, les sourcils contractés, les tartines et les faits divers d'un journal.

Il flairait une sottise si invétérée, une telle exécration pour ses idées à lui, un tel mépris pour la littérature, pour l'art, pour tout ce qu'il adorait, implantés, ancrés dans ces étroits cerveaux de négociants, exclusivement préoccupés de filouteries et d'argent et seulement accessibles à cette basse distraction des esprits médiocres, la politique, qu'il rentrait en rage chez lui et se verrouillait avec ses livres.

Enfin, il haïssait, de toutes ses forces, les générations nouvelles, ces couches d'affreux rustres qui éprouvent le besoin de parler et de rire haut dans les restaurants et dans les cafés, qui vous bousculent, sans demander pardon, sur les trottoirs, qui vous jettent, sans même s'excuser, sans même saluer, les roues d'une voiture d'enfant entre les jambes.⁵

Cet extrait est un portrait-charge de ceux qui composent la société bourgeoise : ils sont laids, brutaux, cupides, manipulateurs, idiots et leurs corps ne sont que des tubes. Autant de griefs

¹ Huysmans, Joris-Karl, *À Rebours*, *op. cit.*, p. 99.

² Baudelaire, Charles, *Le Spleen de Paris*, *op. cit.*, p. 287.

³ *Hic, Haec, Hoc*, [1969], OAC, II, p. 834.

⁴ Huysmans, Joris-Karl, *À Rebours*, *op. cit.*, p. 77.

⁵ *Ibid.*, p. 99-100.

que Cendrars ressasse dans ses lettres. La différence réside dans le fait que le personnage de des Esseintes peut se retirer du monde à la suite de son constat, tandis que Cendrars ne jouit pas de la même liberté. À New York, il est dépendant du travail de Féla, s'isole dans la chambre qu'elle veut bien mettre à sa disposition et passe des journées entières à la bibliothèque publique. Malgré cette prise de distance, il n'arrive pas à trouver la tranquillité. C'est pourquoi les textes qui composent *Hic, Haec, Hoc* forment un musée des horreurs qui accueille les tares des individus croisés dans la journée. Ce n'est pas anodin si c'est autour de ces textes que se découvre pour la première fois le pseudonyme : « Cendrart ». Par ce changement de signature, Sauser se choisit un nom d'artiste qui le démarque significativement d'une catégorie de personne qu'il méprise et qu'il juge incapables d'éprouver une « jouissance artistique¹ ».

Cependant, les notes contenues dans *Hic, Haec, Hoc* ne fustigent pas que la bourgeoisie, elles s'en prennent aussi aux prostituées et aux artistes, qui seraient trop corsetés. Cendrars regrette que la sexualité et l'expression artistique ne puissent pas s'épanouir pleinement à New York. Il le déplore d'autant plus que ce sont les deux domaines par lesquels ses vertiges s'énoncent jusqu'à présent. Le « protestantisme du vice » à New York le conduit à mépriser la chair. Il considère que « l'hypocrisie puritaine » atténue la virulence du désir, par exemple en cachant les prostituées dans des « poses assagies d'institutrices pauvres » et en les empêchant de circuler « le corps à l'aise, libérées du corset à la pression onaniste² ». Corollairement, sa passion pour l'art est aussi atténuée par ses fréquentations. Par exemple, « Mr. Hfmn... auteur dramatique » est l'archétype de l'artiste raté, insensible à « l'envolée ivre du poète » parce qu'il est contraint de gérer de l'argent et qu'il est dénué du courage de tout perdre, comme le seront les artistes qui gravitent autour du dandy Dan Yack, qui craignent aussi d'avoir « un peu de noir sous les ongles³ ». À en croire les propos tenus dans *Hic, Haec, Hoc*, il y aurait une distinction à faire entre le bon et le mauvais artiste, entre la culture de l'Européen et celle de l'Américain. Aux yeux de Cendrars, l'Américain est inculte : « Vinci, il ne le comprend pas, mais l'admire ; Fragonard, Watteau sont des noms qu'il a entendus et qu'il respecte ; Sir Lawrence est le maître des portraitistes etc. etc. - Il ne connaît pas l'histoire de son art », écrit-il au sujet de « Mr. Lb...sky, peintre⁴ ». Ainsi la société new-yorkaise a le

¹ *Hic, Haec, Hoc*, OAC, II, p. 833.

² *Ibid.*, p. 835 pour les quatre dernières citations.

³ *Ibid.*, p. 834 pour les trois dernières citations.

⁴ *Ibid.*, p. 836 pour les deux dernières citations.

mérite d'enseigner à quel genre d'artiste il ne faudrait pas ressembler : un artiste de salon, installé dans la stabilité bourgeoise et qui ne semble souffrir d'aucun vertige.

Bien qu'il affiche du mépris à son encontre dans *Mon Voyage en Amérique*, c'est tout de même de la population pauvre, composée par les migrants, que Cendrars semble le plus proche. Les contemplant du haut du navire pendant le voyage aller, il finit par descendre dans les cales, comme s'il descendait de sa tour d'ivoire, pour laisser libre cours à son dédain :

J'ai eu le courage de parcourir le bateau, de visiter les émigrants, de descendre aux cales. Et tandis que partout ce n'est que pleurs et grincements de dents et récriminations, tandis que tous à genoux récitent, en commun, des prières et des psaumes – juifs, protestants, catholiques, orthodoxes, mahométans, persans – réjouissant baragouinage – je les méprise encore plus avec leur Dieu, même au bord de la mort et jusqu'en plein naufrage.

Panique. – Beuglements humains.

Ce cri d'une actrice : "Pourquoi allons-nous en Amérique ? Nous pouvions bien aller ailleurs, etc." C'est cela. Ils y vont par nécessité, ces bêtes à gain ; moi, par nonchalance ; brouter du travail, ruminer de l'argent ; moi, jouer à l'amour, cueillir des aphorismes, un peu de ce rien, qui, poudroierait d'or, fait tout mon être.

J'ai l'orgueilleux plaisir d'éprouver mes maximes philosophiques, ironiques, misanthropiques.¹

Cendrars déplore que la population la plus défavorisée ait des ambitions proches de celles de la bourgeoisie. La bigoterie est aussi une cible de ses invectives. En contraste, la spécificité de son dandysme se mesure à sa « nonchalance » et à sa sophistication. Dans ce passage se devine tout de même une sensibilité à la religiosité des passagers, c'est-à-dire à un signe extérieur de leur vie spirituelle. Pour mieux comprendre ce qui justifie cette méfiance vis-à-vis de l'altérité, cette frayeur à l'égard de la « hideur contemporaine² », il faut prendre en considération l'aveu délivré dès le premier jour du voyage : « Dans la rue, à chaque pas je tressaille, je défaille : je vois partout les visages de mes mauvaises pensées, les abjectes gueules de mes plus sales désirs, passer.³ » Dès lors, *Mon Voyage en Amérique* montre un voyageur qui se fuit lui-même en évitant les autres.

Il est vrai que dans *Moganni Nameh* le « je » ne se vante pas d'être un individu d'exception : « Je suis dans un état désolé, d'abattement, de nonchalance et de dégoût ; écœuré au milieu d'êtres qui m'écœurent !⁴ » Par la suite, dans *Séjour à New York*, le désespoir de Cendrars n'a d'égal que celui de ses semblables, ainsi qu'il le confie à « Giou », un surnom

¹ *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 811.

² *Ibid.*, p. 793.

³ *Ibid.*, p. 789.

⁴ *Moganni Nameh*, OAC, II, p. 778.

de Féla : « Giou, on ne sait jamais dans quel désespoir *l'autre* plonge.¹ » Par conséquent, la résurgence de la figure du dandy, dans ces carnets, est à comprendre comme une mise à distance d'une « sensibilité exaspérée au rude contact de la vitalité sociale² », et non comme l'expression d'une volonté sincère « de se détacher des gens³ ». L'image du dandy est une image littéraire figée, par laquelle Cendrars s'intéresse à son désespoir. Elle disparaît progressivement dans ses dernières notes, au profit de remarques descriptives, et davantage marquées par l'empathie.

Partage des solitudes

Dans *À Rebours*, tout le bénéfice que retire le dandy de son isolement tient dans le fait qu'il peut se recueillir, et se laisser aller à des rêveries agréables. Après un rapide temps d'adaptation, des Esseintes supporte bien de se tenir à l'écart des hommes :

Il vivait sur lui-même, se nourrissait de sa propre substance, pareil à ces bêtes engourdies, tapies dans un trou, pendant l'hiver ; la solitude avait agi sur son cerveau, de même qu'un narcotique. Après l'avoir tout d'abord énervé et tendu, elle amenait une torpeur hantée de songeries vagues ; elle annihilait ses desseins, brisait ses volontés, guidait un défilé de rêves qu'il subissait, passivement, sans même essayer de s'y soustraire.⁴

À la suite d'une brève tension, le rêve prend toute la place dans l'esprit du solitaire. La situation ressemble à une pratique maîtrisée du jeûne, pendant laquelle la sensation de faim disparaît au-delà de plusieurs jours d'abstinence. L'isolement offre alors un cadre pour se laisser porter par cet état de fascination. Force est de constater que, dans ses notes, Cendrars se laisse rarement aller avec bonne grâce à cette « torpeur » qui saisit des Esseintes. Il a beau réclamer à grands cris la solitude, celle-ci est vécue comme un fardeau, et ses « songeries vagues » sont frappées d'effroi. Ce rapport inquiet à la solitude ne le conforte pas dans l'image du dandy qu'il voudrait renvoyer. L'inconfort financier et moral que ses lettres dévoilent empêche d'entreprendre une retraite apaisante. *Moganni Nameh* fait état de cette détresse qui est accentuée par la réclusion :

Je suis un peu trop seul. Financièrement, je suis dans la misère. J'attends toujours impatiemment une lettre de vous. Je m'éloigne doucement des êtres les plus chers. Je suis un peu nerveux. Je suis inquiet au bord de mon immense désir.⁵

¹ *Séjour à New York*, OAC, II, p. 848. L'auteur souligne.

² *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 805.

³ *Ibid.*, p. 794.

⁴ Huysmans, Joris-Karl, *À Rebours*, *op. cit.*, p. 155.

⁵ *Moganni Nameh*, OAC, II, p. 782.

Une deuxième fois dans le même texte, Cendrars évoque le poids d'un « immense désir ». Sa solitude renforce son inquiétude, et les livres de la bibliothèque où il se retrouve « seul », « le nez en l'air¹ », n'apaisent pas son impression d'être éloigné des « êtres les plus chers » pour lui. À Bella, restée en Europe, il écrit :

Je suis de nouveau seul, à New York, éreinté, si nerveux que, la nuit, au moindre bruit, je crie et que je dors avec de la lumière dans ma chambre ; sans le sou, traqué, inquiet, ne pouvant pas payer la chambre, etc., etc. [...] ²

Dans *Les Pâques à New York*, ce tourment de la solitude se mue en une sensation de paranoïa. Les rues désertes ou la noirceur de la ville participent au « vertige » du « je » :

Les rues se font désertes et deviennent plus noires.
Je chancelle comme un homme ivre sur les trottoirs.

J'ai peur des grands pans d'ombre que les maisons projettent.
J'ai peur. Quelqu'un me suit. Je n'ose tourner la tête.

Un pas clopin-clopant saute de plus en plus près.
J'ai peur. J'ai le vertige. Et je m'arrête exprès. ³

Où est autrui ? Invisible, mais partout présent, il se tapit dans l'ombre comme un assassin. L'immensité des rues de New York permet ce cache-cache inquiétant. En revanche, le « je » de *Mon Voyage en Amérique*, confiné sur le paquebot, doit s'accommoder de la présence de son prochain. Pourtant, dire « nous » lui apparaît comme une étrangeté :

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. ⁴

Cendrars refuse de s'inclure dans un « nous » qui trahit la présence d'un autre. Il favorise l'expression d'un « moi » glorieux, et affuble le pronom d'une majuscule. Mais la solitude reste mal vécue parce qu'elle semble illusoire pour celui qui la recherche. Quand bien même il parviendrait à échapper à la compagnie des passagers, il devrait encore faire route avec son « étoile ». Si la solitude absolue, qui revêt un caractère de nécessité existentielle, n'est pas envisageable à bord du navire, c'est à l'écriture de la faire advenir.

Dans *Messe des morts*, Przybyszewski, le troisième dédicataire d'*Aléa*, fait de la solitude le propre de la condition humaine et nie avec virulence l'existence d'une réalité extérieure à soi :

Je suis pour moi seul !

¹ *Ibid.*, p. 783 pour les deux citations de la phrase.

² *Séjour à New York*, OAC, II, p. 844.

³ *Les Pâques à New York*, [1912], ORC, I, p. 12.

⁴ *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 805.

I – LA POSSESSION IMPOSSIBLE

Je suis commencement, car je porte en moi toute la théorie de l'évolution, et je suis la fin, car je suis votre chaînon terminal.
Seul avec mes sensations.
Vous avez un monde extérieur ; je n'en possède pas, je n'ai que moi.
Je suis Moi.
Moi, la synthèse du Christ et de Satan, moi qui me conduis moi-même sur le mont et m'induis en tentation et vais me faillir à moi-même.¹

Plus fortement encore que dans *Imago* ou dans *Sixtine*, où la subjectivité du personnage crée aussi sa propre réalité, un tel extrait laisse entendre que rien n'est pensable au-delà des seules sensations de l'individu, à la fois « commencement » et « fin », ultime « synthèse ». Pourtant, cet individu s'adresse à un autre, qui n'existe peut-être qu'à travers son propre regard, mais qui justifie au moins l'activité de l'écriture. De la même manière, la solitude de l'écrivain est la seule chose que Cendrars veut bien partager avec ses semblables.

Dans le carnet du *Retour*, il fait en sorte que son esseulement rencontre celui des autres passagers. Il n'est plus question d'aller à la rencontre de la présence réconfortante d'une personne en particulier, mais d'essayer de se sentir plus proche des voyageurs de troisième classe : « Je veux me mêler à tous les groupes : aux Russes, aux Polonais, aux Allemands, aux Italiens, aux Juifs. – Je parle leurs langues. Je suis le seul français. » L'expression de la solitude est à trouver dans le langage d'autrui. De la même manière, l'épuisement des « fatigués de l'Amérique² » est aussi celui de Cendrars. À partir du moment où il se mêle aux autres, il troque les exagérations de *Mon Voyage en Amérique* contre les observations minutieuses du *Retour* :

Pas de chants. Tout le monde s'est couché. Ces pauvres diables en ont assez. Beaucoup sont depuis longtemps pour la première [fois] sur une paillasse. Quelle fatigue dans leurs yeux lourds. Plus d'audace. Plus de défi. Ils sont éreintés, éreintés.³

Dans un entretien radiophonique avec Michel Manoll en 1950, Cendrars présente ce voyage comme le plus beau de sa vie, précisément parce qu'il se trouvait en compagnie d'autres réprouvés. En effet, il est possible de constater que, dès la première note du journal de bord, l'empathie remplace le mépris :

Je veux être calme. Je veux être calme. La pitié, la grande pitié des misérables m'envahit trop facilement.

Un bateau de III^e classe. Dans l'entrepont, au milieu de ceux qui n'ont pas réussi, de ceux qui sont malades, de ceux qui n'ont pas osé débarquer, et qui laissent à terre un parent, au milieu de tous les blessés par les liens d'affection qui se rompent. Du calme. De la paix. Beethoven.⁴

¹ Przybyszewski, Stanislas, *Messe des morts*, op. cit., p. 57.

² *Le Retour*, OAC, II, p. 863 pour les deux dernières citations.

³ *Ibid.*, p. 867.

⁴ *Ibid.*, p. 859.

Le « calme », la « paix » ne viennent pas seuls : ils sont accompagnés d'une attention particulière pour ceux qui ont rompu leurs « liens d'affection ». Néanmoins, sous cette fraternité naissante subsiste encore l'idée que Cendrars reste profondément solitaire : « Je suis seul sous la pluie. Mon cœur déborde de pitié. – Assez ! Je suis égoïstement bon. Je suis heureux pour moi tout seul.¹ » Dans *Le Retour*, le pronom « nous » désigne une addition d'individualités, et ne s'oppose pas à la présence du « je ». Il ne réfère pas à un groupe homogène, mais désigne plusieurs « je » qui réussiraient à se reconnaître dans leurs différences.

Dans *Les Pâques à New York*, les solitudes des uns et des autres se rencontrent. Par exemple, la voix solitaire réclame au « Seigneur » la pitié pour les pauvres. L'image de la viande lancée aux migrants comme s'ils étaient des animaux de cirque, déjà convoquée dans *Mon Voyage en Amérique* et dans *New York in Flashlight*, est employée cette fois-ci pour lancer un appel à la charité :

Seigneur, la foule des pauvres pour qui vous fites le Sacrifice
Est ici, parquée, tassée, comme du bétail, dans les hospices.

D'immenses bateaux noirs viennent des horizons
Et les débarquent, pêle-mêle, sur les pontons.

Il y a des Italiens, des Grecs, des Espagnols,
Des Russes, des Bulgares, des Persans, des Mongols.

Ce sont des bêtes de cirque qui sautent les méridiens.
On leur jette un morceau de viande noire, comme à des chiens.

C'est leur bonheur à eux que cette sale pitance.
Seigneur, ayez pitié des peuples en souffrance.²

À l'image des porcs en liberté dans *Mon Voyage en Amérique*, répond cette métaphore de la bête de somme. Dans un cas, les pourceaux salissent de leur propre chef tout ce qu'ils touchent, dans l'autre, ils sont maintenus dans un état de soumission qui paraît injuste. La misanthropie de Cendrars n'est donc pas une simple mise à l'écart de la société. Il s'agit d'une façon d'atteindre une solitude entendue dans un sens assez proche de ce que Blanchot appelle la « solitude essentielle³ ». Ce n'est pas parce qu'il se sent seul à Saint-Petersbourg, sur le bateau ou à New York, que Cendrars se met à écrire, mais c'est en écrivant qu'il prend la mesure de la solitude dans laquelle son individualité s'affirme et le fascine. La lecture de ces carnets

¹ *Ibid.*, p. 861.

² *Les Pâques à New York*, ORC, I, p. 10.

³ « I. La solitude essentielle », Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 9-25.

donne l'impression qu'il ne pouvait pas faire autrement que de se tourner sur lui-même, parce qu'il semblait soumis à ce que Blanchot nomme une « impossibilité de ne pas voir » :

Nous avons ici une expression immédiate de ce renversement qui est l'essence de la solitude. La fascination est le regard de la solitude, le regard de l'incessant et de l'interminable, en qui l'aveuglement est vision encore, vision qui n'est plus possibilité de voir, mais impossibilité de ne pas voir, l'impossibilité qui se fait voir, qui persévère – toujours et toujours – dans une vision qui n'en finit pas : regard mort, regard devenu le fantôme d'une vision éternelle.¹

Dans les carnets du voyage en Amérique a lieu le phénomène décrit dans ce paragraphe : le « je » détourne son regard de ceux qui l'entourent pour mieux le porter sur sa propre « vision ». Mais simultanément il prend conscience que la solitude totale à laquelle il aspire est un leurre, car sa sentimentalité et ses rêves sont concernés directement par la question de l'altérité, et sont partageables par l'écriture. Pour Genet, les œuvres de Giacometti disent aussi ce partage des solitudes rendu possible par l'art : « Étant ce que je suis, et sans réserve, ma solitude connaît la vôtre.² »

Aléa, le roman commencé avant le départ, et repris au retour, est cette fiction autobiographique dans laquelle se noue le drame du misanthrope. L'énonciation à la première personne va s'effacer au profit de la troisième, et n'intégrer que ponctuellement le « je ». Le travail littéraire n'y est pas uniquement vu comme un processus d'exorcisation de vertiges qui seraient les vecteurs d'une séparation avec la société. Dans ce texte, le vertige est aussi une façon de montrer l'égarement d'une identité que le lecteur a la charge de recomposer.

¹ *Ibid.*, p. 23.

² Genet, Jean, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, [1957], Paris, Gallimard, « Blanche », t. v, 1979, p. 73.

C. La « mise au point » délirante d'*Aléa*

À la différence des carnets du voyage en Amérique, *Aléa* a une prétention éditoriale. Ce ne sont pas des lignes ouvertement autobiographiques, mais elles reprennent les questionnements et certains passages de ces notes. Le récit ne sera pourtant pas publié avant 1922, dans une version largement remaniée, à une époque où l'esthétique fin-de-siècle semble dépassée. La revue *Les Feuilles libres* parie sur *Moganni Nameh*, une version d'*Aléa* qui prend l'aspect d'un court roman-feuilleton au titre énigmatique. Pour publier cette version dans les numéros vingt-cinq à trente, accompagnée de dessins de Chagall, Cendrars choisit donc de reprendre le titre du carnet qu'il tient juste avant d'embarquer pour New York. À cheval entre le roman, le conte, la nouvelle et le poème en prose, ce texte interroge la difficulté qu'il existe à représenter le mouvement de la pensée par l'écriture. Il est un concentré des exagérations merveilleuses d'*Au pays des images*, des réflexions et des références esthètes de *Mon Voyage en Amérique*. Cette précipitation de visions engage à le considérer comme une somme d'expérimentations, ainsi que le suggère la « préface-dédicace » :

Ceci est un essai. Son véritable titre devrait être : *Un été de la vie d'un poète* ; et son sous-titre : *roman de mise au point*. C'est le commentaire d'un jeune homme tout ému de se connaître, de s'expliquer soi-même... et qui, étonné, sourit, sourit même à la souffrance que cette connaissance, inévitablement, lui apporte...¹

Dans le *Moganni Nameh* de 1911, ou dans *Mon Voyage en Amérique*, les rêves ou les hallucinations font l'objet d'une simple curiosité de la part du locuteur, mais dans *Aléa* elles conduisent le héros au délire. José est soumis à des rêves endormis et à des rêveries éveillées qui troublent sa conscience et sa perception, ou entraînent de vives exaltations. Il confond le monde sensible avec ses émois artistiques, et ses divagations nocturnes avec ses pensées. Cependant, ces états de stupeur ne sont pas à lire comme des perturbations du réel, mais comme une représentation du réel lui-même, organisée autour d'images d'ascensions et de chutes, comme au moment de la contemplation d'une partition de musique ou d'une icône de la Vierge.

Rêves et rêveries

José revient dans la famille de sa bien-aimée, morte il y a peu, à Saint-Pétersbourg, après une longue absence. Le lecteur suit ses déambulations dans une ville froide et son quotidien

¹ *Aléa*, ORC, I, p. 1101. L'auteur souligne.

aux côtés d'une famille endeuillée. L'action est presque inexistante. Si la narration est principalement conduite à la troisième personne, les plongées répétées dans les songes de José donnent lieu à des monologues intérieurs. Le protagoniste, ainsi que le cadre dans lequel il évolue, ne sont perçus qu'au prisme de sa déraison. Que l'épuisement le fasse tomber dans des sommeils synonymes de cauchemars ou qu'un élément du monde extérieur le pousse à des rêveries dans lesquelles il perd ses repères, José est sujet à des crises qui ne lui permettent plus de savoir quand il est conscient ou non. Par exemple, la redécouverte de Saint-Pétersbourg, au début du récit, fait éclore en lui « un bouquet lumineux de rêves, de féeries et de fièvres...¹ » et la description de la ville se fait dans un grand étourdissement :

Des gares défilent. Des lunes passent. Des plaines et des forêts tourbillonnent follement. La terre entière bombe, tandis que le ciel baisse. Et c'est un bruit de ferrailles, le cliquetis des chaînes, le *brounn-rounn-rounn* des roues. Des paysages et des visages s'embarbouillent de fumées. Des nuées en dérive se brisent autour du train. Tout tourne en un vertige épouvanté. Tout est emporté. Un cataclysme de l'univers se prépare.²

Ce « préambule³ » est traditionnel parce qu'il pose un cadre spatial et temporel facilement identifiable, dans lequel le héros peut faire sa première apparition. Mais il propose aussi une entrée dans un « vertige épouvanté », vite interrompu : « Un tressautement du fiacre le réveille.⁴ » Le personnage s'était donc endormi sans que le lecteur n'en soit averti. Ce n'est là que le premier des nombreux endormissements et réveils de José qui vont confondre le lecteur.

Les cauchemars se succèdent et le perturbent encore à son réveil. Par exemple, au moment de rapporter celui dans lequel il assiste à une guerre entre gorilles, le narrateur insiste sur le fait qu'il « se réveilla hagard⁵ ». Le chapitre six s'ouvre sur un autre réveil, puisqu'il est précisé que le dormeur « ouvrit les yeux⁶ ». Le chapitre deux confirme la règle car il débute par un éveil « en sursaut⁷ ». Mais José se recouche aussitôt après avoir vu les ombres de la ville par la fenêtre, et l'action se focalise sur l'intensité de son monde intérieur dans lequel « Mécontentement », « Espoirs », « Paresse », « Doute », « Remords », « Envie », « Rage », « Fatigue », « Brute », « Découragement », « Infamie », « Crime », « Suicide », « Honte »,

¹ *Aléa*, ORC, I, p. 1104.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 1103.

⁴ *Ibid.*, p. 1104.

⁵ *Ibid.*, p. 1111.

⁶ *Ibid.*, p. 1143.

⁷ *Ibid.*, p. 1113.

« Ressassement », « Dégoût » et « Satiété¹ » sont personnifiés en entités concrètes qui se livrent bataille.

En dehors de ses rêves nocturnes, José est aussi saisi de terreur quand il est éveillé. À chaque fois qu’il arpente les rues de Saint-Petersbourg ou qu’il tourne en rond dans sa chambre, ses souvenirs et ses fantasmes s’entremêlent douloureusement. Il en vient à compter les jours sans vagabondage de son esprit : « Le principal fut qu’il n’eut plus d’hallucination de la journée. Il était trop sur ses gardes en face de l’autre.² » Son journal intime lui sert à fixer ses angoisses et à calmer ses visions : « D’autres idées, d’autres images l’assaillaient, un fatras de paroles, de réminiscences.³ » La diégèse est entièrement focalisée sur cette vie intérieure. Quant à la mère, elle est simplement appelée « la mère », et des meubles de la maison il est juste précisé qu’ils dégagent « une exhalaison de mauvais rêve » qui rappelle la « puanteur des sommeils bourgeois⁴ ». *Aléa* est une longue divagation, à travers laquelle un personnage observe ce qui lui semble étranger apparaître ou disparaître autour de lui.

À cet égard, l’exemple du chat, dans le deuxième chapitre, est éloquent. Dans sa chambre, José ferme les yeux comme s’il s’endormait, et observe un chat qui court « entre ses paupières comme au bord d’une gouttière ». L’animal serait donc une pure vision. Pourtant, quand José ouvre à nouveau les yeux, il aperçoit bien un chat en train de se mouvoir sur le toit de la maison voisine, ce qui l’émeut étrangement : « Quelle émotion. Il avait cru à une hallucination, là, tout à coup. Il faut ruser, se tromper, emmitoufler son esprit de mensonge. C’était ça, sa résolution. Il en était sûr, convaincu, – la comprenait.⁵ » Au sujet de cette disposition du héros à se mentir à lui-même, plus généralement autour de la place du mensonge dans l’économie du récit, Christine Le Quellec Cottier considère que Cendrars reprend à son compte la théorie de Gourmont dans *Le Problème du style* à savoir que, pour un artiste, l’essentiel consiste à « sentir » ce qui l’entoure. Il n’existe pas de vérité absolue, et l’écrivain, « [s]’il voit, s’il sent, il dira quelque chose ; cela sera intéressant ou non, beau ou médiocre, chance à courir⁶ ». Dans cette perspective, toutes les sensations et les émotions sont

¹ *Ibid.*, p. 1114 pour les dix-sept citations précédentes.

² *Ibid.*, p. 1112.

³ *Ibid.*, p. 1118.

⁴ *Ibid.*, p. 1105 pour les deux citations de la phrase.

⁵ *Ibid.*, p. 1116 pour les deux dernières citations.

⁶ Gourmont, Remy de, *Le Problème du style*, cité par Christine Le Quellec Cottier dans la « Notice » à *Aléa*, ORC, I, p. 1551.

justes, dès lors qu'elles sont inédites. Fort de cette hypothèse, José, l'apprenti poète, passe le plus clair de son temps « prostré et immobile¹ », attentif à ses rêves et à ses rêveries.

Bachelard distingue ces deux notions. Le rêve ne serait pas une déclinaison de la rêverie puisqu'elle implique le *cogito* actif du rêveur éveillé, tandis que le rêveur qui dort resterait passif. De surcroît, la rêverie serait un mode de pensée par lequel le poète aiguisé sa connaissance du monde. Pour la capter, il faudrait réussir à dire les sensations qui s'y bouleversent, et Bachelard écrit : « Tous les sens s'éveillent et s'harmonisent dans la rêverie poétique. C'est cette polyphonie des sens que la rêverie poétique doit enregistrer.² » José poursuit cette « rêverie poétique » en aiguisant sa sensibilité au contact de la musique et de l'écriture. Les fins des sept chapitres d'*Aléa* sont ponctuées de citations de ses poètes favoris, dont certains sont répertoriés dans l'anthologie qu'il conserve sous son oreiller : Vigny, Gourmont, Maeterlinck, Sainte-Beuve, Baudelaire, Goethe, et à nouveau Gourmont. Sa pratique de la critique littéraire est, elle aussi, une forme d'expérimentation poétique, puisque José tente de dissenter des œuvres de Mallarmé, de Ghil, de Stiner, de Nietzsche, de Gautier, des Goncourt, de Flaubert et de Gourmont dans une seule page brève, comme par un resserrement de maximes. En ce qui concerne sa lecture du *Latin mystique*, elle lui permet de passer d'un rêve à l'autre : « Son esprit, comme d'un tremplin, rebondissait. Tous les rêves lui étaient de nouveau ouverts, du centre, jusqu'à la périphérie, une effervescence rayonnante de pensée. » La lecture fabrique des songes qui inspirent de nouveaux livres. Quand cette stimulation devient trop intense, José guérit le mal par le mal en s'apaisant par la littérature : « Pour se calmer, il se récita, à mi-voix, *Le Coucher du soleil romantique*, de Baudelaire.³ »

Comme dans le premier *Moganni Nameh*, la place centrale accordée à la lecture et à l'érudition explique pourquoi une des rêveries inquiétantes qui parcourent *Aléa* survient dans une bibliothèque :

Dans la salle de lecture, une vague de sang chaud lui monta à la tête, il eut un instant de vertige. La salle oscillait. Les deux rangées des tables tombaient l'une dans l'autre. Au milieu des chaises renversées des hommes et des femmes, pêle-mêle. Puis, tout se remit en ordre, bien aligné. Il crut voir un long tapis rouge se dérouler sous ses pieds, qui montait jusqu'à un œil-de-bœuf du plafond – Il se maîtrisa d'un violent effort des reins, de la crispation de sa main pâle au dos du livre...⁴

S'agripper au livre pour ne pas défaillir revient à se servir du poison comme d'un remède. Ce sont les fantasmagories que José est allé puiser dans ses lectures qui le conduisent à ce

¹ *Aléa*, ORC, I, p. 1157.

² Bachelard, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadriges », 2016, p. 6.

³ *Aléa*, ORC, I, p. 1134 pour les deux dernières citations. L'auteur souligne.

⁴ *Ibid.*, p. 1140.

malaise. Que Cendrars tente à plusieurs reprises de raconter cet épisode trahit l'importance qu'il revêt à ses yeux : la sensation de vertige conduit à l'écriture, mais elle en est aussi l'objet. Il ne cherche pas à l'identifier d'un point de vue médical ou psychologique. Il la désigne en dehors des discours philosophiques ou scientifiques qui feraient autorité, et la prend pour ce qu'elle est, c'est-à-dire comme une « vague [...] qui monte » à l'intérieur du corps. Entre 1910 et 1912 elle est au cœur de ses préoccupations, mais elle le conduit surtout à une réflexion, parfois embrouillée, sur le rôle de l'œuvre d'art. Dans *Au pays des images* ou dans *Mon Voyage en Amérique* elle l'amène à réfléchir sur la notion, un peu vague, de « synthèse ». *Aléa* n'échappe pas à cette tendance, d'autant plus que la fiction est un prétexte à l'élaboration d'un discours aux accents incantatoires : « Ouvrir une vie, saisir un fait, tirer la fibre précise dans cette chair vive pour provoquer les soubresauts voulus, reconstruire, à volonté, des synthèses inattendues, voilà le rôle de l'Art.¹ » La provocation de soubresauts émane d'un puissant *vouloir*. Afficher cette volonté revient à considérer que l'artiste possède quelques forces qui lui permettent de devenir le maître de son propre vertige. Démenteur, il pourrait à la fois le faire naître et le détruire, dire ce qu'il est et ce qu'il n'est pas, ce qu'il fait et ce qu'il ne fait pas. L'« Art » apparaît comme une réponse à l'impuissance induite par le vertige, et comme un moyen de ne plus se sentir désemparé face lui.

Pour José, observer le va-et-vient des habitants du faubourg est une manière d'étendre ce désir de contrôle à d'autres domaines qu'à ses propres rêveries. Quand il souhaite louer une chambre depuis laquelle il pourrait noter « le va-et-vient de ce monde, de cette tourbe fourmillante », de suivre des yeux « le manège des femmes encapuchonnées d'un mouchoir jaune » ou les ouvriers au travail, il est pris de « furieuses échappées d'art » qui l'extraient, pour un temps, de sa « mélancolie ». Cendrars essaie d'attribuer à l'écrivain un rôle précis, qui consiste à transfigurer ce qu'il voit. Par exemple, quand José se remémore les rues de Berne, il se figure que « les pignons des toits descendaient, comme des bonnets de nuit, jusqu'au premier étage des maisons closes² ». L'utilisation du verbe « descendre » n'est pas anodine. Dans *Aléa*, dès qu'a lieu ce genre de transfiguration, ou dès que les états de conscience de José se modifient, Cendrars emploie des signes de verticalité.

Les passages du rêve à la rêverie dans la chambre de José sollicitent l'image de la chute, comme dans cet extrait où il s'effondre sur lui-même :

Je me vautre au plus profond de moi-même, dans mon fauteuil, à l'aise.

¹ *Ibid.*, p. 1139.

² *Ibid.*, p. 1153 pour les cinq dernières citations.

Je suis bien seul. Je suis bien seul.
Les rideaux sont bien tirés. J'ignore le monde extérieur.
Silence.
En ce clair-obscur de calme le poêle de ma pensée ronronne.
Silence.
Mon œil tourne sur son axe - : étonné, je me contemple.
Silence.
Je suis Je.¹

José s'enfonce dans son fauteuil comme le « je » de *Moganni Nameh* s'installe en profondeur dans son « immense désir ». Les rideaux tirés l'isolent de l'extérieur et facilitent sa contemplation intime. Ainsi caché, ou plutôt réfugié comme dans un cocon ou une grotte, il s'assure de parvenir à une solitude absolue. Le redoublement de « je suis bien seul » rappelle la double répétition de « je veux être calme » dans *Le Retour*. Ce genre de formule fonctionne de manière performative : elles font advenir la solitude et le calme par la seule puissance de leur évocation. Ce travail d'autosuggestion a pour finalité de favoriser le développement d'une « pensée » subversive, qui naît dans le « clair-obscur » d'un état flottant. En se retournant « sur son axe », cet œil mobile abolit la frontière entre l'individu et ce qui semble extérieur à lui. Son regard se porte partout et, dans cette expérience du seuil, seule l'acuité de la vision semble encore avoir de l'importance. Avec *Aléa*, Cendrars essaie de rendre caduque la séparation conventionnelle entre le rêve et la vie, sur le modèle de Nerval dans *Aurélia* :

Il était émerveillé de voir combien sa vie se mêlait à sa littérature, et réciproquement. Mais, n'était-ce pas naturel ? Le cerveau, l'âme, les couilles ne forment qu'un tout, entremêlé, inextinguible, comme des mains jointes. La vie et le rêve, le réel et l'irréel se marient profondément, l'union est si intime, qu'il est fort compliqué de saisir quelque chose, d'expliquer un fait, d'entendre la ténuité des notes corollaires, qui permettraient pourtant le renversement, le dénouement de cet accord. Mieux que *Poème et réalité* de Goethe, *Le Rêve et la Vie*, de Gérard de Nerval, confirmait cette opinion, et Descartes, dans son *Traité des passions*, expliquait clairement le mécanisme de ce corollaire.²

Un tel raisonnement relève de la remarque dissertative et interrompt le déroulement de l'intrigue romanesque. Cendrars utilise un ton de pédagogue pour démontrer que « l'union » de l'esprit et du corps, du visible et de l'invisible, doit devenir une priorité littéraire. Il n'en reste pas moins que le héros d'*Aléa* et celui d'*Aurélia* restent coincés dans les clichés de figurations duelles. L'opposition entre ascension et chute pour présenter les états d'endormissement ou de semi-conscience de José correspond à ce genre d'allégories binaires qui surgissent comme par réflexe. En français, l'expression populaire dit que quelqu'un « tombe de fatigue ». De la même manière, dans *Aurélia* le narrateur a tendance à *tomber* dans son rêve, comme l'explique Fanny Déchanet-Platz :

¹ *Ibid.*, p. 1148.

² *Ibid.*, p. 1139.

Nerval, chez qui le rêve éveillé et celui du sommeil se mélangent si souvent, témoigne aussi de cette expérience de la chute dans un passage d'*Aurélia* où le narrateur observe la décoration de sa chambre. [...] La chute équivaut ici à un voyage dans les profondeurs du monde vers un autre univers, ici marqué non plus par l'obscurité mais par la lumière, peut-être celle du rêve.¹

Une opposition conventionnelle se rencontre à nouveau, entre « obscurité » et « lumière ». Unir le rêve et la vie n'est pas un vœu réalisé par l'écriture. En ne fonctionnant pas autrement que sur une dynamique de contraste, *Aléa* et *Aurélia* en portent le deuil.

Dans la seconde partie d'*Aurélia* le narrateur apprend d'une étoile le secret de l'origine de l'univers, et ce qui en sortit en premier lieu : « Du sein des ténèbres muettes deux notes ont résonné, l'une grave, l'autre aiguë, – et l'orbe éternel s'est mis à tourner aussitôt.² » La marche ininterrompue de « l'orbe » a pour corollaire la dissemblance des notes. Dans *Aléa*, la musique aussi est mère de l'univers, mais le narrateur précise que les « notes corollaires » sont trop ténues pour être entendues, si bien que cette origine univoque est inaccessible à la connaissance. Dès lors, la quête d'« union » ou d'« accord » de José s'engouffre dans l'aporie déjà mise en évidence dans *Au pays des images* et dans *Mon Voyage en Amérique* : écrire ne fait que mettre en évidence des morcellements et des désunions. À moins que la complexité des phénomènes psychiques et des stupéfactions dans lesquels s'abandonne le héros n'invalide cette fatalité en fournissant la matière à une prose capable de former « un tout ».

Une prose de la stupéfaction

Les états de stupéfaction de José, c'est-à-dire ses « étonnements extraordinaires³ » selon le dictionnaire, sont des moments pendant lesquels le temps et l'espace paraissent suspendus. Le court de ses pensées est commenté pour lui-même et par lui-même, dans une démarche autoréflexive qui fait d'*Aléa* un récit qui s'interroge sur les pouvoirs de l'imagination :

Il soupçonnait bien que l'imagination lui avait joué ce mauvais tour ; admettait que, les images ayant une force motrice directe égale au carré de leur grandeur, une image illimitée pouvait très bien conduire en Russie et même plus loin, hors du monde, jusqu'à la lune !⁴

Ce « pays des images » n'a pas de frontières. Par-delà le détournement comique du discours scientifique, ce passage laisse entendre qu'une imagination véloce serait la promesse d'un

¹ Déchanet-Platz, Fanny, *L'Écrivain, le sommeil et les rêves : 1800-1945*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 2008, p. 108.

² Nerval, Gérard (de), *Aurélia ou Le Rêve et la vie*, [1855], dans *Œuvres complètes*, t. III, Jean Guillaume et Claude Pichois (dir.), avec la collaboration de Jacques Bony, Michel Brix, Lieven d'Hulst, Vincenette Pichois, Jean-Luc Steinmetz, Jean Ziegler et Antonia Fonyi, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°397, 1993, p. 747.

³ Littré, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, L. Hachette, 1873-1874, [En ligne] ; consulté le 17 avril 2020 ; URL : <https://www.littre.org/definition/stup%C3%A9faction>

⁴ *Aléa*, ORC, I, p. 1108.

transport « hors du monde », mais aussi d'un transport hors de soi, proche de celui auquel aspire le prince dans *Au pays des images*. Comme dans le conte merveilleux, le roman met en avant le caractère incontrôlable de cette « force motrice » à l'origine de vertiges présentés en deux étapes : le personnage a l'impression de s'élever avant de retomber brutalement au sol. De tels effets trouvent de nombreuses causes, mais ce sont les émotions musicales et religieuses qui en sont les provocateurs principaux.

Le rapport de José à la musique est directement corrélé au sentiment du vertigineux. Pour lui, écouter de la musique revient à vivre une expérience mystique inaccessible par la lecture, et l'écrivain devrait reconstituer le rythme de l'univers et les émotions induites par les sons, en sachant très bien qu'il est condamné à l'échec. Disqualifiant les mots de la « psychologie », qu'il juge « lourds, macaques, hideux », il essaie de réduire le langage à sa sonorité pure : « [...] c'est par la musicalité qu'il expliquait cette obédience de joie, l'onde des sublimes frissons d'oubli et d'insouciance...¹ » La satisfaction artistique qu'il ressent pendant qu'il écrit est désignée par une métaphore musicale : « Son cerveau n'était plus qu'une onde d'harmonie² ». La passion de José est si forte qu'il confond le mot et la note, comme à la lecture d'« *in Memoriam* », le manuscrit écrit en souvenir de celle qu'il a perdue :

C'était une œuvre absconse, inspirée par la mort d'une bien-aimée, la fille même des gens chez lesquels il vivait maintenant, sans aucune trame, ni psychologie, ni action, ni romanesque, la paraphrase littéraire, la prose rythmique, d'un morceau de musique, un quartet classique, – violon, deuxième violon, alto et violoncelle. Des mots, rien que des mots, malaxés, burinés, torturés, presque sans lien grammatical, sans syntaxe, des mots, des phrases combinées d'après le jeu des plus lointaines analogies, des mots, pour arriver à exprimer toutes les insinuations de la musique, ses envolées, ses rythmes précis, son lyrisme, ses motifs majeurs, puis mineurs, des mots pour enguirlander les symboles musicaux, – rien que des mots.³

Ce brouillon dans lequel le texte se transforme en partition est-il un exemple d'idéal lyrique ? Le langage y est réduit à une rythmique élémentaire et semble réussir l'« analytique synthèse » réclamée dans *Mon Voyage en Amérique* : « La musique est un art synthétique, qui procède par harmonies plénières, par dissonances futuristes.⁴ »

Après la relecture de *Nostalgie*, un autre opus de sa composition, José est saisi d'un long vertige. Alors qu'il mime le mouvement de ses doigts sur un piano, une vision, qu'il aura du mal à « paraphraser littérairement⁵ », s'empare de lui :

¹ *Ibid.*, p. 1115 pour les trois dernières citations.

² *Ibid.*, p. 1116.

³ *Ibid.*, p. 1127.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 1132.

Il se voyait en chef d'orchestre. Dans l'intérieur si laid de la cathédrale de Berne, milieu favorable à son rêve car il y avait, maintes fois, tenu les orgues. Trois accords puissants annonçaient, au début, que les portes extérieures s'étaient closes avec fracas ; un lent trémolo des violons, que le voile des mystères lentement s'entrouvrait, que la scène était tout intérieure ; et la mineur de la tonalité, le jeu humain, pérennel, douloureux : la vie palpitante d'une âme.¹

Comme dans le passage où José s'assoit dans son fauteuil et s'isole pour regarder en lui-même, les portes de la cathédrale se referment sur le chef d'orchestre et le séparent du reste du monde, afin qu'il tourne son regard sur son propre « mystère ». Par ailleurs, le plafond élevé d'une cathédrale ne peut être que favorable à la description d'une ascension. Ainsi le lecteur est préparé à entrer dans la « vie palpitante d'une âme », au sein d'un lieu conforme à ce genre de transport spirituel. La direction orchestrale de José, qu'il s'agit de suivre dans son élan, est excitée par l'alternance entre un sentiment de domination et un sentiment de soumission :

Du haut de son estrade, soutenu et porté, il dominait les instruments, réglait les rythmes, dansait, plastiquement, les phrases mélodives [sic] ; de sa baguette magique, qui animait la vie primordiale de l'orchestre : de ses doigts nerveux, qui balançaient le spectre de puissance illusoire ; de son bras, qui scandait la passion des harmonies, l'accouplement des notules disharmoniques, le déchargement des atmosphères musicaux ; de son geste impérieux, qui déversait les furies et les tumultes, ouvrait l'écluse écumante des grandes orgues ; de son regard, qui allumait les voix des chœurs échafaudés par-devant lui, les allumait, les éteignait, comme autant de cierges de pénitence et d'oraisons ; du tressaillement de son dos, sous sa correcte redingote, qui fixait l'œil de l'auditoire, derrière lui ; de son pied, qui martelait les triomphaux éclats des cuivres, les chambardements des timbales, les délirants *hosanna* des blanches voix des femmes ; de tout son être, enfin, qui, ayant incité, au mouvement, toutes ces vies, ne pouvait plus les maîtriser, était emporté, soulevé, élu à la fatalité d'être un dieu créateur et dansait, eurythmique, la gigue de son anéantissement sur les débris fumants de son cœur !²

La baguette du musicien est « magique » parce qu'elle anime et fait danser des forces de vie, comme si elle les créait. Le chef d'orchestre peut diriger les désirs explosant dans « les furies » de la musique car il est « impérieux », et sa redingote est « correcte ». Son comportement est assuré, son allure est fière, il n'est plus fiévreux comme quand il se promène à Saint-Pétersbourg. Par la musique, il parvient à tenir à distance des inquiétudes personnelles. Soudain, cette assurance cède. Au moment où le chef d'orchestre croit être enfin arrivé au sommet de sa possession, il ne parvient plus à gérer le tumulte des instruments, qui se retournent contre lui. La musique symphonique, solennelle et harmonieuse, se retrouve réduite à une « gigue » populaire. Le point d'exclamation referme une longue séquence dans laquelle une vie entière s'est déroulée. En effet, elle commence par évoquer le réglage des rythmes, se poursuit dans un « déchargement des atmosphères musicaux » et prend fin sur l'« anéantissement » du chef d'orchestre et sur les « débris fumants de son cœur ». Comme le

¹ *Ibid.*, p. 1129.

² *Ibid.* L'auteur souligne.

prince d'*Au pays des images* avant lui, José « s'anéantit ». Débris, éclats : ce processus de fragmentation est mimé par la phrase de Cendrars qui multiplie les points-virgules, créant ainsi une multitude d'unités syntaxiques.

Au « firmament » de sa vision, le chef d'orchestre se sent « foudroyé¹ » par les instruments qui le maltraitent, le déforment, le défigurent, et il ne trouve aucun moyen pour apaiser son tourment et les manipulations malveillantes de la musique :

Il montait.

Il ne voyait plus que des mains tourmentant, fébrilement, les violons ; des doigts fous courant presque sur les flûtes ; des mains perverses caressant languissamment les harpes, en une molle langueur – et, peu à peu, il se sentait enlevé. Les instruments même disparaissaient et les joueurs ; rien que des mains, comme une atmosphère lumineuse, ondoyaient, en cadence, des mains spirituelles et presque translucides, un parterre rare de fleurs se mettant à parler, à chanter tristement et à choir, – pétale par pétale, – dans la lumière – et un parfum sonore fusait, tout droit, en haut, une voix d'or, chant enfantin, soleil d'airain : son cœur. –

Les mains étaient des vols d'ailes blanches, des ébats de colombes, des crissements de plumes, des flabescences [sic]. – Mais lui montait toujours. –

Là-bas, l'orchestre se pâmait, comme une immense lyre, le frémissement des blés d'été au soleil mûr, le clapotis des flots d'acier en plein midi, le tremblement mystique des féeries et des fées, parfois plus lent, parfois plus augmenté : le bruissement voluptueux des joies futures ; et la salle tout entière n'était qu'une ruche d'amour. Et la voix à nouveau vocalisait son chant, plus émue, plus ténue, chatoyante et plus grave, en proie à une auguste terreur, un somptueux respect : œil de paon et de folie. – Mais lui montait toujours.²

Les musiciens se désagrègent et ne sont plus que des mains qui s'agitent. De la même manière, l'esprit de José l'agace, le tiraille, est prêt à l'entraîner au contact de ses pires perversions. Les points-virgules, les deux points, les tirets et les retours à la ligne participent à une impression de vitesse et laissent entendre que le processus a lieu par saccades. En s'élevant de la sorte, José est happé par son désir et ne lui échappe pas. Cette crise, qui ne semble pas vouloir en finir, le tient à l'écart de la « joie » et de l'« amour » qui auraient pu constituer la finalité de sa torture. En fait, son transport n'a pas de destination parce que cette joie est illimitée. Il y a quelque chose de comique dans cette montée interminable, qui apparaît comme le chemin de croix d'un Christ qui en raterait les stations. Au surplus, la durée du passage et la multiplication des néologismes et des synonymes peuvent laisser croire que quelque chose est en train d'échapper au narrateur, comme s'il n'arrivait pas à mettre le doigt sur la véritable nature de la vision dont il voudrait rendre compte. De cette insistance à dire que José « montait » résulte une mélancolie :

Des gorges l'entouraient, cercles de nuages blancs, et les voix en sortaient, douces, fortes, sopranos purs et altos graves, à l'unisson. – Et lui montait, montait toujours.

¹ *Ibid.*, p. 1130 pour les deux citations de la phrase.

² *Ibid.*, p. 1130-1131.

L'atmosphère était tissée de la magie multipliée des tintements. Les orgues répétaient, en fugues doubles, délirantes, le chant d'amour que tout l'orchestre entonnait maintenant de registre en registre. Une cloche diamantine sonna. La voûte se constella. Des yeux pleuraient, - et il y eut un très court silence –¹

La fugue musicale, « chant d'amour » qui se prolonge au milieu des pleurs et des tintements gais se conclut sur un silence. La chute, retour à la raison indispensable pour que ce genre de stupéfaction ait à nouveau lieu, s'amorce beaucoup plus soudainement :

En une triple suite de quarts diminuées, démoniaques et pénibles, il retombait, du plus haut du zénith, en son animalité quotidienne, – ricochait, se meurtrissait aux tenaces arêtes de son caractère hautain, aux rocs aigus, illuminés par la fluorescence des cuivres volontaires, baignés par le sang rouge d'un ciel crépusculaire. Un aigle, inétreignable [sic] désir, traversait, à grands coups d'ailes, la zone des orages, disparaissait. – Et il restait là, pantelant, le corps horriblement mutilé, au milieu de la débandade lamentable des *amen*.

– Encore une fois, de ses bras étendus, il fit le geste évocateur de la croix, resta ababouiné [sic], comme tronqué de ses ailes gigantesques, une plaie rutilante au centre de son être – immonde soleil – puis, les cœurs irrévocablement tus, l'orchestre, de trois accords puissants, ouvrait, à grands fracas, les portes extérieures et la foule, morne, s'écoulait.²

José retombe dans l'asservissement à ses pulsions que son élévation lui avait permis de quitter pour un temps. Tandis qu'il est montré vautré, blessé, dans un bain de sang, à l'image d'une figure ridiculisée du Christ en croix, le désir est métaphorisé par un aigle impossible à atteindre. Par opposition, la sonorité du participe passé « ababouiné » a l'air de rapprocher le messie d'un babouin. Il reste que dans le vocabulaire de la marine, un bateau est « ababouiné » dès lors qu'il est arrêté inopinément dans sa course par une accalmie des courants et des vents. Ainsi ce Christ aux ailes coupées, qui chute du haut d'une cathédrale, referme ce vertige sur une image profanatrice, et la tourmente que vient de vivre José est dénuée de la vertu du sacrifice puisqu'elle n'aboutit à aucune transcendance. Seul l'interdit du désir continue à planer, sous la forme d'un majestueux rapace, au-dessus des mortels.

La contemplation stupéfaite de l'icône de la Vierge dans une petite chapelle de Saint-Pétersbourg offre un autre vertige profanateur. Non loin d'une foule en prière, José s'agenouille devant une petite icône isolée dans l'obscurité, et le narrateur indique qu'il jouit « d'un érotisme provocatoire et mystique, de la plus violente des luxures³ ». L'icône est plus qu'une peinture, elle est l'incarnation de la Sainte Vierge, présente immédiatement devant lui. À propos de cette scène, Jean-Carlo Flückiger explique justement que « le peintre d'icône ne cherche ni l'expression ni l'originalité », et il ajoute :

¹ *Ibid.*, p. 1131.

² *Ibid.*, p. 1131-1132. L'auteur souligne.

³ *Ibid.*, p. 1125.

I – LA POSSESSION IMPOSSIBLE

Sous son pinceau surgit la pure présence. Dans ce sens, l'icône ne doit pas être considérée comme un tableau, aussi réussi, aussi splendide soit-il. L'icône n'est pas une œuvre d'art, ni même une image à proprement parler. Elle n'illustre pas, ne représente pas, ne figure pas – elle est. L'icône est présence, présence divine.¹

José vit la scène à suivre comme si elle était la manifestation d'une présence divine immédiate. Il n'est pas question pour le narrateur d'y voir une divagation de l'esprit, aussi ardente soit-elle. L'hallucination a un effet immédiat et concret sur l'halluciné, et porte à conséquence. Il convient de rappeler en quoi elle consiste :

Derrière une épaisse glace dépolie, très largement encadrée de vieux ors, s'ouvrait une fenêtre d'oubli. La première fois qu'il s'y était penché, dans l'ombre, le cliquetis d'une brisure, le brusque éclat d'une micassure l'avait blessé comme un sourire et il était tombé, lourdement, à genoux. Puis, avec un mauvais frisson, il avait allumé une pauvre petite chandelle d'un copek, et durant la lente agonie de la mèche, dans sa vacillante lumière, il avait contemplé sous la camaille d'or une tête de femme. D'un capuchon noir, un blanc serre-tête sortait et dessinait, d'une ligne tranchante, le contour net du visage maigre, défait, aux os saillants, aux joues creuses. Cette face était jaune, mais d'un jaune safran, d'un jaune fou, désordonné, avec des transparences de cauchemar. Et dans ce jaune, comme un trou, une large bouche, violette, et, fortement sourcillés de kohol, deux grands yeux démesurés, irréels, fixes. L'accord était étrange entre ces yeux miroitants d'orfroï, aigus comme des cristaux et ces lèvres contournées, cruelles, très âprement violettes, brûlantes autant que des tronçons de serpent. C'était une face d'incertitude et d'effroi : l'Épouvante. 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 ; cache, 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 les robes et coule en larges fleuves paresseux, dans les plaines. La malaria s'élève, les fièvres s'allument, les névroses flamboient. Toutes les hallucinations et toutes les hérésies s'illuminent à son regard meurtri et ses deux yeux de deuil, comme des soleils rongés de crépuscules, ne descendent plus de l'horizon des temps. De ses lèvres, quand elle les entrouvre pour répondre aux brûlantes litanies des humains, tombent, ancolies, ténébreuses, mandragores, les luxures, les poisons, les opiums. Brusquement, le cierge ne brûlait plus. Les yeux de la madone s'éteignaient avec un cri sauvage, ses lèvres empestées saignaient comme un regard, et il restait là, désorienté, dans les ténèbres, à cheval sur son sexe. La dalle, sur laquelle il était agenouillé, s'ouvrait comme une trappe. Il entendait dans les souterrains le silence des tombeaux. Un lys pâle sourdait jusqu'à la hauteur de ses yeux, tremblait un peu sur sa tige, de ça, de là, puis s'effeuillait, douloureusement, comme fuse une flambèche [sic], de quatre frissons. Il s'épongeait, reprenait pied, sortait, abasourdi.²

Le passage s'ouvre sur l'éclatement du verre qui protégeait le portrait, et sur la diffraction de la flamme de la chandelle qui vacille. La « micassure », la « brisure », l'« éclat » indiquent que l'image divine se rompt, et par ce mouvement descend vers la terre, comme le suppliant descend au sol devant une telle pulvérisation. L'éclatement laisse apparaître un visage effrayant, béant, troué par une bouche trop grande qui va aspirer celui qui la regarde. Cette « face », jaune comme la face d'un malade, inspire la crainte autant qu'elle fascine. Jean-Carlo Flückiger commente en écrivant que « méchanceté froide et sensualité torride se font

¹ Flückiger, Jean-Carlo, « L'icône, le croquis à la plume et le tourbillon des couleurs » dans *Continent Cendrars*, revue du Centre d'Études Blaise Cendrars, Jean-Carlo Flückiger (dir.), Paris, Champion, n°11, p. 101-118, p. 105 pour les deux dernières citations.

² *Aléa*, ORC, I, p. 1125-1126.

irrévocablement face¹ ». Il n'est pas question de l'Enfant Jésus dans cette description, mais du moine qui a pu peindre cette « Mère Céleste » comme une mère vengeresse qui n'accepte pas les souffrances de son fils et répand la maladie autour d'elle, par le sang de ses « menstrues ». De cette manière, Cendrars retourne l'herméneutique chrétienne : au lieu de descendre « de l'horizon des temps », les yeux de cette mère diabolique sont « rongés de crépuscules », parce qu'ils viennent des profondeurs pour que s'abattent les « hallucinations » et les « hérésies ». Dans son regard se devine une hallucination qu'elle transmet à José, toujours assis « sur son sexe », c'est-à-dire toujours en proie à des pensées lubriques. La contemplation de l'icône, comme le vertige dans la cathédrale, n'apparaît pas comme l'apaisement d'une sensualité brûlante. Au contraire, les fièvres du personnage ne font que s'intensifier, et son anéantissement n'a plus lieu dans « la splendeur des lys », comme c'est le cas pour le prince d'*Au pays des images*, mais au-dessus d'une trappe qui laisse apparaître un lys fané.

Jean-Carlo Flückiger souligne avec quelle violence est perçue la « réalité visible » dans cette scène :

Nous constatons que le poète en herbe vit manifestement la saisie de la réalité visible comme un acte de violence. Son regard suffit à faire éclater le verre de protection de l'icône. En raison de la culpabilité qui en résulte, ajoutée à l'impossibilité de saisir la réalité en tant que telle, et sous la pression d'une sexualité ardente, l'image subit une distorsion systématique au moment même de son appréhension, c'est-à-dire qu'elle sert de surface de projection au flot interne des hallucinations. Jusqu'à nous laisser face au visage de la pure épouvante.²

De ce point de vue, les stupéfactions de José prendraient le dessus sur la réalité parce qu'un sentiment trop violent de culpabilité l'empêcherait de l'approcher de front. Mais ces deux scènes d'hallucinations ne sont pas seulement à lire comme des diversions puisqu'elles soulignent la difficile appréhension du réel autant qu'elles cherchent à le transgresser. En se confrontant à lui, elles soulignent son caractère insaisissable, voire indéfinissable. Ces confrontations ne sont d'ailleurs que passagères et, pour José, tout rentre toujours dans l'ordre. Toutefois il devient un peu plus sensible à la ronde incompréhensible des choses autour de lui, comme au moment de rentrer dans la famille après avoir vu l'icône :

Triste et le cœur las, il s'étendait, gémissant, sur sa couche.
Il était inquiet pour plus d'une cause, car il redoutait tout de tels excès.
Son lit tanguait légèrement. Lui-même s'allongeait, se rétrécissait, comme un élastique que l'on chicane d'un doigt fiévreux. Il subissait, pleuré [sic], les agaces du vertige. Cent mille toupies

¹ « L'icône, le croquis à la plume et le tourbillon des couleurs » dans *Continent Cendrars, op. cit.*, p. 106.

² *Ibid.*, p. 106-107.

tournaient, tournaient autour de lui ; ... non, cent mille femmes ; ... non, cent mille violoncelles ; ... et il finissait par s'endormir.¹

Dans cet extrait, le vertige désigne ce flottement qui est l'état naturel du personnage. À l'image d'une toupie, il s'agite constamment et ne tient pas en place. Son rapport à la réalité visible est entretenu par un mouvement perpétuel, que les montées et les rechutes dans l'hallucination illustrent.

Se rêvant partout à la fois, José ne se sent jamais nulle part. Un tel malaise le conduit à souhaiter un état d'anéantissement qui ferait tomber en désuétude son désir de reproduire l'*Anankè* par l'écriture :

Il vit, il subit, il divague, il rêve, il se drapait du mensonge, se nourrit d'illusions, il va, trébuche aux chiquenaudes d'*Anankè*, pour s'abolir, cycle révolu, dans le seul être : le Néant. Or, la pensée incarnée de Dieu, c'est moi. Je suis Néant à mon tour. Je ne pense pas. Je suis Dieu. Je pense Dieu. Il est ma pensée incarnée. Il est Néant à son tour. Il ne pense pas encore. Un ressort – Etc. – etc. – *perpetuum mobile*.

Je pense, donc je ne suis pas. [...]

Quand je pense, je suis une fonction.

Quand je pense, je suis suicide, fratricide : je détruis un non-être afin d'exister dans le Néant.

Je pense, donc je ne suis pas. Je ne suis qu'un desiderata d'être. Postulation.

Quand je pense, j'ai été. Quand je pense, je veux devenir – devenir, c'est-à-dire, m'anéantir, être Néant.

Tout ce qui vit, agit, pense n'existe pas, n'est pas. C'est un mode passager d'ébullition vers l'existence parfaite, le Néant.

La pensée est la volonté d'Anéantissement.

N.B. ! Le ressort qui fait sauter du Néant dans la vie est la Nostalgie de la Femme, l'Ombre du Néant projetée par *Anankè*, la *Nécessité nécessitante*.²

José, Dieu ou le Néant se confondent dans le dédale rhétorique de cette démonstration. Au raisonnement de son personnage, Cendrars joint des pensées de Descartes, de Gourmont ou de Przybyszewski. De cette façon, il fait œuvre de synthèse non seulement à travers son propos, qui postule que le « je » pensant précipite le monde entier dans sa disparition, mais également dans sa façon d'organiser son discours en écho à d'autres penseurs. Le texte prend un aspect sériel marqué par la succession des « Quand je pense³ ». Dès lors, Dieu est conspué, mais pas le rituel de la prière qui consiste à scander une parole, et donc à se rapprocher de la rythmique primitive que voudrait atteindre José par sa poésie. Les idées sont emportées dans le mouvement du « ressort » ou du « *perpetuum mobile* », comme les chants dans l'église où se trouve l'icône de la Vierge sont secoués de soubresauts :

Les voix des chantes, soutenues par une basse creuse de pope, qui psalmodiait, [...] avec des palpitations de vie, du fond de ces poitrines d'hommes, avec une puissance inouïe d'orgues, pour s'éteindre, tout à coup, tremblotantes, vaporeuses, en les "*Gospodi pomiljje*" exhalés par des âmes

¹ *Aléa*, ORC, I, p. 1126.

² *Ibid.*, p. 1150-1151. L'auteur souligne.

³ *Ibid.*, p. 1150.

terrifiées d'être montées si haut, d'avoir presque quitté terre et qui retombaient, lentement, avec des soubresauts de soie, descendaient, assourdies, molles, apeurées, comme des flocons de neige dans un air pur.¹

Certes, au cœur de chacun des spectacles de la stupéfaction se mêlent des problématiques religieuses et musicales, mais elles sont toujours reliées à la question du désir sexuel. Les stéréotypes de la mère, de la sainte et de la prostituée sont déterminants dans la représentation de la libido de José dont le réveil est présenté comme un phénomène sclérosant, qui l'empêche d'écrire. Parce qu'elles sont montrées comme des obstacles à la création, les femmes passent pour des êtres lubriques et abjects. Occasionnellement, la misogynie du personnage s'exprime par l'invective : « Il eut une belle poussée d'injures à l'adresse des femmes, qu'il en pâlit jusqu'à l'évanouissement. Les mots précis et les obscénités sautaient de sa bouche comme des crapauds.² » Cette violence témoigne de son incapacité à supporter le poids de son propre désir, qu'il voudrait censurer par la dissimulation de la chair autour de lui :

La chair de la femme est donc insatiable, n'est point apte au mensonge ? Quelle brutalité ! Femme, tu aimes le scandale, tu te déshabilles pour un bain d'adultère. – Mets des voiles, mets des voiles, – je suis las de la chair crue !³

José se trouve dans la même attente que Cendrars quand il est à Saint-Pétersbourg avant son départ pour New York. D'une part, le souvenir d'une femme morte est encore très présent dans son esprit, d'autre part, celle qu'il aime, Olympie dans le roman, n'est pas à ses côtés. Dans les deux cas, sa passion ne peut pas immédiatement s'épancher, et cette frustration génère des hallucinations. Son amour perdu revient à sa mémoire dans des fièvres qui lui rendent la vie impossible jusqu'à modifier la symétrie de son corps :

Il avait des hallucinations toutes les heures et dans l'estomac, tous les enfers. Il ne se lavait même plus ; buvait, d'heure en heure, un verre d'eau, et supportait, abasourdi, les assauts des névralgies. Il était d'une faiblesse extrême ; son corps maigre avait peine à porter sa tête enflée. Une lascination [sic] aiguë tordait sa face ; sa bouche était crispée d'un très mauvais rictus. Oh, quelle terreur ! Et c'est, durant cette époque d'épouvante, dans cette sale chambre, aussi moite qu'une buanderie, qu'il avait vécu ses plus beaux rêves, pourtant. Les nuages des cauchemars se déchiraient, soudain, et, dans des éclaircies bleues, luisait le doux sourire de sa bien-aimée morte. Elle apparaissait lointaine comme une étoile, au-dessus des océans d'éternité, à l'horizon des temps, et les yeux levés vers elle et lui tendant les bras, il la contemplait, muet...⁴

Dans ce passage, la terreur et la beauté sont liées : José ne semble pas pouvoir supporter la disparition de celle qu'il a aimée, et pourtant c'est bien son absence qui lui permet, au milieu

¹ *Ibid.*, p. 1124-1125.

² *Ibid.*, p. 1157.

³ *Ibid.*, p. 1136.

⁴ *Ibid.*, p. 1133.

des souffrances, de l'admirer avec ardeur. Le même lyrisme se rencontre dans une lettre à Olympie :

La nuit, mon lit est soulevé par des vagues d'insomnie. Mon esprit fatigué vogue au loin sur la mer. Les ciels tournent, des nuages menaçants passent, des éclaircies aurorales pleurent, des crépuscules ensanglantés dégringolent. Et, toujours, je vogue vers je ne sais quel état de béatitude – où, tout à coup, ton visage monte, comme une constellation au ciel tropical de mes rêves. Tandis qu'au loin des tonnerres sourdement roulant, au milieu de l'immensité mouvante des eaux et de l'immensité fuyante des nuages, nos mains s'agrippent, notre étreinte nous unit fixement, – et tout, autour de nous, s'écroule.¹

Tournoiement, dégringolade, élévation, écroulement : les rêves de José témoignent de cette mouvance, béate ou inquiète, dont le désir est le moteur.

Dans *Aléa*, rêves, rêveries et hallucinations s'unissent avec la même exubérance vertigineuse. Christine Le Quellec Cottier considère que les trois derniers chapitres expérimentent une poétique du « flux de conscience » qui tendrait à produire un « hors de soi » et un « détachement de soi² ». L'étude de deux contemplations stupéfiantes à l'intérieur du roman indique que cette recherche de détachement est présentée comme un échec. Une réalité visible indéterminable entre en conflit avec le débordement des désirs d'un héros qui soutient que sa vie intérieure est la seule réalité. En outre, en décrivant la naissance d'une vocation d'écrivain, Cendrars retrace l'itinéraire d'une ambition contrariée, qui voulait faire de l'écriture le lieu de toutes les synthèses. Force est de constater que le projet se disperse entre des évocations de pensées, de sensations et de désirs de toutes sortes, si bien qu'*Aléa* rend finalement compte du goût de Cendrars pour les dissociations d'idées et les situations d'instabilité. Au-delà de ces considérations esthétiques ou de ces faillites personnelles, cette esquisse de roman prépare une vision vertigineuse du monde et de la vie intérieure appelée à évoluer radicalement dans les formes de sa représentation.

*

L'étude des carnets du voyage de Cendrars à New York nous a permis de rappeler comment il veut changer de nom et laisser son passé derrière lui. En proposant une lecture linéaire de ses deux premières fictions, *Au pays des images* et *Aléa*, nous nous sommes penchés sur la façon dont il interroge son rapport au désir et réinvestit littérairement ses

¹ *Ibid.*, p. 1137-1138.

² « Notice » d'*Aléa*, ORC, I, p. 1552 pour les trois citations de la phrase.

relations aux femmes. Dans tout ce corpus, il est question de liens affectifs qui se créent puis se rompent, suivant le fil d'un sentiment de perte à l'origine de la naissance de pensées vertigineuses. Le « je » des carnets, le prince dans *Au pays des images* et José dans *Aléa* se perdent autant en mer qu'à New York ou à Saint-Pétersbourg, mais ils s'égareront aussi dans leurs mots, dans leurs lectures ou dans les méandres de leurs rêveries. Aucun point d'ancrage spatial ou temporel ne les rattache à une conception rassurante de la réalité. Tout porte à croire que, dans leur solitude, ils se laissent déborder par leur propre tumulte. Przybyszewski dans *Messe des morts* écrit que « l'unicité s'est décomposée en mille fragments éclatés¹ », et c'est de cette fragmentation généralisée que les premiers écrits de Cendrars sont familiers.

Dès lors, il projette d'inventer une écriture synthétique qui puisse prendre possession du monde pour le recomposer selon les fantasmes de l'individu. Pourtant les passages où se nouent les extases, les transes, les rêves et les contemplations stupéfaites du personnage ou du « je » disent la puissance de mobilité d'un univers morcelé et diffracté, et moins souvent une « unité » retrouvée. L'exubérance symboliste favorise cette écriture de la profusion. Comme Cendrars l'écrit lui-même dans *Mon Voyage en Amérique*, cette quête provient d'une certaine « nostalgie » qui consiste à vouloir « combler [s]a forme intérieure » et « calmer [s]on malaise ». À chaque fois qu'il touche à l'origine primitive de sa nostalgie de l'unité, l'individu s'anéantit, comme dans le *Traité de la peinture* où l'homme tend vers sa ruine en essayant de renaître :

Or, voici : l'espérance et le désir de se rapatrier et de retourner à son premier état, fait comme la lumière pour le papillon ; et l'homme, d'un continuel désir, toujours aspire au nouveau printemps, et toujours à un nouvel état et à de prochains mois et à de nouvelles années ; et quand les choses désirées arrivent, il est trop tard, et l'homme ne s'aperçoit pas qu'il aspire ainsi à sa ruine.²

Cendrars espère un « nouveau printemps » à son retour en Europe, et choisit des formes nouvelles pour continuer à rendre compte de l'instabilité du corps et de l'esprit. Cependant, son œuvre essaiera de se débarrasser d'une sentimentalité et d'une soumission aux fantasmes vécues comme des impasses, et donnera davantage de place aux figures de l'altérité.

Dans *Le Retour*, Cendrars affirme : « Il faudra rêver un poème pour ne rien sentir.³ » Après l'expérience américaine, s'il faut reprendre l'écriture versifiée, c'est d'une manière

¹ Przybyszewski, Stanislas, *Messe des morts*, op. cit., p. 51.

² Vinci, Léonard de, *Traité de la peinture*, op. cit., p. 136.

³ *Le Retour*, OAC, II, p. 867.

diamétralement opposée au sentimentalisme de *Séquences*¹. Ce poème « pour ne rien sentir » devrait-il tenir à distance la misanthropie, la crainte du morcellement et la pléthore d'identifications que *Mon Voyage en Amérique* et *Aléa* exhibent avec impudeur ? La modernité rencontrée à New York offre un nouveau sujet poétique à Cendrars, qu'il aborde dans les deux poèmes qu'il publie en 1912 et 1913 : *Pâques à New York* et la *Prose du transsibérien*. Laurent Jenny propose de considérer qu'une des spécificités de la production poétique au début du XX^e siècle n'est plus de représenter un acte, mais de projeter une pensée sur l'espace de la page. Ainsi le poème deviendrait une « présentation autonome où viennent se configurer des aspects du monde² ». Les innovations visuelles des poèmes narratifs de Cendrars s'accordent avec ce principe, et le « lyrisme cosmique » l'aurait conduit à une forme d'expression artistique agile, allégée de la stupeur paralysante de ses premiers vertiges.

Toutefois, avec le conflit mondial de 1914 cette stupeur revient à l'assaut et c'est par le récit qu'elle peut être dite à nouveau. Laurence Campa a montré comment, en passant du vers à la prose, Cendrars cherche un langage à même de porter la violence de la guerre et de la blessure : « La guerre, quant à elle, ne peut se dire qu'en prose : choisir la prose et choisir le récit, c'est sauver la poésie et la parole par la prose [...] »³. Cette parole naît dans un moment où Cendrars éprouve la « solitude intégrale » de tous les hommes et le déchaînement du chaos sur Terre. Chacun est jeté dans une « communion anonyme » au milieu d'un déchirement que crient *Profond aujourd'hui* et *J'ai tué*. Seule une écriture débarrassée de l'esthétisme du poète inspiré ou des facéties de quelques innovations formelles, comme celles des *Sonnets dénaturés*, semble pouvoir restituer le sentiment de déréliction apporté par l'expérience du front. Dans notre deuxième partie, nous voudrions faire l'examen des nouvelles modalités d'expression de ce vertige qui foudroie en pleine ascension les figures du peintre, du poète, du soldat, du cinéaste et de l'eubage, tout en vérifiant la validité du postulat de Laurence Campa qui voit ce foudroiement advenir au présent, dans « un creusement et une extase⁴ ».

¹ Il serait caricatural de limiter sa décision de trouver de nouvelles formes littéraires à une rupture brutale qui correspondrait à son séjour à New York. L'esthétique symboliste qui perdure dans *Aléa* et la publication de *Séquences* en 1913 indiquent que l'évolution est douce et se fait par étapes. À ce propos, voir l'ouvrage d'Yvette Bozon-Scalzitti, *Blaise Cendrars et le symbolisme. De Moganni Nameh au Transsibérien*, *op. cit.*

² *La Fin de l'intériorité*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives littéraires », 2002, p. 46.

³ Campa, Laurence, « Le poème mutilé. De *La Guerre au Luxembourg* à *J'ai tué* » dans *Cendrars à l'établi (1917-1931)*, *op. cit.*, p. 36.

⁴ *Ibid.*, p. 35.

DEUXIÈME PARTIE

—

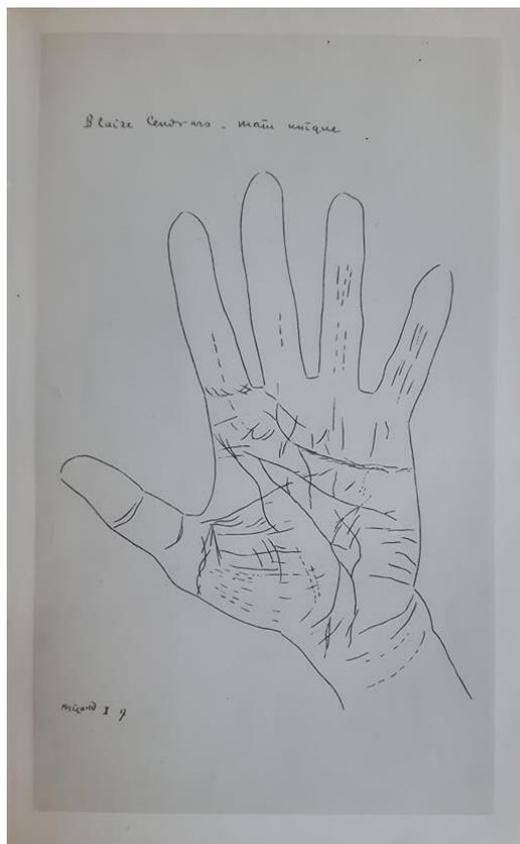
UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Dans les vingt-cinq textes du recueil *Aujourd'hui*, écrits de 1917 à 1929 et publiés en 1931, le discours sur l'action est préféré aux rêves symbolistes et aux visions fantastiques. Les propos tenus sur les chefs-d'œuvre classiques cèdent la place à un éloge du travail des ingénieurs et des artistes contemporains, la célébration des machines remplace celle de la nature. La tonalité reste frénétique et la question du rythme, centrale. Toutefois, le désir de possession ne s'épuise pas dans les années 1920. Pour Cendrars, tous les arts ont à charge d'inventer des langages qui rendent compte du vertige de la vie moderne. Ainsi les textes d'*Aujourd'hui* invitent les artistes à trouver des formes innovantes qui puissent restituer les bouleversements d'ordre spatiaux et temporels causés par le développement technologique. Ils sont motivés par la nécessité de représenter l'état de choc dans lequel l'homme se trouve lorsqu'il est ébranlé par ces nouveautés. Dès lors, parce que c'est l'ambition de Cendrars dans ce recueil, il convient de se demander comment l'écriture en prose qu'il choisit au retour du front arrive à mettre en œuvre une véritable poétique de l'étourdissement.

Il a été largement démontré que cette poétique d'*Aujourd'hui* se présente comme celle du poète à la main gauche¹. Avant la page de titre de *Profond aujourd'hui*, le premier texte du recueil, un dessin de Conrad Moricand reproduit la « main unique » de Cendrars en 1917 :

¹ Entre autres études, voir l'article de Claude Leroy « Regardez ! La Révolution », *Cendrars à l'établi (1917-1931)*, op. cit., p. 15-25.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT



[Figure 1], Conrad Moricand, *Blaise Cendrars, Main unique*, dessin, 1917, *Aujourd'hui*, Grasset, Paris, 1931, frontispice.

© photographie Bastien Mouchet

Du point de vue anatomique, ce dessin est suspect. La position de la main indique qu'elle est vrillée. Les lignes de vie très marquées, qui font penser à une empreinte, prouvent que la main est ouverte côté paume. Le poignet dévie nettement sur la droite à l'opposé du pouce, situé tout à gauche. Or, une empreinte de main gauche naturellement ouverte côté paume, et observée de face, devrait être représentée avec le poignet déviant vers la gauche, juste en dessous du pouce. Par conséquent, si les lignes de vie étaient absentes il apparaîtrait que le dessin figure plutôt la position naturelle du dos d'une main droite. Ce détournement du frontispice au portrait, qui représente Cendrars par synecdoque, est un portrait en négatif de la main droite. L'image laisse supposer que la main gauche a pris le dessus sur la droite, depuis l'année cruciale de 1917¹. Ces lignes de vie qui s'entrecroisent placent le recueil sous le signe de la chiromancie. De surcroît, il est partout question de capter la « vie » dans ces textes. S'il est évident que le dessin de Moricand représente la nouvelle main de plume de celui qui a

¹ À Méréville, le 1^{er} septembre de cette même année à en croire le *Pro domo* de *Moravagine*, Cendrars rédige d'une traite, en une nuit, *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.* En outre, pour Claude Leroy, « le comput de la révolution poétique de Cendrars commence en octobre 1917, avec la publication de *Profond Aujourd'hui* chez François Bernouard, A la Belle Edition. » Leroy, Claude, *La Main de Cendrars*, *op. cit.*, p. 129. L'auteur souligne.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

perdu l'autre au combat, cette main désigne aussi celle de l'ingénieur, du publicitaire, de l'homme d'affaires, du peintre, du cinéaste, etc., bref, la main des travailleurs, artistes ou non, qui forgent le monde moderne encensé dans ce qui apparaît comme un manifeste¹.

Les textes d'*Aujourd'hui*, très différents les uns des autres, ont été publiés à des périodes bien distinctes. En réunissant ce qui ressemble à des poèmes en prose avec un chapitre de *Moravagine*, des conférences, des articles, des textes de revues, des textes publicitaires et une préface de catalogue dans un ordre précis et étudié, Cendrars présente le travail qui fut le sien pendant plus d'une décennie. Les thèmes du vitalisme et de la transgression des limites, du corps ou du paysage, donnent une cohérence à l'ensemble et mettent en évidence le rapport ambigu de Cendrars avec la modernité. Ces deux thèmes et celui de la blessure relient d'ailleurs les textes du recueil à trois autres textes brefs que Cendrars écrit dans la même période : *Les Armoires chinoises*, *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.* et *L'Eubage*. Le premier est un court conte inachevé qui raconte la douleur de l'amputation, le deuxième est un récit d'apocalypse qui marque le retour de Cendrars à l'écriture selon une mythologie bien connue, enfin le troisième est une vision hallucinée d'un voyage dans l'espace. Par la constitution d'*Aujourd'hui*, et à travers ces trois récits, Cendrars tente de créer un hapax : un livre unique qui pourrait tout dire. C'est cette tentative que nous voulons explorer dans notre deuxième partie.

Aléa trahissait déjà cette « tentation de l'unité » chez Cendrars qui, selon Blanchot, existe aussi chez Hermann Broch :

La recherche de l'unité a été la grande passion de Broch, son tourment, sa nostalgie : l'unité, l'espoir d'atteindre le point de fermeture du cercle, lorsque celui qui s'est avancé assez loin reçoit le droit de se retourner et de surprendre, comme un tout uni, les forces infiniment opposées qui le partagent.²

Cendrars entretient un rapport complexe avec « l'unité » en ce qu'elle est faite aussi de « forces intimement opposées ». Sitôt qu'il l'évoque, il la rejette, comme dans le poème « Contrastes » : « L'unité/ Il n'y a plus d'unité³ ». Il est remarquable que le voyage dans *L'Eubage* ait lieu « aux antipodes de l'unité⁴ ». Plus que jamais dans notre deuxième corpus sont relancés les conflits entre unité et dispersion, morcellement et synthèse, déluge et

¹ Par ailleurs, la question de Claude Lévy résonne comme un rappel : « Qu'est-ce qu'un manifeste, en effet, sinon un texte qu'une main placarde et met à l'affiche ? » Lévy, Claude, « Préface », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. XII.

² Blanchot, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1959, p. 147, pour les deux dernières citations.

³ « Contrastes », *Dix-neuf poèmes élastiques*, ORC, I, p. 56.

⁴ *L'Eubage*, ORC, I, p. 751.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

amoncellement. Dans *À l'origine, Cendrars* Gabriel Boillat a dit en quoi la figure de la spirale porte ces contradictions :

La spirale impose donc la permanence dans la différence, la vie dans la mort, la mort comme le retour symbolique à la vie. [...] La spirale exprime le désir d'infini qui s'exerce sur un être que tout ramène à la terre [...] Elle réunit le désir d'ici et de là-bas, de l'infini dans le fini, toutes les contradictions simultanées ; elle est l'homme même [...].¹

En outre, il met en garde contre le faux désordre de l'œuvre :

Cette dispersion n'est pas aussi arbitraire que pourrait le laisser entendre une certaine critique qui la réduit à une technique de composition. Elle est l'expression d'une recherche de la vérité intérieure, d'une écoute intermittente, difficile, où l'être intime, morcelé, ne se dévoile que par bribes [...].²

D'autres figures que celle de la spirale rendent ces contradictions et cette dispersion possibles, et sont encore à identifier. Quelles représentations du sujet étourdi engendrent-elles ?

La contradiction majeure réside dans le fait que la réaction jubilatoire face au développement de la modernité s'essouffle. Aussitôt convoquée elle se fatigue, elle paraît démodée, vieillie, ou demande à être relancée. Par ailleurs, John Dos Passos considère que la passion de Cendrars pour le monde moderne, notamment pour les transports, tient d'une « folie » propre à sa génération : « Voici encore quelques vers à la gloire des transports, thème qui est partout dans son œuvre, cristallisant les supplices et les délices d'une génération qui eut la folie du train, du bateau à vapeur et de l'avion.³ » Cette lassitude se devine dans *Aujourd'hui*, mais elle est plus évidente dans *Une nuit dans la forêt*. La déception vis-à-vis des promesses de la modernité s'y cristallise autour du cinéma, cet autre art que Cendrars idolâtre dans *L'ABC du cinéma*, ou qu'il investit par le lexique dans *La Fin du monde*. Nous voudrions faire apparaître que dans un récit autobiographique qui cherche à donner une image de soi finement maîtrisée, *Une nuit dans la forêt* invente une écriture du vertige qui se caractérise par la manifestation d'une saturation du sujet. Dans les récits de jeunesse de Cendrars, le vertige tire sa force du fait qu'un désir de possession était partout déçu. Dès lors, nous voudrions montrer comment, dans ce deuxième corpus, son intensité est liée à l'essoufflement d'une jubilation.

¹ Boillat, Gabriel, *À l'origine, Cendrars*, Les Ponts-de-Martel, Hughes Richard, 1985, p. 96-97.

² *Ibid.*, p. 168-169.

³ Dos Passos, John, *L'Orient-Express*, [1922], Marie-Claude Peugeot (trad.), Paris, Éditions du Rocher, 1991, p. 267-268.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Par l'analyse d'*Aujourd'hui*, de *La Fin du monde*, des *Armoires chinoises*, de *L'Eubage* et d'*Une nuit dans la forêt* nous essayerons de comprendre quelle langue Cendrars utilise pour dire la sensation du vertige. Trois aspects de cette poétique de l'étourdissement se dégagent. Dans un premier temps, nous montrerons qu'elle s'ancre dans une pensée vitaliste. Le vivant est perçu par Cendrars comme un « élan vital » difficile à saisir sans brutalité. Seul semble pouvoir l'atteindre un langage de la profondeur, construit sur les motifs de la sensualité, du contraste, de la litanie et de la parataxe (chapitre 3). Dans un deuxième temps, nous essaierons d'expliquer quelles sont les trois figures qui rendent compte de la nature de cet étourdissement. En effet, il est construit sur un mouvement de transgression des limites du corps et du paysage qui engendre une relation de méfiance envers les images de l'altérité et produit un imaginaire de la métamorphose (chapitre 4). Dans un troisième et dernier temps, nous verrons jusqu'à quel point cette poétique est liée à un sentiment de saturation dès lors qu'elle est employée dans un récit ouvertement autobiographique : *Une nuit dans la forêt* (chapitre 5).

Chapitre 3

Penser la vitalité

Comment ne pas voir dans l'obsession de la question vitaliste, dans la récurrence du terme « vie » sous la plume de Cendrars, l'aveu d'une difficulté à s'emparer d'une notion trop globale ? La « vie », ce référent un peu flou qu'il dit fouiller dans le poème « Journal »¹, ne se laisse pas prendre. Pourtant, même en 1917, il continue à rêver de pouvoir faire la synthèse de toutes ses manifestations dans un livre. Mallarmé voit dans le désir de synthèse le signe d'un génie poétique : « Quel génie pour être un poète ; quelle foudre native recéler, simplement la vie vierge, en sa synthèse et loin illuminant tout.² » Après l'expérience du front, Cendrars envisage la quête de la « vie vierge » dont parle Mallarmé avec la lucidité du poète de la main gauche, c'est-à-dire avec la conscience aiguë du risque de sidération qu'il y a à se plonger dans sa profusion.

Dans *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.* et dans les différents textes d'*Aujourd'hui*, Cendrars développe une pensée vitaliste, mélange de discours scientifiques, artistiques et mystiques, qui suppose qu'une force invisible anime le vivant dans un cycle sans fin de croissances et de dégénérescences. Cette force peut être appelée l'« élan vital », du nom de la notion que Bergson³ propose en 1907 dans *L'Évolution créatrice*. Il s'agit d'une énergie transcendante présente dans tout ce qui vit, définie comme un « élan originel de la vie, passant

¹ « La vie / Voilà ce que j'ai fouillé » dans « Journal », *Dix-neuf poèmes élastiques*, ORC, I, p. 53.

² Mallarmé, Stéphane, « Brouillon de lettre à Charles Morice », *Œuvres complètes*, t. 1, Bertrand Marchal (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°65, 1998, p. 623.

³ Le nom de Bergson apparaît dans le « Répertoire Gris » que Cendrars tient en 1910 et 1911. L'œuvre du philosophe est une référence implicite de ce que Cendrars appelle sa conscience « vitalique [sic] ». Cité par Yvette Bozon-Scalzitti dans *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, *op. cit.*, p. 315.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

d'une génération de germes à la génération suivante de germes par l'intermédiaire des organismes développés qui forment entre les germes le trait d'union¹ ». Dans cette conception du vivant, un organisme transmet une pulsation à un autre organisme par ce que Bergson appelle une « force explosive² ».

Dans les années 1920, l'écriture de Cendrars peut être qualifiée de vitaliste parce qu'elle cherche à imiter les transferts explosifs à l'origine de l'énergie vitale. Dans *La Fin du monde*, la photosynthèse est expliquée par un phénomène de contamination : « On voit les plantes vasculaires capter l'énergie des trois éléments, la transformer, fabriquer des substances complexes qui deviennent aliments.³ » *Profond aujourd'hui* se construit sur un principe d'explosivité, qui se traduit par des allers-retours de la conscience vers la matière et de la matière vers la conscience. La force vitale bousculerait et déplacerait l'esprit en le faisant passer d'un organisme à l'autre : « L'esprit partout épars se concentre dans la cocarde de la conscience.⁴ » Ici, la conscience est à la fois l'origine des intellections et des émotions, mais aussi leur destination. Pour Cendrars, il n'est pas question de mettre la scientificité et la rationalité sur un piédestal. Dès lors, l'homme doit se résoudre à une projection désorientée de son esprit sur la matière, et reconnaître que seule sa subjectivité pourrait saisir l'« élan vital ». Cette tension entre division et rassemblement qui traverse *La Fin du monde* et *Aujourd'hui*, s'inspire du mouvement de la conscience décrit par Bergson :

[...] si la conscience s'est scindée ainsi en intuition et en intelligence, c'est par la nécessité de s'appliquer sur la matière en même temps que de suivre le courant de la vie. [...] C'est seulement en regardant la conscience courir à travers la matière, s'y perdre et s'y retrouver, se diviser et se reconstituer, que nous formerons une idée de l'opposition des deux termes entre eux, comme aussi, peut-être, de leur origine commune.⁵

Pour Cendrars aussi, mettre en avant cette tension qui préexiste à l'esprit, le malmène et le précipite dans des vertiges, revient à revenir aux origines de la pensée et des émotions. Bien sûr, comme l'écrit Colette Camelin, il y a quelque chose de daté au sein de l'hypothèse vitaliste que se réapproprie Cendrars :

¹ Bergson, Henri, *L'Évolution créatrice*, [1907], Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 2013, p. 88.

² *L'Évolution créatrice*, cité par Yvette Bozon-Scalzitti dans *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, op. cit., p. 315.

³ *La fin du monde filmée par l'ange N.-D.*, [1919], ORC, I, p. 368.

⁴ *Profond aujourd'hui*, ORC, I, p. 342.

⁵ *L'Évolution créatrice*, op. cit., p. 179-180.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

La biochimie a prouvé au XX^e siècle que ce principe spirituel est imaginaire. L'opposition entre le vitalisme (qui respecte l'originalité de la vie, mais de façon mystique) et le réductionnisme (qui dévoile la nature physico-chimique du vivant, mais en y dissolvant la vie) est dépassée aujourd'hui.¹

Certes, la science contredit le postulat de *L'Évolution créatrice*, mais il faut considérer que Cendrars n'aborde pas le sujet du vitalisme en philosophe ou en scientifique, mais en poète. Ainsi l'« élan vital » permet de donner son énergie à une poétique de l'étourdissement. La pensée vitaliste de Cendrars sous-tend le mouvement de l'écriture et lui donne sa rapidité.

Dans *La Fin du monde*, Cendrars met en évidence le fait que l'« élan vital » résiste à toute forme de prise ou de visibilité. Le récit se caractérise par sa faculté à recommencer. À travers ce texte, Cendrars s'interroge sur les possibilités de monstration du vivant non seulement dans l'écriture, mais aussi au cinéma. Les premières sections d'*Aujourd'hui* s'attardent sur la brutalité et l'absurdité du vivant, tandis que les sections « Peintres », « Poètes », « Publicité = Poésie » et « Actualités » voient cette ardeur présente aussi dans de la matière inerte, comme dans la peinture ou dans un minéral. Cette opposition fait l'objet d'un deuxième temps de la réflexion dans ce chapitre. En revanche, nous observons, dans un dernier temps, que dans tous les textes d'*Aujourd'hui* il est possible de découvrir un « art de la profondeur² », pictural, cinématographique ou littéraire, qui aurait les outils pour pénétrer dans la sensualité et les contrastes de la vie. Ils en donnent même un exemple direct, à travers un langage spécifique construit sur la litanie et la parataxe.

¹ Camelin, Colette, « L'œuf, l'hélice et la spirale : les intuitions scientifiques de Cendrars vues depuis le XXI^e siècle » dans *Aujourd'hui Cendrars*, Myriam Boucharenc et Christine Le Quellec Cottier (dir.), Paris, Honoré Champion, « Cahiers Blaise Cendrars », n°12, 2012, p. 327-344, p. 332.

² « Peintres », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 69.

A. La résistance du vivant dans *La Fin du monde filmée* par l'Ange N.-D.

Aux yeux du lecteur, Cendrars souhaite rendre visibles toutes les manifestations du vivant. Dans cette intention, il imagine un livre qui pourrait dire la dévastation et la résurrection du monde d'un seul coup, un ouvrage qui se servirait de la dispersion pour l'intégrer dans une construction savamment organisée. Ce cycle de constructions et de destructions est accepté comme le principe d'une vie sans origine ni fin. Pour le rendre perceptible, il faudrait réussir à créer une œuvre mobile qui s'élève contre la fixité, ennemie de la répétition.

Ce désir de mobilité relève de la monomanie. Cendrars s'obstine à rêver un livre total dont *La Fin du monde* est un exemple. Son entropie est créée par la relation entre le délitement du monde qu'il décrit d'une part, et par le principe de retour à l'origine qui l'habite d'autre part. Maurice Mourier affirme que, dans *La Fin du monde*, « l'écriture cendrarsienne s'efforce de décrire des visions », et il s'interroge : « Donne-t-elle effectivement à voir, c'est là une toute autre question !¹ » Soulever à nouveau cette question revient à montrer en quoi le vivant est un sujet résistant, qui ne s'offre pas sans qu'un effort ne soit fait pour le capter, pas tant par des visions hallucinées que par des prises de vue.

Faire l'épreuve du chaos

À sa manière, *La Fin du monde* rejoue le combat entre l'éclat et la totalité déjà mis en évidence dans *Au pays des images* et dans *Aléa*. La structuration du texte en cinquante-cinq séquences et le vocabulaire du cinéma servent à mettre en scène le chaos à la fois comme un espace mythologique préexistant à toutes choses, et comme un amas d'objets confus et désordonné. Le « Pro domo » de 1949 confirme cette aspiration à inventer un livre qui puisse montrer à la fois l'origine de l'univers et sa dévastation. Le projet encyclopédique, par la somme de connaissances qu'il représente, touche à cet idéal au même titre que les *Mémoires* de Casanova, « véritable Encyclopédie du XVIII^e siècle² » selon Cendrars. Il leur accorde une

¹ Mourier, Maurice, « Quand Cendrars rêve cinéma... », *Les Inclassables. 1917-1926, op. cit.*, p. 93 pour les deux citations de la phrase.

² *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, ORC, I, p. 353.

dimension de « livre immortel¹ », ce qui trahit sa fascination pour l'aptitude du livre à survivre à son auteur et à avoir sa propre destinée. Le « Grand Livre² » que Dieu ouvre dans la première séquence et referme dans la dernière est un autre « livre immortel » qui valide le propos de Mallarmé : « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre³ ». Contre ce modèle d'une totalité cohérente, une faille se révèle au sein du mythe de la génération du texte puisque dans le « Pro domo » de *Moravagine* Cendrars dit avoir écrit *La Fin du monde* d'une traite, en une seule nuit, mais il signale que le manuscrit comporte « une seule rature⁴ ».

La perfection n'est donc pas de mise et tout peut rapidement se retrouver soumis à un effondrement, se sentir entraîné dans un furieux tournoiement. Par exemple, à l'apogée du défilé sur la planète Mars surgissent le « désordre général⁵ » et la débandade : les « habitacles » martiens « fuient⁶ » et « Dieu le Père » lui-même « s'enfuit dans le désert⁷ ». Autre exemple, dans l'effervescence de l'activité parisienne survient la fin du monde pendant laquelle « tout ce qui a été édifié par les hommes s'écroule⁸ ». Cette fin du monde ramène l'univers au néant et frappe chaque être vivant de dilution et de décomposition, à l'image du soleil qui « s'est dissous⁹ » :

Il pleut. Il pleut. Tout fond. Tout se dilue. Le ciel et la terre. Le soleil est baveux. Il s'allonge dans les nuées en débandade et tombe avec elles dans la boue. On voit ses rayons se décomposer dans les gouttes d'eau et de minuscules arcs-en-ciel ensemercer la terre.¹⁰

Par ces arcs-en-ciel qui se devinent dans les gouttes d'eau, le lecteur voit l'immense et l'infime se refléter. Dans la cosmogonie délirante de Cendrars, le recommencement et la recomposition tiennent un rôle essentiel. Ainsi dans le septième chapitre, l'explosion se rejoue entièrement en marche arrière : « Dans sa cabine, Abin, préposé au maniement de la lanterne, met le feu à l'appareil. Un plomb saute. Un ressort se casse. Et le film se déroule vertigineusement à rebours.¹¹ » *New York in Flashlight* imaginait les « ressorts¹² » grinçants de la modernité, tandis que *La Fin du monde* met en scène la façon dont un unique « ressort »

¹ *Ibid.*, p. 354.

² *Ibid.*, p. 357.

³ Mallarmé, Stéphane, *Le Livre, instrument spirituel*, [1897], dans *Œuvres complètes*, t. II, Bertrand Marchal (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°497, 2003, p. 224.

⁴ *Moravagine*, ORC, I, p. 690.

⁵ *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, ORC, I, p. 361.

⁶ *Ibid.*, p. 360 pour les deux dernières citations.

⁷ *Ibid.*, p. 361 pour les deux dernières citations.

⁸ *Ibid.*, p. 365.

⁹ *Ibid.*, p. 368.

¹⁰ *Ibid.*, p. 367.

¹¹ *Ibid.*, p. 370.

¹² « Les roues tournent. Les ressorts grincent. », *New York in Flashlight*, OAC, II, p. 853.

oriente la marche du monde. Ce n'est donc pas seulement la confusion extraordinaire du chaos qui crée le vertige, mais aussi sa réactivation en marche arrière. Plus tard, *Dan Yack* fera marcher son dictaphone « à reculons ». À l'inverse d'une conception précieuse du « rebours » chez Huysmans, à comprendre comme une opposition morale à une tradition, une logique et un bon sens bourgeois, le « rebours » de *La Fin du monde* est un recul entendu dans un sens prosaïque : un mouvement qui s'inverse. Les coutumes, les attitudes, les événements se reproduisent à l'identique, mais dans un autre sens. À la fin du livre, tout se rétablit et aucune subversion n'est venue changer l'ordre des choses. Le désordre est donc la norme. Quand l'Ange N.-D. porte sa trompette à la bouche et lance le cataclysme, c'est uniquement dans le but de satisfaire un caprice de Dieu qui veut se distraire autrement que par la guerre. Il n'y a rien de tragique dans ce chaos, qui redevient vite une récréation par la technique du « cinéma accéléré » et du « cinéma ralenti ¹ ». L'apocalypse de Dieu, ce vulgaire patron de multinationale, n'annonce aucun jugement ni l'avènement d'un règne, c'est « une parousie sans objet² » écrit Michèle Touret.

Aucune profondeur spirituelle n'est donc à trouver dans ce spectacle. Les religions sont ridiculisées, représentées à travers la métaphore filée du cirque, moquées à travers « le truc des prophéties³ ». Dans les défilés auxquels ils participent, les représentants de toutes les croyances sont indifférenciés. L'un ne vaut pas mieux que l'autre et chaque participant gesticule comme une marionnette dont Dieu se débarrasse :

Défilent de Krisna à Jésus tous les fondateurs des religions de la plus haute Antiquité. Puis viennent le général Booth, Herr Rudolf Schreiner, le Sâr Péladan. Dans les grandes voitures dorées en forme de cathédrale gothique, de temple païen, de pagode, de synagogue, etc., etc., les Christian Scientists, les Méthodistes, les Mormons, les Anabaptistes, etc., etc., toutes les sectes modernes célèbrent leur culte inégalable. Fétiches nègres, océaniques, mexicains. Masques grimaçants. Danses et chants rituels. Dans des cages, les mauvaises déités, Ashmodée, Ahiram, etc., ou quelques phénomènes tels que Ahasvérus, la visitandine Marie Alacoque, Huysmans, etc. De même, quelques tableaux vivants ou reconstitutions historiques, ainsi : le massacre des Albigeois ; Bacchus bleu, dieu des singes ; la fuite de Mahomet, etc. Poussière, bannière, cierges, baldaquins, pluie de confettis. Fumée des brûle-parfums, et des encensoirs. Les éléphants harnachés barrissent, les léopards tenus en laisse hurlent. Chameaux, dromadaires, mules pomponnées de rouge. Par-ci, par-là dans le cortège, quelques charlatans : le Zoulou, avaleur de feu ; l'Homme à la tête de chien ; Kekséksa, la femme sauvage qui dévore des poulets vivants ; Charlot, monté sur des échasses.⁴

L'inventaire bégaye sous la liste des « etc. », dont chacun serait une nouvelle boîte à ouvrir pour découvrir d'autres listes, comme dans un jeu de poupées russes. Ce procédé suggère que

¹ *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, ORC, I, p. 365 pour les deux citations de la phrase.

² Touret, Michèle, « *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.* 1917 : l'avant-garde est-elle viable ? », *Blaise Cendrars au carrefour des avant-gardes*, Claude Leroy et Albena Vassileva (dir.), Nanterre, Université Paris X-Nanterre, « RITM », n°26, 2002, p. 45.

³ *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, ORC, I, p. 361.

⁴ *Ibid.*, p. 359-360.

le défilé est infini et que c'est à l'imagination du lecteur de le compléter. Dans ce passage, chaque participant dénote avec son voisin. Depuis l'Antiquité et les « Fétiches nègres » jusqu'à Charlot, les noms des divinités et des hommes sont déroulés comme s'ils étaient appelés à comparaître. Huysmans, Péladan, Charlot, parmi d'autres : les prophètes d'une mythologie personnelle de Cendrars sont sommés de se ridiculiser. Par ailleurs, ce ne sont pas seulement les représentants des cénacles qui apportent tout son folklore à ce défilé, ce sont aussi les couleurs trop vives des objets des cultes, « bannière, cierges, baldaquins, pluie de confettis ». Finalement, la marche des pantins est réduite à l'incongru d'un « Kekséksa ». Dans *Les Misérables*, Hugo place ce terme dans la bouche de Gavroche lorsqu'il s'insurge devant le pain de mauvaise qualité que lui tend un boulanger. Ainsi la liste se referme sur une interjection qui désigne une offuscation, et seul Charlot, parce qu'il est le dernier de la file et qu'il peut la prendre de haut depuis ses échasses, est peut-être en position pour apercevoir la grossièreté de l'ensemble. Ce « Barnum des religions¹ » est une récupération carnavalesque d'une poétique de la totalité, un moyen de mettre à distance l'idée fixe de pouvoir exprimer la vie dans ses moindres détails. *La Fin du monde* assume le « grotesque » de la totalité, son versant carnavalesque, et non plus effrayant, que Barthes met en évidence dans la citation que nous avons déjà donnée en ouverture de notre premier chapitre : « La Totalité tout à la fois fait rire et fait peur : comme la violence, ne serait-elle pas toujours *grotesque* (et récupérable alors seulement dans une esthétique du Carnaval) ?² »

La récupération carnavalesque a lieu aussi au niveau macroscopique : la matière, dans tout l'univers, apparaît aussi périmée que les croyances et les certitudes des hommes. Par exemple, dans la séquence 46, le système nerveux propose une drôle de perception « touffu[e] », embrouillée comme un paquet de nerfs, de l'arbre généalogique de la planète : « Tout est noir./ L'on voit un réseau veineux de feu rouge sombre dessiner l'arbre généalogique de la terre. Il est touffu comme un système nerveux. » Cendrars décrit un univers se repliant sur lui-même, comme un fil s'embrouillant pour reformer une pelote de laine. À cette image, dans les fragments suivants, le grand chambardement géothermique évolue vers de plus en plus d'abstractions :

47

Une circulation s'établit, un brouillement, un rayonnement. Des segments d'ombres se détachent. Des fuseaux de feu s'isolent. Cônes, cylindres, pyramides. Tout s'écroule sur le foyer central. Explosion. Et la mer ardente se précipite, torrentueuse écume.

¹ *Ibid.*, p. 359.

² Barthes, Roland, « Roland Barthes par Roland Barthes », dans *Œuvres complètes. Livres, Textes, Entretiens. 1972-1976*, op. cit., p. 752.

48

Une boule.

Surface craquelée, fendue, desséchée que l'ongle d'une lumière froide gratte. Il s'en détache, comme des pellicules, une couche de craie, de plâtre, de gypse, puis une couche de silex qui bat des étincelles au choc. Chaque époque géologique réapparaît. Des entonnoirs se creusent. La pierre ponce gît au fond d'un cirque. L'ardoise perpendiculaire. La roche. Le granit. Le borax. Le sel creux.

49

Tout gicle. Tout se confond. Tohu. Bohu. La mer huileuse, lourde comme l'asphalte. La terre noirâtre, sanglante, qui se liquéfie. Les flots deviennent montagnes et les continents s'abîment.
Tourbillon.

50

Aileron de requin, le dernier rayon de la lumière fend l'espace chaotique...¹

Le retour de la métaphore du « cirque » réinvestit sur un mode dévoyé les remous de la matière. Par la suite, un « Tout », qui ne se préoccupe plus de la désignation particulière de chaque élément, surgit en même temps que la longueur des phrases est rognée. Les verbes disparaissent, puis des propositions entières, jusqu'à ce que ne soit plus mis en avant qu'un mot-phrase qui subjugué l'univers entier : « Tourbillon ». Toutefois, cet emportement est aussitôt contrarié par le cinquantième fragment : l'« aileron de requin » a ceci de déroutant qu'il fait basculer le précipité des phénomènes physiques sur un plan métaphorique.

D'autres ruptures de cette sorte sont identifiables à l'intérieur du ballet fou dont rend compte Cendrars. Ces changements brusques sont motivés par le fait qu'il s'agit de décrire un seul et même événement, mais sous tous ses aspects. Ainsi la cathédrale se montre « sous toutes ses faces », jusque dans les « détails précis de son architecture² », et sur son parvis « les autobus tournent autour du refuge central » comme la lune qui « tourne visiblement³ ». La multiplication des points de vue engage la danse des formes que des mouvements contradictoires de fusion et de jaillissement renforcent : « Des polyèdres évoluent stratégiquement. Des gaz colorés se précipitent. Les minéraux complets fusionnent, et l'on voit les éléments chimiquement purs jaillir du crassier de la matière.⁴ » Les « polyèdres » semblent pouvoir décider du rythme de leurs déplacements, à l'opposé du condor soudain privé de ses ailes et dont un zeugma, comique, vient dire la contrariété : « Les ailes du condor s'atrophient, et son humeur.⁵ » D'autres éléments sont amenés à se personnifier pour abolir

¹ *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, ORC, I, p. 369-370.

² *Ibid.*, p. 363 pour les deux dernières citations.

³ *Ibid.*, p. 364 pour les deux dernières citations.

⁴ *Ibid.*, p. 369.

⁵ *Ibid.*, p. 366.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

sciemment les lois de la physique et exaspérer l'univers, comme le vent, la mer et les montagnes :

Une immense colonne de poussière monte droit dans le ciel, puis se fend, se divise, se couche, tourbillonne, s'effiloche, s'étire dans tous les sens : les vents soufflent en tempête ; la mer s'ouvre et se ferme ; les montagnes du Mexique tréignent dans la lumière.¹

La dévastation du cosmos est rapportée avec l'objectivité du documentaire, mais Cendrars rompt cette distance quand il s'agit de montrer l'agacement de « Dieu le Père », trahi par la mastication furieuse de son cigare, et sa gestion enragée de la « banqueroute » dans les bureaux de la « Grigri's Communion Trust C^o Ltd.² ». La dégradation comique vient rompre avec un ton qui se voudrait trop sérieux. Toutefois, la dérision se sape elle-même au profit d'une intempérance pure, et le grotesque n'est pas le grotesque rabelaisien que Mikhaïl Bakhtine a mis en évidence : celui d'un humanisme joyeux. En 1948, Queneau parlera d'un « éclatement burlesque³ » pour dépeindre la naissance de la Terre dans sa *Petite cosmogonie portative*.

Dans la préface de 1949, Cendrars revendique ce principe de subversion. Par exemple, il cherche à se tenir à l'écart des mouvements d'avant-garde en subvertissant la représentation convenue du métier d'éditeur par une valorisation des observateurs du ciel : « un éditeur devrait être astrologue⁴ ». Son propos autour de Casanova lui permet de s'attacher à l'image de l'écrivain qui privilégie « les femmes et le vin, les aventures et la réussite, l'insubordination et le jeu, la société où l'on s'encanaille et le monde », et de rejeter les préjugés les plus courants sur l'écriture en affirmant que « nul n'est besoin d'avoir du style, de la grammaire, de l'orthographe, de la science, des idées, de la religion, ni même une conviction quelconque pour écrire un livre immortel⁵ ». Par conséquent, *La Fin du monde* est l'œuvre d'un écrivain qui considère son travail comme celui d'un observateur qui se maintient dans l'« insubordination ». Un tel portrait ne manque pas de rappeler celui que brosse Rimbaud dans sa lettre à Georges Izambard le 13 mai 1871. Il soutient qu'à ses yeux le poète doit savoir s'écarter de « la bonne ornière », que lui-même s'« encrapule le plus possible⁶ », et il ajoute :

¹ *Ibid.*, p. 365.

² *Ibid.*, p. 372 pour les trois citations de la phrase.

³ Queneau, Raymond, *Petite cosmogonie portative*, [1950], dans *Œuvres complètes*, t. I, Claude Debon (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°358, 1989, p. 201.

⁴ *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, ORC, I, p. 355.

⁵ *Ibid.*, p. 354-355 pour les deux citations de la phrase.

⁶ Rimbaud, Arthur, « À Georges Izambard », lettre du 13 mai 1871 dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 339 pour les deux citations de la phrase.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant.

Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences.¹

La Fin du monde met en scène un « immense et raisonné dérèglement de tous les sens » : si l'essence de la vie n'est pas saisissable, au moins son désordre peut-il faire l'objet de la création. « Garder les quintessences », comme l'écrit Rimbaud, sonne comme une invitation à rendre sensibles les contradictions de la vie et non pas comme un encouragement à essayer de lui donner une signification. Ces contradictions traversent *La Fin du monde*, si bien qu'il s'agit d'une parodie bouffonne de l'Apocalypse de Saint-Jean. Où est passé le prophète ? Rien n'indique qui prend en charge l'instance narrative, et l'auteur se contente de faire en sorte que le texte tourne sur lui-même. Dès lors, dire la vie reviendrait à mettre de côté les présupposés ésotériques, spirituels, philosophiques ou scientifiques qui existent sur elle, afin de la regarder pour elle-même : « La vie prend racine et descend comme une sonde, s'ancre.² »

Du chaos stérile de la guerre, Cendrars invente un chaos qui se régénère. Rancière considère que dans la modernité artistique du début du XX^e siècle le chaos n'est plus un sujet excessif ou solennel. Au contraire, « c'est le commun de la démesure ou du chaos qui donne désormais sa puissance à l'art³ ». Cependant, faire l'épreuve du chaos ne consiste pas à en faire une expérience commune, mais à en faire une tentative de réorganisation du vivant. La préface ressasse cette prédominance du vivant, en postulant que « le tempérament et l'amour de la vie » suffisent pour écrire un livre, ou en relayant le truisme qui assure que « la jeunesse aimera toujours la vie et l'amour⁴ ». De surcroît, Cendrars insiste sur l'idée que Casanova serait un « grand vivant » qui raconte la « façon de vivre de toutes les classes de la société⁵ » et qui « rev[i]t sa vie crépitante⁶ » dans son œuvre. Lui-même, après l'expérience de *La Sirène*, se serait laissé aller tout bonnement à vivre : « [...] je vivais et foin des bibliothèques !⁷ » Cette gaîté indique que dans ce livre sur la fin d'un monde, il est surtout question de sa renaissance.

¹ *Ibid.*, p. 344.

² *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, ORC, I, p. 369.

³ Rancière, Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La fabrique, 2003, p. 55.

⁴ *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, ORC, I, p. 354 pour les deux citations de la phrase.

⁵ *Ibid.*, p. 353.

⁶ *Ibid.*, p. 354.

⁷ *Ibid.*, p. 355.

Du voyant au voyeur

Dans sa forme, *La Fin du monde* oscille entre le récit, le poème et le scénario. En refusant d'assigner son texte à un genre précis, Cendrars le rend aussi insaisissable que la vie elle-même. Il se donne aussi toute la latitude nécessaire pour créer un texte visuel, qui manie des images fixes ou mobiles. Ainsi le groupe verbal « on voit » est présent dans chaque séquence, les informations sur l'accélération de l'image ou sur son ralenti et les consignes de cadrage comme « vue générale¹ » ou « au premier plan² » se répètent, la précipitation des mouvements ou les moments où « tout se fige³ » donnent une idée de la cadence de la séquence et sur quels éléments une caméra devrait se concentrer. L'usage d'un vocabulaire cinématographique et la mise en avant des problématiques liées au regard, notamment celles qui concernent la juxtaposition des images et la transposition écrite des techniques nouvelles du montage, donnent lieu à une traque de la dynamique vitale dans laquelle il n'est plus question d'être voyant, mais voyeur comme un cinéaste⁴.

Cendrars n'introduit pas de longues interactions entre les personnages, ainsi les scènes ne sont pas interrompues par des cartons qui, dans le cinéma muet, servent à retranscrire les dialogues. C'est la succession rapide des images les unes à la suite des autres qui compte. Dès lors, la question du rythme prévaut sur celle du sens, comme elle prévalait déjà dans *Mon Voyage en Amérique*. Cette technique du « cinéma accéléré⁵ » est popularisée dès 1923, lors de la première projection de *La Roue* d'Abel Gance. Dans *L'Image-mouvement*, Deleuze rappelle que, du point de vue de l'enchaînement des plans, le film innove : « *La Roue* de Gance donnait un modèle de mouvement de plus en plus rapide, avec montage accéléré.⁶ » Il est permis de croire que Cendrars a joué un rôle dans cette audace de mise en scène, bien que Gance se défende d'une trop grande influence de son assistant⁷.

¹ *Ibid.*, p. 362.

² *Ibid.*, p. 367.

³ *Ibid.*, p. 366.

⁴ Yvette Bozon-Scalzitti a identifié ce que le texte doit aux innovations cinématographiques de son temps : « [...] découpage du texte en séquences numérotées, usage des divers plans, rythme accéléré ou ralenti, emploi du présent de l'indicatif qui impose une présence immédiate de la vision, montage de phrases elliptiques, simplement juxtaposées, sans les articulations du discours [...] » Au sein de ces dispositifs s'instaure un essai de monstration des manifestations du chaos. *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, *op. cit.*, p. 17.

⁵ *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, ORC, I, p. 365.

⁶ Deleuze, Gilles, *L'Image-mouvement. Cinéma I*, Paris, Minuit, « Critique », 1983, p. 68.

⁷ Que Cendrars ait apporté beaucoup à Gance pendant l'année que dure le tournage est indéniable, mais le réalisateur relativise son influence : « Sa délicatesse était telle qu'il ne se serait jamais permis de me donner le moindre conseil, la moindre suggestion, au cours de notre travail. » Gance, Abel, « Blaise Cendrars et le cinéma », *Mercur de France*, Paris, « Blaise Cendrars », n°1185, 1962, p.170-171.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

La célérité des images organise la précipitation de la dislocation et de la recombinaison de l'univers. Dans la séquence 52, les différents éléments se réagencent à toute vitesse :

Le dernier rayon de la lumière met le feu à la mer huileuse. La terre noirâtre saute. Des blocs de matière incandescente tombent à pic. L'eau souterraine se vaporise. La terre sous-marine explose. L'eau, l'air, le feu se départissent. Les hautes terres hercyniennes surgissent des océans. Les chimies se nouent. Des organes arborescents percent l'ombre, montent, grandissent. Un œil s'ouvre bordé d'écume de mer. Le soleil est comme une plante secourable. Tout ce qui sort des eaux se nourrit, se gonfle, se sature de chaleur granulée. Tout rampe. Les levures, les algues, les champignons sont actifs, rayonnent. Soudain, les fossiles géants sont debout. Il pleut. Les vapeurs se condensent. Les glaciers se forment. Il fait froid. Le soleil est maintenant tout pâle. Il s'éloigne, s'arrondit, s'intensifie. La poussière du désert ressuscite. Mille bêtes apodes rampent dans le sable. Des carapaces, des coquillages, des anneaux. Puis tout gèle. La banquise. L'otarie hurle et s'agite. L'éléphant quitte les rives d'une mer polaire. Dans l'intérieur des terres, la vigogne fuit dans les montagnes. Tout se sèche doucement, les plantes et les oiseaux, prend un éclat verdâtre, très doux. Les légumes sont savoureux. Moutons, vaches, chevaux dans les prairies.¹

Par l'agglomération, la recréation du monde est bien plus rapide que sa destruction. Telles les chimies qui « se nouent », chaque phrase, très brève, se lie aux autres pour donner l'impression que tous ces phénomènes ont lieu en un instant. Un tel resserrement invite à croire que le lecteur est face à quelque chose qui ressemble à une « image-mouvement », c'est-à-dire à une image dont la mobilité, selon Deleuze, est donnée par le rassemblement de « parties différenciées » :

La composition des images-mouvement, Griffith l'a conçue comme une organisation, un organisme, une grande unité organique. Ce fut sa découverte. L'organisme est d'abord une unité dans le divers, c'est-à-dire un ensemble de parties différenciées [...] Ces parties sont prises dans des rapports binaires qui constituent un *montage alterné parallèle*, l'image d'une partie succédant à celle d'une autre suivant un rythme.²

Cette vision de l'image comme un organisme relaie le fantasme d'une œuvre où la dispersion vient faire unité. *Intolérance*, le film de Griffith, illustre cette technique parce qu'il juxtapose des plans dans lesquels les époques et les lieux sont différents, mais se rapprochent symboliquement. Quatre périodes, durant lesquelles l'humanité s'est illustrée par son intolérance, s'entrecroisent : la Passion du Christ, Babylone, le massacre de la Saint-Barthélemy, la répression des grèves aux États-Unis. Ces événements sont rassemblés autour de la thématique de la cruauté humaine. Par le montage alterné, les différentes séquences de *La Fin du monde* relient entre elles les quatre coins de l'univers à des périodes dissemblables, autour du thème de la fin et de la recréation du monde. *Intolérance* sort aux États-Unis en 1916 et dans les salles françaises en 1919, il ne peut donc pas influencer l'écriture de *La Fin du monde*. Toutefois, le bureau américain du grand patron dans les séquences où il est question de la répression des grèves, et le berceau qui métaphorise le recommencement perpétuel des

¹ *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, ORC, I, p. 371.

² Deleuze, Gilles, *L'Image-mouvement. Cinéma 1, op. cit.*, p. 47-48. L'auteur souligne.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

passions humaines, créent un parallèle intéressant entre le film et le texte. Cette comparaison permet de mieux se représenter quelles techniques Cendrars aurait pu utiliser pour que naisse un film à partir de son scénario. Il existe de fortes chances pour qu'il ait vu le film, au regard de l'admiration qu'il porte à l'une de ses actrices : Lillian Gish¹.

Tous les textes de Cendrars qui traitent du cinéma relèvent de la « puissante représentation organique² » que Deleuze remarque dans les films de Griffith. Dans la typologie de *L'Image-mouvement* la « tendance organique de l'école américaine » s'oppose à « l'école française d'avant-guerre³ ». Le rapport de *La Fin du monde* au cinéma tient de ces deux catégories, parce que le texte relève d'un imaginaire à la fois organique et mécanique. D'une part, la fin du monde prend valeur d'unité par le montage accéléré, et d'autre part, chaque séquence prise individuellement propose assez de mouvements pour créer sa propre unité rythmique, sa propre mécanique, sa propre fin du monde. Ce principe de composition isomère, assimilé à « l'école française », peut être illustré par la séquence 44 :

On voit les cristallisations se former, des étoiles à six branches, et chaque branche se noue, se croise, en X, en tau, en croix potencée, en croix tréflée, en croix papale. Cela est sans proportion sur l'écran. Un infiniment petit devient un infiniment grand. Le feu central projette l'ombre moléculaire.⁴

Par le processus de cristallisation, la division microscopique des étoiles prend soudainement une dimension macroscopique. Cette suppression des proportions conduit à l'équilibre entre la lumière et l'ombre, comme dans un film se crée un équilibre entre le noir et le blanc.

Ces différents types de séquences sont un véritable défi pour l'adaptation cinématographique⁵, rendu d'autant plus difficile à relever que le texte ne dispose pas d'un développement narratif ample. Dans une lettre à Gance de 1929, Cendrars reconnaît que la question de l'intrigue ne l'intéresse pas :

La Fin du Monde est un sujet tellement universel que l'intrigue (indispensable au point de vue commercial) m'agace et m'empêche de songer aux difficultés inouïes de réalisation qui seules m'intéressent. La Fin du Monde comporte cinématographiquement un million de points de vue qui tous écartent l'angle sentimental. Je ne veux pas m'attarder aux possibilités d'un tel sujet à vertige...

¹ *Une nuit dans la forêt* classe Lillian Gish parmi les grandes comédiennes de son temps : « Pompon, si tu le voulais, tu serais encore mieux que Lillian Gish (la Gish de *Broken Blossoms*) ou que Louise Fazenda (la femme la plus prodigieuse révélée par l'écran). » *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 133-134.

² Deleuze, Gilles, *L'Image-mouvement. Cinéma 1*, op. cit., p. 49.

³ *Ibid.*, p. 47 pour les deux citations de la phrase.

⁴ *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, ORC, I, p. 369.

⁵ Dans *Dites-nous Monsieur Blaise Cendrars...*, Cendrars explique : « *La Fin du monde*, c'est presque un scénario, moins les indications des procédés à employer. » Hugues Richard, p. 51-52, cité par Bozon-Scalzitti, Yvette, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, op. cit., p. 313.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

J'admire ton courage d'aborder un tel sujet et ne doute pas du résultat – mais que de mal tu auras – raison de plus pour ne pas douter de ton audace.¹

Cette lettre est écrite en réaction à la lecture d'un scénario de Gance, appelé *La Fin du monde*, que Cendrars vient de lire et dont un film est tiré en 1931². Elle révèle que, pour lui, le sujet de la fin du monde est le « vertige » lui-même. Si Cendrars affirme qu'il ne veut plus s'y confronter, c'est peut-être parce que, depuis 1917, les motifs de l'eschatologie et du chaos s'installent durablement dans son œuvre et le contraignent à se confronter à ses propres « difficultés inouïes de réalisation » dans le domaine de l'écriture. À la lecture de cette lettre, il apparaît que l'enjeu est d'atteindre l'« universel » par un tel vertige. C'est peut-être ce que Gance cherche aussi à atteindre au moyen de ce que Deleuze appelle l'« union cinétique de l'homme et de la machine » :

C'est pourquoi il est vain de vouloir trier deux sortes d'images dans "*La Roue*" de Gance : celles du mouvement mécanique qui auraient gardé leur beauté, et celles de la tragédie jugée stupide et puérile. Les mouvements du train, sa vitesse, son accélération, sa catastrophe ne sont pas séparables des états du mécanicien, de Sisyphe dans la vapeur et de Prométhée dans le feu jusqu'à Œdipe dans la neige. L'union cinétique de l'homme et de la machine définira une Bête humaine, très différente de la marionnette animée [...]³

Selon Miriam Cendrars, son père aurait poussé Gance à focaliser l'histoire de *La Roue* sur la relation entre l'homme et le train : « Il n'en reste pas moins que la collaboration de Cendrars conduit Gance à donner une particulière intensité dramatique aux rapports de l'homme et de la machine et, à côté du scénario relativement primaire, à centrer l'intérêt du film sur le train.⁴ » Ce détour par la réception et la genèse de *La Roue* engage à considérer la rencontre de l'organique et du mécanique comme un des enjeux des représentations du vertige chez Cendrars.

La Fin du monde ne réalise pas une « union cinétique », mais laisse entrevoir la difficulté qu'il y a à la dire. L'accumulation des points de vue et l'agencement des cinquante-cinq séquences ne parviennent pas à restituer un mouvement continu qui se déploie dans la durée. Certes, il est question d'images, mais davantage d'images fixes que d'images animées. Pour éveiller l'idée de la fin du monde, Ménélik montre à Dieu « une photographie de Notre-Dame de Paris⁵ ». Ce geste est symptomatique de ce qui advient ensuite : les étapes de la fin du

¹ Lettre conservée aux Archives Littéraires Suisse de Berne. *Archives d'un visionnaire : Abel Gance*, Collection Nelly Kaplan, Catalogue de la vente, Paris, Drouot Richelieu, 3 mars 1993, non paginé, 298 articles. (2 ex.). Référence L 640.

² *La Fin du monde* de Gance fut un échec commercial et déçut Cendrars. Dans *La Roue*, Gance porte à un haut niveau de maîtrise ce mélange qu'apprécie Cendrars entre une intrigue construite, quoique sentimentale et emphatique, et un montage accéléré proposant de nombreuses prises de vue.

³ Deleuze, Gilles, *L'Image-mouvement. Cinéma 1, op. cit.*, p. 64.

⁴ Cendrars, Miriam, *Blaise Cendrars, la Vie, le Verbe, l'Écriture*, [1984], Paris, Denoël, 2006, p. 431.

⁵ *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, ORC, I, p. 362.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

monde se suivent comme dans un album photo davantage que comme dans un film. Les informations au sujet des mouvements ressemblent aux informations délivrées dans des didascalies plutôt qu'à des indications destinées à un cinéaste. Les séquences renseignent davantage sur les transformations du monde que sur les agencements techniques qu'il faudrait mettre en place pour les rendre visibles à l'écran. Par exemple, chaque séquence du sixième chapitre développe une strophe d'un poème dans lequel la lumière et l'ombre se poursuivent, comme la vue se risque à l'aveuglement. L'« œil obscur » qui « se ferme sur tout ce qui a été¹ », contraste avec « le dernier rayon de la lumière » qui « fend l'espace chaotique² », et l'espace où « tout est noir³ » suit les « immenses gerbes de feu⁴ » libérées par le soleil. Cette alternance entre la lumière et l'obscurité rappelle l'oscillation d'une flamme dans une lanterne de projection, mais ici la flamme ne projette aucune silhouette significative.

Malgré la rapidité du passage d'une séquence à l'autre, renforcée par de nombreuses ellipses, chacune s'apparente à un cliché d'appareil photographique. Dans *L'Évolution créatrice*, l'illusion cinématographique tient de cette succession d'images fixes. Deleuze soutient que, pour Bergson, « quand le cinéma reconstitue le mouvement avec des coupes immobiles, il ne fait rien d'autre que ce que faisait déjà la plus vieille pensée (les paradoxes de Zénon), ou ce que fait la perception naturelle⁵ ». Autrement dit, la pensée et la caméra se saisissent d'images instantanées et les font défiler le long de ce que Bergson appelle un « devenir abstrait, uniforme, invisible, situé au fond de l'appareil de la connaissance⁶ ». Cendrars relaie longtemps cette analogie entre l'exercice de la pensée et la captation cinématographique, notamment quand il compare l'imagination à une « chambre noire⁷ » dans *Le Lotissement du ciel*. À l'opposé de cette analogie, Deleuze considère que « le cinéma ne nous donne pas une image à laquelle il ajouterait du mouvement, il nous donne immédiatement une image-mouvement ». Plus précisément : « Il nous donne bien une coupe, mais une coupe mobile, et non pas une coupe immobile + du mouvement.⁸ » Cette notion d'image-mouvement, pourtant théorisée par Bergson dans *Matière et mémoire* avant *L'Évolution créatrice*, est le point sur lequel vient buter *La Fin du monde* en tant que scénario.

¹ *Ibid.*, p. 368 pour les deux dernières citations.

² *Ibid.*, p. 370 pour les deux dernières citations.

³ *Ibid.*, p. 369.

⁴ *Ibid.*, p. 367.

⁵ Deleuze, Gilles, *L'Image-mouvement. Cinéma 1, op. cit.*, p. 10.

⁶ Cité par Deleuze dans *Ibid.*

⁷ « La chambre noire de l'imagination » est le titre d'un chapitre du *Lotissement du ciel*.

⁸ Deleuze, Gilles, *L'Image-mouvement. Cinéma 1, op. cit.*, p. 11 pour les deux dernières citations.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Sa dynamique cumulative, plus proche de l'entassement que du mimétisme cinétique, implique d'animer des images fixes, et non de tourner des images mobiles. En outre, certains passages font pencher le texte du côté du récit de rêves, et non plus du côté du scénario :

42

Un doigt s'étire, s'allonge, touche, palpe, se rétrécit, rentre dans une conque. Des touffes de pattes herbeuses s'éveillent, tournent comme des tournesols. Un estomac voyage au bout d'un fil et vibre. Succions, saccades, ventouses. Tout est aveugle sous l'eau et la lumière est borgne.

43

L'articulation se pétrifie. L'estomac rassasié devient corail. Oxydée. Les porcs émettent une sueur vitreuse. Le mouvement, raréfié, se fige dans une charnière.¹

Comment montrer ce doigt, cet estomac, à l'écran ? Que signifie que le mouvement « se fige dans une charnière » ? De nombreuses séquences relèvent de l'évocation onirique. Le récit de la fin du monde peut apparaître comme une série de songes situés entre deux situations identiques : Dieu quittant Mars au début du texte avant d'y revenir à la fin. À cet égard, c'est un schéma narratif identique à celui d'*À Rebours* qui s'impose. Dans le roman de Huysmans, intertexte décidément fondateur, des Esseintes retourne à Paris dans les dernières pages alors qu'il avait quitté la ville dès le premier chapitre pour s'isoler dans sa maison de Fontenay. Sachant que son texte ne parvient pas à produire des images mobiles, Cendrars publie *La Fin du monde* en 1919 avec le sous-titre « Roman ». De fait, la plasticité du genre romanesque crée un horizon d'attente plus familier chez le lecteur que s'il avait pu lire « Scénario ».

Les illustrations de Fernand Léger qui accompagnent cette publication ont des allures cubistes. Tous les aspects d'un objet ou d'un personnage sont dispersés sur l'espace de la page et sont visibles d'un seul coup d'œil. Pourvues d'une grande richesse de points de vue, ces illustrations rendent visible le problème du mouvement et de la fixité qui se joue dans les différentes séquences du livre. De ce constat que *La Fin du monde* est plutôt « support d'imaginaire et non d'images », Maurice Mourier suggère que le livre « ne deviendrait représentable qu'une fois tourné image par image, selon les procédés de l'animation² » ce qui est impensable au tournant des années 1920. Peinture, cinéma d'animation, ces alternatives permettent de mesurer l'insaisissabilité des images que produit Cendrars, et surtout leur force d'emportement. En ce sens, les rêves de ces images fixes ne sont pas uniquement à examiner comme les faiblesses d'un scénario. Ils sont aussi des simulacres dans lesquels s'exprime la

¹ *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, ORC, I, p. 368-369.

² « Quand Cendrars rêve cinéma... », *Blaise Cendrars. Les Inclassables 1917-1926*, op. cit., p. 106 pour les deux citations de la phrase.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

résistance de l'énergie vitale, amère confirmation que, comme l'écrit Starobinski, « la poursuite du caché s'expose à l'échec et à la déception¹ ».

¹ Starobinski, Jean, *L'Œil vivant*, [1961], Paris, Gallimard, « Tel », 1999, p. 17.

B. Contre-attaquer par le recueil

La Fin du monde a montré la difficulté à rendre visibles les manifestations du vivant. Dans cette traque littéraire de la vie, la proie résiste autant qu'elle est dangereuse. Chez Cendrars, les agressions se répètent et signalent le danger qu'il y a simplement à naître et à devenir. « Le ventre de ma mère » montre un fœtus qui subit les « bourrades¹ » du père, loin de l'image de l'utérus maternel perçu comme un refuge. La période de gestation se résume à une série de heurts, et la naissance survient comme une extirpation douloureuse du « premier domicile² » qui donnerait envie de mordre au nourrisson, s'il le pouvait, s'il comprenait ce qui lui arrive. Ce poème est une protestation dont le cri de révolte se fait entendre à la toute fin du texte : « Merde, je ne veux pas vivre !³ ». Plus tard, dans *Éloge de la vie dangereuse*, le prisonnier de Tiradentes prévient : « [...] dites bien à vos amis, les poètes, que la vie est dangereuse aujourd'hui et que celui qui agit doit aller jusqu'au bout de son acte sans se plaindre.⁴ » Dès la naissance et jusqu'à la mort, vivre revient à encaisser des chocs.

La biographie de Miriam Cendrars dévoile avec précision tout ce que le parcours de son père a pu connaître de violences et de dangers, et comment son œuvre se retrouve marquée de plaies, de coupures et de blessures de toutes sortes qui rappellent la mort et l'anéantissement⁵. La mitraille du front a réveillé chez Cendrars le vieil adage de Confucius : « Veux-tu apprendre à vivre ? Apprends d'abord à mourir. » Dans *Aujourd'hui*, la violence conduit l'écrivain à jouer avec la frontière ténue qui sépare la vie et la mort. Les trois premiers textes qui composent le recueil libèrent une brutalité corrélée à l'intempérance vitaliste déjà présente dans *La Fin du monde*. *Profond aujourd'hui* inaugure une explosion de symboles, de signes, et *J'ai tué* met en scène la figure du poète meurtrier plongé dans un assaut. Ces deux textes, respectivement de 1917 et de 1918, disent la secousse du front. En 1926, *Éloge de la vie dangereuse* perpétue et transfigure cette violence. En rapprochant ces trois textes dès l'ouverture de son recueil, Cendrars donne à la brutalité la charge d'exaspérer l'existence, de l'imposer dans toute son immédiateté et sa complexité. L'étude du récit de la bataille dans *J'ai tué* permet de montrer comment cette exaspération se réveille, et se régénère dans la

¹ *Au cœur du monde*, ORC, I, p. 200.

² *Ibid.*, p. 199.

³ *Ibid.*, p. 200.

⁴ *Éloge de la vie dangereuse*, [1926], ORC, I, p. 739.

⁵ Le douzième numéro de la revue *Continent Cendrars* est entièrement consacré à cette question de la violence et à son lien avec le sacré : *Continent Cendrars*, « Violence et sacré », n°12, revue du Centre d'Études Blaise Cendrars (CEBC), Jean-Carlo Flückiger (dir.), Paris, Honoré Champion, 2006.

monstruosité qui habite *Éloge de la vie dangereuse*. Autant créatrice que destructrice, la violence relance la vie aussitôt qu'elle l'éteint, et délivre son élan.

Cet « élan vital » est au centre des développements des quatre dernières parties d'*Aujourd'hui*, qui regroupent uniquement des textes argumentatifs ou publicitaires : « VII. Peintres », « VIII. Poètes », « IX. Publicité = Poésie », « X. Actualités ». Mais la libération de cet élan n'est pas uniquement le fait des vellétés bellicistes des hommes. Des bijoux ou une couleur peuvent aussi le renfermer et le donner à voir, malgré leur inertie. Dans *Aujourd'hui*, Cendrars approche l'œuvre d'art comme un creuset dans lequel tout peut être jeté pour que s'y réalise la synthèse de la vie. Peinture et poésie ont un devoir d'incarnation qui se rapporte à tout ce qui relève de l'organique et de l'inorganique, du visible et de l'invisible, de l'œil et de l'esprit. Ce lien entre l'art et la vie peut être mieux compris en faisant un détour théorique par la conception que s'en fait Apollinaire dans sa propre pratique de la critique de l'art et du progrès. Malgré l'émerveillement de certains textes d'*Aujourd'hui*, Cendrars n'est pas dupe de sa passion de la nouveauté. Pour lui, l'enjeu vitaliste dépasse le problème du style ou de la mode. Les textes d'*Aujourd'hui* réclament un art qui soit une contre-attaque à la brutalité universelle.

Le règne de la brutalité

Dans *Profond aujourd'hui*, la brutalité relie l'activité de la pensée aux sens. Le viol et la destruction au début du texte sont une « solution métaphysique » : « Quand je pense, tous mes sens s'allument et je voudrais violer tous les êtres et quand je me laisse aller à mes instincts de destruction, je trouve le triangle d'une solution métaphysique.¹ » La relation entre un univers où « tout se sensibilise² » et l'esprit humain survient dans le cadre d'une dévastation. Force de vie et force d'effondrement se provoquent simultanément.

J'ai tué restitue cette extrême sensibilité de l'esprit et du corps. La confrontation des soldats dans les tranchées est une circonstance inouïe pour que se développent les « instincts de destruction » dont il est question dans *Profond aujourd'hui*. La violence se déploie à travers un fourmillement d'opérations sur le champ de bataille, dans toutes les directions. La vitesse de la narration de *J'ai tué* est portée par ce déchaînement de coups et d'explosions. Mario de Andrade disait que Cendrars, avec ce texte, avait « objectivé comme personne l'intensité de

¹ *Profond aujourd'hui*, ORC, I, p. 339.

² *Ibid.*, p. 339.

la vie contemporaine¹ ». C'est-à-dire qu'au-delà de son témoignage sur son expérience propre, Cendrars montre comment la vie est exaspérée par la violence guerrière. À ce titre, on peut commenter ce texte avec l'affirmation provocatrice portée par Léger dans *Fonctions de la Peinture* : « j'aime l'état de guerre, qui n'est autre que la vie au rythme accéléré² ». Ce « rythme accéléré » dont use Cendrars dans *La Fin du monde*, qui rappelle le « montage accéléré » des films de Gance, est le régime de tout le recueil.

Dans *J'ai tué*, l'accumulation de mots-phrases et les juxtapositions reproduisent une vie empressée. La description du champ de bataille et de la « campagne dévastée » se fait par flashes. Le télescopage des images, par lequel les différentes facettes du combat sont saisies, prouve que le texte suit un principe d'« instantané rapide ». En refusant de respecter la linéarité de l'action, et en préférant tout évoquer par à-coups, Cendrars souhaite aller plus vite que vite. Cependant, la surenchère d'éclats et la focalisation sur des détails amènent à l'indéfinition. Privés d'individualité, les soldats sont désignés par une succession de « on ». Tout ce qui s'agite autour d'eux est neutralisé par la répétition de « cela » : « Cela s'enchaîne », « Cela se précise », « Cela tousse », etc. Les secousses aveuglantes si brutalement perçues se détachent d'une référenciation directe et spécifique à l'assaut, comme si le pronom démonstratif nommait un mouvement vital plus global qui préexiste à l'instant du combat. Dans l'horreur, le chaos de la guerre rend palpable la fascination de Cendrars pour l'éclatement.

Le réinvestissement littéraire de cet éclatement passe par des symboles de monstruosité. Les « chimères d'acier », les « mastodontes en rut » croisent sur le champ de bataille la « bouche apocalyptique, poche ouverte, d'où plongent des mots inarticulés, énormes comme des baleines saoules³ ». Chaque arme utilisée est un animal qui s'ébat, et l'ensemble constitue un bestiaire infernal qui se donne à entendre. Cendrars a la guerre à l'oreille, et *J'ai tué* décrit les sons terrifiants qui en forment la symphonie :

L'ahanement du 240. La grosse caisse du 120 long. La toupie ronflante du 155. Le miaulement fou du 75. Une arche s'ouvre sur nos têtes. Les sons en sortent par couples, mâle et femelle. Grincements. Chuintements. Ululements. Hennissements. Cela tousse, crache, barrit, hurle, crie et se lamente.⁴

Cette orchestration est loin de ressembler à celle d'*Aléa*. Pourtant, le concert est à nouveau un moment de subversion. Dans *Aléa*, les instruments s'élèvent harmonieusement et portent le

¹ Cité par Claude Leroy, « Notice » de *J'ai tué*, ORC, I, p. 1345.

² Léger, Fernand, *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1997, p. 107.

³ *J'ai tué*, [1918], ORC, I, p. 347, pour les huit dernières citations.

⁴ *Ibid.*

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

chef d'orchestre dans les nuées avant de le désemperer, de le torturer et de le rejeter au sol, anéanti. Dans *J'ai tué*, c'est le contraire. Les armes éructent et poussent des cris d'animaux, mais cette cacophonie finit par produire un son plus « humain » :

On perçoit un rythme ternaire particulier, une cadence propre, comme un accent humain. À la longue, ce bruit terrifiant ne fait pas plus d'effet que le bruit d'une fontaine. On pense à un jet d'eau, à un jet d'eau cosmique, tant il est régulier, ordonné, continu, mathématique. Musique des sphères. Respiration du monde. Je vois nettement un corsage de femme qu'une émotion agite doucement. Cela monte et descend. C'est rond. Puissant. Je songe à "La Géante" de Baudelaire.¹

Le vacarme crée de moins en moins de dissonance et devient agréable. La « musique des sphères », en écho à la théorie pythagoricienne qui veut que le mouvement des astres corresponde à une certaine théorie des nombres, surplombe le tapage métallique et met de l'ordre dans le chaos. Le vertige de la guerre plonge le soldat dans une douce rêverie érotique. Miniaturisé, rendu à l'état de simple observateur, il est protégé ou réconforté par cette géante. Pour un moment, le gigantisme et la volupté de cette femme cachent le champ de bataille et aveuglent le soldat. Plus loin dans le recueil, Cendrars estime que sur le front, malgré le désordre qui y règne, « tout porte la marque d'une formidable unité² ». Ce repos harmonieux comme la prosodie d'un sonnet de Baudelaire est de courte durée, et c'est un autre bruit qui sort le soldat de sa torpeur : le « sifflet d'argent³ » du colonel.

Les allers-retours entre des instincts sursollicités, une ouïe agressée et des pensées vagabondes exaspèrent l'esprit comme le corps du soldat, désarticulé sous la pression de la montée à l'assaut :

On avance en levant l'épaule gauche, l'omoplate tordue sur le visage, tout le corps désossé pour arriver à faire un bouclier de soi-même. On a de la fièvre plein les tempes et de l'angoisse partout. On est crispé.⁴

La progression du récit se fait par impulsions, mais a tout de même une direction générale puisqu'elle se resserre sur les corps maltraités des combattants, sur leur « angoisse » et leur impuissance :

Le fanfaron se fait petit. L'âne braie. Le lâche se cache. Le faible tombe sur les genoux. Le voleur vous abandonne. Il y en a qui escomptent d'avance des porte-monnaie. Le froussard se carapate dans un trou. Il y en a qui font le mort. Et il y a toute la bande des pauvres bougres qui se font bravement tuer sans savoir comment ni pourquoi. Et il en tombe !⁵

¹ *Ibid.*, p. 347-348.

² « Peintres », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 66.

³ *J'ai tué*, ORC, I, p. 348.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

L'expression lexicalisée « il en tombe » rompt avec le sordide de la scène en insérant une parlure populaire qui compare les hommes à des gouttes de pluie. D'abord en pleine mêlée, le soldat se confond avec les blessés et avec les morts, seul avec sa « peur insensée¹ », contraint de sauver sa peau qui risque d'être réduite à de la matière répandue :

Des membres volent en l'air. Je reçois du sang plein le visage. On entend des cris déchirants. On saute les tranchées abandonnées. 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.²

La déshumanisation est à son comble, les « grappes » et les « paquets » de morts inspirent une allégresse funèbre à l'observateur. Quelque chose d'étrangement gai se dégage de ce passage, comme s'il s'agissait d'un feu d'artifice qui, à force de déchiqueter la chair, finit par la faire disparaître pour de bon. Dans cette boucherie se manifeste le mouvement de « mille millions d'individus³ » qui laisse tomber dans l'anonymat les vivants comme les cadavres en débris, et les recouvre. À la fin de *J'ai tué*, cet élan converge vers un « poète » qui se retrouve avec « l'eustache » à la main. En fin de compte, il domine tout ce qui se donne comme plus grand que lui, en donnant la mort à son tour. Dès lors, la violence n'est plus une simple suture entre l'activité de la pensée et le monde extérieur. Elle est portée par un corps meurtri et s'inscrit dans toutes les marques de son horripilation. *J'ai tué* se conclut sur un meurtre, mais se referme surtout sur le cri poussé par « celui qui veut vivre⁴ ». La force vitale s'oppose à la pulsion guerrière. La rage de vivre de *J'ai tué* reproduit l'opposition entre les « instincts de destruction » et le « Tu vis » de *Profond aujourd'hui*.

Dans *Éloge de la vie dangereuse* c'est la monstruosité qui est une trace de vigueur dans un monde brutal. Ce troisième texte s'ouvre sur ce qui ressemble à un leitmotiv : « Une fois de plus la vie change du tout au tout et recommence.⁵ » Cette première phrase en dit davantage que simplement : « la vie change ». Si elle change, c'est « du tout au tout », dans ses moindres détails : tout est à refaire et à revivre. Elle « recommence », c'est-à-dire qu'elle retourne à un déclic premier. Ce qui compte, ce n'est pas sa fin ni ce qui l'interrompt, mais son début, son origine. Enfin, ces retours n'en sont pas à leur première révolution, car « une fois de plus » le commencement reprend. Le lecteur est pris à témoin lorsqu'il commence sa lecture, il s'insère dans un cycle vital infini, rejoint un mouvement déjà en cours, assiste à un recommencement

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 349.

⁴ *Ibid.*, p. 350 pour les trois dernières citations.

⁵ *Éloge de la vie dangereuse*, ORC, I, p. 735.

en train d'avoir lieu. L'emploi du présent à valeur de vérité générale impose la formule comme une hypothèse vitaliste irréfutable. Cette mécanique tournoyante qui ouvre le texte fédère l'explosion de *Profond aujourd'hui* et révoque la fatalité mortifère de *J'ai tué*. Ces trois textes organisent ainsi un chassé-croisé entre vie et mort.

Pour signifier ce recommencement, *Éloge de la vie dangereuse* signale la coupure et la rupture autant que la renaissance. Comme dans *J'ai tué*, il est question de transmettre un couteau, qui n'est plus l'arme criminelle servant à tuer l'ennemi, mais le couteau de l'assassin de la prison de Tiradentes, transmis au visiteur. L'échange de couteaux permet une transmutation de la violence. Avec ce partage, l'arme qui donne la mort affirme également la vie. Cendrars situe au Brésil cette contre-offensive devant la dangerosité de l'existence et devant la nature irrémédiable de la mort : un territoire qui devient aussitôt le lieu de toutes les renaissances.

Le prisonnier n'est pas uniquement un homme, c'est aussi un « loup-garou¹ ». Cette désignation participe à l'inscription de la monstruosité au cœur du texte. Créer un monstre revient à fusionner deux êtres vivants, ici l'homme et le loup, pour en fabriquer un troisième. Le loup-garou est une bête légendaire qui chasse les soirs de pleine lune toutes sortes d'animaux, ou des humains s'il en rencontre. À cause de sa métamorphose, l'homme loup-garou est conduit au cannibalisme. Cette dévoration prolonge le motif de la bestialité et fait d'*Éloge de la vie dangereuse* un récit de vengeance, reprenant l'idée que le meurtre est une absorption de l'énergie vitale d'une victime. Par ce motif, la violence sanguinaire se retourne contre la figure du double qu'il est alors possible de remplacer. En passant d'un corps à l'autre, la vie est à nouveau relancée. L'assassin écroué pour avoir éliminé un « rival² » vole la vie autant qu'il la perpétue.

À l'image du prisonnier brésilien, Cendrars se représente souvent en chasseur. Dans *Éloge de la vie dangereuse*, la vie est un animal difficile à abattre : « Il n'y a donc pas de vérité, sinon la vie absurde qui remue ses oreilles d'âne. Attends-la, guette-la, tue-la.³ » Elle est aussi une bête terrifiante, un vampire aux pouvoirs destructeurs :

À cause de sa trompe, à cause de sa queue. À cause de son ventre terrifiant qui vous écrase. À cause de sa carapace, de ses griffes, de ses dents, de son dard, de son odeur fétide, de son haleine asphyxiante, de son anus enflammé, de son suçoir venimeux. À cause de ses ailes à crochets grâce auxquelles elle

¹ *Ibid.*, p. 737.

² *Ibid.*, p. 737 et 738.

³ *Ibid.*, p. 736.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

se suspend la tête en bas et pisse comme un vampire femelle sur celui qui passe. Le crâne qui reçoit ce jet huileux devient chauve. Le cerveau fermente.¹

Dans ce passage, se moquer de la violence par la monstruosité passe pour une contestation de l'existence comme elle va. Dans *J'ai tué* la violence est subie par les hommes. En réaction, *Éloge de la vie dangereuse* propose une réappropriation de cette brutalité par le thème de la chasse. Il devient possible de faire renaître l'existence à condition de lui donner la mort, et le métier d'écrivain consiste à savoir se tenir à l'affût pour ne pas manquer les signes qui trahissent la présence de l'« élan vital » : « Je suis à l'affût. Je retiens mon souffle. Je vise. Il y a un œil à chaque bout de la ligne de mire. Tout se congestionne. Le coup part.² »

L'« élan vital » dans la ligne de mire

Tandis que *J'ai tué* et *Éloge de la vie dangereuse* s'interrogent sur la prolifération des hommes, des animaux et de la végétation, et qu'ils comparent la vie à une bête à prendre en chasse, « l'esprit partout épars » et le délire associatif de *Profond aujourd'hui* par lequel « le minéral respire³ », annoncent dès l'ouverture du recueil que la vie traverse aussi ce qui est inanimé, et que son élan peut être vu ou saisi par la conscience. Les sections « Peintres », « Poètes », « Publicité = Poésie » et « Actualités » relaient cette idée en s'intéressant aux machines et à la matière inorganique.

Bien sûr, Cendrars ne développe aucun concept. Cependant, il s'efforce de défendre sa vision d'une langue « concrète et mystique » contre une langue trop « rationnelle » ou « abstraite⁴ », ce qui concourt à faire d'*Aujourd'hui* un manifeste poétique. Dans son travail, la vie n'est pas pensée de manière abstraite, elle est une réalité sensible. Par exemple, dans *L'Eubage*, elle est un miel : « La vie est efficacement, manifestement, formellement de l'espace et du temps sublimisés, fondus, aromatisés. Du miel.⁵ » Les quatre dernières sections qui composent *Aujourd'hui* possèdent une portée argumentative qui n'a rien du sérieux d'un raisonnement philosophique abouti. Elles relèvent respectivement de la chronique journalistique, du discours de conférence, du slogan publicitaire et du compte-rendu. En outre, elles approchent la question vitaliste par ses manifestations artistiques modernes et par

¹ *Ibid.*, p. 736-737.

² *Ibid.*, p. 735.

³ *Profond aujourd'hui*, ORC, I, p. 342.

⁴ « Poètes », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 90 pour les trois citations de la phrase.

⁵ *L'Eubage*, ORC, I, p. 761.

l'actualité, plutôt que comme un sujet à dissertation. Comme dans *L'Eubage*, l'espace et le temps y sont « sublimisés, fondus, aromatisés ».

Rien n'échappe à la mobilité séduisante et moderne du vivant. La publicité en est un exemple :

La publicité est la fleur de la vie contemporaine ; elle est une affirmation d'optimisme et de gaieté ; elle distrait l'œil et l'esprit.

C'est la plus chaleureuse manifestation de la vitalité des hommes d'aujourd'hui, de leur puissance, de leur puérité, de leur don d'invention et d'imagination, et la plus belle réussite de leur volonté de moderniser le monde dans tous ses aspects et dans tous ses domaines.¹

« Fleur », « optimisme », « gaieté », distraction, chaleur, « puissance », « puérité », beauté : le lexique de « Publicité = Poésie » traduit une jubilation à dire le développement des premières affiches publicitaires, et atteste d'un intérêt pour une activité qui stimule à la fois « l'œil et l'esprit ». Par son caractère reproductible et sa popularité, la publicité influence les émotions et les pensées de la foule. L'article de Myriam Boucharenc dans *Cendrars à l'établi* indique quels sont les deux pôles qui attirent Cendrars vers la publicité. D'une part, « c'est sa capacité de diffusion – de dispersion, pour ainsi dire, dans la foule – qui permet au poète d'échapper au solipsisme de la poésie en vase clos² ». D'autre part, « cette “communion anonyme” avec le dehors, la foule, la vie : voilà la vertu de la Publicité, qui participe au grand brassage du moi, à sa régénération perpétuelle dans le poème du monde ». La tension entre « dispersion » et « communion » conduit le poète-publicitaire à être partout et nulle part à la fois, à chaque coin de rue, mais fondu dans le relief des villes. Il acquiert ainsi la capacité à « se faire un nom de l'anonymat³ », car la publicité touche tout le monde, imperceptiblement, à l'image de la vie elle-même.

Cette énergie qui permet à la publicité d'être diffusée partout, Cendrars veut la saisir en s'exerçant à la réclame pour le publicitaire Raymond Templier en 1928. Pour promouvoir le « Bijou moderne », il établit une liste poétique qui rappelle les défilés carnavalesques de *La Fin du monde* ou la « ligne de mire » d'*Éloge de la vie dangereuse* :

Le Bijou moderne est le reflet de cela, il en est l'angle :

C'est la pierre à l'échelle de l'œil,
Le métal à l'équerre,
Le monde aux deux bouts de la ligne de mire,
Un regard,
Un frisson,
L'émotion,

¹ « Publicité = Poésie », ORC, I, p. 311.

² Boucharenc, Myriam, « Publicité = Poésie » dans *Cendrars à l'établi*, op. cit., p. 104-115, p. 109.

³ *Ibid.*, p. 110 pour les deux dernières citations.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

La joie, le souffle, l'étincelle,
Démarrage et déclat,
Vivre, être.

Œuf, hélice, spirale,
Chrome, platine.
Au doigt, au cou, au cœur.¹

Cette parade donne de l'allant à l'inertie de la pierre qui enferme le monde dans son ensemble. L'« œuf », l'« hélice » et la « spirale » sont des symboles de renaissance et de retour, biologique ou technique. Ils indiquent que le bijou est traversé par l'« élan vital » et n'échappe pas à sa réitération. Le graphiste Cassandre a rendu compte de cette volonté de Cendrars d'exprimer un principe fondamental de l'espace-temps. Chargé d'illustrer la publicité dans le catalogue du bijoutier, il accompagne le texte d'une vue de l'univers. Sur cette double page, les planètes, les étoiles, et les grands cercles qui font songer aux anneaux de Saturne sont figurés très sommairement, derrière deux nuages, dans un jeu de contrastes entre le bleu, le noir et le blanc. Le cosmos emprisonne un système d'engrenages qui ne semble être que partiellement perceptible, comme s'il était vu à travers un interstice étroit. La composition laisse entendre que derrière l'entrecroisement des corps célestes se cache un mécanisme complexe entraîné par un mouvement de rotation :



[Figure 2], A. M. Cassandre, Couverture du portfolio *Bijoux modernes/Noël 1928* de la maison Paul Templier et fils, lithographie, 24,5 x 37 cm, 1928, *Blaise Cendrars au cœur des arts*, Gabriel Umstätter (dir.), catalogue de l'exposition présentée au Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds en 2014, Milan, Silvana Editoriale, 2015, p. 295.

© photographie Bastien Mouchet

¹ « Publicité = Poésie », ORC, I, p. 316.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Malgré leur inertie, les bijoux témoignent d'une force vitale. Colette Camelin a justement comparé le simultanésisme de Cendrars et des Delaunay dans les années 1912 à 1914 à « "l'immobilité vive" définie par Barthes comme le pouvoir de défier la fixité¹ ». Il est une autre sorte d'immobilité, l'« immobile infini », dont se sert Barthes dans « Des bijoux aux bijoux » pour penser l'inertie minérale :

Comme pierre (puisque les pierres fournissent une bonne part des bijoux), il était, avant tout, dureté ; la pierre a toujours passé pour l'essence même de la chose, de l'objet irrémédiablement inanimé ; la pierre, ce n'est ni la vie ni la mort, c'est l'inerte, c'est l'entêtement de la chose à n'être qu'elle-même : c'est l'immobile infini. Il s'ensuit que la pierre, c'est l'impitoyable ; le feu est cruel, l'eau est sournoise ; la pierre, c'est le désespoir de ce qui n'a jamais vécu et ne vivra jamais, de ce qui résiste obstinément à toute animation. Le joyau a longtemps tiré de son origine minérale ce premier pouvoir symbolique : annoncer un ordre aussi inflexible que celui des choses.²

Tandis que la figure du bijou, objet de convoitise, aurait pu être reléguée à un tout autre domaine que celui du vivant, elle apparaît dotée du pouvoir de rappeler l'ordre des choses. Ordonnement des étoiles et reconstitution de constellations brillantes, la joaillerie, une des premières activités professionnelles de Cendrars, est une médiation vers une recréation de l'univers dans son ensemble³. C'est un art qui rappelle aussi la résistance de la vie et l'orgueil d'une œuvre qui souhaite s'en emparer. Collecter des pierres et les ajuster en un bijou revient à collecter des mots ou des séquences de phrases et à les juxtaposer. Ce travail de l'orfèvre ou de l'écrivain donne de la mobilité à l'immobile.

Toutefois, ce n'est pas qu'un corps soit animé ou non qui retient l'attention de Cendrars. Il s'intéresse surtout à la persistance existentielle de ce corps, son « vouloir-vivre » pour reprendre une expression de Schopenhauer. La section « Peintres » montre comment il attend de la génération cubiste qu'elle se confronte à ce « vouloir-vivre » en restituant « la vie moléculaire de la matière⁴ ». Comme le bijou, la couleur en est une manifestation qui ne relève pas de l'organique. Un artiste comme Picasso rendrait sensible, par la vue, des réalités invisibles, et animerait ce qui ne l'est pas :

¹ Camelin, Colette, « "Image simultanée" et "immobilité vive" (Cendrars, Delaunay, Léger) » dans *Polysèmes*, n°18, 2017, [En ligne] ; consulté le 14 mars 2016 ; URL : <https://journals.openedition.org/polysemes/2291>

² Barthes, Roland, « Des bijoux aux bijoux », [1961], dans *Œuvres complètes. Livres, Textes, Entretiens. 1942-1961*, t. 1, Paris, Seuil, 2002, p. 1089. Rino Cortiana utilise ce même extrait de Barthes pour expliquer que, selon lui, Cendrars met autant en valeur l'aspect « technique » ou « esthétique » d'un objet, mais qu'il essaie aussi de mettre en valeur « leur côté non rationnel et symbolique ». Cortiana, Rino, « L'objet de la modernité » dans *Cendrars à l'établi, op. cit.*, p. 118-126, p. 126.

³ Le narrateur du *Lotissement du ciel* énumère les gemmes contenues dans la chambre forte de son patron Rogovine. Ces gemmes lui rappellent les pierres précieuses de Marbode découvertes dans *Le Latin mystique* de Gourmont lorsqu'il était plus jeune. Il raconte comment, des heures durant, il reconstitue un paysage céleste : « Jamais encore je n'avais eu autant de pierres précieuses à ma disposition pour dessiner le ciel en mosaïque. » *Le Lotissement du ciel*, OAC, II, p. 656.

⁴ « Peintres », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 68.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Il affirme la vie. Il adore. Ébloui. Aussi chez lui, nulle analyse scientifique, nulle théorie protestante, nul mensonge préconçu ; mais de la religion perpétuelle, des sens catholiques et cette vérité stupéfiante du cœur. Car il aime. Et tout ce qui sort de sa main est animé, toujours.¹

Cette peinture est présentée comme méta-religieuse, ou plutôt comme plus intensément religieuse que la religion elle-même, au cœur de ce que la religion veut désigner, une religion à elle seule. À travers cette faculté à rendre compte de la matière dans son immédiateté, Picasso serait un émissaire des « secousses obscures du subconscient² » :

La matière est tout à coup là. À l'œil. Grossie d'un cran. Ceci nous donne la clé du cubisme de Picasso qui n'est pas d'ordre purement esthétique, comme ses imitateurs l'ont cru, mais est plutôt un exorcisme d'ordre religieux qui dégage la réalité latente, spirituelle, du monde. Et c'est encore de l'amour.³

La vertu du gros plan, dans l'idée que s'en fait Cendrars, est de gommer l'artifice. En s'adressant à la fois à l'œil et à l'esprit, la peinture de Picasso atteint une dimension spirituelle aussi abstraite qu'au sujet de la publicité. Le dégagement d'une « réalité latente » peut faire penser à la purge présentée comme nécessaire pour atteindre le « lyrisme cosmique » dans *Mon Voyage en Amérique*. Une « réalité » n'est pas une « vérité », en conséquence il n'y a pas de révélation à chercher dans ce cubisme, il ne s'agit pas d'un code à suivre, ou d'un style à imiter. Picasso n'est pas prophète, et selon Cendrars son acharnement à fouiller ce qui l'entoure par la couleur est motivé par un désir d'absolu. Le lexique de ce passage renvoie davantage au champ lexical du commentaire exégétique que de la critique d'art. Par ce genre de chronique, Cendrars invite le spectateur à découvrir la nature fondamentale des choses qui s'offre à la contemplation, plus qu'à exprimer un jugement artistique.

Les *Méditations esthétiques* d'Apollinaire emploient aussi, et à plusieurs reprises, le terme « amour » pour décrire le travail de Picasso. Cendrars publie ses « Modernités » au cours de l'année 1919, soit moins d'un an après la mort de son ami et rival. Son commentaire sur la spiritualité de l'œuvre de Picasso est-il un clin d'œil à la somme critique que laisse derrière lui Apollinaire ? Ces chroniques s'inscrivent-elles dans une stratégie de récupération de cet héritage ? La période annonce un conflit idéologique censé départager ceux qui s'estiment légitimes à occuper la première place dans le champ de la modernité littéraire. Bien sûr, Cendrars est réticent à l'idée d'entrer dans une querelle avec la nouvelle garde poétique du début des années 1920, et va vite s'en éloigner. Cependant, il ne serait pas exact d'affirmer qu'il n'a jamais voulu faire circuler son opinion au sujet des polémiques esthétiques d'après-

¹ *Ibid.*, p. 61.

² *Ibid.*, p. 62.

³ *Ibid.*

guerre. *Aujourd'hui* prouve qu'il a tenté de placer sa conception de l'art sur la même trajectoire que celle d'Apollinaire.

Force est de constater que la liste des vertus plastiques de l'art pictural, énoncée dès les premières lignes des *Méditations esthétiques*, énumère des vertus valorisées quelques années après par Cendrars. Quand Apollinaire note : « Les vertus plastiques : la pureté, l'unité et la vérité maintiennent sous leurs pieds la nature terrassée¹ », Cendrars écrit que « Monsieur Georges Braque est un pur² », que Léger a compris la « complexe Unité née de la guerre³ » et que Picasso produit une « Vraie absorption⁴ ». Mais la confrontation de leurs textes critiques sur la poésie rend le rapprochement encore plus probant.

Apollinaire et Cendrars promeuvent une poésie qui soit un art de la « synthèse ». Leur goût les porte vers des œuvres qui parlent de la vie contemporaine. Pour Apollinaire, le renouvellement poétique doit se confondre avec le progrès :

Il y a mille et mille combinaisons naturelles qui n'ont jamais été composées. Ils [les poètes] les imaginent et les mènent à bien, composant ainsi avec la nature cet art suprême qu'est la vie. Ce sont ces nouvelles combinaisons, ces nouvelles œuvres de l'art de vie, que l'on appelle le progrès.⁵

Perçue comme un « art suprême », la vie est à mettre au centre des préoccupations artistiques et doit être libérée par une multitude de « combinaisons ». Aux yeux d'Apollinaire, le langage des nouveaux poètes se caractérise par une synthèse rythmique qui rompt avec la poésie traditionnelle :

Le langage grâce à des efforts admirables devient plus synthétique [...] Et le rythme a pris soudain une importance que les initiateurs, les destructeurs, les révolutionnaires si l'on veut de l'ancienne métrique n'avaient point soupçonnée.⁶

Cette recherche du rythme est un point d'équilibre entre le visible et l'invisible, derrière lequel le poète ne cesse de courir. En outre, l'attachement d'Apollinaire aux figures de synthèse est assez flagrant dans sa production poétique personnelle, ainsi qu'en témoigne l'équation « Manifeste = Synthèse », le sous-titre de *L'Antitradition futuriste*. Dans ce texte de 1913, les « Analogies et calembours » sont considérés comme un « tremplin lyrique⁷ ». En instaurant

¹ Apollinaire, Guillaume, *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*, [1913], dans *Apollinaire, Œuvres en prose complètes*, t. II, Pierre Caizergues et Michel Décaudin (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°382, 1991, p. 5.

² « Peintres », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 63.

³ *Ibid.*, p. 67.

⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁵ Apollinaire, Guillaume, *L'Esprit nouveau et les Poètes*, [1917], dans *Apollinaire, Œuvres en prose complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 949.

⁶ *Les Poètes d'aujourd'hui*, [1909], dans *Apollinaire, Œuvres en prose complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 915.

⁷ *L'Antitradition futuriste*, [1913], dans *Apollinaire, Œuvres en prose complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 938 pour les deux citations de la phrase.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

un rapport d'égalité entre manifeste et synthèse, la formule exprime l'enthousiasme envers une objectivité mathématique qui s'offrirait à la création poétique. Sur un mode probablement parodique, Cendrars reproduit cet enthousiasme en choisissant la formule « Publicité = Poésie » en 1927. Quinze années après le « manifeste » d'Apollinaire, il est encore question de s'émerveiller d'un progrès capable de tout classer et de tout organiser :

Volume, surface, forme, ligne, matière, angle, poids, métal, couleur, comme à l'extérieur tout est nouveau dans un intérieur moderne, tout est le produit des mathématiques ; l'application d'une formule intégrale pour arriver à une prodigieuse synthèse de calme et de profondeur. Sobriété, élégance, confort, luxe : c'est aujourd'hui.¹

La vertu de la modernité tient dans sa propension à modifier les espaces dans lesquels se croisent les organismes vivants et les objets inertes, en même temps que le regard de l'artiste. Essayer d'appliquer dans l'œuvre cette « formule intégrale » a pu constituer une étape du cheminement littéraire d'Apollinaire et de Cendrars, marqué par le vitalisme. À partir d'une réflexion sur ces deux écrivains, Jean Epstein tire la conclusion que « le but de toute littérature est de reproduire cette vie qu'elle doit par moments remplacer² ».

Néanmoins, Cendrars ne veut pas se faire théoricien de l'art. Bien qu'il affiche une sensibilité proche de celle des *Méditations esthétiques*, il repousse leur tendance au formalisme. L'observation d'une simple couleur révèle, pour lui, la supériorité de la vie sur toutes les œuvres d'art qui s'évertuent à la saisir, mais signale aussi l'échec annoncé des théories qui voudraient l'épuiser. Dans *Aujourd'hui*, il marque sa distance avec Apollinaire sur ce point, comme ailleurs il laisse deviner des rapprochements. Par exemple, il estime qu'Apollinaire serait passé à côté du talent de Robert Delaunay, le maître du lyrisme « intense, universel et coloré³ » de la génération des peintres d'avant-guerre, parce qu'il n'aurait pas su mesurer l'importance que tient la couleur dans son œuvre. Apollinaire n'était sûrement pas insensible au potentiel émotif de la couleur, mais Cendrars se plaît à remarquer que Delaunay est exclu de ses classifications :

Il [*Delaunay*] réagit par son tempérament, et comme il était peintre-né, il réagit par la couleur, et Apollinaire l'a si bien senti, que dans ses fameuses *Méditations esthétiques*, le livre qu'il consacrait en 1913 aux peintres cubistes, il ne parle pas de Delaunay, n'arrivant pas à le situer dans cet ensemble d'œuvres et de théories, se réservant de lui trouver des disciples et de parler de lui dans un deuxième volume, pour lequel il avait trouvé le titre charmant de *Les Peintres orphiques* ; malheureusement, la guerre et la mort vinrent le surprendre.⁴

¹ « Publicité = Poésie », ORC, I, p. 315.

² Epstein, Jean, *La Poésie d'Aujourd'hui, un nouvel état de l'intelligence* suivi de *Lettre de Blaise Cendrars*, Paris, La Sirène, 1921, p. 9-10.

³ « Peintres », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 69.

⁴ *Ibid.*, p. 76.

À la lecture de ce passage, il est tentant de considérer que, pour Cendrars, les critiques d'art d'Apollinaire sont inféodées à la théorie, de même que son manifeste *L'Antitradition futuriste* est altéré par une représentation manichéenne de l'opposition entre tradition et anti-tradition¹. Cendrars se situe donc dans la lignée critique d'Apollinaire en ce qu'il attend des œuvres nouvelles et synthétiques, mais s'en dégage immédiatement, car balayer tous les héritages au nom de la célébration des innovations et des synthèses contemporaines ne lui convient pas non plus². Joignant le geste à la parole, il accuse le mouvement cubiste de s'effriter, et il tourne le dos aux peintres. En effet, la troisième chronique des « Modernités » porte le titre ironique de « Pourquoi le “cube” s'effrite », quand la onzième et dernière se nomme plus définitivement « Pour prendre congé des peintres ».

Dans une telle perspective, la « prodigieuse synthèse » poétique ou la puissance d'évocation syncrétique d'une simple couleur sont à chercher ailleurs que chez les artistes, qu'ils soient peintres ou écrivains. Le dernier texte du recueil, « Livres d'enfants », écrit dix ans après les chroniques de *La Rose rouge*, s'intéresse à un imagier. Ces quelques pages rapportent une anecdote sur Paul, un enfant qui est attiré par une simple tache rouge imprimée par erreur entre les pattes d'un éléphant :

Du rouge.

Qui nous dira jamais ce qu'était ce rouge pour l'enfant ? De l'hypnose ou de la magie ?

Tout le monde sait qu'en Russie les enfants sont les seuls “Profiteurs de la Révolution”, les seuls. Tout leur appartient, le pays, les villes, les trains, les avions, l'avenir... Ne serait-il pas temps de demander aux petits enfants russes de nous faire voir leurs beaux livres d'images, de nous apprendre à lire, à nous, grandes personnes déraisonnables de l'Occident ?

Qui sait ? Peut-être choisirons-nous le rouge, le rouge de mon petit ami Jean.³

« L'hypnose » ou « la magie » qui se dégagent du rouge définissent la nature de la fascination qu'une simple tache de couleur répandue par hasard peut réveiller chez Cendrars. En un instant, dans un brusque phénomène associatif, ce signifiant sensoriel élémentaire réussit à contenir toutes les manifestations, organiques ou inorganiques, de l'« élan vital ». Dans ce passage, la couleur n'est pas perçue comme la figuration visuelle de la lumière que renvoie un objet, elle est une émotion absolue de l'ordre de l'impénétrable et de l'indicible, comme une option ontologique majeure derrière laquelle « Livres d'enfants », comme un mot d'ordre,

¹ Le tract violemment parodique que Cendrars écrit en réaction à la publication d'Apollinaire, et dans lequel il s'écrit « À BAS APOLLIMERDE », est présenté dans l'article de Marie-Paule Berranger « Entre tradition et antitradition futuriste : l'héritage façon Cendrars », *Les Héritages littéraires dans la littérature française*, Meier Franziska, Brigitte Diaz, Francine Wild (dir.), Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2014, p. 215 à 235.

² C'est aller vite que d'accuser Apollinaire d'être uniquement dans la rupture vis-à-vis de la tradition. Pour un parcours nuancé et contextualisé du travail de critique d'Apollinaire, voir l'ouvrage de Laurence Campa, *Apollinaire critique littéraire*, Paris, Honoré Champion, « Littérature de notre siècle », 2002.

³ « Livres d'enfants », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 135.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

attend que nous nous rangions ou non. Les dernières lignes du recueil le referment donc sur une virevolte révolutionnaire, au sens politique et esthétique.

La révolution rejoint le recommencement en tant qu'ils sont montrés comme deux figures de la vie elle-même. Pour Cendrars, la nouveauté n'est pas mieux armée que la tradition pour saisir ce vertige vitaliste. Le progrès constitue la matière de la création contemporaine non pas parce qu'il possède une puissance d'évocation supérieure, mais parce qu'il donne à voir les métamorphoses de l'« élan vital » telles qu'elles éclatent « aujourd'hui », et à travers elles, il éclaire son cycle intemporel. Autrement dit, la synthèse s'abandonne lorsqu'*aujourd'hui* reflète *toujours*. Cette éternelle instantanéité¹ est une part de la « profondeur » du recueil.

¹ Monique Chefdor suggère que *Profond aujourd'hui* est une quête de « l'immanent dans l'indéterminé ». Dans son interprétation des origines de la profondeur chez Cendrars, elle propose un rapprochement de la notion de profondeur avec le yoga tantrique : « Ce projet de saisie du présent en profondeur dans la simultanéité de ses multiples et diverses manifestations fait en effet songer à celui de la pratique du yoga tantrique tibétain qui invite à percevoir l'un dans le divers, à passer de l'expérience de la dispersion dans le multiple à celle de l'unification des contraires, à concentrer l'action dans la fluidité du présent en toute conscience de son impermanence, afin de parvenir à son intégration dans l'unité. » Dans « Notule pour une ébauche de lecture tantrique de *Profond aujourd'hui* », *Les Inclassables. 1917–1926, op. cit.*, p. 40.

C. Le langage de la profondeur

De la même manière que *Mon Voyage en Amérique* rêve d'un « lyrisme cosmique » qui puisse réaliser une « analytique synthèse », *Aujourd'hui* cherche une méthode pour parvenir à une « prodigieuse synthèse ». L'« art de la profondeur », qui répond autant à des problématiques picturales et cinématographiques que littéraires, est une nouvelle méthode qui ne cherche plus à transfigurer un déluge de désirs, mais à s'enfoncer sciemment dans le chaos. Au passage, les textes du recueil soulèvent un problème : la couleur, l'image en mouvement du cinéma et le langage sont-ils capables de désigner cet « élan vital » ou sont-ils condamnés à remarquer qu'il reste insaisissable ?

Pour forcer la résistance de la vie et contrarier sa brutalité, Cendrars imagine un langage de la profondeur qui n'est pas surplombant, mais qui creuse dans la sensualité et les contrastes des mots, par la litanie et la parataxe. En s'interrogeant sur les limites de ce creusement, sur le moment où il s'épuisera à vouloir tout dire, Cendrars envisage de le pousser jusqu'au vertige.

Sensualité et contraste

Un passage des *Inédits secrets* révèle jusqu'à quel point le rapport de Cendrars à la langue peut être conflictuel :

Je prends un mot et je le brutalise. Il y a des moments où il est plus fort que moi et il m'assomme. Chaque mot est variable, multiple, coloré. Et suivant l'inspiration, il obtient une profondeur sensuelle qui le rend inédit, qui l'enrichit.¹

La sensualité est ce par quoi l'écrivain se lie au langage en même temps que c'est ce qui l'éreinte. Dans « Une vie de chien », Michaux présente un poète harassé par le travail des mots, et qui refuse de les accepter comme ils viennent. De la sorte, il subvertit le beau discours académique par un corps à corps acharné². Cette lutte est nécessaire pour qu'une certaine harmonie advienne. Par exemple, quand Cendrars écrit que « la vie et la pensée se coulent

¹ *Inédits secrets, op. cit.*, p. 370.

² « Quant aux livres, ils me harassent par-dessus tout. Je ne laisse pas un mot dans son sens ni même dans sa forme./ Je l'attrape et, après quelques efforts, je le déracine et le détourne définitivement du troupeau de l'auteur./ Dans un chapitre vous avez tout de suite des milliers de phrases et il faut que je les sabote toutes. Cela m'est nécessaire./ Parfois, certains mots restent comme des tours. Je dois m'y prendre à plusieurs reprises et, déjà bien avant dans mes dévastations, tout à coup au détour d'une idée, je revois cette tour. Je ne l'avais donc pas assez abattue, je dois revenir en arrière et lui trouver son poison, et je passe ainsi un temps interminable. » Michaux, Henri, « Une vie de chien » dans *La Nuit remue*, [1935], dans *Œuvres complètes*, t. 1, Raymond Bellour (dir.), avec la collaboration d'Ysé Tran, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°444, 1998, p. 470.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

dans le langage¹ », le verbe couler ne laisse plus entendre qu'il a fallu passer par de nombreux heurts pour arriver à cet accord entre « vie » et « pensée ». En 1914, le commentaire des tableaux de Delaunay dans « Le contraste simultané », présente une opportunité pour saisir ce que pourrait être un « art de la profondeur ». Une des chroniques de *La Rose rouge* reprend ce texte, dans lequel il est question d'imaginer une peinture et une poésie immersives qui plongent le spectateur ou le lecteur dans la variété des expressions du moderne :

L'art d'aujourd'hui est l'art de la profondeur.

Le mot *simultané* est un terme de métier, comme *béton armé* en bâtiment, comme *sublimé* en médecine. Delaunay l'emploie quand il travaille avec tour, port, maison, homme, femme, joujou, œil, fenêtre, livre, quand il est à Paris, New York, Moscou, au lit ou dans les airs. Le "simultané" est une technique. La technique travaille la matière première, matière universelle, le monde.

La poésie est l'esprit de cette matière.

Sons, couleurs, voix, danses, passions, minéral, végétal, animal, textiles, boucherie, chimie, physique, civilisations, fils, père, mère, tableaux, robes, affiches, livres, poèmes, lampe, sifflet sont la technique, sont le métier. Le contraste simultané est le perfectionnement le plus nouveau de ce métier, de cette technique. Le contraste simultané est de la profondeur vue. Réalité. Forme. Construction. Représentation.

La profondeur est l'inspiration nouvelle. Tout ce que l'on voit est vu dans la profondeur. On vit dans la profondeur. On voyage dans la profondeur. J'y suis. Les sens y sont. Et l'esprit.²

La profondeur est un art artisanal qui puise sa « matière première » dans le monde directement observable. L'agencement des mots par contrastes, c'est-à-dire par un passage de l'un à l'autre en soulignant leur dissemblance, est une technique comparable à celle des peintres. Après la guerre, cette idée d'une « profondeur sensuelle » ou d'un « art de la profondeur » reste d'actualité pour Cendrars. Plus encore, le conflit aurait permis à certains artistes, comme Léger, de s'en saisir :

Survint la guerre. C'est à la guerre que Léger a eu la révélation soudaine de la profondeur d'aujourd'hui. [...]

Aujourd'hui, Léger est maître de son sujet et, qu'il peigne la rue ou l'usine, il n'oubliera jamais cette complexe Unité née de la guerre, la Puissance d'aujourd'hui, l'Esprit et la Lettre de la Profondeur.³

« Unité », « Puissance », « Esprit » : ces substantifs chargés de significations sont convoqués dans l'urgence. Le chaos du champ de bataille, qui faisait sentir l'énergie de l'« élan vital », aurait besoin d'être remplacé par un art de la profondeur qui réunirait le divers par des contrastes.

C'est pourquoi de nombreux textes d'*Aujourd'hui* s'attachent à dire comment les peintres et les poètes devraient employer leurs couleurs et leurs styles. Dans la section « Peintres »,

¹ « Poètes », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 94.

² « Peintres », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 69-70. L'auteur souligne.

³ *Ibid.*, p. 66 et 67.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Cendrars défend l'idée selon laquelle la couleur est un témoignage immédiat de l'« élan vital » :

Or, on ne construit que dans la profondeur. Et c'est la couleur qui est l'équilibre. La couleur est un élément sensuel. Les sens sont la réalité. C'est pourquoi le monde est coloré. Les sens construisent. Voilà l'esprit. Les couleurs chantent. En négligeant la couleur, les peintres cubistes négligèrent le principe émotif qui veut que pour être vivante (vivante en soi, sur-réelle), toute œuvre comporte un élément sensuel, irraisonné, absurde, lyrique, l'élément vital qui sort l'œuvre du domaine des limbes.¹

Cette approche de l'art n'est pas métaphysique. Le commentaire est purement émotif : il s'appuie sur la puissance d'évocation d'une œuvre pour juger de sa qualité. Jean Epstein s'intéresse aussi à cette logique du sentiment : « La seule logique qui puisse être humainement vraie est la logique de sentiment, qui n'est plus une logique. Le raisonnement pur est toujours absurde ; c'est sa grande qualité. ² » De cette sentimentalité de Cendrars découle sa sensibilité à la couleur, qui est un « élément sensuel » et donc un « élément vital ». La couleur n'est pas une expression isolée de la vie, mais la vie elle-même, immanente. De fait, une œuvre sensuelle est une œuvre en état de résurrection puisqu'elle est en train de sortir du « domaine des limbes ». Une telle supposition implique que l'œuvre est d'abord un projet de mort puisqu'il faut descendre dans les limbes avant d'en sortir. Par conséquent, l'artiste doit détruire son sujet avant d'entreprendre, par une démarche orphique, de lui redonner vie par ses sens. Dès lors, quand elle ne crée plus de résurrections la peinture cubiste déçoit :

Réduites à la *réalité de l'objet*, de synthétiques, les recherches devenaient analytiques. Aussi voyons-nous rapidement les peintres cubistes s'astreindre à ne faire plus que des natures mortes et, prenant l'effet pour la cause, introduire bientôt des matières authentiques dans leurs toiles, telles que tessons de bouteille, faux cols, papiers, bois, faux bois, étoffes, cheveux, voir l'objet lui-même tel qu'il se trouve dans le commerce ! C'était trouver le contraire de ce qu'on avait cherché. Car cet objet incongru, il fallut l'arranger picturalement, et l'on aboutissait ainsi au domaine de la mode.³

Les sens sont plus réels que l'objet. Mettre l'objet directement dans l'œuvre, c'est passer à côté de sa sensualité et de cette vie seconde qui ne peut lui être apportée que par l'artiste. Dans la section « Poètes », l'« élan vital » émerge d'un style poétique qui exige la nouveauté. Dès que la « littérature » condamne à l'oubli la profondeur du langage, à cause de la rigueur des « critiques professionnelles », Cendrars la rejette :

Quoi d'étonnant à ce que la critique professionnelle ait déclaré forfait, la critique des genres et des catégories littéraires. Nous ne faisons plus de littérature.
Quoi d'étonnant à ce que le classique professionnel ait déclaré forfait, le classique grec, le classique latin, le classique italien, le classique du XVII^e siècle français, le puriste du grand siècle, le mandarin qui se pique de beau langage, nous sommes souvent peuple et vulgaire, nous aimons tous les néologismes, le langage précis et barbare de la science et de la technique, les langues étrangères et les idiotismes du terroir.

¹ *Ibid.*, p. 60.

² Epstein, Jean, *La Poésie d'Aujourd'hui, un nouvel état de l'intelligence* suivi de *Lettre de Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 9.

³ « Peintres », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 59. L'auteur souligne.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Et nous avons raison. [...]

Quoi d'étonnant à ce que nous ne voulons pas nous engager dans cette voie, nous qui voulons créer un style nouveau en collaboration avec les ingénieurs.

Ce style nouveau travaille toutes les formes du langage et toutes les parties du discours.¹

Ce « nous ne faisons plus de la littérature » vise à tourner le dos à la critique académique au profit du compagnonnage des ingénieurs, qui inventent les lignes de la modernité. Quand la critique « classique » s'attache aux formes existantes, remet le mot connu dans le texte comme le peintre qui fixerait l'objet réel directement sur sa toile, les écrivains impliqués par le pronom « nous », au contraire, partent en quête de formes neuves. Les idiotismes, les néologismes ou le vocabulaire spécifique de « la science et de la technique » dissonent avec le langage courant, contrastent avec lui.

Cendrars parle de « style nouveau » au singulier dans le passage précédent, et à l'inverse, dans sa pratique de l'écriture, il explore plutôt une multitude de styles. Il se méfie de la notion de « bon goût », qui incite à perpétrer des tournures sclérosées, comme le suggère cet extrait des *Inédits secrets* : « Je suis trop sensuel pour avoir du “goût”. J'ai tous les goûts.² » C'est encore au nom de sa sensualité qu'il refuse de s'enfermer dans une norme et qu'il affiche sa volonté d'appriivoiser tous les possibles de l'expression artistique. Michaux aussi se méfie du style figé, qui croit avoir découvert une méthode : « Style qui deviendra manque de courage, manque d'ouverture, de réouverture : en somme une infirmité. Tâche d'en sortir./ Va suffisamment loin en toi pour que ton style ne puisse plus suivre.³ » Dans *Aujourd'hui*, Cendrars se penche sur ce qui l'attire chez les cubistes et chez les autres poètes avant de s'en détourner, il s'intéresse au travail des ingénieurs et des publicitaires tout en promulguant des lois générales pour le « roman français », et surtout il réunit des textes qui semblent n'avoir pas grand-chose de commun entre eux d'un point de vue générique. Pour toutes ces raisons, le recueil témoigne d'un effort de mise en contraste des idées. Celui qui le compose, sur un peu plus d'une décennie, prend le risque que son « style ne puisse plus suivre », comme l'écrit Michaux.

Parmi tous les contrastes que l'art de la profondeur lance dans *Aujourd'hui*, il en est un, majeur, qui relève du désir de possession. Il repose sur l'opposition, déjà rencontrée, entre figures d'éclatement et figures de totalité. *Profond aujourd'hui* ouvre le recueil sur cette opposition puisque tout s'y brise et s'y recompose, selon un principe de simultanéité.

¹ « Poètes », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 97.

² *Inédits secrets*, op. cit., p. 370.

³ Michaux, Henri, *Poteaux d'angle*, [1971], dans *Œuvres complètes*, t. III, op. cit., p. 1055.

L'intuition que peut avoir l'homme d'appartenir à un ensemble, mais à un ensemble éclaté, est une façon pour lui de s'emparer de l'univers : « Tu fonds le monde dans le moule de ton crâne. Ton cerveau se creuse. Profondeur insoupçonnée dans laquelle tu cueilles la fleur puissante des explosifs.¹ » Le texte ne propose pas une excavation douce de la profondeur, mais une progression explosive. Par son ardeur et sa brièveté, il met surtout en avant la dispersion de l'« élan vital ». Pour le « Tu », à qui ces quelques pages s'adressent, cueillir la « fleur puissante » revient à s'extasier des alternances entre destructions et constructions. *Aujourd'hui* ne relaie pas les inquiétudes liées à ce déluge d'émotions, de pensées et de fantasmes qui existent dans *Au pays des images* ou dans *Aléa*, car éclat et unité sont convoqués ensemble : le premier ne signale plus la nostalgie du second.

En regroupant les textes d'*Aujourd'hui* comme il l'a fait, Cendrars fait de son recueil une « progression dans la profondeur² ». Toutefois, il ne se contente pas de poser abstraitement la sensualité et le contraste comme les deux grands principes de son art : il essaie également d'illustrer ses vues par son écriture. Par exemple, l'énumération met en évidence le contraste entre la dispersion du monde et la tentation de le posséder. D'une part, elle rassemble des éléments dans la totalité close de la phrase, du paragraphe ou du livre, et d'autre part, en ne se terminant pas, elle souligne la diversité de ce qui pourrait être encore énuméré. En outre, elle est porteuse d'un rythme puisque selon sa longueur et l'organisation des éléments qu'elle nomme, elle prescrit une certaine vitesse de lecture. Cette notion de rythme rapproche l'énumération de la litanie. En effet, la litanie est une prière qui a la particularité de répéter des invocations par le chant, comme une énumération qui ferait entendre sa mélodie. Qui déchiffre, note ou perçoit un rythme est emporté par lui, est habité par son tempo. Cendrars incline l'œuvre d'art vers ce mode d'intériorité. L'élément vital s'y anime selon des règles harmonieuses : « Au commencement était le rythme et le rythme s'est fait chair³ » peut-on lire dans *Moravagine*.

Au rythme des litanies

Cendrars aime les *Rythmes colorés* de Surville parce qu'ils créent des « interférences » qui donnent l'illusion que les couleurs se meuvent sur la toile. Cette observation l'amène à

¹ *Profond aujourd'hui*, ORC, I, p. 340.

² « [...] la progression dans la profondeur, c'est-à-dire le principe (de la réalité) », « Peintres », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 59. L'auteur souligne.

³ *Moravagine*, ORC, I, p. 539. La formule est un pastiche de la Genèse. Cendrars invente une nouvelle cosmogonie, où ce n'est plus le Verbe (comme dans la Bible) qui est à l'origine de tout, mais le Rythme.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

considérer que Surville parvient à saisir la « profondeur de la couleur cinématographiquement¹ ». Certes, les peintres jouissent encore d'une certaine hégémonie sur le travail de la couleur dans les années 1910 et 1920, car la colorisation des images au cinéma n'en est qu'à ses balbutiements. Cependant, le travail des peintres est de plus en plus influencé par cet art nouveau qui met l'image en mouvement. Pour comprendre la passion de Cendrars pour le cinéma, il faut la rattacher à l'idée d'*Aujourd'hui* selon laquelle une œuvre d'art ne vaut que si elle sait imposer sa cadence.

Le cinéma propose un réalisme visuel et mécanique inédit, en même temps qu'il porte un rythme singulier, en spirale, tournoyant et répétitif, qui n'est pas un calque de la réalité :

Les personnages, les êtres et les choses, les sujets et les objets s'étirent de l'écran au foyer de la lanterne. Ils plongent, tourment, se pourchassent, se croisent avec une précision astronomique, fatale. Faisceaux. Rayons. Pas de vis prodigieux autour duquel tout tombe en spirale. Projection de la chute du ciel. Espace. Vie captée. Vie de la profondeur. Alphabet. Lettre. A B C.²

L'ABC du cinéma présente le vertige de la projection comme la profondeur du film. Il est question de tomber au fond de la « Vie » avec une explosivité similaire à celle de *Profond aujourd'hui*. Cette façon de voir défiler « les personnages, les êtres et les choses, les sujets et les objets » est une nouvelle façon de les énumérer, mais le rythme du montage permet de les saisir dans toute leur sensualité. Au même titre que les tableaux et les livres que Cendrars admire, le film touche à l'unité de la vie dans sa diversité, parce qu'il restitue sa mobilité : « L'unité tragique se déplace. Nous apprenons. Nous buvons. Ivresse. Le réel n'a plus aucun sens. Aucune signification. Tout est rythme, parole, vie.³ » Dès lors, le montage cinématographique est un mouvement autonome en quête de son harmonie. Dans le seul compte-rendu de film qu'il publie, Cendrars distingue mouvement et rythme. À propos du *Cabinet du docteur Caligari*, sorti en 1922, il écrit :

N'est pas du cinéma parce que :

- 1° les déformations picturales ne sont que du truquage (nouvelle convention moderne) ;
- 2° personnages réels dans un décor irréel (non-sens) ;
- 3° les déformations ne sont pas optiques et ne dépendent pas de l'angle unique de l'appareil de prise de vue, ni de l'objectif, ni du diaphragme, ni de la mise au point ;
- 4° il n'y a pas d'unité ;
- 5° théâtral ;
- 6° du mouvement, mais pas de rythme ;⁴

¹ « Peintres », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 68 pour les deux dernières citations. L'auteur souligne.

² *L'ABC du cinéma*, ORC, I, p. 744-745.

³ *L'ABC du cinéma*, ORC, I, p. 743-744.

⁴ Cité par Jean-Carlo Flückiger dans *Cendrars et le cinéma*, Paris, Nouvelles Éditions Place, « Le cinéma des poètes », 2017, p. 11.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Dans ce film sur l'hypnose, le somnambulisme et la folie, il est vrai que les images proposent de nombreuses « déformations » visuelles qui visent à créer l'inquiétude chez le spectateur. Une déformation peut être pensée comme une mise en contraste de deux dimensions qui, d'ordinaire, ne sont pas en rapport l'une avec l'autre. Or, si cette déformation n'est qu'un artifice de cinéaste, elle n'intéresse pas Cendrars. Il préfère qu'elle apparaisse comme une réalité de la nature qui serait restée imperceptible sans le recours à la caméra. Dans la ligne de *L'ABC du cinéma*, « Le Principe de l'utilité » réaffirme que c'est à « l'abécédaire des fumées dans le vent du matin¹ », autrement dit à la technique, de montrer aux hommes « l'expression d'une unité² », « le sens véritable de la vie » et non pas « une vérité abstraite³ ».

De ce point de vue, le langage propose une autre sorte de rythme pour fouiller dans la prolifération de l'organique et de l'inorganique. Privilégiant les « inventaires » aux « commentaires », comme le préconise *Mon Voyage en Amérique*, Cendrars produit des litanies, manière d'épuiser un univers de référence par des ajouts successifs d'éléments qui le définissent et le désignent. Les cinq premiers textes d'*Aujourd'hui* fabriquent des litanies qui créent des fulgurances autant que des effets de durée, et qui relèvent davantage du plaisir de faire sonner la langue que du goût de la thésaurisation. Umberto Eco a décrit comment les textes religieux valorisent ce genre de listes :

[...] ce qui compte, c'est d'être saisi par le vertige sonore de l'énumération ; de la même manière, dans les litanies des saints, il n'importe pas de savoir qui, parmi eux, étaient présents ou absents, ce qui compte, c'est de scander en rythme les noms pendant un temps suffisamment long.⁴

Dans la sixième section d'*Aujourd'hui*, « Le Roman français » appelle à mettre en œuvre ce langage de la profondeur dans l'écriture romanesque, qui passe pour un moyen de « développer le *caractère actif* d'événements et de personnages contemporains qui, en vérité, ne prennent toute leur importance qu'en *mouvement*⁵ ». Par conséquent, le vertige sonore de la litanie attire l'attention autant sur ce qu'elle énumère que sur la voix qui la porte. La « notule⁶ » de Cendrars nous incite donc à aller voir en dehors du recueil comment peut être mis en œuvre ce « nouveau régime de la personnalité humaine⁷ ».

¹ « Le Principe de l'utilité », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 46.

² *Ibid.*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 42 pour les deux dernières citations.

⁴ Eco, Umberto, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009, p. 118.

⁵ « Le Roman français », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 49. L'auteur souligne.

⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁷ *Ibid.*, p. 49.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Un extrait de *Moravagine* fait le pont entre la litanie et la question du vitalisme. Tandis qu'ils remontent l'Orénoque, Raymond la Science et Moravagine se laissent englober par la densité de la jungle amazonienne et observent son grouillement. Le surgissement des êtres vivants, leur naissance, leur mort, la lumière, la chaleur, les bruits, les silences, etc., tout est prétexte au surgissement de la vie jusqu'à sa profération compulsive :

Vie mystérieuse de l'œil.

Agrandissement.

Milliards d'éphémères, d'infusoires, de bacilles, d'algues, de levures, regards, ferments du cerveau.

Silence.

Tout devenait monstrueux dans cette solitude aquatique, dans cette profondeur sylvestre, la chaloupe, nos ustensiles, nos gestes, nos mets, ce fleuve sans courant que nous remontions et qui allait s'élargissant, ces arbres barbus, ces taillis élastiques, ces fourrés secrets, ces frondaisons séculaires, les lianes, toutes ces herbes sans nom, cette sève débordante, ce soleil prisonnier comme une nymphe et qui tissait, tissait son cocon, cette buée de chaleur que nous remorquions, ces nuages en formation, ces vapeurs molles, cette route ondoyante, cet océan de feuilles, de coton, d'étope, de lichens, de mousses, ce grouillement d'étoiles, ce ciel de velours, cette lune qui coulait comme un sirop, nos avirons feutrés, les remous, le silence. Nous étions entourés de fougères arborescentes, de fleurs velues, de parfums charnus, d'humus glauque. Écoulement. Devenir. Compénétration. Tumescence. Boursoufflement d'un bourgeon, éclosion d'une feuille, écorce poisseuse, fruit baveux, racine qui suce, graine qui distille. Germination. Champignonnage. Phosphorescence. Pourriture. Vie.

Vie, vie, vie, vie, vie, vie, vie, vie.

Mystérieuse présence pour laquelle éclatent à heure fixe les spectacles les plus grandioses de la nature.¹

Ce passage tient de la litanie en ce qu'il ressemble à une invocation de la « vie », dont il fait résonner l'unique syllabe du mot neuf fois de suite. Quatre types d'énumération sont ici superposés. D'abord, les quatre premières phrases, sans verbe, forment une liste en colonne qui s'impose au regard du lecteur par la mise en page. Par contraste, elle est suivie d'un paragraphe dense qui propose deux autres figures d'accumulation : une énumération à l'intérieur d'une seule longue phrase, puis une juxtaposition de mots-phrases. Enfin, les répétitions de « vie » débarrassent la dynamique énumérative du souci de l'exhaustivité pour lui donner une valeur performative. Cette réduction de la taille des phrases projette chaque mot comme un flash lumineux qui viendrait faire impression sur une rétine ou sur une pellicule de film. Dans la luxuriance de la forêt amazonienne s'épanouit la même vitalité que celle qui se manifeste dans la touffeur de la jungle de Mars imaginée par Gustave Lerouge :

En dépit de ce raisonnement fait à l'avance, Robert était d'un instant à l'autre forcé de reconnaître qu'il n'avait jamais vu, même dans les marécages de l'Inde ou du centre africain, dans les forêts superposées du centre du Brésil, une pareille puissance de végétation poussée pour ainsi dire jusqu'à l'extravagance, jusqu'à la folie.

Des arbres filaient vers le ciel comme des fusées, atteignaient la hauteur de deux ou trois cents mètres, avec des feuillages épais et charnus, violets ou pourpres, aussi vastes que des voiles de navire ; sur les basses branches, dans l'aisselle des rameaux, d'autres arbres avaient poussé, agrippant leurs racines aux moindres fissures, lançant des jets vivaces qui rampaient vers la terre pour y rechercher une nourriture plus substantielle, il en résultait une forêt à vingt ou trente étages.

¹ *Moravagine*, ORC, I, p. 634-635.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Partout la profusion des lianes et des branches arrêtaient les détritux végétaux d'où s'élançaient aussitôt d'autres germes, mêlant racines et fleurs, tiges et fruits dans une surabondance de vitalité qui ressemblait – mais en plus grandiose – au débordement d'une mer en furie.¹

Le « débordement d'une mer en folie » et la « surabondance de vitalité » rappellent « l'océan de feuilles » et le « Devenir » dans l'extrait de *Moravagine*. Dans ces deux passages, un secret s'obstine à se cacher derrière la contemplation du grouillement du vivant. Par sa vertu hypnotique, la litanie de Cendrars croit réussir à saisir la complexité de la vie, mais dire sa présence ne suffit pas à la comprendre. Il ne peut que constater, avec Schopenhauer, que « tout force et pousse à l'existence, et si possible à l'existence organique, c'est-à-dire à la vie, et ensuite à une élévation maximale de celle-ci² ». Aussi, le langage de la profondeur restitue l'impulsion rythmique du « vouloir-vivre » de chaque chose par la litanie, mais il n'est pas certain qu'il touche à son autre objectif qui consiste, selon « Le Principe de l'utilité », à montrer le « sens véritable de la vie ».

Comment un livre, nécessairement fini, pourrait-il contenir une litanie du monde entier ? L'inventaire de la profusion vitaliste souffrira toujours d'un manque, ce qui n'empêche pas le fantasme du livre-monde d'habiter la création de Cendrars. Il avoue à Cocteau que le projet de *Moravagine* est monstrueux en ce qu'il essaie de tout avaler :

Aujourd'hui je vois tout ensemble rose et noir. Et quel livre hybride ! Tout à la fois tendre, violent, raisonneur, emporté, froid et lyrique. Et si peu littéraire quoique toutes les ficelles et les trucs du métier y soient employés ! Un monstre, je te dis. [...] Cela tient à la fois de la Bible, du Darwinisme et de la lignée de Barbey D'Aurevilly, Villiers de L'Isle-Adam par quelques horreurs bien congrues.³

Au moment d'entreprendre *Aléa*, Cendrars se voyait déjà constituer un tel ouvrage, à l'image du « Grand Livre » de Dieu au début de *La Fin du monde* :

J'y jette tout, ma vie antérieure, tout ce que je sais, tout ce que j'ignore, mes idées, mes croyances, mes vulgarités, mes démenées, mes stupidités : la vie et la mort, Nietzsche et saint Jean de la Croix, Rivarol et Kant, la Bible et mon cœur.⁴

Ailleurs, Cendrars présente l'écriture à Henry Miller comme une entreprise cosmogonique : « Peu à peu, je vais m'enfoncer dans cet univers qui contient tous les autres comme une goutte d'eau des myriades de microbes, la goutte d'encre qui coule de la plume.⁵ » Cette ambition cosmogonique est bien connue de la critique, parce que Cendrars ne cesse de la propager. Elle saute aux yeux dès la première phrase d'*Aujourd'hui* : « Je ne sais plus si je regarde un ciel

¹ Lerouge, Gustave, *Le Prisonnier de la planète Mars*, [1908], Paris, Jérôme Martineau, « Gustave Lerouge », 1966, p. 188.

² Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, [1819], t. II, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2009, p. 1710.

³ Lettre à Jean Cocteau, 1^{er} septembre 1917, « Autour de *Moravagine* », ORC, I, p. 730.

⁴ Lettre à August Suter, juin 1911, citée par Claude Leroy dans la préface à ORC, I, p. XL.

⁵ Lettre à Henry Miller, 16 septembre 1950, citée par Claude Leroy dans la préface à ORC, I, p. XLI.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

étoilé à l'œil nu ou une goutte d'eau au microscope.¹ » Elle est encore présente dans le dernier texte, « Livres d'enfants » :

Comme l'ontogenèse répète la phylogenèse, un livre d'enfant, un simple abécédaire d'Épinal ou un album moderne, résume à lui seul tous les procédés mnémotechniques, pictographiques, idéographiques, hiéroglyphiques ou phonétiques inventés au cours des âges par des milliers et des milliers de générations humaines, toutes également anxieuses d'arriver à la vie consciente.²

L'imagier, l'« album » ou l'« abécédaire » pallient l'impossibilité d'un livre qui ne serait qu'une interminable litanie parce que, dans l'idée que s'en fait Cendrars, ils pourraient tout refléter sur des rythmes rudimentaires³. Prendre l'organisation de la vie comme objet de l'écriture implique une acceptation de la lacune. Cendrars sait qu'il y a loin du rêve de synthèse à la réalité d'une œuvre à sa hauteur. L'ambition de cette œuvre essentielle et naïve qui contiendrait tout le vivant traverse *Aujourd'hui*, mais la traverse avec nostalgie.

La litanie pourrait plonger cette ambition dans la monotonie si elle n'était pas accompagnée de la parataxe qui structure *Profond aujourd'hui*, *J'ai Tué*, *Éloge de la vie dangereuse*, et *L'ABC du cinéma*. Dans *Le Destin des images*, Rancière considère que ce qu'il appelle la « grande parataxe » fabrique un monde à elle seule, un monde « où toutes les histoires sont dissoutes en phrases, elles-mêmes dissoutes en mots, échangeables avec des lignes, les touches ou les “dynamismes” en quoi s'est dissous tout sujet pictural, ou avec les intensités sonores où les notes de la mélodie se fondent avec les sirènes des navires, les bruits des voitures et le crépitement des mitrailleuses ». La parataxe passe pour un nivellement de tous les langages, un rejet du sens et des histoires, des commentaires et des pensées, au profit d'un vaste mouvement de dissolution en direction de l'émotion la plus élémentaire. Rancière conçoit aussi la juxtaposition de toutes les composantes sémantiques du texte comme le signe d'un passage à ce qu'il appelle la mesure de « la phrase-image⁴ ». Dans cette mesure, le rythme de l'alternance des phrases les unes par rapport aux autres possède une force de rupture. L'élément vital de chaque objet sensible apparaît sitôt qu'il est distingué des autres objets :

La commune mesure nouvelle, ainsi opposée à l'ancienne, est celle du rythme de l'élément vital de chaque atome sensible délié qui fait passer l'image dans le mot, le mot dans la touche, la touche dans la vibration de la lumière ou du mouvement. On peut le dire autrement : la loi du “profond aujourd'hui”, la loi de la grande parataxe, c'est qu'il n'y a plus de mesure, il n'y a plus que du commun.⁵

¹ *Profond aujourd'hui*, ORC, I, p. 339.

² « Livres d'enfants », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 133.

³ Par cette simplicité, le livre d'enfant apparaît comme un contre-modèle du « Livre » de Mallarmé qu'a reconstitué Jacques Schérer, un autre projet de livre total.

⁴ Rancière, Jacques, *Le Destin des images*, *op. cit.*, p. 54 pour les trois dernières citations.

⁵ *Ibid.*, p. 55.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Par la parataxe, aucun mot n'est mis en relief par rapport à un autre. Cette déliaison se désintéresse du sens, préfère le chaos, mais fabrique tout de même un ensemble qui se tient. La juxtaposition révèle l'interaction sensible de tout avec tout. En abolissant la hiérarchisation qu'implique la « mesure » pour choisir le « commun », Cendrars descend dans la vitalité de chaque chose, au cœur de la multitude. Mais pour Rancière, cette parataxe entraîne un risque de confusion entre « l'explosion schizophrénique » et « la grande communauté identifiée à la juxtaposition des marchandises et de leurs doubles¹ ». Le ressassement de l'idiot ou la commercialisation des biens qui circulent dans la machinerie capitaliste sont deux expressions dissemblables de l'« ébranlement général de la conscience » et du « détraquement intime des sens et du cœur² » dépeints par Cendrars. Pour ne pas sombrer dans le cri de folie ou le catalogage, les litanies et la parataxe d'*Aujourd'hui* tiennent réunis tous les éléments du chaos qu'elles décrivent, de sorte que le « langage reste subordonné à la vie “dans son infini développement”³ » et peut rendre compte, par sa profondeur, de cette « violente beauté qui nous possède et qui nous force [...] : la beauté du monde moderne⁴ ».

*

Les tentatives pour voir la vie dans *La Fin du monde*, ainsi que pour la chasser dans *Aujourd'hui*, dévoilent à quelles fins le langage de la profondeur est appelé à se développer. En conviant tous les poètes à se mêler de la propagande marchande dans « Publicité = Poésie », Cendrars lie publicité, art poétique et vie en une seule chaîne :

C'est pourquoi je fais ici appel à tous les poètes : Amis, la publicité est votre domaine.
Elle parle votre langue.
Elle réalise votre poétique

*

Le langage est né de la vie, et la vie, après l'avoir créé, l'alimente.⁵

L'artiste, quel qu'il soit, n'aurait pas d'autres choix que de prendre pour objet de son travail toute la vie, ses bifurcations et ses détours, ses sursauts et ses cessations brutales. Cette énergie compte pour elle-même davantage que pour les objets qu'elle anime. En d'autres termes, les

¹ *Ibid.*

² « Le Roman français », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 49 pour les deux citations de la phrase.

³ Cette phrase est présente deux fois dans *Aujourd'hui*, dans « Les poètes modernes dans l'ensemble de la vie contemporaine », TADA, XI, p. 93, et dans « Publicité = Poésie », TADA, XI, p. 118.

⁴ « Peintres », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 56.

⁵ « Publicité = Poésie », ORC, I, p. 312.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

textes d'*Aujourd'hui* suggèrent qu'un lien unit tous les êtres vivants entre eux. Pourtant, la voix d'*Éloge de la vie dangereuse* avertit :

Tu peux toujours chercher. Il n'y a pas d'unité. Munis-toi de loupes, de verres grossissants, de réactifs chimiques, d'un révélateur, d'un atlas, d'un herbier, je te défie de trouver deux feuilles pareilles, deux palmes semblables. Deux brins d'herbe, deux pensées, deux étoiles. Deux verbes synonymes. Dans aucune langue du monde. Il n'y a pas d'absolu.¹

Aucun lien invisible n'est donc à rechercher. La diversité des phénomènes biologiques est un processus uniforme qui fonde la poursuite de l'« élan vital » sur une logique paradoxale. *La Fin du monde* et *Aujourd'hui* se nourrissent de ce paradoxe né d'une *libido sciendi* proche de celle de Faust ou de Balthazar Claës, le héros de Balzac dans *La Recherche de l'absolu*. Une telle pensée vitaliste ne peut qu'influencer la représentation du sujet et de ses vertiges. Dans *Aujourd'hui*, cette représentation s'appuie sur une transgression répétée des limites du paysage et du corps humain, ainsi que sur une confrontation nouvelle à la figure de l'autre. Les métamorphoses dans lesquelles *Les Armoires chinoises* et *L'Eubage* plongent la sensibilité humaine et tout l'univers s'appliquent à relancer ces confrontations et ces transgressions.

¹ *Éloge de la vie dangereuse*, ORC, I, p. 736.

Chapitre 4

Figures de la transgression

La poétique de l'étourdissement commandée par Cendrars est sous-tendue par une pensée vitaliste qui influence la représentation du mouvement. Aucun corps, qu'il s'agisse du corps humain, des machines et jusqu'au moindre atome de la matière n'est montré dans un état d'immobilité. Dans ce tourbillon où tout se contamine, la spirale incarne une force associée à des dynamiques d'afférence ou d'efférence. En anatomie, ces termes désignent la direction empruntée par un vaisseau ou par un nerf. L'efférence désigne un mouvement qui va du centre d'un organe vers sa périphérie, et l'afférence, le mouvement inverse. Dans *Aléa*, nous avons cité ce passage où les rêves de José vont « du centre, jusqu'à la périphérie ». Il en va de même dans *L'Eubage* où le cosmos, après s'être effondré dans le chaos, redémarre : « Tout tourne vertigineusement du centre à la périphérie.¹ » Le voyage interstellaire est lancé par un être qui excède les bornes de son esprit : « Voici ce que j'ai vu en sortant de mon esprit en chair de poule² ». Partout dans *L'Eubage* les corps rayonnent, s'étirent, s'électrisent, semblent vouloir transgresser leurs limites pour se mouvoir dans un espace sans mesures. Pour Cendrars, changer d'identité ce n'est pas uniquement changer de nom, de ville, de pays ou de passé, c'est aussi pouvoir habiter tous les corps ou être étranger dans sa propre ossature.

La sensibilité acquise par l'expérience de l'amputation fait de la souffrance un moteur de cette transgression. Comme l'écrit Laurence Campa à propos de *Profond aujourd'hui*, « le

¹ *L'Eubage*, ORC, I, p. 766.

² *Ibid.*, p. 755.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

corps souffrant en conflit avec le monde s'y abolit dans un devenir hyperesthésique¹ ». Cependant, ces hyperesthésies ne sont pas toujours douloureuses et ce n'est pas uniquement le corps humain qui se retrouve horripilé, à l'image de la peau des jeunes filles dans *Feuilles de route* : « Quand apparaissent les premières femmes que le vent secoue et les fillettes qu'il trousse en découvrant leur petit derrière en chair de poule je redescends dans ma cabine² ». Ici et là, ce sont aussi le « cœur », l'« aube », ou le « soleil » qui sont sensibilisés à outrance : « Mon cœur en chair de poule/ Frissonne et puis s'éteint³ », « Enfin, l'aube en chair de poule [...] »⁴, « Une seconde, on voyait le soleil nu, tout nu, comme en chair de poule.⁵ » L'apposition de la préposition « en » devant l'expression « chair de poule », généralement figée, donne l'illusion que l'antécédent se fait chair. À force d'outrepasser leurs limites, l'homme et les différents objets qui composent l'univers parviennent-ils à se confondre ?

Au moins trois phénomènes dirigent cette attirance mutuelle : la démesure, la confrontation et la métamorphose. Dans les textes d'*Aujourd'hui*, la démesure du paysage moderne est aussi celle de la parole. Elle voisine avec une « communion anonyme » qui passe pour une façon d'aller à la rencontre de l'autre. Mais, par le motif de la métamorphose, ce sont *Les Armoires chinoises* et *L'Eubage* qui mettent en scène cette compénétration des corps avec le plus de force.

¹ Campa, Laurence, « Le poème mutilé. De *La Guerre au Luxembourg* à *J'ai tué* », *Cendrars à l'établi (1917-1931)*, op. cit., p. 34.

² *Feuilles de route*, [1924], ORC, I, p. 236.

³ *Ibid.*, p. 168. (Poème écarté)

⁴ *J'ai tué*, ORC, I, p. 347.

⁵ *Moravagine*, ORC, I, p. 635.

A. Le sens de la démesure

Dans « Ma Danse » Cendrars se peint comme « un monsieur qui en des express fabuleux traverse les toujours mêmes Europes et regarde découragé par la portière¹ ». Ce portrait pourrait laisser croire à une forme de lassitude du voyage, si le poème ne précisait pas aussitôt :

Le paysage ne m'intéresse plus
 Mais la danse du paysage
 La danse du paysage
 Danse-paysage
 Paritatitata
 Je tout-tourne²

En regardant par la portière, le voyageur ne se sent pas séparé du paysage. Au contraire, il s'implique dans ce qui se dessine au travers et s'engage dans un tournoiement. Le paysage n'apparaît plus à distance de celui qui le regarde. Le faux-semblant de totalité est justement ce qui ne l'« intéresse plus ». Le paysage est saisi partiellement, au sein d'un espace restreint, loin de la définition qu'en donne le dictionnaire : « Étendue du pays que l'on voit d'un seul aspect.³ » En resserrant la vision du voyageur sur un morceau de paysage, la portière suggère qu'il est plus étendu que ce qu'il paraît et que d'autres aspects sont à imaginer. Selon Anne Cauquelin, toute vue à la fenêtre, bien qu'elle borne le regard, suppose cette démesure : « Il existe donc une démesure dans la mesure, ou plus exactement, la mesure ne se peut construire que sur un horizon de démesure. Le cadre réclame son hors cadre comme son élément constitutif, sa condition nécessaire.⁴ » En observant une partie limitée de l'horizon, l'observateur est amené à songer à l'illimité de ce qu'il regarde. Ainsi nous n'entendons pas le mot « démesure » dans le sens de l'*hybris*, mais en tant qu'abolition des limites (de l'espace, du corps, de ce que l'œil ou la conscience peuvent enregistrer). Le titre du poème qui suit « Ma Danse », « Sur la robe elle a un corps », offre un autre exemple de cette abolition des limites. Comme la portière, qui n'est plus une frontière entre deux espaces, la robe n'est plus une ligne de démarcation qui sépare la peau du reste du monde. Elle est en deçà de la chair de la femme que « les couleurs déshabillent⁵ ». Le corps outrepassé ce qui l'enserme comme le regard outrepassé ce qu'il voit par la fenêtre dans « Ma Danse ». Dans un poème comme dans

¹ *Dix-neuf poèmes élastiques*, ORC, I, p. 60.

² *Ibid.*

³ Littré, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, L. Hachette, 1873-1874, [En ligne] ; consulté le 06 janvier 2020 ; URL : <https://www.littre.org/definition/paysage>.

⁴ Cauquelin, Anne, *L'Invention du paysage*, [1989], Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 2000, p. 106.

⁵ *Dix-neuf poèmes élastiques*, ORC, I, p. 61.

l'autre, le corps et l'univers s'entremêlent, débordent, s'affranchissent des bornes. Dans *Au cœur du monde*, le déplacement de la main coupée « dans la constellation d'Orion¹ » relève de ce genre de démesure.

Dans les textes d'*Aujourd'hui*, Cendrars privilégie les images de la danse et du tournoiement pour désigner la mobilité des paysages et des corps. Dès *Profond aujourd'hui*, le corps humain s'éparpille et se déforme dans le temps d'un récit fantasmé des origines et dans un espace régi par la loi des correspondances. Dépourvu de limites, il s'intègre à un univers exaspéré, lancé sur une « robe » :

La musculature du dos en action est un ballet. Ce carré d'étoffe est à mettre en musique et cette boîte de conserve est un poème d'ingénuité. Tout change de proportion, d'angle, d'aspect. Tout s'éloigne, se rapproche, cumule, manque, rit, s'affirme et s'exaspère. Les produits des cinq parties du monde figurent dans le même plat, sur la même robe. [...] Compénétration. Disque. Rythme. Danse.²

Le recueil s'ouvre sur un ballet dont la chorégraphie est dictée par le changement des proportions de l'univers. Dans les textes suivants, paysage et corps ne cessent de danser en suivant les mouvements produits par l'excitation pour la démesure que Nietzsche réveille dans *Par-delà le bien et le mal* : « La mesure nous est étrangère, reconnaissons-le ; notre prurit est le prurit de l'infini, de l'illimité.³ »

Dans tout le recueil, ainsi que dans les conférences qu'il prononce au Brésil en 1924, Cendrars s'intéresse à la diversité des corps qui se meuvent. C'est pourquoi il observe les machines et la façon dont elles modifient les reliefs dans lesquels elles évoluent, aussi bien que les corps humains et la façon dont ils sont engagés dans ces reliefs. Cette interdépendance des corps est le propre d'une modernité que la turbulence de la parole essaie de reproduire.

Le paysage moderne

En modifiant démesurément le paysage, les innovations techniques créent des possibilités infinies d'interactions avec l'homme, qu'elles influencent en profondeur :

Notre époque, avec ses besoins de précision, de vitesse, d'énergie, de fragmentation de temps, de diffusion dans l'espace, bouleverse non seulement l'aspect du paysage contemporain, mais encore, en exigeant de l'individu de la volonté, de la virtuosité, de la technique, elle bouleverse aussi sa sensibilité, son émotion, sa façon d'être, de penser, d'agir, tout son langage, bref, la vie.⁴

¹ *Au cœur du monde*, ORC, I, p. 195.

² *Profond aujourd'hui*, ORC, I, p. 339-340.

³ *Par-delà le bien et le mal*, [1886], dans *Œuvres philosophiques complètes*, t. VII, Giorgio Colli et Mazzino Montinari (dir.), Cornélius Heim, Isabelle Hildenbrand et Jean Gratien (trad.), Paris, Gallimard, 1982, p. 143.

⁴ « Le Roman français », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 49.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Le paysage moderne n'est pas envisagé pour lui-même, mais en fonction de celui qui le regarde. La modernité est autant le produit de l'homme que l'homme est un produit de la modernité. La description du paysage urbain dans le premier des « deux exemples » de « Publicité = Poésie » repose sur cette réciprocité :

Dehors, il y a les routes, les voies ferrées, les canaux, les usines, les lignes électriques à haute tension, les ponts, les tunnels, les ports, les gares, toutes ces lignes droites et toutes ces courbes qui dominent le paysage contemporain et lui imposent leur grandiose géométrie.

Dehors, il y a la rue, les vitrines, les affiches, les palaces, les dancings, les cinémas, les enseignes lumineuses, les boniments des haut-parleurs, toutes ces lumières mobiles et toutes ces formes tourbillonnantes qui dominent la ville contemporaine et lui imposent leur grandiose trigonométrie.

Il y a l'auto, le pullman, l'avion, les longues surfaces lisses, les longues surfaces portantes pour les trépidations et les courbes, le cuivre, le nickel, l'aluminium qui se marient si bien à la vitesse, les lignes convergentes, un profil fuyant sans aucune saillie, le verre effilé, l'acier trempé, les modes éblouissants d'éclairage, les profondes carrosseries.

L'intérieur doit être comme l'extérieur.¹

Par une accumulation litanique de fragments, les embrayeurs « Dehors » décrivent le paysage extérieur, mais la description pivote vers un « intérieur » moderne à la fin de la citation. Les deux lieux se reflètent dans un miroitement qui n'est pas au loin, mais tout proche. Le regard de l'observateur fragmente le monde pour mieux y pénétrer et abolir les distances. Cendrars reprend le début de cet extrait dans un article, publié la même année, sous le titre : « Vertige moderne/ Devant les champs de café ». Ce nouveau titre pousse à croire que ce vertige consiste à saisir une circulation qui, en l'occurrence, s'oriente de l'extérieur vers l'intérieur.

L'ensemble du texte reçoit finalement un nouveau titre, « La métaphysique du café », dans la section « Actualités » d'*Aujourd'hui*. La fascination pour la monoculture du café montre comment, chez Cendrars, l'évolution du paysage influence l'activité de la pensée. Les modifications du paysage brésilien à l'échelle industrielle font l'objet d'un ébahissement :

Nulle part au monde je ne fus aussi frappé par la grandeur manifeste d'aujourd'hui et par la beauté immuable de l'activité humaine qu'en débarquant, il y a trois, quatre ans, pour la première fois au Brésil. [...] Quel spectacle !

J'aurais voulu crier d'admiration. Mais trop de grandeur étreint, vous étouffe et vous angoisse.

Je ne trouvais pas une parole.²

Les nouvelles proportions offertes sur ce territoire sont d'une telle intensité qu'elles ne font pas qu'impressionner par leur beauté, elles étreignent, étouffent et angoissent l'observateur. Cette stupéfaction est propice à l'émergence du vertige : « Alors je me mis à penser vertigineusement... [...] Il y avait de quoi avoir le vertige.³ » L'« entité métaphysique du

¹ « Publicité = Poésie », ORC, I, p. 314-315.

² « La métaphysique du café », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 129-130.

³ *Ibid.*, p. 130 pour les deux dernières citations.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

café¹ » est à comprendre à partir de cette sensation. Par le vertige de la grandeur « on entre dans la vie consciente et l'horizon s'élargit² ». Penser en relation avec le monde moderne revient ici à reconduire un mouvement, à se mouvoir d'espaces de conscience en espaces de conscience. C'est pourquoi les inventions des ingénieurs, en modifiant « d'abord le paysage³ », concourent au vertige de l'esprit humain.

Les transports en commun et l'automobile sont des exemples de ces inventions qui donnent le vertige. Dans une de ses conférences brésiliennes, Cendrars les voit comme « des projections du cerveau⁴ » qui décuplent les facultés humaines. Les machines sont décrites comme des entités sensibles :

Je ne puis énumérer toutes les prodigieuses créations plastiques des ingénieurs, ni aborder la sensibilité et la quasi intelligence des machines : les hauts-fourneaux électriques à réglage automatique et qui appellent leur gardien quand ils sont surchauffés et qu'ils vont éclater ; les mille petits instruments de précision et d'ingéniosité qui ont l'air de vivre une vie indépendante au fond des laboratoires ; cet appareil de prise de vue cinématographique, le Bell-Howell, qui est un œil perfectionné et qui parfois enregistre la nature et réagit, en dépit des ressorts et des engrenages, comme s'il était muni d'un cerveau.⁵

D'une réflexion sur le développement des moyens de transport, la conférence glisse vers l'apologie de toutes les inventions modernes, en accordant une place privilégiée aux innovations dans le domaine du cinéma. Dans ce passage, la machine n'est pas un objet extérieur à l'homme, mais elle fait partie de sa chair, elle l'appelle, vit avec lui, l'imite et l'améliore. Elle est la trace de l'éparpillement démesuré de l'humanité sur son paysage :

Mon langage n'est pas celui de Zola, ni celui de Verhaeren. Si j'ai tant insisté sur l'esthétique des machines, c'est que je les considère comme le prolongement de ma personnalité, comme la réalisation de mes pensées les plus intimes, le perfectionnement de mes sens, de mon sens d'orientation, ma directive, mon équilibre ; et non comme des réalités extérieures douées d'animisme, des fétiches ou des animaux supérieurs.⁶

Un tel extrait indique que, pour Cendrars, vivre avec les machines revient à faire corps avec, quitte à modifier ses propres limites, à se sentir amélioré. Il ne sépare pas le mécanique du vivant, ainsi les qualités de la machine sont comme les « pensées » et les « sens » de l'homme⁷. La capacité à se déplacer est un point commun entre le mécanique et le vivant que glorifie

¹ *Ibid.*, p. 132.

² *Ibid.*, p. 131.

³ « Les tendances générales de l'esthétique contemporaine » dans *Blaise Cendrars au cœur des arts*, catalogue de l'exposition présentée au Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds en 2014, Silvana Editoriale, 2015, p. 262.

⁴ *Ibid.*, p. 263.

⁵ *Ibid.*, p. 263-264.

⁶ *Ibid.*, p. 264.

⁷ De même que la machine peut devenir un corps humain, un corps humain peut devenir un paysage dans la poésie de Cendrars. Le « formidable pocharde » du poème « Le paysage charnel », dans *Amours*, compare un corps de femme à un paysage de campagne avant de reprendre sa route « sur les chemins de l'infini ». « Le paysage charnel », [1961], ORC, I, p. 305.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Profond aujourd'hui. L'horizon n'existe qu'en tant qu'il est en mouvement, perceptible « dans toutes les directions¹ », « pêle-mêle² », en cours de déploiement, jamais figé :

Pense aux quatre cents fenêtres en plein soleil. On déploie l'horizon des horaires et l'on songe aux îles du Sud. Romantisme. Les drapeaux du paysage flottent aux portières tandis que des guirlandes du train tombent les fleurs qui prennent racine et nom, villages oubliés.³

Comme dans « Ma danse », le paysage est perçu à travers la portière du train. Les « drapeaux » du paysage indiquent sa fierté à se laisser observer par fragments. La ligne d'horizon n'apparaît pas comme une limite, mais comme un paysage en perpétuel déplacement. La roue, symbole du mouvement mécanique par excellence, lance ce paysage moderne : « Tout fait la roue sur les quais » écrit Cendrars. Le texte met en concomitance le mouvement des machines, transatlantiques, trains, voitures, avions, etc., avec le mouvement des êtres vivants comme le cheval et jusqu'aux parties du corps humain, elles aussi vantées pour leur capacité à bouger, à passer : « Ton œil, cheval marin, vibre, virgule et passe.⁴ »

Dans *Aujourd'hui*, le corps humain semble hypertrophié par ces combinaisons qui se font et se défont sur le paysage moderne. Pris dans ce tourbillon sur lequel il n'a pas le contrôle, le corps subit des prolongements et des séries de déséquilibres, façons de trouver une autre forme d'équilibre. En effet, la déformation n'est pas contradictoire avec une certaine pondération pour Cendrars ou pour le moins, pas en art : « La génération cubiste a découvert à travers lui [Cézanne] non pas le classicisme, mais la tradition humaine : la déformation./ Construction géométrique piriforme. Équilibre.⁵ » Dans la section « Peintres », cette déformation corporelle, et encore une fois de l'œil, est signalée avec la même image que celle que Bergson emploie quand il écrit que « notre corps [...] va jusqu'aux étoiles⁶ ». Il ne s'agit pas de dire que nos yeux *voient* jusqu'au soleil, mais que, dans une déportation extraordinaire, « nos yeux *vont* jusqu'au soleil⁷ ».

¹ *Profond aujourd'hui*, ORC, I, p. 340.

² *Ibid.*, p. 341.

³ *Ibid.*, p. 340.

⁴ *Ibid.*, p. 341 pour les deux dernières citations.

⁵ « Les tendances générales de l'esthétique contemporaine » dans *Blaise Cendrars au cœur des arts*, *op. cit.*, p. 272.

⁶ « Car si notre corps est la matière à laquelle notre conscience s'applique, il est coextensif à notre conscience, il comprend tout ce que nous percevons, il va jusqu'aux étoiles. » Bergson, Henri, *Les Deux sources de la morale et de la religion*, [1932], Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 2013, p. 274.

⁷ « Peintres », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 69. Nous soulignons.

Turbulence de la parole

Dans *Aujourd'hui*, la parataxe crée des turbulences qui relèvent de cette énergie par laquelle le corps se déforme et se lie au paysage. *Le Chemin de velours* de Gourmont dit cette « ivresse verbale » qui apparaît dans le recueil : « Ce rien, le mot, est pourtant le substratum de toute pensée ; il en est la nécessité ; il en est aussi la forme, et la couleur, et l'odeur ; il en est le véhicule [...] le mot est le dada qu'enfourche la pensée.¹ » Un « véhicule », un « dada » : le mot est objet mobile et charnel à la fois, comme l'est le corps, comme l'est la machine pour Cendrars. Pour ne pas le figer, la pensée est amenée à le modifier : « Le changement est une des lois du langage² » est-il possible de lire dans la section « Poètes ». La linguistique intéresse Cendrars dès lors qu'elle se penche sur la relation du « mouvement de la parole » avec le corps. En l'occurrence, il accorde beaucoup d'importance aux remarques du linguiste Joseph Vendryes sur les mouvements de la trachée, sur les accélérations et les changements de vitesse de la respiration, ou sur les « sommets » et les « dépressions³ » rythmiques du langage. Avant d'être un vecteur de pensées, le langage est d'abord une réalité physique. Cendrars perçoit la voix comme une démesure de l'individu qui projette des sons en dehors de lui-même. En conséquence, le langage est un outil d'incarnation, une trace de cette démesure. Dans *Profond aujourd'hui, J'ai tué, Éloge de la vie dangereuse* et surtout dans *L'ABC du cinéma*, ce caractère charnel du langage est perceptible dans le rythme de la parataxe qui, par sa tonalité incantatoire, invite à la psalmodie et à l'oralisation. Ces textes appellent le lecteur à renouer avec les vibrations organiques de la parole.

La multiplication des verbes de mouvement dans la description des soldats venus « de tous les horizons⁴ » dans *J'ai tué*, restitue le tangage d'une parole précipitée :

À gauche, à droite, tout *bouge* lourdement, pesamment. Tout *s'avance* par à-coups, par saccades, dans la même direction. Des colonnes, des masses *s'ébranlent*. Tout le tremblement. [...] La lune *roule* par derrière. Et les peupliers de la route nationale *tourment* comme les rayons d'une roue vertigineuse. Les collines *dégringolent*. La nuit cède sous cette poussée. Le rideau *se déchire*. Tout pète, craque, tonne, tout à la fois. Embrasement général. Mille éclatements.⁵

À tous les coups portés dans les combats vient répondre la propulsion des mots, aussi brève et rapide que les balles d'une mitrailleuse. L'ivresse verbale de *J'ai tué* illustre

¹ Gourmont, Remy de, *Le Chemin de velours*, [1902], dans *La Culture des idées*, op. cit., p. 242.

² « Poètes », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 95.

³ Vendryes, Joseph, *Le Langage, introduction linguistique à l'histoire*, cité par Cendrars dans « Poètes », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 106 pour les trois dernières citations.

⁴ *J'ai tué*, ORC, I, p. 345.

⁵ *Ibid.*, p. 346-347. Nous soulignons.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

l'empressement de la phrase, sa fuite en avant, juste avant que *L'ABC du cinéma*, en s'ouvrant sur le motif de la chute, ne la réemploie dans le vertige d'une précipitation vers le bas : « Tout tombe. Le soleil tombe. Nous tombons à sa suite. » Le « tourbillon des mouvements dans l'espace¹ » qui ouvre *L'ABC du cinéma* se traduit par un entassement de références et une faconde ininterrompue de la voix énonciative. L'écroulement prend l'aspect d'un unique et long paragraphe, composé d'une multiplication de touches jaillissantes où se superposent les signes d'une dégringolade, ainsi que l'indique la « projection de la chute du ciel² », et comme le laisse entendre la sonorité du titre : le monde est *abaissé* par le cinéma dans *L'ABC du cinéma*.

Le monde s'écroule sous la focale de la caméra, change de mesure, autant qu'il tourne dans un mouvement ivre de « Révolution ». Ce « déluge » est le propre du « nouveau langage » cinématographique dont « les écluses sont ouvertes³ ». Son expression la plus élémentaire est celle de vingt-quatre images qui se succèdent chaque seconde. Avec la caméra qui « bouge, qui n'est plus immobile [...] qui trépide, qui se met en branle », et ensuite par le spectateur « qui n'est plus immobile dans son fauteuil, qui est arraché, violenté, qui participe à l'action [...] qui hurle et crie, proteste et se démène⁴ », l'ivresse des images peut devenir tout aussi frénétique que celle du langage. L'intense vertige de *L'ABC du cinéma* ne fait pas que déplacer les corps et le paysage, il les déforme. Par exemple, l'agitation dans la salle de projection conduit à la transformation de la foule en un monstre tentaculaire :

À la même heure, dans toutes les villes du monde, la foule qui sort des cinémas, qui se répand dans les rues comme un sang noir, qui comme une bête puissante allonge ses mille tentacules et d'un tout petit effort écrase les palais, les prisons.⁵

La trituration du corps par le cinéma le change en bête fantastique, ou lui permet de découvrir des facultés qu'il ignorait. La technologie est vue comme créatrice de nouvelles « sources de la sensibilité » :

Machines. Et c'est la machine qui crée et déplace le sens de l'orientation et qui découvre enfin les sources de la sensibilité comme les explorateurs Livingstone, Burton, Speke, Grant, Baker, Stanley, qui ont fixé les sources du Nil.⁶

¹ *L'ABC du cinéma*, ORC, I, p. 743 pour les deux dernières citations.

² *Ibid.*, p. 744 pour les deux citations de la phrase.

³ *Ibid.*, p. 746 pour les quatre dernières citations.

⁴ *Ibid.*, p. 747 pour les deux citations de la phrase.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 743.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Ce ne sont plus les hommes qui inventent des machines innovantes, ce sont les machines qui ouvrent de nouvelles perspectives aux humains. À ce titre, la caméra apparaît comme un troisième œil, une excroissance du corps :

Cent mondes, mille mouvements, un million de drames entrent simultanément dans le champ de cet œil dont le cinéma a doté l'homme. Et cet œil est plus merveilleux, bien qu'arbitraire, que l'œil à facettes de la mouche. Le cerveau en est bouleversé. Remue-ménage d'images.¹

Le « merveilleux » de cet œil tient du fait qu'il peut multiplier les points de vue et les déplacements. Les deux interjections « Regardez ! » à la fin du texte enjoignent à se servir de cette mobilité neuve du regard qui fait toute la démesure de la modernité. Par l'emploi de l'impératif, Cendrars veut donner une ampleur prophétique à *L'ABC du cinéma*. La voix énonciative, s'incluant anonymement dans un « nous », prononce un torrent d'affirmations à la manière d'un oracle, récapitule l'histoire de l'écriture et du langage pictural en quelques phrases lapidaires, et termine sa divination sur un ton qui laisse entendre qu'une vision transcendante avait lieu et était à délivrer. Cette « Vision de la Quatrième Dimension de l'Existence » contient l'idée que le cinéma permet une « nouvelle synthèse de l'esprit humain² », et que cet esprit peut se mêler au monde en une « fusion³ » où s'imprègnent l'homme et la matière : « Que va-t-il se passer ? Et pourquoi la matière est-elle imprégnée d'humanité ? À tel point ! Quel potentiel !⁴ » Les symboles de compénétration se multiplient dès le début du texte : « Comme un caméléon l'esprit humain se camoufle en camouflant l'univers. Le monde. Le globe. Les deux hémisphères. Les monades de Leibniz et la représentation de Schopenhauer. Ma volonté.⁵ » Nature, philosophie, science : ces domaines sont confondus dans une organisation syntaxique qui consiste à lancer chaque phrase comme une projection instantanée, à la manière de l'« instantané rapide » dans *J'ai tué*. Par l'asyndète, les ruptures entre chaque phrase se perpétuent aux dépens d'un développement logique du discours. Ainsi les phrases sont mêlées dans un paragraphe compact, mais chacune d'elle peut être retirée au hasard sans que cela entraîne l'effondrement d'une organisation rhétorique. Cendrars n'essaie pas de produire un texte qui évolue sur une ligne chronologique, il serait plutôt question de saisir les phénomènes rapportés de la manière la plus immédiate possible, au sein d'un espace en ébullition.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 746 pour les trois dernières citations.

³ *Ibid.*, p. 743.

⁴ *Ibid.*, p. 744.

⁵ *Ibid.*, p. 743.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Dans *Des espaces autres*, Foucault voit dans cette tendance à vouloir s'affranchir de la linéarité au profit de la juxtaposition, la signature d'une époque :

L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côté à côté, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau.¹

Ce propos convient à la représentation de la vie que se fait Cendrars dans *Aujourd'hui*. C'est-à-dire qu'elle n'avance pas sur un chemin qui va de la naissance à la mort, mais elle se diffuse dans toutes les directions, comme dans un « écheveau ». La turbulence de la parole tend à reproduire ce « réseau » et par conséquent, les manifestations de la vie ne sont pas à penser dans leur succession, mais dans leur coexistence. Cette écriture de l'« explosion² », en touchant « aux sources primitives de l'émotion³ » pourrait dépasser la notion de vitesse pour un objectif encore plus ardent, celui du « simultané ».

Cependant, *L'ABC du cinéma* ne réalise pas cette vision prophétique et cette écriture simultanée. Certes, le texte avance vite, mais tout droit, comme un train sur des rails, et s'arrête brusquement. Aucun de ces instantanés ne s'apparente à une illumination ou à une « extase⁴ », et ils ne véhiculent que le stéréotype d'une temporalité suspendue. Comme le fait remarquer Jean-Carlo Flückiger, si Cendrars insiste sur le fait qu'« au moment d'écrire, au moment de brûler, les idées fusent, les images explosent », il est vrai qu'« après quoi, il ne reste plus que les braises et les cendres – c'est-à-dire l'œuvre – pour en témoigner⁵ ». En effet, *L'ABC du cinéma* témoigne d'une combustion qui a eu lieu plutôt que d'un feu en train de brûler, et la démesure semble mesurée. À l'image de la représentation d'un espace qui s'ouvre, d'un travail qui se spécialise « en hauteur et en profondeur⁶ », le temps s'élargit, comme si le présent se prolongeait sans se confondre avec l'instant. Malgré la brièveté du texte, la prise de parole est durative. Un vers de René Char, « L'éclair me dure⁷ », dit cette fulgurance qui s'éternise.

Les effets de prolifération des éclats de la conscience prolongent infiniment l'expérience d'une désunion. En réalité, ce n'est pas la fusion de l'homme avec l'univers qui se lit ici, mais

¹ Foucault, Michel, *Des espaces autres*, [1984], dans *Dits et Écrits*, t. II, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, p. 1571.

² *L'ABC du cinéma*, ORC, I, p. 744.

³ *Ibid.*, p. 746.

⁴ *Ibid.*, p. 743.

⁵ Flückiger, Jean Carlo, *Au cœur du texte. Essai sur Blaise Cendrars*, *op. cit.*, p. 82 pour les deux citations de la phrase.

⁶ *L'ABC du cinéma*, ORC, I, p. 746.

⁷ Char, René, *Les Matinaux* suivi de *La Parole en archipel*, [1950], Paris, Gallimard, « Poésie », 1987, p. 146.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

uniquement la tension vers cette fusion, une aspiration à aller à la rencontre de ce qui est autre, ce qui constitue le propre du désir. *L'ABC du cinéma* a fait l'objet de nombreuses republications et ajouts qui fortifient cette impression que l'éclair se prolonge. Publié dans *Les Hommes du jour* en 1919 avec pour titre « Le Cinéma », le texte s'achevait sur le passage « Vie de la profondeur ». Quelques mois plus tard, il a été modifié et republié dans *La Rose rouge*. L'abécédaire final que nous lisons aujourd'hui n'a été ajouté qu'en 1926 à l'occasion de plaquettes publiées par la maison d'édition Les Écrivains réunis¹. À l'échelle du recueil, la succession de *Profond aujourd'hui*, de *J'ai tué*, d'*Éloge de la vie dangereuse* et de *L'ABC du cinéma* estompe la jubilation verbale et donne le sentiment que Cendrars répète quatre fois de suite la même formule. Par son existence même, *Aujourd'hui* porte une extase chimérique. La compilation de ces textes épars, écrits sur plus de dix ans, est un acte de classification mortifère. Ce geste fige, par sériation, des textes pourtant dédiés au transport. Là où devait se célébrer l'unité s'invite le disparate, et il est davantage question d'étirement que d'explosion. *Aujourd'hui* ordonne un ressassement de l'écriture *a posteriori*, en même temps qu'il rend ostensible le choix de les réunir, comme en adieu à une conception insatisfaisante de la modernité.

Dans *Aujourd'hui*, le corps, la conscience et la sensibilité sont coincés entre la danse du paysage et la turbulence de la parole, qui font de la démesure une norme. Le sujet est surtout spectateur de ce grand tourbillon, et malgré ses efforts pour s'y fondre, au milieu de ces déformations, tandis que la ligne d'horizon ne fait que reculer, une rencontre avec l'altérité s'avère douloureuse, voire incertaine.

¹ Sur l'histoire de ces publications, voir la « Notice » de *L'ABC du cinéma*, ORC, I, p. 1458-1463.

B. Quelle confrontation avec l'altérité ?

Le rêve de pouvoir changer de peau, au sens littéral, se retrouve souvent dans l'œuvre de Cendrars. Un corps n'est pourtant pas un espace auquel il est possible d'échapper, même quand celui-ci a été coupé en deux, comme le sien. Dans *Le Corps utopique*, Foucault constate : « Il est ici irrémédiablement, jamais ailleurs. Mon corps, c'est le contraire d'une utopie, ce qui n'est jamais sous un autre ciel, il est le lieu absolu, le petit fragment d'espace avec lequel, au sens strict, je fais corps.¹ » Les déformations physiques d'*Aujourd'hui*, sans faire du corps un « lieu absolu » ou une « utopie », se refusent pour le moins à en faire un espace fermé. Il est une entité poreuse qui se laisse traverser par le tourbillon du monde. Sa démesure est tendue vers la jonction avec les autres corps, humains ou non. Néanmoins, s'il essaie d'être en co-présence avec « [s]on semblable », il n'est pas garanti qu'il le rencontre, et le risque d'une confrontation brutale avec un « antagoniste² » est permanent.

Dans le recueil, la mise en scène de la confrontation avec l'altérité s'appuie sur la distinction entre « solitude intégrale » et « communion anonyme », qui clôt *Profond aujourd'hui* dans un passage déjà cité :

Porte-visage-tourbillon. Tu vis. Excentrique. Dans la solitude intégrale. Dans la communion anonyme. Avec tout ce qui est racine et cime, et qui palpite, jouit et s'extasie. Phénomènes de cette hallucination congénitale qu'est la vie dans toutes ses manifestations et l'activité continue de la conscience. Le moteur tourne en spirale. Le rythme parle. Chimisme. Tu es.³

Étonnante relation que celle établie par les traits d'union dans l'expression « Porte-visage-tourbillon ». Le visage serait une voie d'accès au monde, un passage pour le « tourbillon », le « chimisme » et le « rythme » de l'univers, un moyen de « communion » avec le dissemblable. Par conséquent, cet extrait soulève un paradoxe : pour être « intégrale », la solitude devrait savoir accueillir l'altérité qui menace de la dénaturer⁴. La notion d'anonymat dénoue cette difficulté. Par elle, il est possible d'évoluer comme le « promeneur solitaire » de Baudelaire :

¹ Foucault, Michel, *Le Corps utopique* suivi de *Les Hétérotopies*, Paris, lignes, 2009, p. 9.

² *J'ai tué*, ORC, I, p. 350 pour les deux citations de la phrase.

³ *Profond aujourd'hui*, ORC, I, p. 342.

⁴ Plus tard, *L'Homme foudroyé* reprend ce partage entre « solitude intégrale » et « communion universelle » pour l'appliquer à l'activité poétique. À nouveau, l'écriture supporte le paradoxe de n'être possible que chez celui qui a su à la fois se « fortifier dans l'Amour » et quitter les hommes, parler et se taire : « [...] je quittai mes amis les poètes sans qu'aucun d'eux ne se doutât que je m'éloignais pour m'épanouir et me fortifier dans l'Amour, sur un plan où tout : actes, pensées, sentiments, paroles, est une communion universelle, après quoi, chose que j'ignorais moi-même alors, comme on entre en religion et franchit le cloître dont la grille se referme silencieusement sur vous, sans avoir prononcé de vœux, on est dans la solitude intégrale. En cage. Mais avec Dieu. C'est une grande force. Et l'on se tait par désir du Verbe... », *L'Homme foudroyé*, [1945], OAC, I, p. 316.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Multitude, solitude, termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans foule affairée. [...] Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion.¹

Nous avons précédemment rappelé, grâce à Myriam Boucharenc, que Cendrars est fasciné par la publicité, notamment parce qu'elle offre au poète qui se fait publicitaire le pouvoir d'être partout, mais incognito. Cette communion a du mal à prendre au milieu des emblèmes étourdissants de la modernité, parce que le rapport au soldat, à la femme, aux peintres et aux poètes est toujours ambigu en ce qu'il oscille entre hostilité et complaisance. De nombreux indices, comme ceux laissés par les alternances de pronoms dans les quatre premiers textes d'*Aujourd'hui* ou par l'emportement messianique vis-à-vis du cinéma, permettent de supposer que l'« homme », à la fois soi-même et l'autre, reste introuvable.

Entre hostilité et complaisance

Dans *Éloge de la vie dangereuse* l'homme, ou plutôt sa voix, est perdue dans « la profondeur des mondes » :

Mais dans la solitude, comme à l'appel du rémouleur, la pensée bouge, se déplace, quitte le centre pour battre des étincelles sur la périphérie. On se trouve avoir un scalpel en main quand la voix humaine s'éloigne et retentit encore faiblement, clochette perdue dans la profondeur des mondes.²

La voix résonne comme la « clochette » du clocheteur autrefois chargée d'annoncer les convois funèbres tandis que la pensée s'oriente en direction du rémouleur, l'artisan qui aiguise des objets tranchants comme un « scalpel ». En s'excentrant, la pensée reste solitaire, mais elle entend toujours l'écho lointain dont elle se sépare. La confrontation avec le « Boche³ », les femmes, les peintres ou les poètes dans *Aujourd'hui* est à l'image de cette pensée errante : parfois hostile, parfois complaisante.

Dans *Éloge de la vie dangereuse*, la lame est un objet de mise à mort et le récit se conclut sur un échange de couteaux. Cendrars hérite d'une arme « qui en a descendu quarante-sept », autant de figures de l'autre qui ont été abattues avant que la passation ne réaffirme la solitude du nouveau propriétaire : « Ce couteau-là, je l'ai mis dans un écrin. Ô pure philosophie !⁴ » Dans le texte précédent, *J'ai tué*, l'eustache apparaît aussi comme un maître à penser : « Je palpe une froide vérité sommée d'une lame tranchante. » Cette vérité énonce que les

¹ « Les Foules », *Le Spleen de Paris* dans *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 291.

² *Éloge de la vie dangereuse*, ORC, I, p. 735.

³ *J'ai tué*, ORC, I, p. 350.

⁴ *Éloge de la vie dangereuse*, ORC, I, p. 740 pour les deux dernières citations.

adversaires à anéantir peuvent se rencontrer partout. Dans ce cas, l'homme est à braver. Quand le légionnaire tue celui qui lui ressemble, il assène un coup à toute l'humanité qui l'a conduit à ce geste. C'est dire à quel point il est ironique de reprendre l'exclamation de Jean-Baptiste Millière, « "Vive l'humanité !" »¹, juste avant de décrire le meurtre d'un homme. La référence à Bonnot, elle-même placée avant ces derniers mots du député communal, relie le texte au courant de l'anarchisme individualiste avec lequel Cendrars fraye avant la guerre. L'élan dévastateur du conflit armé est vu par le soldat de *J'ai tué* comme un souffle anarchiste, au sens d'un dérèglement de la violence. Pendant l'assaut, toutes les formes d'autorité se défont, que ce soit l'autorité de la hiérarchie militaire, car le commandant ne peut plus commander, ou l'autorité de l'homme sur lui-même, car il ne peut plus prendre ses décisions librement. À la fin du texte, cette agressivité hors de contrôle rappelle la dynamique de désunion de *Profond aujourd'hui* puisqu'il est question de « presque » décapiter son adversaire :

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.²

Ce portrait du poète assassin, porteur d'une force d'annihilation extrême que le personnage de Moravagine reprendra à son compte, est aussi une affirmation individualiste d'un désir de vivre, ou de survivre. Dans ce passage, le meurtre ne fait que relancer la vie.

Toutefois, la figure de l'altérité n'est pas systématiquement à éradiquer, comme en témoigne l'ambiguïté du rapport aux femmes, entre répulsion et attirance, dans *Profond aujourd'hui* et « Marc Chagall ». Le locuteur de *Profond aujourd'hui* se penche « difficilement sur la vie marmématique des femmes³ » en même temps qu'il crée une rivalité entre les deux sexes : « Je suis homme. Tu es femme. Au revoir. Chacun réintègre sa chambre. Il y a des chaussures devant la porte. À ne pas confondre. Les miennes sont jaunes.⁴ » La rencontre n'est que de courte durée, et les chaussures jaunes, comme les *Amours jaunes* de Corbière, évoquent la tromperie, la maladie ou un rire sans gaieté, présages d'incompatibilité.

Dans « Marc Chagall » l'ironie frappe encore, à travers l'idéalisation du féminin. Le texte s'ouvre sur une plainte : « L'Homme est seul, – bien seul. Dès sa naissance, il est tombé dans un baquet.⁵ » Cette ouverture sur une chute dans un récipient à usage domestique est triviale.

¹ *J'ai tué*, ORC, I, p. 350 pour les deux dernières citations.

² *Ibid.*

³ *Profond aujourd'hui*, ORC, I, p. 341.

⁴ *Ibid.*, p. 342.

⁵ « La Pitié », ORC, I, p. 307.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Par la suite, la lamentation continue, au milieu de la pluie, du sang et des larmes qui font de ce texte une élégie lugubre :

Il pleut, cette nuit. Il fait noir. J'entends dans le silence comme des pas lourds dans les flaques d'eau. Ce sont les pas de mammouth des nuages qui bougent au ciel. Mais y a-t-il encore un ciel ? Je touche partout au cœur défoncé de l'Homme, ce cœur noir, défoncé, broyé, par les pas lourds des peines, et qui pleure.
Il pleure du sang.
Les roues de la folie tournent dans les ornières du ciel et éclaboussent de boue la face de Dieu ! Les nuages sursautent comme des stupeurs.¹

Dans ce passage, l'espace est sens dessus dessous, le ciel et la terre se confondent, les nuages remuent lourdement, le cœur de l'homme est à retrouver partout, dans toutes les choses qui bougent, tournoient ou sursautent. L'existence de l'homme est lamentable car elle le condamne à vivre en plein vertige, à habiter un univers pulvérisé où tout est lourdeur, et à sentir le poids d'une stupéfaction dont rien ne pourrait le sortir. Il en vient à rythmer drôlement l'effondrement de ce milieu avec sa tête : « Tiens, je crois que c'est ma propre tête qui pendule, désolée, dans l'espace. » La « Femme » apparaît dans ce décor désolé derrière un éboulement : « Quelque chose bouge. Un pan de nuit s'écroule. Est-ce toi, Femme ?/ Pitié.² » Cette présence féminine prend le pas sur « la face de Dieu », même si le point d'interrogation la rend incertaine. Elle inspire à la fois crainte et espoir puisqu'elle pousse à la compassion, comme le répète le titre original du texte quand il paraît en 1914 dans *Les Soirées de Paris* : « La Pitié ». La femme est présentée comme un secours possible pour l'homme pris de vertige. Mais la place dans le recueil de cet unique texte écrit de la main droite aide à comprendre l'ambiguïté du rapport au féminin qu'il libère, et incite à ne pas prendre le propos de « Marc Chagall » au premier degré. En effet, il est situé dans la section « Peintres », peu avant le texte dans lequel Cendrars en prend « congé ». En outre, à en croire Claude Leroy qui explique le fait dans son article « Regardez ! La révolution », « Marc Chagall » est un poème antidaté. Le mois d'avril 1912 correspond à la date anniversaire de l'écriture des *Pâques à New York*, à la date de naissance du nom de plume de Blaise Cendrars donc, et non à la date d'écriture de « La Pitié ». L'emplacement du poème et sa datation seraient une façon d'en finir avec le poète de la main droite et de surcroît avec les peintres. Peut-être est-ce également l'occasion de tenir à distance cette vision, fréquente dans les « écrits de jeunesse », d'un homme dont les vertiges ne pourraient être apaisés que par le regard distant et salvateur d'une femme.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, pour les deux citations de la phrase.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Aujourd'hui marque aussi l'ambiguïté de la relation de Cendrars avec les peintres. Dans un premier temps, la republication des chroniques de la série « Modernités » réaffirme son enthousiasme vis-à-vis de la nouvelle peinture :

La génération “retour du front” a l'esprit éveillé par d'autres problèmes et ses recherches s'aiguillent dans une nouvelle direction. Avant tout, elle se sent très maîtresse d'elle-même. Elle veut construire. Et je ne crois pas qu'elle s'égaré dans de longues recherches théoriques, car elle a des éléments en main : la couleur. Elle construira donc par la couleur.¹

Cette génération a d'autres qualités qui touchent Cendrars. Par exemple, elle porte une « peinture personnelle » qui se détache des écoles et met en avant l'individualité de l'artiste :

On pourra enfin s'y reconnaître en peinture car le sujet c'est l'homme. Et l'homme, c'est vous et moi, avec nos travaux et nos jeux, nos objets familiers et nos entreprises. Je n'annonce pas une recrudescence de portraits, mais bien une nouvelle interprétation de l'homme. Nous nous reconnaitrons individuellement dans les peintures mêmes qui auront une façon de sentir et non une discipline. C'est pourquoi je ne crois pas à un nouvel *-isme*. Nous aurons enfin de la peinture personnelle, de la peinture à tempérament, et non plus de la peinture théorique, collective, anonyme. On ne dira pas : “Je suis allé voir les *istes*”, mais : “J'aime les toiles de monsieur un tel”. Et ceci est une grande révolution. Nous aurons enfin un peintre et un autre peintre : Mallarmé et Rimbaud.²

Cet extrait défend une œuvre personnelle qui n'exclut pas l'identification et qui choisit l'homme dans le vertige de la modernité comme sujet. Mais dans un second temps, la onzième partie de la section fait connaître la déception de Cendrars à l'égard de cette génération de peintres encensée en 1919 :

Hélas ! J'attends toujours le changement, le renouveau annoncé par moi-même. Je suis de plus en plus convaincu que l'avenir de la jeune peinture française a été sérieusement compromis par les amateurs et les collectionneurs. Nous n'avons même pas encore le Constantin Guys, c'est-à-dire le dessinateur des élégances, des mœurs et de la guerre civile de notre époque.

Les peintres modernes m'ont profondément déçu et c'est pour prendre congé d'eux, en leur faisant un dernier signe amical, que je donne ci-dessous la belle citation de Kipling. Mais y a-t-il parmi tous les peintres des Salons, des cénacles, des écoles, des collectionneurs et des marchands de tableaux, un homme, un seul, capable de ne plus mettre les pieds rue de La Boétie et d'aller prendre le bateau ou l'avion.³

Cette déclaration d'amitié aux « peintres modernes » est d'autant moins sincère qu'elle s'énonce comme « dernière » et n'est pas même signée de la main de Cendrars. Quoique plus brève, la section suivante n'esquive pas la controverse avec les « Poètes ». La citation de Ramuz placée en exergue leur prodigue un conseil proche de « Pour prendre congé des peintres » :

L'“art” on sait ce que c'est : c'est une greffe sur du déjà greffé.
Or, comme tous les greffeurs savent,
On ne greffe que sur le sauvage.
On ne greffe que sur le sauvageon,

¹ « Peintres », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 58.

² *Ibid.*, p. 54.

³ *Ibid.*, p. 81.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

C'est comme ça que nous greffons.
C. F. RAMUZ¹

L'image de la greffe fait de l'écriture une activité de coupe puis de réunion. La valeur de la greffe vient du fait qu'elle s'appuie sur une végétation sauvageonne, c'est-à-dire qui a poussé spontanément et hors du contrôle du greffeur. Si l'art est « une greffe sur du déjà greffé » alors il est méprisable. Cet emprunt à Ramuz, greffe de Cendrars d'un texte extérieur sur son propre recueil, insinue que les poètes se retournent trop sur eux-mêmes, et devraient s'inspirer des « gens de métier, et non pas de ceux qu'on appelle des artistes² », comme l'écrit Ramuz juste avant le début de l'extrait coupé par Cendrars. Ainsi la section est-elle dédiée, sur la même page, à Paul Prado, un homme d'affaires, écrivain à ses heures.

Qu'elles fassent l'objet d'une admiration ou d'une déception, qu'elles apparaissent dans de discrètes allusions ou que le propos ouvre une polémique avec elles, les figures du soldat, de la femme, du peintre et du poète dans *Aujourd'hui* inspirent la méfiance.

L'homme introuvable

« Où est l'homme ?³ » demande *Profond aujourd'hui* avant de constater :

Tu te perds dans le labyrinthe des magasins où tu renonces à toi pour devenir tout le monde. Tu fumes avec Mr. Book le havane à 25 sous qui est sur l'affiche. Tu fais partie de ce grand corps anonyme qu'est un café.⁴

Visiblement, le lien avec la foule anonyme, où ne se distinguent plus les légionnaires, les femmes, les peintres et les poètes, ne peut se faire qu'en renonçant à soi. Un peu plus loin dans le texte, « l'être » subit une curieuse expérience sous l'effet de ses contorsions : « Cela glace et désunit. L'être se rassemble difficilement.⁵ » À croire qu'être à sa place implique d'être toujours ailleurs, et que tout rassemblement ne se fait qu'au prix d'une désunion.

J'ai tué, *Éloge de la vie dangereuse* et *L'ABC du cinéma* posent aussi ce problème de la localisation de l'homme dans le paysage moderne, comme en témoigne la situation d'énonciation dans chacun d'eux. Il est difficile de savoir qui parle et à qui. Malgré le caractère plus volontiers autobiographique de *J'ai tué* et d'*Éloge de la vie dangereuse*, le

¹ *Ibid.*, p. 87.

² « On ne fait de la poésie qu'avec de l'anti-poétique./ On ne fait de la musique qu'avec de l'anti-musical./ Nos vrais amis sont les gens de métier, et non pas ceux qu'on nomme les artistes. » Ramuz, Charles Ferdinand, *Salutation paysanne*, [1821], Lausanne, Éditions de l'Aire, « Fondation C. F. Ramuz », 1978, p. 19.

³ *Profond aujourd'hui*, ORC, I, p. 339.

⁴ *Ibid.*, p. 340.

⁵ *Ibid.*, p. 341.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

locuteur veut échapper à la saisie et se fondre dans le tourbillon qu'il décrit. Les alternances de pronoms trahissent cette double position. De la même manière, le lecteur peut être inclus ou exclu de l'énoncé. La solidarité entre *Profond aujourd'hui* et *J'ai tué* passe par un jeu sur les sonorités que Claude Leroy met en valeur :

Une continuité aussi singulière que discrète se dessine pourtant de l'une à l'autre : *Profond aujourd'hui* s'achève sur "Tu es", presque les sonorités qui reviennent au titre *J'ai tué*. Cet enchaînement à rebours, si l'on considère du moins la chronologie des faits comme les dates d'écriture, place le second texte à l'origine du premier et incite à percevoir la mise à mort de l'autre comme la cause (inavouable) de l'exultation libératrice. "Tu es" parce que "J'ai tué".¹

Ce vis-à-vis relie le débordement de vitalité de *Profond aujourd'hui* à la pulsion meurtrière de *J'ai tué*. Quand *Profond aujourd'hui* s'engage dans un décentrement qui va du « Je » au « Tu », de « Je ne sais plus » à « Tu es », *J'ai tué* se resserre sur l'individu, par une progression qui va de « Ils » à « J' », de « Ils viennent » à « J'ai tué ». Cependant, dans les deux textes le pronom « on », marqueur spontané de l'anonymat, est le plus présent. En incluant tous les êtres humains par sa valeur d'indéfini, il rend possible ce passage d'un représentant nominal à l'autre.

Par exemple, dans *Éloge de la vie dangereuse* il y a concomitance entre un « je » apparemment autobiographique, un tutoiement qui semble inclure le lecteur, et un « on » qui dévoile une coalition des individualités. L'alternance de moments où les changements de pronoms sont rapides et de moments où ils sont complètement absents participe d'une logique de court-circuitage. Le tutoiement fait irruption dans une scène de chasse, mais rien ne permet d'identifier qui il désigne. C'est bien « je » qui tire, mais c'est « tu » qui ramasse une proie :

Est-ce un insecte, un oiseau, un serpent à sonnette qui rôde autour de moi ? Je suis à l'affût. Je retiens mon souffle. Je vise. Il y a un œil à chaque bout de la ligne de mire. Tout se congestionne. Le coup part. Un râle. La grande plainte animale et une course éperdue dans les taillis de la mémoire. Il y a des traces de sang. Un peu de leur dans les ténèbres. Il meurt au gîte. Il fait nuit. La lune roule au bord de la mer épouvantée. Pan ! un éléphant par terre. Un tapir. Un ours, une gazelle, un pécari. Ton cœur. Le monde. Un ornithorynque. Enlève ton casque. Éponge-toi le front. Mange, bois, fume, campe. Enlève ces gros souliers qui te blessent. Couche-toi. Dors. Ta tête sera vite nettoyée dans la fourmilière du ciel. Quel beau trophée : un crâne blanchi ! Tu le rapporteras pour l'accrocher au-dessus d'un berceau. On arrivera encore à la faire parler en lui embouchant un entonnoir à l'aide d'un ressort et de petits engrenages méticuleux. "Donnez-moi un point d'appui et je soulèverai le monde", murmurait déjà la voix enfantine d'Archimède. Et il n'avait plus de repos. Je te soulèverai, mais où vais-je te déposer ?²

L'unique « on » de cet extrait permet au « je » de reprendre en charge l'énoncé. Cet entrecroisement pronominal se superpose au mélange de la littéralité et de la métaphore qui précipite « la grande plainte animale » contre la « course éperdue dans les taillis de la

¹ Leroy, Claude, « Notes », ORC, I, p. 1346.

² *Éloge de la vie dangereuse*, ORC, I, p. 735-736.

mémoire », et accompagne, sur le plan sémantique, cette image d'un monde soulevé, mais sans endroit où être posé. À tous les niveaux se rencontrent ce genre de chassés-croisés et ces postures d'instabilité, y compris dans la façon de brouiller les informations au sujet de l'énonciateur. Même quand il semble s'inclure dans son récit avec l'accent du conteur (« Oh ! vous tous, écoutez, écoutez l'histoire du loup-garou¹ »), Cendrars prend soin de détourner la curiosité du lecteur sur la question de son identité : « Si tu veux savoir qui je suis, consulte un dictionnaire et toutes les encyclopédies. N'oublie pas les signets et les renvois. Feuillette. Humecte ton doigt. Il ne faut pas sauter une page.² » Une telle affirmation implique que le « je » est à trouver dans le « tu » ou dans n'importe quel autre mot du récit, dilué dans le discours. *L'ABC du cinéma* ne fait même pas apparaître de distinction entre « je » et « tu ». Seuls les pronoms « nous » et « on » sont utilisés pour décrire la sensibilité nouvelle offerte par le cinéma, qui est précisément une expérience de « communion anonyme », celle des spectateurs qui regardent un film en même temps, dans le noir. Triomphant sur la rhétorique, la puissance de réunion de ces deux pronoms transporte la communion cinématographique dans le domaine de la pronominalisation : « Il n'y a plus de démonstration. On communit.³ »

Il est vrai que *L'ABC du cinéma* progresse selon une démonstration historique qui sature. L'argument consiste à dire que la technique naissante du cinéma s'inscrit dans l'histoire des alphabets, ce qui engendre l'admiration de la voix énonciative pour l'écriture, qualifiée de « chose active, vivante, la nourriture démocratique par excellence et le langage commun de l'esprit⁴ ». Ce panorama historique est déclenché par la survenue, au style direct, de la parole des réalisateurs Griffith et Gance. Ainsi le langage de l'autre se fond dans le langage de l'auteur, au service d'une réflexion générale sur le langage qui dépasse la question de la pronominalisation.

L'ABC du cinéma décline en trois temps sa vision d'une communauté entre les choses et les êtres que le cinéma autoriserait. Annonçant d'abord les phénomènes occultes de cette vision, il en donne ensuite un aperçu historicisé, et prophétise enfin la révolution qu'elle apporte, c'est-à-dire une révolution synthétique :

Renouveau ! Renouveau ! Éternelle Révolution. Les derniers aboutissements des sciences précises, la guerre mondiale, la conception de la relativité, les convulsions politiques, tout fait prévoir que nous

¹ *Ibid.*, p. 737.

² *Ibid.*, p. 736.

³ *L'ABC du cinéma*, ORC, I, p. 744.

⁴ *Ibid.*, p. 745.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

nous acheminons vers une nouvelle synthèse de l'esprit humain, vers une nouvelle humanité et qu'une race d'hommes nouveaux va paraître. Leur langage sera le cinéma.¹

Dans cet extrait, le langage cinématographique s'intègre aux remous de l'Histoire, à l'inverse de *La Fin du monde* où l'écriture scénaristique est un moyen de se moquer des acteurs de l'Histoire et d'éviter le ton du vaticinateur. Au moment de l'écriture de la première version de *L'ABC du cinéma* en 1917, la deuxième révolution russe est engagée, de quoi remémorer à Cendrars qu'en 1905 il assistait aux prémices de la première révolution qui secouait l'Empire russe. Par un effet de boucles, il place les répétitions de l'Histoire des hommes, sa vie personnelle et les régénérations du langage sur un même plan. En revanche, cette révolution synthétique n'a rien de politique à la lettre « Z » de l'abécédaire. Elle n'est pas non plus industrielle, scientifique ou linguistique, c'est une notion sans référent, la manifestation naturelle d'une dynamique vitaliste² : « Regardez les générations nouvelles pousser soudainement comme des fleurs. Révolution. Jeunesse du monde. Aujourd'hui.³ » Dès lors, le cinéma enseigne à l'homme qu'il appartient à un « organisme vivant » :

Nous voyons notre frère le vent et la mer est un abîme d'hommes. Et ceci n'est pas d'un symbolisme abstrait, obscur et compliqué, mais fait partie d'un organisme vivant que nous surprenons, que nous délogeons, que nous traquons et qui n'a jamais été vu. Évidence barbare.⁴

La fraternité exprimée dans ce passage n'est pas un concept. La connaissance de l'altérité se fait par la découverte de sa matérialité physique, et l'« évidence » de cette fraternité, invisible sans l'œil de la caméra, est « barbare » puisqu'elle provient de tout ce qui est étranger à l'homme solitaire :

Son œil, l'œil du cinéma, un œil extra-humain. L'OBJECTIF. Ah, si Schopenhauer avait connu ça ! Il suffit de s'être vu une seule fois au ciné pour retrouver la nouveauté d'esprit des premiers spectateurs et se rendre compte de la nouveauté qu'apportait le ciné à l'écran. Quelle découverte, ce n'est pas la ressemblance, mais par tout ce qu'il y a d'étranger en vous.⁵

¹ *Ibid.*, p. 746.

² Dans *L'Homme foudroyé*, une rêverie sur le mot « révolution » le détache de toutes références historiques, afin de jouer avec ses sonorités, de l'associer à des symboles de mort ou de résurrection, et d'en faire la respiration de la modernité : « "Révolution... révolution", respiraient les machines. C'était l'haleine même de la nuit. Le cri des locomotives du *Train Bleu* ou de la *Flèche d'or* qui filaient à toute vapeur parmi les signaux et les sémaphores [...] : "RÉ-VO-LU-TION !" Et "Ré-Ré-Ré !..." répétait le sifflet lointain des locomotives des grands express internationaux qui s'évanouissaient en coup de vent au fond de la nuit dans une grande traînée de roues : "volution-volution-volution...", et ce même mot était balbutié, était balbutié dans le tintamarre du cortège qui n'en finissait pas des poubelles automobiles qui remontaient de l'autre rive de la nuit apportant l'aube à Paris, "Révolution !" faisaient-elles [...] On eût dit une onomatopée. Ce mot se déchiffrait l'oreille béante. "RÉ-VO-LU-TION " annonciaient les moteurs râlant. Et dans la puanteur des champs [...] on pouvait déchiffrer sur chacun des panneaux de publicité qui déshonoraient les routes qui convergent vers Paris des grandes inscriptions au minimum [...] qui répétaient des milliers et des milliers et des milliers et des milliers de fois ce même mot "Révolution" comme un article de foi. Mort ou Résurrection ?... Encore une poussée et tout craque... La terrible banlieue en travail. » *L'Homme foudroyé*, OAC, I, p. 407 à 408.

³ *L'ABC du cinéma*, ORC, I, p. 747.

⁴ *Ibid.*, p. 744.

⁵ Note de Cendrars citée par Claude Leroy, « Notice » de *L'ABC du cinéma*, ORC, I, p. 1458-1459.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

La caméra n'est pas un objectif, mais un « œil » qui peut tourner sur lui-même et ainsi permettre de trouver l'altérité dans la salle, sur l'écran, en soi-même. Dès lors, la « communion » à travers laquelle Cendrars veut se confronter à autrui ne peut être qu'« anonyme » parce qu'elle ne suppose pas que tout le monde se ressemble, mais que chacun trouve sa part d'étrangeté en lui-même et dans la solitude, via l'image de l'autre. Par exemple, quand le spectateur regarde le corps de l'acteur devant un film, il peut dissocier la personne qu'il voit de ses facultés. Par cette opération, il prend la mesure de ce qui les sépare et trouve le prolongement de son propre corps dans le corps à l'écran :

Fixez l'objectif sur la main, le coin de la bouche, l'oreille, et le drame se profile, s'agrandit sur un fond de mystère lumineux. Déjà on n'a plus besoin du discours ; bientôt le personnage sera jugé inutile. À l'accélération la vie des fleurs est shakespearienne ; tout le classicisme est donné dans le développement d'un biceps au ralenti.¹

« Main », « bouche », « oreille », « biceps » : Cendrars détaille les parties saillantes d'un modèle, comme dans un gros plan, sans s'attacher à l'ensemble du corps, au personnage, à la narration ou aux dialogues sur les cartons. Cette focalisation sur la corporéité de l'acteur, qui se rencontre aussi dans *Une nuit dans la forêt* ou dans *Les Confessions de Dan Yack*, peut être lue comme une préoccupation attendue de la part d'un écrivain et apprenti cinéaste qui a perdu un de ses bras. « Le Principe de l'utilité », placé juste après *L'ABC du cinéma*, conserve l'optimisme du texte qui le précède. Cependant, il y a loin du simple film à « la grande industrie moderne à forme capitaliste », ou des citations de Gance et de Griffith à la dédicace à Henry Ford. À croire que le cinéma, voire l'art dans son ensemble, ne suffit pas à réaliser cette confrontation tant espérée avec l'autre, et qu'il est préférable de se tourner vers toute la « Société Anonyme² ».

La « communion anonyme » apparaît souhaitable dans *Aujourd'hui* car elle permettrait d'aller à la rencontre de l'autre en soi et de saisir le vertige du paysage moderne. Cendrars considère sûrement qu'il est possible de la toucher du doigt artistiquement. Cependant, en 1931, cette communion passe pour un résidu idéaliste d'un enthousiasme révolu. En effet, aucun « homme nouveau » n'a émergé de la modernité, qui n'a pas cessé de produire des artistes dépréciés par Cendrars. L'« homme » de *Profond aujourd'hui* ne se retrouve pas dans la compénétration des êtres et des choses et dans la turbulence de sa parole. Engagé dans une relation ambiguë avec ses contemporains, son rapport à l'autre ne rompt aucune solitude, malgré le renouvellement des formes littéraires et cinématographiques. Cendrars refuse toute

¹ *L'ABC du cinéma*, ORC, I, p. 744.

² « Le Principe de l'utilité », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 43 pour les deux dernières citations.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

conceptualisation de l'art, comme nous l'avons remarqué à propos de son évocation des *Méditations esthétiques* d'Apollinaire dans « Peintres ». Cependant, il reste tributaire d'une conception de la modernité artistique qui la pense comme une rupture complète avec ce qui la précède, voire comme une fin de l'art. Pour Rancière, croire qu'une rupture aussi radicale a lieu ne permet pas de penser les différents régimes artistiques. Tout changement est une transition et exhibe un rapport à l'ancien, même dans les mouvements d'avant-garde :

Lorsque les futuristes et les constructivistes proclament la fin de l'art et l'identification de ses pratiques avec celles qui édifient, rythment ou décorent les espaces et les temps de la vie commune, ils proposent une fin de l'art comme identification avec la vie de la communauté, qui est tributaire de la relecture schillérienne et romantique de l'art grec comme mode de vie d'une communauté – tout en communiquant, par ailleurs, avec les nouvelles manières des inventeurs publicitaires qui ne proposent, eux, aucune révolution mais uniquement une nouvelle manière de vivre parmi les mots, les images et les marchandises.¹

La déception de Cendrars² à l'égard des promesses non tenues par un art lié au déploiement du machinisme et de la publicité, provient du fait qu'il n'y a pas eu de grande rupture mais « un cruel rappel à l'ordre de l'héritage³ ». Toutefois, au fur et à mesure de la publication des textes d'*Aujourd'hui* se façonne la poétique de l'étourdissement que *La Fin du monde* avait engagée, et qui est à l'œuvre dans d'autres textes de la période. Des lignes de fuite peuvent être tracées avec *Les Armoires chinoises*, entrepris en 1917, et *L'Eubage*, publié intégralement en 1926. Dans le premier se lit la pénible démesure du corps amputé, dans l'autre tout le cosmos est emporté par des figures de désunion ou de synthèse. À chaque fois, d'inlassables métamorphoses poussent au vertige.

¹ Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 36-37.

² Myriam Boucharenc a souligné la subtile prise de distance de Cendrars avec un fameux représentant du futurisme et du constructivisme dans la section « Poète ». En effet, elle remarque que dans un article de *Chantecler* Cendrars écrit : « J'admire le grand poète russe Maïakovski [...] ». En reprenant le texte dans *Aujourd'hui* il modifie ce passage : « J'ai envié le grand poète russe Maïakovski [...] ». De quoi Myriam Boucharenc conclut : « Ainsi l'admiration ne semble-t-elle s'être muée en envie, que pour mieux se voir reléguée dans le passé... » dans « Publicité = Poésie », *Cendrars à l'établi, op. cit.*, p. 104-115, p. 111.

³ Boucharenc, Myriam, *Ibid.*, p. 113.

C. L'outrance des métamorphoses

Impossible d'étudier la démesure du corps sans s'arrêter sur ce qui est peut-être sa plus grande mise à l'épreuve : la blessure. En 1917, Cendrars revient à l'écriture et repense les enjeux de son entreprise poétique à partir de son amputation. Le passage à la main gauche va modifier son rapport aux sensations. La blessure engendre une stimulation des sens et une acuité cérébrale hors du commun. Dans *Les Armoires chinoises*, Cendrars revient en détail sur ce tiraillement de la chair, vécu comme un asservissement à la fois douloureux et voluptueux. *L'Eubage*, qui se présente comme un récit de science-fiction, est plutôt une incursion dans l'extravagance d'un psychisme stimulé par la blessure. Ce voyage à travers l'univers est un prétexte à la création de métamorphoses vertigineuses. Le « poète » des *Armoires chinoises* prend la forme d'une statuette de Bouddha, et dans *L'Eubage* la matière ne cesse de prendre des aspects différents, de se composer et de se décomposer. Spectateur de ces excentricités, le poète ou l'eubage trouvent dans cette mobilité infinie la voie de leur réinvention.

Le « chimisme » dans Les Armoires chinoises

Dans *Les Armoires chinoises* et dans « J'ai saigné », Cendrars évoque Bouddha pour parler de sa blessure, tandis que dans *Le Lotissement du ciel* il s'identifie à Çiva. Le récit des *Armoires chinoises* propose la plus longue de ces métamorphoses. Le fait que Cendrars n'ait ni achevé ni tenté de publier ce texte engage à y voir le témoignage le plus direct de ce « chimisme des sensations¹ » qui relève de la même hypersensibilité et de la même « communion anonyme » que dans *Profond aujourd'hui*. Quels vertiges le rendent possible ?

Le chimisme est à entendre comme un ensemble de processus qui régissent un phénomène organique. Avant d'observer quels sont les processus conviés dans *Les Armoires chinoises*, il convient de rappeler quels sont les plus saillants dans les textes de 1938 et de 1949. En premier lieu, « J'ai saigné » rend compte d'une gesticulation organisée autour des sensations de brûlure et d'hypertrophie :

J'ai dû m'agiter sur mon brancard, gesticuler ; gesticuler non seulement de ce bras gauche, dont je ne savais pas encore me servir, mais brandir aussi cette main droite, cette main que je venais de perdre, qu'on venait de me ravir en Champagne, que j'avais laissée derrière moi dans le charnier de Somme-Tourbe et dont l'étonnante présence se révélait, se manifestait, se faisait sentir dans les douleurs exorbitantes qui poussaient de mon moignon, grandissaient, se ramifiaient, me tiraillaient en tous sens,

¹ *Les Armoires chinoises*, ORC, I, p. 1178.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

me faisaient me tordre comme si j'avais été consumé dans un brasier intérieur, se généralisaient, mais restaient néanmoins très précises tout en se multipliant comme si l'on m'avait coupé, non pas un bras sur deux avec un bistouri, mais, avec une scie circulaire, comme à Bouddha, un éventail de bras sans cesse renaissants, sensation ahurissante qui me faisait sortir hors de moi, qui troublait mes réflexes les plus élémentaires, me désorientait, me déséquilibrait et me faisait perdre jusqu'à la notion exacte de ma dimension corporelle.¹

Le choix du verbe « gesticuler » est péjoratif. Les grands gestes d'une gesticulation sont ridicules. Ils font de celui qui s'y adonne un pantin qui ne contrôle pas son corps et qui n'oriente ses mouvements dans aucune direction précise, dans aucun but précis. Ce simple verbe « gesticuler » révèle immédiatement que la douleur entraîne un asservissement. Le corps démembré, jeté à terre, souffre, tandis que la main arrachée n'a plus aucune sensation et se retrouve ravie. Le verbe « ravir » désigne à la fois ce vol dont Cendrars est la victime, et en même temps le transport surnaturel et céleste de la main coupée. Pourtant, le corps qui reste sur le brancard ne sent pas qu'il a perdu quelque chose. La surprise de l'amputation tient dans cette « étonnante présence » du membre absent : au lieu d'abandonner le corps, il s'y fixe, et bouleverse la mesure des perceptions. En poussant depuis le moignon, les « douleurs exorbitantes » conduisent à une hypertrophie des membres, et remettent en cause la « dimension corporelle » du blessé jusqu'à lui donner l'illusion qu'il sort de lui-même. Cette prolifération de bras, qui excède la sensibilité ordinaire, s'oppose à l'image statique de l'empalement dans *Profond aujourd'hui* : « Je suis empalé sur ma sensibilité.² »

En second lieu, l'extrait du *Lotissement du ciel*, qui revient sur le syndrome du membre fantôme, raconte quel genre d'« aura » accompagne l'immense nervosité du blessé :

[...] une main coupée qui se fait douloureusement sentir, non pas au bout du moignon ni dans l'axe radial ni dans le centre de la conscience, mais en aura, quelque part en dehors du corps, une main, des mains qui se multiplient et se développent et s'ouvrent en éventail, le rachis des doigts plus ou moins écrasés, les nerfs ultra-sensibles qui finissent par imprimer à l'esprit l'image de Çiva dansant qui roulerait sous une scie circulaire pour être amputé successivement de tous ses bras, que l'on est Çiva, lui-même, l'homme divinisé. C'est effarant. D'où le sourire...³

La scie circulaire et la multiplication des mains et des doigts, sur le modèle de Çiva, apparaissent au même titre que dans l'extrait de « J'ai saigné ». L'abolition des limites de la chair qui implique de se sentir « quelque part en dehors du corps » est un autre point commun entre les deux extraits, mais ici il n'est pas question de gesticulation. En revanche, l'effarement de la fin du passage est un état d'hébétude qui laisse entendre que l'amputé est asservi à sa douleur, dépossédé d'une part de ses facultés sensorimotrices par le fait même

¹ *J'ai saigné*, ORC, II, p. 263.

² *Profond aujourd'hui*, ORC, I, p. 342.

³ *Le Lotissement du ciel*, OAC, II, p. 444.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

qu'elles sont aiguisées et empêchées. Cette échappée charnelle et ce sentiment de dépossession par accroissement de la sensibilité sont des constantes des descriptions de la douleur depuis *Les Armoires chinoises*.

Dans ce conte, Cendrars ne raconte pas son expérience à la première personne. Coincé à l'intérieur des armoires chinoises d'une « vieille dame souriante¹ » qui l'enferme pour le punir de sa curiosité, un « poète » se voit amputé de ses mains avant de subir des sensations extraordinaires et de se transformer en statuette. Dans sa boîte à tortures comme dans un cocon inhospitalier, la gesticulation s'active sous l'effet du crépitement des sens. Les armoires créent une nouvelle corporalité qui se manifeste par un vertige :

Le poète revient à lui. Un bref vertige l'avait ébranlé. Il se croyait au fond d'un trou. Les couleurs apitoyées qui se penchaient sur lui, le relevèrent. Il ouvrit les yeux. Il était couché sur une espèce de parquet uni. Une obscurité chaude se frottait contre lui, granulée comme un épiderme. Il ressentait une violente douleur. Ses bras tronqués lui faisaient mal. Ses mains coupées le faisaient souffrir.²

Contrairement à « J'ai saigné » et au *Lotissement du ciel*, Cendrars n'évoque pas une main coupée, mais deux. Quand « la vieille dame prit le poète par la main³ », c'est au sens le plus fort : elle va bien la lui prendre, puisqu'elle la coupe. Dans une première variante du manuscrit, Cendrars écrit « elle fit agir une lame qui coupa le bras droit au poète⁴ », mais il opte finalement pour « elle fit agir une lame qui coupa les mains au poète enthousiasmé ». La mutilation est le prix à payer pour le crime de curiosité, de « vilain touche-à-tout⁵ ». Or, est touche-à-tout celui qui veut tout essayer, tout connaître. Curieux, le touche-à-tout est aussi inattentif, égaré dans la multiplicité des choses et dans son désir de possession. Cette blessure vient sanctionner ce désir. En effet, tout se retourne contre lui ou s'apitoie sur son sort, comme si l'univers entier, personnifié, l'examinait. Même les couleurs et l'obscurité s'intéressent à sa personne.

La suite du passage donne des détails sur la nature des douleurs qu'il ressent et sur le déroulement de son supplice :

Les os sectionnés remuent, brûlent. Des aiguilles fouillent les coudes. Une lame incurvée laboure la paume des mains. Le squelette du poignet est sensibilisé. Une vague conscience locale se met à dénombrer les osselets de la carpe et à étudier leur topographie. Le pouls est parfois vigoureux. Les doigts sont indépendants, lâches. Les phalanges ne s'emboîtent pas : il y a une fissure. Impression de lumière sur des tissus vitreux. Les ongles continuent à pousser. On a par moments six doigts à chaque main et souvent trois, quatre pouces. La main coupée ne se situe pas au bout du moignon ; elle est dans la région de l'épaule dans l'axe du coude. Tantôt grande, tantôt petite elle se divise ou se multiplie

¹ *Les Armoires chinoises*, ORC, I, p. 1173.

² *Ibid.*, p. 1177.

³ *Ibid.*, p. 1173.

⁴ « Variantes » des *Armoires chinoises*, ORC, I, p. 1589.

⁵ *Les Armoires chinoises*, ORC, I, p. 1174 pour les deux dernières citations.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

et crée autour du corps une atmosphère sensorielle, élémentairement sensible, favorable à l'éclosion d'une vie spongieuse, cellulaire, quasi végétative. Des touffes de bras ondulent, vont au loin, reviennent, s'évanouissent. Les doigts sortent, rentrent, se nouent et se dénouent comme des cornes d'escargot ou s'allongent démesurément et pendent, inertes. Les omoplates sont souvent aussi lourdes que des ailes inemployées et la musculature du dos est gênante comme un harnais. On a l'impression que la cage thoracique se liquéfie. On perçoit nettement le chimisme des sensations.¹

Cendrars veut que le poète ait les deux mains coupées pour mieux mettre en évidence la main polymorphe qui « se divise ou se multiplie, et crée autour du corps une atmosphère sensorielle ». Cette excroissance est autorisée par le prolongement de la torture elle-même, puisque l'action des aiguilles est directement responsable de cette sensibilité exacerbée qui appelle le corps à sortir de lui-même par démultiplication. Cependant, Cendrars ne décrit pas que les effets de la blessure sur le moignon, il entreprend aussi de décrire la modification des perceptions qui envahit le corps dans son ensemble, et il ajoute :

Telle saccade irréfrenable d'un doigt déclenche au fond de l'œil une impression prolongée de lumière vive ; la croissance continue des ongles aiguise l'oreille ; telle pression des ligatures du poignet répand une odeur de saumure ; une crampe prolongée du thénar neutralise le palais ; le réseau veineux se fige comme une fougère. Ces sensations, images, associations brouillent la notion du temps et de l'espace. Il faut faire un effort d'imagination pour rester en équilibre, et redoubler de conscience pour mouvoir son corps avec aisance, tant un membre mort, émondé, absent, enfoui sous terre à des centaines de lieues, opportune physiquement et fait physiquement souffrir, tant il est spirituel, féroce, voluptueux. Omniprésent. Infus. Anonyme, le poète communiait. La vie est si riche que la douleur physique est encore un sourire de la matière.

Quand la vieille dame ouvrit l'armoire, elle trouva un Bouddha immobile, doré par les mille flammes de l'univers. Elle le baisa sur les yeux et l'emporta dans son boudoir.²

La représentation de la douleur s'organise autour de visions. S'il est bien question d'une souffrance physique, Cendrars ne décrit pas l'aspect des moignons et ne s'attarde pas sur le tiraillement de la chair elle-même. Il se concentre sur la dimension spirituelle de la douleur, sur les confusions mentales qu'elle engendre. À l'image du « Bouddha doré par les mille flammes de l'univers », le corps du poète devient cosmique puisqu'un monde entier se crée en lui, brouillant « la notion du temps et de l'espace ». Ce chimisme conduit à la volupté autant qu'à la souffrance. La contradiction des émotions à l'égard des sensations est à l'origine de l'asservissement du poète à son vertige. Il n'est que spectateur du tournoiement qui le tire en dehors des limites de sa chair et qui conduit son esprit à se balancer sur une ligne de crête entre agonie et extase. Les figures de la juxtaposition et de l'asyndète, dont nous avons montré comment elles sont reconvoquées dans *Profond aujourd'hui*, *J'ai tué*, *Éloge de la vie dangereuse* et *L'ABC du cinéma*, participent à l'impression que le discours avance sur un fil, et qu'il est à tout moment prêt à basculer dans une direction inattendue. L'aspect compact du

¹ *Ibid.*, p. 1177-1178.

² *Ibid.*, p. 1178.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

paragraphe et la description de la douleur sous une multitude de points de vue accompagnent la perte d'équilibre du poète, et sont à lire comme un moyen de prolonger, dans le temps de la lecture, la description du vertige.

Le paradoxe de la blessure tient dans le fait qu'elle réveille une force de vie bienfaisante en même temps qu'elle suscite des douleurs malfaisantes. Par son vertige, le poète éprouve la joie de se sentir appartenir au monde en même temps qu'il a l'impression d'en être exclu. Dès lors, il n'est pas anéanti par son épreuve, qui est plutôt un rappel du « sourire de la matière », et l'amputation ou le Bouddha apparaissent comme des symboles de résurrection. Mais la figure de l'éveillé, ainsi que les références au brahmanisme qui réapparaissent dans *Une nuit dans la forêt* et dans *John Paul Jones*, sont aussi à prendre comme les images d'un au-delà de l'ambivalence de la blessure. La mythologie bouddhiste offre le modèle d'un dépassement du tiraillement entre douleur et volupté puisque l'exultation du Bouddha lui permet de se tenir au-dessus des passions et d'atteindre l'insensibilité ultime : le nirvana.

Ainsi métamorphosé, le poète est emporté par la dame qui n'est plus uniquement « souriante » comme au début de l'histoire, mais qui est devenue une « vieille dame enchanteresse¹ ». La douceur du baiser qu'elle donne à la statuette et le soin qu'elle semble vouloir lui apporter en l'emportant dans son boudoir tranchent avec la virulence de la description du supplice. Après « Marc Chagall », *Moganni Nameh* ou *Aléa*, la femme est encore montrée comme l'unique être capable de mettre fin au vertige et d'accorder pitié ou réconfort. Pourtant, c'est elle qui est responsable des souffrances du poète. Après l'avoir puni de sa curiosité abyssale, elle s'amuse de cette punition². En outre, le plan manuscrit de juillet 1917 prévoyait, immédiatement après le dernier chapitre rédigé, d'insérer une partie sur l'« Amour » et une partie sur les « femmes³ ». L'unique phrase du troisième chapitre semble préparer au récit du quotidien de la vieille dame, faisant passer le lecteur des bras coupés aux dîners mondains. Ajoutons que le titre lui-même est porteur d'une relation complexe au féminin. D'une part, il est aisé de considérer les armoires comme des images de ventres maternels. Le narrateur précise que le poète perçoit la vie « comme à travers un péritoine » et

¹ *Ibid.*

² Claude Leroy propose de voir dans les aiguilles qui fouillent les bras du supplicié une implication immédiate de la figure maternelle. Il explique notamment que le nom de jeune fille de la mère de Cendrars, Marie Dorner, porte en lui ces instruments de torture puisque *Dorn* en allemand, singulier de *Dorner*, signifie aiguille ou épine. À ce propos, voir son interprétation du texte, qui revient aussi sur la présence cachée d'Hélène, dans « La fée de la blessure », *Les Armoires chinoises*, Paris, Fata Morgana, 2015, p. 47 à 64 ; et dans la « Notice » de la collection « Bibliothèque de la Pléiade », ORC, I, p. 1579-1587.

³ « Plan des *Armoires chinoises* », ORC, I, p. 1179 pour les deux citations de la phrase.

qu'il « se croyait à l'intérieur du ventre de sa mère¹ ». D'autre part, par le contenu de ces quelques pages, le lecteur est amené à songer aux tortures chinoises. Il en est une, popularisée dans les années 1910 en Europe grâce aux photographies de soldats français, nommée le *lingchi*, mais « qu'on appelle en Occident le supplice des cent morceaux² », qui consiste à démembrer lentement un condamné. Le titre du conte annonce donc la double nature de la féminité à laquelle il postule : protectrice et persécutrice.

Cendrars a peut-être eu du mal à poursuivre l'écriture de son texte à cause de sa surcharge de symboles. Les deux premiers chapitres soulèvent tellement de paradoxes et génèrent tant d'images qu'il est facile d'imaginer la difficulté qu'il peut y avoir à poursuivre le récit. Sur ce point, *Les Armoires chinoises* font songer à *Aléa*, autre texte inachevé. Le plan laissé par Cendrars prévoyait de revenir une seconde fois sur la question des « mains », après la partie sur les « femmes » du troisième chapitre. Alors qu'il est possible de lire « Les Mains (bourgeoisement) » dans le chapitre deux, il est écrit « Les mains. Prz. » dans le chapitre trois. Ce « Prz. » désigne certainement Przybyszewski. La note de notre édition précise que dans un dactylogramme de 1963, « Cendrars avait envisagé de le [le manuscrit des *Armoires chinoises*] publier, mais sans y donner suite³ ». *Les Armoires chinoises* sont à voir comme un texte de transitions. Le vertige y est une porte, et comme dans une transe, il permet de passer d'un monde à l'autre.

Un premier extrait, au début du texte, permet de saisir un passage entre une vision gaie et stylisée d'un réel qui paraît objectif, à une atmosphère onirique. En témoigne la description lyrique de Paris, où se lit l'admiration pour la modernité, qui ouvre le récit :

Des autos bariolées passaient, éblouissantes comme des perroquets et, sous les arbres, les couples impeccables se promenaient avec l'allure lente de gazelles. Il y avait dans cette partie opulente de la ville un rythme réel, un chant continu, vrai, riche, grave, oriental. Aiguë modernité, contrastes et fumées. Tam-tam sonore des fleurs de magnolia éparses dans le gazon. Bouquet de jeunes femmes riant aux éclats. Tout était gai, heureux, dans l'écharpe dénouée du soir. Et le poète radieux courait après le paon du soleil.⁴

La comparaison, l'abondance de qualificatifs, l'image stéréotypée du crépuscule et l'harmonie générale confèrent à ce passage une tonalité rassurante, très éloignée de

¹ *Les Armoires chinoises*, p. 1174 pour les deux citations de la phrase.

² Michel, Régis, « L'Extase et l'agonie » dans *Savoirs et clinique*, « L'écriture de l'extase », n° 8, Toulouse, éditions érès, 2007, p. 95-103, p. 99.

³ Claude Leroy, « Notice » des *Armoires chinoises*, ORC, I, p. 1587.

⁴ *Les Armoires chinoises*, ORC, I, p. 1173.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

l'atmosphère étrange du paysage que le poète, une fois prisonnier de l'armoire, découvre par la véranda de son enfance :

Il fait si chaud dehors que les pierres battent des ouïes comme des poissons qui expirent ; les arbres sont en fusion et laissent tomber des plaques d'ombre, épaisses comme du plomb. Le rire des servantes noires vient des cuisines et une odeur d'oignons farcis. L'Espagnol administre le tub quotidien à la petite automobile de course. Le soleil joue du piano et chaque objet qu'il frappe est une touche résonnante : surtout le mouchoir rouge de Nina étalé sur la haie de cactus. La leçon d'anglais se termine aujourd'hui sur cette note singulière et carrée.¹

À la combustion déconcertante du paysage, dans un jeu d'ombres et de lumières intenses, viennent s'ajouter les mystérieuses personnifications des pierres et du soleil. Dans ce décor qui retient prisonnier le poète, rien ne se présente comme un objet de réconfort. Tout procède d'un retournement et tous les rapports de correspondances sont possibles. Dans son armoire, comme Alice traversant le miroir, le poète se retrouve dans un pays des merveilles qui offre le cadre pour une deuxième transition : de l'âge adulte à l'enfance.

En effet, une fois que ses mains ont été tranchées, le poète tombe dans sa chambre d'enfant :

La chambre était propre, glacée, polie, fraîche comme un présalé et pleine de relents d'iode. Un faisceau mécanique sifflait dans les rideaux. Blessé comme il était, le poète ne pouvait étendre ses bras et saisir les objets dont la chambre était pleine ; mais ses regards mesuraient la pièce, abeilles d'or, ils filaient, rayaient l'espace, butinaient les choses et rentraient dans ses yeux avec un précieux fardeau. Ainsi sa conscience se formait cellule par cellule, lentement, pleine d'un travail intérieur. Un miel ardent coulait sur sa langue. Il voulut parler. Il fit un pas et glissa immédiatement sur la pente vertigineuse de la rêverie. Des bras l'avaient lâché. Il tombait à pic. Il vit les nuages des forêts, les villes du ciel, le miroir d'un glacier, un lion de feu tournoyer sens dessus dessous. Une eau douce le reçut. Il flottait maintenant à bord d'une petite arche pleine d'animaux. Il se trouvait dans la chambre de son enfance, au milieu de ses joujoux.²

La blessure donne accès au souvenir d'une chambre, mais interdit au poète de toucher aux jouets à l'intérieur. Cendrars reconnaît une référence immédiate à Baudelaire et à *Morale du joujou* au détour d'une lettre qu'il écrit à « Madame Errázuriz³ », la dédicataire du conte. Il fait d'elle une nouvelle dame Panckoucke. De ses armoires, chambres à joujoux, peut-être retire-t-il la faculté de rejouer sa naissance par la poésie. Dans ce cas, la déchirure infligée au corps par la blessure est initiatique⁴. Quoiqu'il en soit, la douceur du retour à l'enfance, mis en scène ici dans des images de chutes et de tournolements, reste première sur la souffrance

¹ *Ibid.*, p. 1176.

² *Ibid.*, p. 1175.

³ « Baudelaire raconte qu'enfant il fut mené un jour chez une belle vieille dame qui avait une chambre pleine de joujoux pour les enfants qui venaient la voir. Je suis sûr, Madame, que vos armoires contiennent toutes les belles pensées, les beaux mots, les plus beaux poèmes des poètes, auxquels les poètes rêvent toujours et qu'ils ne sauront jamais exprimer. » « Lettre à Mme Eugenia Errázuriz », ORC, I, p. 1179-1180.

⁴ Sur la place de « mère d'emprunt » que tient Eugenia Errázuriz pour Cendrars à cette époque, et sur le don de « seconde naissance » que le récit représente, voir la « Notice » aux *Armoires chinoises* de Claude Leroy, ORC, I, p. 1585.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

liée à l'amputation. Ainsi *Les Armoires chinoises* imbriquent le vertige de la blessure avec le vertige de la « rêverie ». Ce constat engage à remarquer une troisième transition : du plaisir à la souffrance.

Il est notable que le poète ne se plaint pas du sort qui lui est réservé. Jamais il ne panique, ne proteste ou ne demande grâce. Chaque étape de ses tourments est décrite avec enthousiasme, jusqu'à l'acceptation complète de sa douleur physique. Certes, il reconnaît que la douleur l'importune, mais la perte de ses bras l'entraîne d'abord à un plaisir coupable :

Dans l'armoire, le poète mangeait les confitures qui coulaient de ses bras mutilés.
Framboises à l'éther.
Le meuble craquait dans ses joints, le bois laqué se gonflait, se ramifiait comme sous l'action d'une sève soudaine.
Recroquevillé, la tête en bas, inondé, oint, enduit de sang, accroché à un arbre de chair, les afflux d'un parfum virulent faisaient brusquement tressaillir le poète. Il percevait le bruissement d'une vie confuse, comme à travers un péritoine. Il se croyait dans le ventre de sa mère. Il était serré comme dans un étui d'éponges brûlantes qui le moulait étroitement et dont les pores laborieux le baisaient partout. Des millions de bouches minuscules l'absorbaient, le mâchaient, le recrachaient, refaçonné. Des choses moites et molles le tamponnaient, le palpaient, se collaient à lui de toutes parts. Des muscles bandés le maniaient savamment, avec infiniment de précautions. Il était retourné, tiraillé en tous sens. [...] Sa joie verticale le souleva. Il fut tiré par un câble ancré dans son ventre. Ses genoux étaient affolés. En haut, le meuble entrouvert laissait passer un jour bleuâtre. Projeté dans ce plafond, les bras de lumière le reçurent et le plongèrent dans le baquet du ciel comme dans un bain. Il était tout chaud, tout lisse, amidonné.
Des rayons jaunes le berçaient.¹

Le poète n'oppose aucune résistance à cette gesticulation un peu rude, mais bienveillante, et qu'il ne contrôle pas. Les « framboises », le « parfum », les baisers, un tressaillement heureux, un « bruissement » : de nombreux éléments concourent à l'établissement d'une atmosphère chaleureuse. Gourmand, le poète prend même plaisir à lécher les confitures de son sang et se laisse bercer par « des rayons jaunes ». À la fin de l'extrait, un sentiment de « joie verticale » le soulève alors qu'il pourrait être rebuté par ces étranges absorptions, mâchonnements, tamponnements, façonnements et palpations. Au lieu de s'inquiéter, il se laisse couvrir comme un nourrisson. Sa blessure n'a rien d'une punition, et en aucun cas il ne revient sur sa faute : il persiste dans sa curiosité et accepte son châtime. Dans le passage d'une main à l'autre, quatrième et dernière transition à observer, il est aussi question d'acquérir un plaisir par la souffrance.

Avant ce texte, véritable « acte de naissance du poète de la main gauche² » pour Claude Leroy, et avant l'amputation elle-même, il existait déjà, chez Cendrars, un fantasme de mutilation. *Le Théâtre des mains*, écrit en 1913, le prouve : « Masques : main de la Haine.

¹ *Les Armoires chinoises*, ORC, I, p. 1174-1175.

² « Notice » aux *Armoires chinoises*, Claude Leroy, ORC, I, p. 1587.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Main de l'Orgueil, de la folie, de l'Érotisme. Main crochue de l'Avare, mains nouées du criminel, main du Prêtre Simoniaque, main-sac du bourreau. Et les autres.¹ » Dans la rêverie du concert à l'intérieur de la cathédrale de Berne, dans *Aléa*, des mains solitaires se rencontrent aussi, mais les exemples peuvent encore se multiplier². Masquée et spirituelle, la main est dissimulatrice. Sa coupure lève le voile sur un secret inattendu : le corps humain peut excéder sa mesure. De prime abord, le passage du côté droit au côté gauche n'est pas une métamorphose. Le corps paraît indivisible, et le côté gauche est lié fraternellement au droit. Pourtant, ce passage correspond, chez certains écrivains, à un changement radical de personnalité. Dans *Bras cassé*, Michaux devient gaucher le temps d'une fracture et voit dans ce côté gauche un jumeau timide à amadouer : « moi, frère de Moi³ ». Cet apprivoisement fait surgir un autre homme, un étranger : « [...] celui en qui est mon bras gauche, ma main gauche, mes façons d'homme gauche, celui que je ne reconnais pas comme moi, moi un vrai droitier⁴ ». Claude Leroy remarque une allusion probable à Blaise Cendrars dans les sonorités de ce passage évoquant une brûlure : « Braise. Braise dans le bras. Braise et percements. Horrible cette braise... et absurde.⁵ » Il est vrai que *Bras cassé* et *Les Armoires chinoises* disent la difficulté qu'il y a à éduquer de nouvelles sensations :

Les rapports si difficiles à établir avec la souffrance et avec toute nouvelle esthésie, voilà ce que ne réussit pas le souffrant, voilà sa véritable souffrance, la souffrance dans la souffrance, son échec [...] Cénesthésie, *mare nostrum*, mère de l'absurde. Maladies, maux, souffrances physiques sont quelque chose d'inadmissible.⁶

Cette souffrance « inadmissible », Michaux ne la connaît que passagèrement alors que, pour Cendrars, la douleur cénesthésique est irréversible. Dans *Les Armoires chinoises*, elle n'est pas accompagnée d'un sentiment d'échec, de regret ou de révolte. Le texte se contente de revivre les esthésies nouvelles du chimisme des sensations et de rendre compte de la fascination qu'elles peuvent générer. Ainsi Cendrars part à la rencontre de l'« être gauche⁷ » en lui, et fait danser sur la page ce vertige inattendu que célèbre Michaux : « Danse de la main gauche. Mime de la main gauche. Style de la main gauche. Quel plaisir ! Quelle conquête de la mettre à s'exprimer, à être elle-même, gauche fantôme, uniquement "gauche".⁸ »

¹ *Le Théâtre des mains*, [1913], ORC, I, p. 1170.

² Voir la récapitulation de Claude Leroy dans la « Notice » aux *Armoires chinoises*, ORC, I, p. 1580 à 1583.

³ Michaux, Henri, *Bras cassé*, [1973], dans *Œuvres complètes*, t. III, Raymond Bellour et Ysé Tran (dir.) avec la collaboration de Mireille Cardot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°506, 2004, p. 858.

⁴ *Ibid.*, p. 859.

⁵ *Ibid.*, p. 862.

⁶ *Ibid.*, p. 856.

⁷ *Ibid.*, p. 858.

⁸ *Ibid.*, p. 877.

À la lecture des *Armoires chinoises*, l'hypertrophie du corps qui pousse le poète à chercher la confrontation avec d'autres corps est à comprendre comme un nouveau rapport au monde sensible que la blessure rend possible. Le récit progresse par des vertiges qui permettent de passer de la réalité au rêve, de l'âge adulte à l'enfance, de la souffrance au plaisir, du côté droit au côté gauche. S'ils relèvent surtout du symbolisme d'*Au pays des images* ou d'*Aléa*, le chimisme des sensations à la fin du texte propose un premier aperçu du vertige de la parataxe de *Profond aujourd'hui*. Cette dynamique dans laquelle les paradoxes et les scènes de déséquilibres ou de stupéfactions viennent se loger devient un trait saillant de la prose de Cendrars à partir de 1917. En 1926, *L'Eubage* aussi rend compte du trouble provoqué par le chimisme des sensations sur l'esprit, mais il met en évidence la façon dont des métamorphoses se contaminent.

La « mobilité transformatrice » de L'Eubage

L'Eubage est une plongée dans les propriétés de la matière et dans l'immédiateté des sensations. Hermétique, ésotérique, il dépasse largement les bornes du récit de science-fiction qu'il prétend être à la lecture du premier chapitre. À lui seul, il concentre toutes les figures de transgression qui forment la poétique de l'étourdissement de Cendrars : poursuite de la vie au cœur d'un univers chaotique, brutalité, sensualité, contraste, litanie, démesure du paysage et de l'homme, confrontation et compénétration des corps, chimisme des sensations, métamorphose. Comment une telle entropie parvient-elle à conserver son degré d'intensité ?

À bord d'un vaisseau interstellaire, un eubage s'embarque pour les confins de l'univers. Les six mois de voyage aller et les six mois de voyage retour correspondent à autant de chapitres qui relatent les visions aperçues pendant le périple, et les péripéties prodigieuses surmontées par l'équipage. Autoproclamé « savant consciencieux », « inventeur », « dompteur de la Spirale universelle », « prophète inspiré » et enfin « poète¹ », l'eubage est aussi le capitaine d'un navire de pirates du ciel qui ramènent sur Terre des constellations et des étoiles solitaires arrachées à la Voie lactée. La première partie du butin se compose des douze constellations du zodiaque, qui correspondent chacune à une partie du corps humain : bélier (tête), cancer (sein), lion (plexus solaire), gémeaux (bras), taureau (nuque), balance (reins), vierge (ventre), scorpion (sexe), sagittaire (bouche), capricorne (genoux), verseau (mollets), poissons (yeux). La seconde partie comprend neuf étoiles qui sont autant de « blés

¹ *L'Eubage*, ORC, I, p. 760 pour les cinq citations de la phrase.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

de la lumière¹ », ou « blés du cerveau² », noués en gerbe, destinés à « ensemercer éternellement la terre des hommes³ » : Polaire, Algol, Altaïr, Bételgeuse, l'Épi, Aldébaran, Rigel, Archemard, la Croix du Sud. Une fois ces pièces rassemblées, le trésor reconstitue le corps humain et son cerveau. Par cette quête d'unification physique et psychique, semblable à celle que cherche à atteindre la pratique du yoga par la méditation et l'ascèse, l'eubage est à voir comme un yogi spatonaute⁴. Désuni dans l'espace, l'homme ne peut regagner son intégrité qu'à travers une excursion hors des frontières du ciel, mais également par une sortie au-delà de la mesure de son être : « Voici ce que j'ai vu en sortant de mon esprit en chair de poule⁵ ». En d'autres termes, l'unité s'acquiert « aux antipodes de l'unité⁶ », comme le précise le sous-titre du récit. Où se situe l'être qui est aux « antipodes » ? Précisément, il est impossible à situer. Quand le narrateur des *Armoires chinoises* essaie de figurer la « topographie⁷ » du squelette du poète point après point, celui de *L'Eubage* essaie de se situer sur tous les points de l'univers en même temps.

Encore faut-il préciser qu'en tant que perturbation mentale, le passage à la main gauche n'implique pas uniquement d'acquérir une nouvelle dextérité, mais aussi d'appréhender un nouveau domaine de l'esprit, où tout se meut. Ce n'est donc pas uniquement vers *Bras cassé* qu'il faut se tourner pour trouver un autre texte littéraire qui dise ce curieux changement de sensibilité. Les textes de Michaux qui témoignent de son expérience des drogues permettent de mettre d'autres mots sur le tournoiement des *Armoires chinoises* et de *L'Eubage*. En effet, dès les premières lignes de *Connaissance par les gouffres* une confusion sensorielle s'opère : « Toute drogue modifie vos appuis. L'appui que vous preniez sur vos sens, l'appui que vos sens prenaient sur le monde, l'appui que vous preniez sur votre impression générale d'être. » Ce déséquilibre de l'esprit appelle « une vaste redistribution de la sensibilité⁸ » qui consiste à se sentir partout à la fois. Michaux s'étonne de ce don d'ubiquité :

Vous sentez moins ici, et davantage là. Où "ici" ? Où "là" ? Dans des dizaines d'"ici", dans des dizaines de "là", que vous ne connaissiez pas, que vous ne reconnaissez pas. Zones obscures qui étaient claires. Zones légères qui étaient lourdes. Ce n'est plus à vous que vous aboutissez, et la réalité,

¹ *Ibid.*, p. 763.

² *Ibid.*, p. 764.

³ *Ibid.*, p. 763.

⁴ Une telle figure bienfaitrice se rencontre aussi dans *Le Prisonnier de la planète Mars* de Gustave Lerouge : « Il prétend par exemple qu'aux premiers âges de l'homme, le blé a été apporté par un yoghi [sic] d'une planète voisine. » *Le Prisonnier de la planète Mars*, *op. cit.*, p. 139.

⁵ *L'Eubage*, ORC, I, p. 755.

⁶ *Ibid.*, p. 751.

⁷ *Les Armoires chinoises*, p. 1177.

⁸ Michaux, Henri, *Connaissance par les gouffres*, [1961], dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 3 pour les deux dernières citations.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

les objets même, perdant leur masse et leur raideur, cessent d'opposer une résistance sérieuse à l'omniprésente mobilité transformatrice.¹

Cette perte de repères s'accompagne d'une « invitation à lâcher² » qui est liée à la consommation de drogues. Si *L'Eubage* relève aussi d'une « omniprésente mobilité transformatrice », il ne manifeste aucun abandon délibéré. Au contraire, il ressemble à un commentaire, parfois émerveillé, de cette mobilité. Le personnage de l'eubage ne se laisse pas aller à une absorption, il se contente de pénétrer à l'intérieur d'agencements instables et de les décrire. Yvette Bozon-Scalzitti qualifie ce voyage de « fuite schizophrénique par excellence : non pas voyage “spirituel”, ni même “imaginaire”, mais exploration violemment sensible de l'espace du dedans, traversée de la matière mentale, véritable “trip”, voyage physique de la pensée dans la physique de l'esprit³ ». Il est vrai que *L'Eubage* est une hallucination à l'échelle macroscopique qui implique un nombre considérable de mouvements vertigineux. Plutôt que de tous les identifier, il peut être plus éclairant de chercher à comprendre sur quelle dynamique ils reposent.

Pour lancer ce qui nous apparaît comme une « omniprésente mobilité transformatrice », Cendrars place au cœur de son récit des symboles de dualité, à l'image d'une des deux dédicaces qui l'ouvrent :

À

CONRAD MORICAND

Cher Homuncule,

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, anciennement fixes, sont doubles et sécrètent de leurs doubles mamelles une lumière prodigieuse qui révolutionne le spectre. Tâche de travailler avec ces bêtes du ciel, humides et qui se cabrent, toi, qui sais comment les saisir et les dresser.
Ma main amie,

B. C.

Cannes, jeudi, le 3 mai 1917.⁴

Les étoiles sont des bêtes à dresser sur le modèle de l'étoile d'Algol, « le monstre » en arabe, qualifiée d'étoile double en astronomie, c'est-à-dire une paire d'étoiles en orbites mutuelles qui, depuis la Terre, semblent se confondre et forment un tout hybride. Ce n'est qu'une des nombreuses traces de l'alternance entre l'unique et le multiple dans le récit, un va-et-vient qui

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture, op. cit.*, p. 21-22.

⁴ *L'Eubage, ORC, I*, p. 753.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

lui donne tout son élan. Pour comprendre *L'Eubage*, Jean-Carlo Flückiger propose de considérer un mois comme étant égal à une variation. Dans le domaine musical, la variation consiste à reprendre un élément sous différentes formes, tout en faisant en sorte qu'il reste reconnaissable¹. C'est le modèle de la composition d'un univers « isomère », ainsi défini par Cendrars : « [...] 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. ² » Chaque chapitre forme une variation sur le motif de la codépendance entre l'unité et ses antipodes.

À l'intérieur de chacune de ces variations, il existe deux phases génératrices de métamorphoses : la compénétration et la recréation. D'une part, chaque chapitre présente des changements d'état de la matière : compénétration entre temps et espace, création d'êtres hybrides comme « l'immense papillon hybride de la Crête des heures³ » en juillet, mutation des « formes élémentaires » en une « langue insensée de mastodonte⁴ » en mai, etc. D'autre part, des phénomènes de recréation du monde, ou pour le moins des symboles de recommencement, naissent en réaction à ces changements : la spirale, le printemps, le nombril, l'« Orgue des origines⁵ », « l'œuf d'autruche⁶ », etc. Dans cette précipitation des images, voyage dans la chair du monde et voyage dans l'esprit coïncident.

Le mouvement métamorphique de ces deux phases se manifeste fortement dans le chapitre VII, « De la parturition des couleurs/ Septembre ». Après le fauchage des blés à la fin du chapitre VI, le vaisseau engage son demi-tour en direction de la Terre. Le chapitre VII est donc situé au tournant du voyage. La logique de renouvellement qu'il décrit se décline en trois étapes : d'abord la matière se dissout, ensuite se met en route un mouvement de retour à « l'Origine », et enfin le monde est recréé par auto-engendrement des couleurs.

Au début du chapitre, la matière se dilate jusqu'à disparaître. À l'intérieur du vaisseau spatial, « tout se désagrège, fond, s'évanouit, s'immatérialise⁷ ». La matière et les perceptions se confondent, la machine et l'homme s'entremêlent. La mise en doute de l'existence sensible

¹ « Considérer *L'Eubage* comme un cycle de douze variations sur un thème donné paraît moins arbitraire dès lors que l'on se rappelle combien les lois et les formes musicales étaient familières à Cendrars. » Flückiger, Jean-Carlo, « Notice » de *L'Eubage*, ORC, I, p. 1480.

² *L'Eubage*, ORC, I, p. 759.

³ *Ibid.*, p. 758.

⁴ *Ibid.*, p. 757 pour les deux dernières citations.

⁵ *Ibid.*, p. 756.

⁶ *Ibid.*, p. 767.

⁷ *Ibid.*, p. 764.

du monde ainsi que la matérialisation de l'esprit conduisent à une folie entraînant les hommes d'équipage dans un rire irrépressible. L'eubage passe pour un anti-Ulysse qui attache ses hommes au navire pour succomber sciemment au chant des sirènes que le chapitre VIII présente comme « la musique des Sphères¹ ». Depuis l'isolement d'une « cabine centrale² », l'eubage contemple une série de métamorphoses : le « mouvement perpétuel » fait de la machine un corps dont une « hépatite envahit tous les organes ». Molécules et atomes grossissent et déforment les objets qu'ils formaient jusqu'alors. Il ne reste plus qu'un ballet de formes, une perception pure du rythme de l'univers qui réduit l'homme à sa conscience : « Je ne vis plus que par le cerveau ! ». La dilatation et la dissipation sont telles que l'atmosphère se résume à une agitation des couleurs, du rouge, puis du bleu, qui se déplacent, « vers le haut et vers le bas [...] tournent doucement, s'évanouissent³ ». De l'explosion et de la dispersion des formes, il ne reste qu'une polarisation binaire de l'univers entre deux embryons colorés, l'un masculin, l'autre féminin. Ces deux embryons s'accouplent pour qu'ait lieu une communion des corps, à l'origine de l'éclatement de l'univers. La parthénogenèse, moyen de reproduction sans fécondation, vient répondre à l'anéantissement qui menace dans la première partie du chapitre⁴. L'orange et le violet s'ajoutent au rouge et au bleu, puis survient le jaune. Des losanges et une boule tournent en même temps. Tout se synthétise autour d'un disque blanc. Les formes anodines et connues se recomposent, le « beau navire » reprend sa forme initiale. Ces métamorphoses effrénées sont un enfoncement dans la profondeur de l'univers : « La matière est de la couleur dans l'espace, de la chute dans le vide, et nous l'avons industrialisée. C'est l'Origine.⁵ »

Dans ce chapitre, comme dans les onze autres, séparation et recombinaison se succèdent. Cette alternance est rendue possible par un mouvement de chute perpétuelle, expression élémentaire de la pesanteur :

La chute libre d'un corps est l'expression la plus simple du mouvement physique. En tombant, en tendant vers le centre de la terre, un corps entraîne avec soi tous les objets qui sont reliés avec lui ; il devient ainsi cause et origine d'un mouvement.⁶

¹ *Ibid.*, p. 768.

² *Ibid.*, p. 764.

³ *Ibid.*, p. 765 pour les trois dernières citations.

⁴ À propos des théories de la couleur et de la reproduction sur lesquelles s'appuie Cendrars dans ce chapitre, notamment autour du concept de « partogénèse [sic] », mais aussi de l'androgynie du chromatisme, de l'orphisme ou de l'inconscient musical, l'article de Pascal Rousseau dans *Cendrars et les arts* propose une enquête approfondie : « “La parturition des couleurs”, Cendrars et la génétique de la “Peinture pure” » dans *Cendrars et les arts*, Maria Teresa de Freitas, Claude Leroy et Edmond Nogacki (dir.), Presses universitaires de Valenciennes, « Recherches valenciennoises », n°9, 2002, p. 99-110.

⁵ *L'Eubage*, ORC, I, p. 766 pour les deux dernières citations.

⁶ *Histoire du “Perpetuum mobile”*, ORC, I, p. 779.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

L'univers s'écroule dans *L'Eubage*. Outre ces mouvements de rassemblement et de dégradation, chaque chapitre affiche un effondrement : en mars « la grande chute dans le vide¹ », en avril « la vase de la profondeur² », en mai tout « s'écroule, se déverse », en juin le vaisseau s'enfonce dans « une grotte³ » et en juillet l'équipage chute et tombe « en vrille⁴ ». En août, le vaisseau s'enfonce dans « un cañon étroit, profond, sinueux⁵ » alors qu'en septembre la matière est à nouveau de la « chute dans le vide ». En octobre, « des masses savonneuses montent et descendent, plongent, glissent, s'inclinent⁶ » et en novembre les soleils « roulent⁷ ». Si en décembre l'équipage est hissé dans « une forêt de symboles », c'est pour mieux dégringoler en janvier : « Tout tombe. Nous roulons, pris dans la chute, entraînés.⁸ » Enfin, le retour dans l'atmosphère en février se fait comme l'arrivée d'une comète, en tombant « vertigineusement⁹ ». Par l'effet de la pesanteur, une chute désigne à la fois un rapprochement d'un centre de gravité, et un éloignement d'un point. La « mobilité transformatrice » de *L'Eubage* repose donc sur un balancement entre mise à distance et proximité. Le récit restitue l'intensité des rencontres et des séparations de l'homme et du monde, à l'image de cette parataxe qui permet de progresser par à-coups : « Éclair. Le blizzard. Des forêts se dressent et s'abattent. Des lamelles de glace s'envolent comme des tuiles. Une femme secoue ses jupes. Des ailes de moulin tournent.¹⁰ »

Dans cette précipitation, toute présence en appelle une autre, est dépendante d'une autre. Or, celui qui perçoit est précisément celui qui se meut, et l'écriture de Cendrars cherche toujours à passer à autre chose, à basculer, à se balancer. Son monde est une « branloire pérenne¹¹ », pour reprendre l'expression de Montaigne, et le texte essaie de se rendre à l'essentiel de l'émotion, pris au sens étymologique de *motio* qui désigne la provocation d'un mouvement. La précipitation par la chute dit cette relation paradoxale de l'homme avec le sensible : il s'en éloigne en se désagrégant à l'intérieur.

¹ *L'Eubage*, ORC, I, p. 755.

² *Ibid.*, p. 756.

³ *Ibid.* p. 757 pour les deux dernières citations.

⁴ *Ibid.*, p. 759.

⁵ *Ibid.*, p. 762.

⁶ *Ibid.*, p. 766 pour les deux dernières citations.

⁷ *Ibid.*, p. 768.

⁸ *Ibid.*, p. 769 pour les deux dernières citations.

⁹ *Ibid.*, p. 770.

¹⁰ *Ibid.*, p. 767.

¹¹ Montaigne, Michel (de), *Essais*, [1580], t. III, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2009, p. 34.

*

Dans *Aujourd'hui*, *Les Armoires chinoises* et *L'Eubage*, le corps humain est figuré « en chair de poule », démesuré, gesticulant ou meurtri. Il est soumis à des déformations et à d'irréfrénables tensions vers le dehors, qui ne font que lui rappeler à quel point il est difficile de connaître d'autres corps. Tout en exaltant la splendeur d'une « communion anonyme » avec le paysage moderne et « l'homme nouveau », ces textes font du vertige une force de séparation, tout autant destructrice que constructive.

Aujourd'hui est un panorama de tous les domaines de la modernité qui ont intéressé Cendrars. Le recueil permet également de comprendre comment il a lié cette curiosité à sa renaissance comme poète de la main gauche. À ce propos, Claude Leroy écrit : « Voulu comme un acte mythique de palingénésie, *Aujourd'hui* n'est rien d'autre que le *laboratoire de la prochronie*. » C'est avec *Vol à voile* et plus tard avec la tétralogie autobiographique que s'affermirait la formule censée faire éternellement revenir « la blessure initiatique¹ ». Cependant, avant ces textes, *Une nuit dans la forêt* est déjà désigné comme un « premier fragment d'une autobiographie ». Entamé et publié dans la deuxième moitié des années 1920, ce texte est une déclaration de désespoir de la part de celui qui a tout voulu connaître de la nouveauté du monde qui l'entoure. Quelle écriture pourrait être davantage qu'une contemplation émerveillée du vertige de la modernité ? Et comment le mettre au service d'un récit de souvenirs personnels ?

¹ Leroy, Claude, « Regardez ! La révolution », *Cendrars à l'établi (1917-1931)*, op. cit., p. 24 pour les deux dernières citations. L'auteur souligne.

Chapitre 5

L'autobiographie au bord de la saturation

Dès les premières lignes d'*Une nuit dans la forêt*, le nom inscrit sur la couverture se confond avec celui du personnage qui se présente : « Bonjour, c'est moi !/ – Tiens, voilà Cendrars.¹ » Entre deux voyages, au retour du Brésil et se préparant pour l'Espagne, Cendrars s'érige en « homme le plus libre du monde² ». En décrivant certaines étapes de sa vie et en esquissant quelques traits de son caractère et de ses idées, il veut convaincre qu'il est un être en mouvement, « exaspéré » et « solitaire ». Son texte est donc ouvertement autobiographique, malgré ses incohérences : l'entrée des fascistes dans Rome date de 1922 et non pas de 1921, et Raymone, en tant qu'elle est un modèle probable du personnage de Pompom, n'a jamais eu d'enfant et n'a jamais été défigurée. Le « je » ancre dans la grande histoire son échec sentimental puisqu'il le relie au « krach de la *Banca di Sconto*³ » de 1921, qui ne manque d'ailleurs pas d'évoquer, pour le lecteur de la première édition, le krach boursier de 1929.

Dès lors, la poétique de l'étourdissement ne sert plus seulement à créer une « mobilité transformatrice » comme dans *La Fin du monde*, *J'ai tué*, *Profond aujourd'hui*, *Éloge de la vie dangereuse*, *Les Armoires chinoises* ou *L'Eubage*, mais à broser le portrait d'un individu saturé d'émotions et d'expériences, et qui fait de ce trouble une force. Dans cette perspective, l'autobiographie ne s'attache pas à l'exactitude des faits, mais au comblement de la béance

¹ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 97.

² *Ibid.*, p. 100.

³ *Ibid.*, p. 135.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

de l'identité qui admet cette saturation. Dominique Carlat écrit que *L'Homme foudroyé* aussi est à penser comme une réaction face à la « folie du réel » :

Blaise Cendrars déplace ainsi la problématique autobiographique : la question centrale n'est plus celle de la fiction opposée au réel (le monde n'est accessible qu'à travers la fiction qu'est ma représentation), mais celle de la continuité à restaurer dans ce qui est vécu comme foncièrement discontinu, saillant, *béant*. Il s'agit, par l'écriture, de lutter contre la folie du réel, de cette vie habitée par la mort.¹

L'éclatement de la vie, dès lors qu'elle est une atteinte existentielle, serait contrecarré par la création du texte. Ce geste de conjuration ne peut aboutir que si le constat du « discontinu » est établi. Dans *Une nuit dans la forêt*, faire ce constat implique une écriture disséminée dans laquelle se retrouve une multitude d'affirmations antinomiques. Il s'avère que les déambulations de Cendrars dans Paris et dans Rome placent le tiraillement du désir et le cinéma au centre de cette écriture, et en font une véritable descente aux enfers.

¹ Carlat, Dominique, « Blessure, folie » dans *Roman 20-50*, hors-série n°9 « Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé* », Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Société Roman 20-50 », 2019, p. 71-78, p. 76. L'auteur souligne.

A. Dans le flot des antinomies

Le discours assuré que tient le narrateur d'*Une nuit dans la forêt* évolue selon une dynamique de l'antinomie. Des oppositions entre deux idées ou principes régissent l'autoportrait d'un individu qui veut aller au bout de ses forces : « moi, moi j'use la vie par les deux bouts, et je l'use inutilement¹ ». Ces extrémités sont perceptibles au fil de l'entreprise de sape qui consiste à rendre caduque une affirmation en prononçant aussitôt son contraire. Schématiquement, l'action s'oppose à la contemplation et à l'attente, le stable au mouvant, le sauvage au civilisé, la liberté à l'esclavage, la fécondation à la destruction, la bonne santé à la mauvaise, l'engagement politique au désengagement, le poète au nouveau riche, etc. Cendrars « révolutionne² », essaie de « faire bifurquer³ », prend « toujours part et parti, bien que ne croyant plus à rien⁴ », et cherche « à supporter avec la même indifférence la pauvreté et la richesse, le bien et le mal, l'intelligence et la bêtise ». Ces oscillations sont la marque d'une sensibilité excessive : « Moi, je suis trop sensible, un rien m'émeut, mon esprit se met trop facilement en branle, tourne, pététrade, et puis comme un moteur, a des ratés.⁵ » Elles déterminent aussi un état physiologique instable :

La tête encore pleine des rumeurs du voyage, les reins encore secoués par les cahots de la route, le corps mal équilibré sur la terre ferme après des jours et des semaines de balancement sur une houle qui me faisait soudainement défaut [...]⁶

Cet extrait de la première page introduit un personnage en situation de déséquilibre, prêt à « balancer » d'une idée à l'autre comme il balance d'un lieu à l'autre, de sorte que cette « esthétique littéraire basée sur la réversibilité du faire et du défaire⁷ » apparaît comme une méthode d'écriture. Pour Claude Leroy, cette attirance de Cendrars pour les figures antithétiques ou paradoxales est remarquable dans *Une nuit dans la forêt*, autant que dans les deux autres publications qui devaient former le livre fantôme *Sous le signe de François Villon*, par la façon dont ils reprennent « Le Débat du Cœur et du Corps de Villon »⁸. De son côté, Yvette Bozon-Scalzitti met en évidence une de ces dissociations : « l'éros, dans *Une Nuit*, est

¹ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 98.

² *Ibid.*, p. 102.

³ *Ibid.*, p. 101.

⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁵ *Ibid.*, p. 104 pour les deux dernières citations.

⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁷ Wagner, Birgit, « Le vraisemblable du texte moderne : la poétique du récit dans *Une nuit dans la forêt* » dans *Cendrars à l'établi (1917-1931)*, *op. cit.*, p. 86.

⁸ Voir la démonstration dans la « Notice » à *Sous le signe de François Villon*, OAC, I, p. 837 à 854.

irrémédiablement dissocié de l'amour¹ ». En restant irréconciliables, le désir et l'amour installent un conflit au fondement de l'existence. De telles lectures critiques conduisent à penser *Une nuit dans la forêt* comme un texte qui propose une multitude de départs et d'arrivées, d'intrigues et de visions. Parce qu'il s'appuie sur un principe d'antinomie, il élabore un portait de l'écrivain en homme disséminé, pris dans le vertige de ses propres contradictions. Cette dissémination apparaît comme une condition pour dépasser, par le mépris, une dialectique de l'espoir et du désespoir.

Dissémination

Si le sujet se perd dans ces antinomies, ce n'est pas uniquement parce que le jeu des relances est sans fin, c'est aussi parce que le désir de palingénésie est d'abord une entreprise de mise à mort du sens. La relative authenticité du récit ne surgit que parce que la course à perdre haleine de l'écriture est constamment actualisée. En dehors de ce geste scriptural, il n'y a que déprise. Birgit Wagner l'a montré en analysant la dynamique de la composition et de la décomposition dans *Une nuit dans la forêt*², mais cette étude peut être prolongée par la notion encore plus radicale de dissémination. D'un point de vue strictement sémantique, la dissémination désigne un geste d'éparpillement, l'action d'une propagation. Jacques Derrida développe une première réflexion autour de ce terme dans la revue *Critique*, puis la prolonge dans *La Dissémination* en 1972. À partir des romans *Nombres* et *Drame* de Philippe Sollers, il décrit un phénomène de l'écriture qui consiste à entrer directement dans une dissémination qui n'a ni origine ni fin, qui ne s'encombre pas de laisser une trace, qui se présente comme un mouvement en cours, et se prolonge sans interruption.

En lisant *Une nuit dans la forêt*, le lecteur a rapidement l'impression d'entrer dans ce genre de dissémination, entendue comme un éparpillement en cours. La figure de la litanie est encore la plus révélatrice de ce mouvement. Souvent elle est commentée pour indiquer que les listes de Cendrars n'ont pas de fin. D'après Claude Leroy, ces dénombrements « ouvrent sur l'inépuisable³ » et « mettent en scène le manque qu'ils s'acharnent à combler⁴ ». En effet, s'il est possible d'affirmer que ces listes n'ont pas de fin, elles n'ont pas non plus de

¹ Bozon-Scalzitti, Yvette, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, op. cit., p. 95.

² Dans son article « Le vraisemblable du texte moderne : la poétique du récit dans *Une nuit dans la forêt* », Birgit Wagner explique l'organisation des différents niveaux temporels du texte, le fonctionnement des digressions et des énumérations, et s'interroge sur les images de décomposition. *Cendrars à l'établi (1917-1931)*, op. cit. p. 85 à 95.

³ Leroy, Claude, « Possession du monde », *Dans l'atelier de Cendrars*, op. cit., p. 182.

⁴ *Ibid.*, p. 198.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

commencement, et cette affirmation n'est pas sans conséquence sur la compréhension de la composition du texte.

Le point de départ des litanies d'*Une nuit dans la forêt* n'est qu'illusoire. En réalité, il est la conséquence d'une coupure arbitraire. Par exemple, la liste suivante est censée être entraînée par une simple exclamation :

Quelle blague !

Gagner de l'argent, risquer bêtement sa vie, jouer aux cartes, inventer une combine, me faire un mal avoué, provoquer un monde d'ennemis, faire des jaloux, me marier, faire un gosse, boire, manger, boire, monter des sociétés, faire du tapage nocturne, spéculer, jouer à la roulette, m'emmerder, faire des dettes, taper tout le monde, m'encanailler et fuir au dernier moment en semant derrière moi une demi-douzaine de folles maîtresses, des affaires d'or, des gens émerveillés, une femme qui pleure, une note en souffrance, un paquet de livres, souvent beaucoup d'argent et toujours un grand éclat de rire [...]¹

Se cantonner à cette observation, c'est oublier que la phrase alinéa « Quelle blague ! » est isolée comme un paragraphe à part entière et qu'elle suit une autre énumération :

Une fois de plus je venais de m'agiter inutilement durant des mois et des mois, déroulant des kilomètres par dizaines de mille, montant dans des trains, changeant de bateau, survolant des villes inconnues sans même avoir envie de descendre ou, au contraire, quittant le bruit des hélices pour des ventilateurs, j'entrais comme dans un vieil habit dans une ville nouvelle pour faire peau neuve et troquer de nom.²

Dès lors, cette exclamation coincée entre deux énumérations est aussi un élément d'une liste plus grande qui vient provoquer la collusion des paragraphes entre eux. La collusion est plus nette dans ces colonnes :

Je risque tout sur la bagatelle
Je mise.
Je mise à ce jeu idiot, sans queue ni tête.
Je mise tout.
Pour gagner quoi ?
Il n'y a rien à gagner.
Quelle veine !
Enfin, j'y suis.³
[...]
C'est toi.
C'est la maladie.
C'est la maladie qu'est la vie.
De la pourriture vivante.
Les taches solaires.
(Les pensées sont peut-être les taches solaires de la matière grise.)
C'est toi la vie.
Toi-même.
Toi.
Nouveauté d'aujourd'hui.
Révélation.

¹ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 99.

² *Ibid.*, p. 98-99.

³ *Ibid.*, p. 103.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Tu te connais.
Mystère.
Communie !
C'est toi !¹

Les reprises anaphoriques servent de liens entre les différentes phrases et renforcent l'impression d'une concaténation. Au regard de cette généralisation de l'enchâssement des listes, nous pourrions considérer que le début de l'énumération est situé à l'*incipit* du texte, mais celui-ci est encore précédé d'une épigraphe tirée d'un « chant funèbre des Indiens Békairis² », elle-même précédée d'une dédicace³. En dernière instance, c'est le livre que le lecteur tient dans les mains qui fait l'objet d'un « fragment », pour reprendre le sous-titre de l'ouvrage.

L'exercice de la coupure, que Derrida invite à pratiquer de manière « arbitraire et violente⁴ », rend impossible la détermination de l'origine de la dissémination. Chaque terme peut se suffire à lui-même et porte en lui sa propre mort, mais chaque terme peut aussi engendrer le suivant. Comme Ramuz dans la citation que Cendrars choisit dans *Aujourd'hui*, Derrida parle d'un système de « greffe » qui permet de faire circuler une énergie d'un terme à l'autre :

L'insémination "première" est dissémination. Trace, greffe dont on perd la trace. Qu'il s'agisse de ce qu'on appelle "langage" (discours, texte, etc.) ou d'ensemencement "réel", chaque terme est bien un germe, chaque germe est bien un terme. Le terme, l'élément atomique, engendre en se divisant, en se greffant, en proliférant. C'est une semence et non un terme absolu. Mais chaque germe est son propre terme, a son terme non pas hors de soi mais en soi comme sa limite intérieure, faisant angle avec sa propre mort.⁵

La coupure est une totalité faite d'un début et d'une fin qui surgissent simultanément. À l'échelle d'*Une nuit dans la forêt*, l'articulation de l'analepse et de la prolepse participe à cet effet de dissémination, à l'image du « Etc.⁶ » qui surgit en pleine digression sur le désespoir, et qui marque à la fois une absence de liste et une ouverture sur toutes les listes imaginables.

Par ce refus de la chronologie, l'« Aujourd'hui » apparaît comme le seul temps possible parce que c'est le temps de l'écriture et de la lecture. La mise en valeur du présent est une façon de ne pas choisir entre le passé et le futur, entre les commencements et les achèvements.

¹ *Ibid.*, p. 132.

² *Ibid.*, p. 95.

³ Nous verrons que *Moravagine* aussi évolue selon ce principe de multiplication des seuils (dédicace, épigraphe, préface, pro domo, postface, réédition, etc.) qui se joue ici.

⁴ « Pratiquez donc une coupure, arbitraire et violente, après avoir rappelé que les *Nombres* prescrivent la coupure, et de "commencer" par elle. » Derrida, Jacques, *La Dissémination*, [1972], Paris, Seuil, « Points Essais », 1993, p. 364.

⁵ *Ibid.*, p. 369.

⁶ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 104.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Cendrars cherche à se présenter maintenant, dans l'immédiateté de son travail d'écrivain, en pleine crise : « Aujourd'hui, j'ai quarante ans. Aujourd'hui, plus que jamais, c'est l'âge des conversions et des crises.¹ » Cependant, ce présent n'est pas celui de l'action, c'est uniquement le présent de la chose écrite. Dans *La Dissémination*, Derrida indique que le présent est illusoire :

Ce "il y a" de l'"avoir lieu" n'est au présent que dans l'"illusion" de l'énoncé ou de l'énonciation. Contenu et acte de ce langage sont aussitôt ouverts sur l'outre-présent. Ce qui a lieu, ce qu'il y a, c'est l'écriture, c'est-à-dire une machination dont le présent n'est plus qu'une toupie.²

Appliquer ce principe à *Une nuit dans la forêt* revient à dire que le goût de l'actualité et l'utilisation du présent ne servent qu'à faire tourner des formes d'écriture et des représentations de soi toujours différentes. Bien que le texte regorge de significations, il ne poursuit aucune signification dernière. Il y a quelque chose de l'ordre de la machination dans l'œuvre autobiographique de Cendrars puisque le texte renferme toujours un autre texte ou un commentaire d'un texte extérieur, un peu comme dans *Aujourd'hui* ; si bien qu'à la manière de la *Tora*, du *Tao-Te-King*, ou de l'alphabet aztèque présenté dans *L'Homme foudroyé*, le texte tourne sur lui-même et ne renvoie qu'à lui-même, comme une toupie.

Toutefois, ce n'est pas encore l'alphabet aztèque qui sert de métaphore dans *Une nuit dans la forêt*. Cendrars cherche la formule de son écriture autobiographique. Par exemple, la détestation des miroirs et des poupées chez Pompon illustre son refus de considérer l'écriture comme un reflet fidèle de la réalité :

Quelle horreur que ce studio nouveau-style-décoratif-nouveau avec ses poupées et ses miroirs ! [...] la fenêtre elle-même a été remplacée par un immense miroir et dédouble les immondes poupées suspendues qui se balancent et qui frissonnent entre les ampoules allumées, dans un courant d'air qui vient on ne sait d'où et qui vous glace malgré les bouches de chaleur, les radiateurs et les brûle-parfums.³

Dans ce passage, le cadre « studio nouveau-style-décoratif-nouveau », se referme sur lui-même, comme impliquant dans sa représentation une forme de symétrie par le composé chiasmatisque et le composé tout en récursivité de la phrase. Reproduire le réel par le miroitement ou la marionnette a quelque chose d'insoutenable. Cela ne fait que mettre en évidence l'imperfection et la laideur, comme le visage défiguré de Pompon : « ces miroirs qui multiplient par centaines de mille sa tête de chien⁴ ». Le texte se présente comme le tain du miroir, c'est-à-dire comme un reflet imparfait du réel qui agit plutôt par comparaison. Cette

¹ *Ibid.*, p. 102.

² Derrida, Jacques, *La Dissémination*, op. cit., p. 377.

³ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 135.

⁴ *Ibid.*

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

démarche s'inscrit dans le principe de la dissémination : « Le rapport entre les termes opposés, entre les germes contraires, c'est donc le tain vénéneux », écrit Derrida.

Pour résister à ce poison de l'écriture, le texte reflète d'autres textes ou débute là où d'autres terminent en recourant à la citation, comme si un germe était dans un autre germe et devenait son seul miroitement possible : « Tout "commence" donc par la citation, dans les faux plis d'un certain voile, d'un certain écran miroitant.¹ » *Une nuit dans la forêt* n'échappe pas à cette règle, par exemple quand il s'agit de commenter la naissance du pseudonyme :

Ainsi, mon nom l'indique,

CENDRARS

*Tout ce que j'aime et que j'étreins
En cendres aussitôt se transmue...*

comme l'affirmait mon ami Ludwig Rubiner, qui prétendait avoir trouvé l'origine de mon nom dans ces vers, qui sont, je crois, de Nietzsche :

*Und alles wird mir nur zur Asche
Was ich liebe, was ich fasse.²*

À partir de cette citation, une rêverie autour du feu et de la cendre conduit le lecteur vers une interprétation étiologique de l'origine du pseudonyme, en dehors du texte. Cette déroute est une façon ironique de dire qu'il n'est pas nécessaire de vouloir comprendre le pseudonyme d'une façon définitive. Entre cendres et flammes le foyer s'échappe, et seul le passage d'une lecture à une autre, d'un texte à l'autre par l'intermédiaire de la citation, fait la valeur de sa recherche. Derrida utilise aussi cette métaphore du feu pour expliquer que, dans *Nombres*, il est vain de vouloir trouver une « consommation "réelle" », car « le feu n'est rien hors de cette "transférance" d'un texte à l'autre³ ». Il est possible d'arguer qu'en ce qui concerne Cendrars, l'origine de l'embrassement est connue. S'il y a une consommation initiale qui motive la mise en route de l'écriture, elle peut être cherchée du côté du deuil d'Hélène, ou bien dans l'amputation de 1915, entre autres épisodes biographiques. Cependant, la critique a montré précisément que Cendrars ne cesse de tourner autour de ses secrets, de les approcher sans trop les exhiber, en brouillant les pistes, et pour cela il renvoie son lecteur à un paratexte, à un langage plus ancien.

L'auteur est comme surveillé par les références qu'il convoque dans son œuvre pour ne pas céder à la tentation d'une réflexion hideuse du réel. Ce ne sont pas uniquement des

¹ Derrida, Jacques, *La Dissémination*, op. cit., p. 384 pour les deux dernières citations.

² *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 102.

³ Derrida, Jacques, *La Dissémination*, op. cit., p. 417 pour les deux citations de la phrase.

citations extérieures qui viennent assumer ce rôle de garde-fou, c'est aussi l'intertexte de l'auteur. Telle est la place de vigie attribuée au *Plan de l'Aiguille* dont *Une nuit dans la forêt* raconte comment le manuscrit a été remis à son éditeur. Un reniement du roman devient prétexte à de futurs travaux : « Je ne veux plus entendre parler de ce livre. Il me dégoûte. D'ailleurs, tu veux toute mon opinion ? Il est raté.¹ » Le « brahmane à rebours² » n'est pas uniquement celui qui recule dans le temps, c'est aussi celui qui recule dans les livres, perpétuellement condamné à recommencer son texte à partir du précédent et toujours en train de réécrire sa propre histoire. Au passage, le mot « brahmane », en sanscrit, est l'équivalent strict du *flamen* latin, c'est-à-dire le prêtre qui allume la flamme sur les autels. Étymologiquement, cela vient de la racine « souffler », qui donne la famille des verbes qui signifient « sacrifier », dans l'idée que souffler sur le feu revient à le sacrifier. Par conséquent, le brahmane est celui qui rallume sans cesse sa flamme.

Le pronom « je » est emprisonné dans ce dispositif. En effet, que reste-t-il de l'illusion de l'individualité si rien d'autre ne compte que le texte qui renvoie à lui-même ? Écrasé par autant de références extérieures, sur quoi le locuteur peut-il ancrer son discours ? À qui s'adresse-t-il s'il n'est qu'une entité évasive se contentant d'exprimer son « besoin inassouissable de dépaysement et de transplantation³ » ? Derrida incite le lecteur de *Nombres* à s'interroger sur le statut de celui qui émet l'énoncé et il attire son attention sur l'effritement du sujet :

Mais qui s'adresse à vous ? Comme ce n'est pas un "auteur", un "narrateur" ou un "deus ex machina", c'est un "je" qui fait partie à la fois du spectacle et de l'assistance, et qui, un peu comme vous, assiste à (subit) sa propre réinscription incessante et violente dans la machinerie arithmétique ; un "je" qui, pur lieu de *passage* livré aux opérations de substitution, n'est plus une singulière et irremplaçable existence, un sujet, une "vie", mais seulement, entre vie et mort, réalité et fiction, etc., une fonction ou un fantôme. Un terme et un germe, un terme qui se dissémine, un germe qui porte en soi son terme. Se faisant fort de sa mort.⁴

Dans le texte de Cendrars, la présence du sujet est loin d'être fantomatique, mais le « je » affirme sans cesse qu'il est en état de fuite : « J'ai appris les langues étrangères pour mieux me perdre et rompre avec mes habitudes et mes goûts. Si je me déplace sans raison, c'est pour perdre pied.⁵ » Le « je » est mis à mort par le texte. À se dire partout « livré aux opérations de substitution », il n'est nulle part, ou plutôt toujours dans un entre-deux. Son identité est « sans

¹ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 107.

² *Ibid.*, p. 100.

³ *Ibid.*, p. 99.

⁴ Derrida, Jacques, *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 393. L'auteur souligne.

⁵ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 99.

cesse disloquée, déplacée, renvoyée hors d'elle-même¹ », comme au moment de la conversation avec le garagiste. En effet, les points de suspension à travers lesquels on devine les propos tenus par l'interlocuteur de l'autre côté du fil suggèrent un hors-texte. Ce que « je » cherche à dire, ou à écrire, se cache dans ces points de suspension, dans cet ailleurs, mais il ne peut se rendre au-delà des antinomies de son discours, en cela « sa force de production est en rapport nécessaire avec l'énergie de son effacement² ». Plus le sujet se manifeste, plus il s'efface.

Par la dissémination, l'attitude qui consiste à célébrer l'action pure tout en insistant sur sa vanité apparaît comme un outil rhétorique pour dépasser la disparition du sujet dans sa propre action. En s'étudiant par la contemplation, et donc par l'écriture, le « je » trouve la méthode d'un dépassement des antinomies :

De plus en plus, je me rends compte que j'ai toujours pratiqué la vie contemplative. Je suis une espèce de brahmane à rebours, qui se contemple dans l'agitation, qui s'entraîne et qui méprise la vie de toutes ses forces. Ou le boxeur et son ombre, déchaîné et de sang-froid, qui tape dans le vide et s'étudie. Quelle virtuosité, quelle science, quel équilibre, quel calme dans l'accélération.³

Par la « perte de l'espérance » qu'implique ce mépris, et qui n'est pas entachée de « sentimentalisme [...] d'affliction et de regrets, de condoléances et de désolation⁴ », le « je » retrouve sa « virtuosité », sa « science », son « équilibre » et son « calme ». Il retrouve de quoi répondre au vertige du « vide » dans lequel son « agitation » l'avait entraîné.

Une dialectique de l'espoir et du désespoir

« Désespoir = ignorer l'espérance⁵ », écrit Cendrars dans ce qui ressemble à une équation sur le modèle de « Publicité = Poésie ». Le désespoir apparaît comme une valeur positive dans *Une nuit dans la forêt*. Recourir au mépris s'apparente à une opération chirurgicale parce que c'est une façon de se débarrasser de « l'espérance », comme d'un « appendice » encombrant :

Pourquoi s'apitoyer sur le sort de l'homme qui a perdu l'espérance ? Est-ce qu'une perte ne peut pas être un bien, telle que la perte de l'appendice par exemple, l'appendice vermiforme ou iléo-caecal, et l'espérance ne serait-elle pas l'appendice de l'âme, c'est-à-dire une inflammation, une vertu aujourd'hui inutile, nuisible, dangereuse et dont il faut savoir se débarrasser au plus vite en cas de crise ? Pan ! un coup de bistouri. C'est fait en quelques secondes. Et trois points de suture pour retendre le sourire.⁶

¹ Derrida, Jacques, *La Dissémination*, op. cit., p. 394-395.

² *Ibid.*, p. 398.

³ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 100.

⁴ *Ibid.*, p. 103 pour les deux dernières citations.

⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁶ *Ibid.*, p. 103-104.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

La métaphore médicale rend compte d'une volonté de se détacher des contradictions de l'existence qui poussent l'individu à faire des choix ou à croire en l'avenir. La figure du médecin en train de couper au bistouri prolonge celle du boxeur en train de frapper, et fait écho à celle du chasseur en train de tirer dans *Éloge de la vie dangereuse*. Plus loin dans le récit, le cinéaste déchire ce qui voile les secrets de Pompon comme il perce le secret de Mireille dans *Les Confessions de Dan Yack*. Cinéaste, chasseur, boxeur, médecin : autant de figures dont le rôle, chez Cendrars, est de pratiquer des ablations brutales.

Le suicide est une forme ultime de ces suppressions. Ce n'est pas le signe d'une lâcheté ou d'une tristesse insurmontable, mais plutôt un moyen de révéler le caractère méprisable de l'existence et la puissance de l'« élan vital » qui parvient à remplacer immédiatement une vie perdue par une autre. Il peut être motivé par des raisons plus ou moins sérieuses. La menace du suicide surgit d'abord au détour d'une conversation triviale. Jean refuse de donner de l'argent à son auteur pour qu'il aille voir une femme :

- Et si je ne te les donne pas ?
- Je me tue.
- Tu veux rire !
- Non, c'est sérieux, je t'ai déjà dit que j'allais voir une femme.¹

La seconde manifestation du suicide est motivée par l'angoisse de monter les escaliers de chez Pompon : « Quand j'entre là-dedans, j'ai toujours l'impression que je vais glisser et tomber, car j'entre de plain-pied dans un cauchemar, et j'ai toujours envie de me fiche par la fenêtre.² » La décision de se suicider est prise par un être à l'allure du héros werthérien prêt à mourir par amour, ou par un homme anxieux en train de perdre pied. Un passage des *Cahiers* de Cioran illustre cette disposition de l'esprit : « Mes pensées ont toujours évolué dans les parages du suicide. Elles n'ont jamais pu *s'asseoir* dans la vie.³ » L'éloge de l'action révèle en quoi la pensée vitaliste de Cendrars est toujours prise par cette bougeotte qui la conduit à côtoyer la mort volontaire. *Une nuit dans la forêt* valorise la prise de risques, et cela revient à mettre en valeur la fragilité d'un individu prêt à tout perdre à chaque nouvelle situation aventureuse :

- Je mise.
- Je mise à ce jeu idiot, sans queue ni tête.
- Je mise tout.
- Pour gagner quoi ?
- Il n'y a rien à gagner.

¹ *Ibid.*, p. 111.

² *Ibid.*, p. 135.

³ Cioran, Emil, *Cahiers. 1957-1972, op. cit.*, p. 520. L'auteur souligne.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Quelle veine !¹

Cette anaphore sert une gradation ascendante, une forme de dramatisation qui part d'un climax « je mise tout » avant un affaissement total avec « il n'y a rien ». Elle accentue l'idée selon laquelle les moments dans lesquels il faut parier sont récurrents. Le jeu est absurde et n'est pas destiné à trouver une fin. L'action apparaît comme la plus pure négation de l'existence car elle est toujours associée à un danger : « Y a-t-il une conception philosophique plus complète et plus absolue du mépris de la vie que l'action ? L'action directe. L'action qui décharge.² » Ce raisonnement s'inscrit dans une tradition philosophique qui envisage le suicide comme une affirmation de la liberté individuelle, et que l'écriture autobiographique met en évidence. Dans le passage suivant, cette volonté de disparition est figurée par les images de la noyade et de la trouée :

Je tombe alors au fond de moi-même, je coule et je prends plaisir à ces retours vertigineux de la conscience quand je suffoque et me noie. La vie défile à toute vitesse comme un vieux film recollé, plein de déchirures, de trous, de scènes ridicules, de personnages à l'envers, de titres démodés pour s'arrêter soudain sur une seule image, qui n'est pas toujours la plus belle, mais qui devient lumineuse à force de fixer l'attention.³

La chute « au fond de [s]oi-même » convoque l'idée d'un encombrement par suffocation. Un état d'intense lucidité possède un immense pouvoir de destruction. La vie apparaît comme une pellicule en lambeaux représentée par la métaphore du cinéma. Ce cortège de scènes sens dessus dessous se fixe aléatoirement sur une image éblouissante. *Une nuit dans la forêt* tente de décrire une sensation d'apoplexie dont nous verrons qu'elle est reconviée de texte en texte dans les romans de Cendrars. Cette suffocation est accompagnée d'un plaisir suspect pour les « retours vertigineux de la conscience ». Dans cette perspective, la dialectique de l'espoir et du désespoir mesure la vanité d'une écriture qui chercherait à figer des fulgurances et à atteindre le soleil, c'est-à-dire l'impossible : « Tout est vanité./ Ce soleil./ Ce mépris.⁴ ».

Par le mépris, Cendrars résiste à cet attrait pour la mort volontaire et pour la suffocation. Dans *La Dissémination*, Derrida résume le choix qui a pu se poser à Cendrars dans les années 1920 : « Or il faut choisir entre le texte et le thème. Il ne suffit pas d'installer la plurivocité dans une thématique pour retrouver le mouvement interminable de l'écriture.⁵ » En choisissant le texte disséminé, Cendrars essaie de se détacher de sa tendance à l'excès et à la

¹ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 103.

² *Ibid.*, p. 101.

³ *Ibid.*, p. 104.

⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁵ Derrida, Jacques, *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 425.

thématisation pour poursuivre son approche du « mouvement interminable de l'écriture ». Cette indifférence ne s'envisage qu'en considérant l'exercice littéraire comme un âpre combat : « L'indifférence est l'état d'esprit le plus difficile à atteindre, à défendre et à garder.¹ »

Ce n'est que par cette lutte que le sens peut s'annoncer de biais, « par énigme² », et qu'il est possible de ne pas se sentir tomber au fond de soi-même. Yvette Bozon-Scalzitti considère que c'est précisément parce qu'un secret va se révéler de manière imminente, celui de la mutilation, que Cendrars se sent « glisser et tomber³ » en montant les marches de l'appartement de Pompon. Dès lors, le texte est comme le cadre du tableau décrit dans *La Dissémination*, c'est-à-dire qu'il n'offre pas quelque chose à voir, il se dérobe avec ce qu'il contient : « Un cadre était, qui se monte et se démonte, voilà tout. Sans même se montrer, tel qu'il est, dans la conséquence des substitutions, il se forme et se transforme.⁴ » *Une nuit dans la forêt* s'emploie à réaliser cette expulsion du texte et du « je » loin de la révélation du secret. Dépourvu d'un point fixe, partagé entre le Brésil, l'Espagne, l'Italie et la France, ses souvenirs et ses projets, le « je » est écartelé, « dans le vertige, toujours mis dehors par la puissance du renvoi⁵ ».

Quel est le moteur de ce « dernier état de la sagesse⁶ » qu'est le désespoir ? Alors qu'il répond à une enquête lui demandant « Quelle sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour ? », Cendrars répond dans *La Révolution surréaliste* : « Je mets dans l'amour un seul espoir : l'espoir du désespoir. Tout le reste est littérature.⁷ » Cette réponse, contemporaine à la publication d'*Une nuit dans la forêt*, engage à chercher au sein du récit dans quelle mesure le désir propulse à la fois la dissémination du texte et le désespoir du « je ». À propos de son goût de l'action, le narrateur reconnaît qu'il « risque tout sur la bagatelle⁸ », et précise :

Si, depuis mon enfance, l'humanité avait eu autant de démangeaisons dans le dos qu'au bout du pénis, des ailes auraient fini par lui pousser des épaules. S'il n'en a rien été, c'est qu'au lieu de se concentrer sur un plan supérieur, un *aéropplan*, la vie intellectuelle est venue s'étaler autour du sexe, où elle s'est vitrifiée et émaillée comme le cadran d'une boussole, et c'est le pénis qui marque le nord ou tourne comme une aiguille affolée.

Le sexe seul agit.

¹ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 104.

² Derrida, Jacques, *La Dissémination*, op. cit., p. 425.

³ Bozon-Scalzitti, Yvette, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, op. cit., p. 101.

⁴ Derrida, Jacques, *La Dissémination*, op. cit., p. 434.

⁵ *Ibid.*, p. 435.

⁶ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 104.

⁷ *La Révolution surréaliste*, n°12, p. 67, dans la « Notice » à *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 872.

⁸ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 103.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Il entre, il sort, il crée, il procréé, illogique, absurde, plein de caprices et de contradictions, méprisant la vie et la mort.¹

Par une boutade, Cendrars dessine un repère orthonormé : l'axe des ordonnées est cet « *aéropplan* », néologisme qui évoque un fantasme d'élévation ; l'axe des abscisses est figuré par l'aiguille d'une boussole qui tourne en cherchant le Nord. Cette représentation du pénis qui ne parvient pas à s'élever, mais qui est mû par une giration à l'horizontale, annonce les colonnes formées par les énumérations, les citations, les dialogues ou par tous les autres retours à la ligne systématiques qui donnent l'illusion de la verticalité mais qui, en réalité, s'étalent sur la page et créent des espaces vides. Observées sous cet angle, ces colonnes ne sont pas la métaphore simpliste d'une érection qui guiderait le texte. Il est plus fécond de considérer, avec Derrida, que « la colonne n'est rien, n'a aucun sens en elle-même » comme un « phallus vidé, retranché de lui-même, décapité » qui « assure le passage innombrable de la dissémination et le déplacement joué des marges² ». En créant des lignes droites, le texte suggère toute une série d'espaces qui restent à envahir dans les marges. Comme ce texte rampant se substituant à lui-même, le désir est toujours en train de se dédoubler.

Le « je » se tient entre le désir et son accomplissement. Il évolue dans cet interstice à la poursuite de ses obsessions, par exemple la bouche de Virginia : « J'étais amoureux et mécontent. Amoureux d'une bouche qui me hantait depuis des mois et mécontent de moi-même, comme toujours.³ » Dans cette course, il y a toujours un nouveau rendez-vous, un nouveau nom à rejoindre ou de nouvelles variétés des sens à créer par un dérèglement rimbaldien : « Comme les horticulteurs, je suis prêt à intervenir et à diriger, fausser, faire bifurquer, troubler les mystères de la conception pour créer de nouvelles variétés et sous-variétés des sens (des fleurs monstrueuses et sans parfum).⁴ » Selon Cendrars, désespérer ce n'est pas se résoudre à son patronyme de naissance ou à une origine univoque, c'est distinguer la polysémie des signes, consentir à l'innommable et à l'indénombrable et voir où mène « l'inassouvissement pharamineux des désirs⁵ ».

¹ *Ibid.*, p. 101. L'auteur souligne.

² Derrida, Jacques, *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 416.

³ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 98.

⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁵ *Ibid.*, p. 130.

B. Les villes du désir

Dans *Une nuit dans la forêt*, de nombreux éléments convergent vers l'idée que le désir est le nœud autour duquel gravitent les antinomies du discours. Au raisonnement à grands traits sur le désespoir qui accompagne le portrait d'un homme disséminé succède une série de souvenirs attachée à trois espaces qui s'entrelacent : São Paulo, Paris et Rome. Dans chaque ville, il est question d'aller à la rencontre d'une ou de plusieurs femmes et le narrateur prévient : « ce qui m'enfle, moi, et m'enfle comme un eunuque, et me fausse la voix, c'est la chasteté ; c'est pourquoi je ne la pratique pas et matche avec toutes les femmes¹ ». Il en va donc de sa santé, et l'anecdote de São Paulo est là pour rappeler l'ampleur de cet appétit érotique. S'il ne cède pas aux avances d'une des trois jeunes filles qui lui font des signes depuis leur jardin, c'est qu'il veut « les embrasser toutes les trois à la fois ». Quand ensuite il quitte la ville pour foncer à l'intérieur du pays, « au bout du monde² », au volant de sa Ford, le sentier qu'il emprunte le conduit à une autre bouche :

[...] le jour où, abandonnant ma petite Ford dans la brousse, je découvris cette *picada* à travers la forêt vierge, ce sentier terrible qui devait aboutir à une bouche, une bouche de femme, pas la bouche de ma passion habillée par le costumier du théâtre, mais la bouche d'une femme élégante qui grignote son bâton de rouge à lèvres, une bouche rouge, tout simplement, ta bouche, Virginia.³

Grignotant la phrase en des unités de plus en plus minces comme la bouche « grignote » petit à petit le bâton de rouge à lèvres, Cendrars rend la sensualité de Virginia lancinante, mais pas exclusive : sa « passion habillée par le costumier du théâtre » est à Paris, non au Brésil. Mais une fois à Paris, il cherche à s'éloigner de cette première passion. À bord d'une « Ballot bleue⁴ », il espère retrouver les lèvres de Virginia en Espagne, au bout d'une nouvelle route : « Il est vrai que Virginia se marie ; mais je veux sa bouche avant, cette bouche rouge qui m'empêchait de dormir dans la forêt, cette bouche plus ardente que le feu du campement...⁵ » De bouche en bouche, de route en route, Cendrars adapte son écriture au projet de Przybyszewski dans *Messe des morts*, autrement dit, il fait en sorte que le point de vue à la première personne apparaisse comme une façon de suivre la « volonté sexuelle » de l'individu :

¹ *Ibid.*, p. 103.

² *Ibid.*, p. 106 pour les deux dernières citations.

³ *Ibid.*, p. 105. L'auteur souligne.

⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁵ *Ibid.*, p. 113.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Ce récit, dans lequel est examinée une vie d'individu sous le rapport spécifique de sa *volonté sexuelle*, est écrit à la première personne car cette forme d'écriture permet de mieux atteindre au plus intime de la pulsation, de mieux rendre perceptible le plus subtil tressaillement de l'esprit nouveau, impatient de se dépouiller des enveloppes placentaires de l'inconscient.¹

Dans *Une nuit dans la forêt*, un élan concentrique se confond avec celui de la dissémination. En effet, « atteindre au plus intime de la pulsation », comme l'écrit Przybyszewski, est une ambition qui s'envisage comme une concentration sur l'essentiel. Dès lors, les déambulations de Cendrars à Paris et à Rome se révèlent une exploration descendante vers le centre du désir. La manifestation la plus élémentaire du « tressaillement de l'esprit nouveau » est à guetter derrière les bâtiments, au milieu de la foule ou dans la présence du passant, chez lequel se devine cette envie de jouissance que Cendrars convie par une tournure qui rappelle une maxime de Chamfort² :

Moi, je sais encaisser et c'est avec sérénité que je me féconde et que je me détruis, bref, que j'agis dans le monde, et non pas tant pour jouir que pour faire jouir (ce sont les réflexes des autres qui m'amuse, pas les miens).³

Serait-ce un devoir moral que de chercher à rapprocher son désir de celui d'autrui ? Dans *Une nuit dans la forêt*, les villes sont-elles le lieu de la réduction de cet écart ou celui de la disparition du sujet submergé par son propre appétit ?

Dernière nuit de Paris

La ville de Paris tient une place considérable dans l'œuvre de Cendrars, à cheval entre deux représentations modernes : celle du XIX^e siècle, qui l'envisage sous l'angle de son développement scientifique, de son rayonnement, des opportunités qu'elle offre et de la modification des mœurs qu'elle augure ; et celle du XX^e siècle, qui l'observe comme le terrain d'un jeu d'exhibition et de dissimulation avec l'autre, un terrain de jeu mythologique, crépusculaire et mélancolique.

Dans *Une nuit dans la forêt*, la circulation dans les rues d'un Paris pluvieux sert de point de départ aux souvenirs du narrateur. C'est aussi un lieu de transition dans lequel l'irruption de la nuit fait figure de nouveau départ : « ... D'ailleurs, je repars cette nuit...⁴ ». Mais l'appréhension du lieu est double. D'abord, une personnification permet de faire passer la

¹ Przybyszewski, Stanislas, *Messe des morts*, *op. cit.*, p. 44. L'auteur souligne.

² « Jouis et fais jouir, sans faire de mal ni à toi, ni à personne : voilà, je crois, toute la morale. » Chamfort, Nicolas, *Maximes et pensées*, [1857], dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Éditions du Sandre, 2009, p. 46.

³ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 101.

⁴ *Ibid.*, p. 137.

ville pour une vieille connaissance dont la présence est rassurante : « Cher Paris, va. Je me penche par habitude pour voir l'heure au parc Monceau. Est-ce que les travaux du tunnel des Batignolles sont terminés ? Déjà nous tournons dans la rue d'Édimbourg. Stoppe ! Je saute.¹ » Ensuite, cette humeur primesautière cède la place à une aspiration retenue. Une accumulation de négations dramatise l'interdiction d'une rue particulière :

Je dois surtout faire attention à ne pas aller dans telle rue où tout mon être me porte, ne pas rôder devant une certaine maison que je connais déjà trop, ne pas lever les yeux vers une fenêtre dont j'ai envie de casser les vitres, ne pas monter un escalier quatre à quatre, mais savoir patienter jusqu'au soir pour prendre ma place comme tout le monde au théâtre, patienter, moi, le plus impatient des hommes.²

Au regard de la biographie de Cendrars, il est aisé de reconnaître ici la présence de la comédienne Raymone, mais c'est d'abord Pompon qui fait l'objet d'une visite, une autre femme que Cendrars peine à monter voir dans son appartement. Paris est l'endroit à la fois d'un assouvissement et d'un refoulement, dans lequel le sujet avance puis recule : « 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 » Source de nostalgie autant qu'elle est promesse d'avenir, la capitale annonce le deuil et la renaissance. Sa géographie est celle de l'intimité et de la mémoire du « je », elle ne revêt aucune profondeur historique et collective, à l'inverse de Rome quelques pages plus loin. Dans cette dernière nuit parisienne qui tarde à tomber, Paris se révèle la « maîtresse du temps » où se relance la passion, comme dans le roman dont nous avons modifié le titre, *Les Dernières nuits de Paris* :

Comme la Terre, Paris se refroidissait et devenait seulement une idée. Pour combien d'années encore garderait-elle cette puissance d'illusion, pour combien d'années demeurerait-elle maîtresse du temps ? Je n'osais répondre. En regardant tomber la pluie nocturne et sirupeuse je sentais que tous désiraient encore se tromper et admettre la pérennité de leur singulier amour.⁴

Un an avant la publication du texte de Cendrars, Soupault décrit une cité propice à l'émergence de la rêverie et du souvenir, où l'amour éternel semble rôder.

Sans mettre de côté l'évidente singularité d'*Une nuit dans la forêt*, il faut remarquer que la déambulation dans Paris est un motif de la littérature des années 1920 qui n'est pas étranger à Cendrars. La marche est une façon d'aller à la rencontre de son propre désir, par exemple dans *Le Paysan de Paris* d'Aragon. Mais ce qui retient précisément l'attention, c'est la manière dont la figure de la femme fugitive est le signe d'un amour incertain ou inaccessible.

¹ *Ibid.*, p. 116.

² *Ibid.*, p. 117.

³ *Ibid.*, p. 118.

⁴ Soupault, Philippe, *Les Dernières nuits de Paris*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1997, p. 119.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Le personnage de Georgette dans *Les Dernières nuits de Paris* apparaît la même année que la fameuse Nadja de Breton. Elle incarne une prostituée énigmatique qui intrigue un narrateur s'exprimant à la première personne : « Car Georgette, pour tous, était le mystère. [...] Mais au fond tout son prestige venait de ce qu'elle était plus lointaine et que personne n'avait de prise sur elle [...] on déplorait le mystère qui entourait sa volonté et ses désirs [...] »¹ Georgette est insaisissable. Auprès des malfrats qu'elle fréquente, elle tient une place qui la déshumanise, celle « d'un fétiche ou d'une mascotte² ». N'est-ce pas du même mystère et de la même superstition que sont drapées Raymone et Pompon dans le Paris d'*Une nuit dans la forêt* ? Non que leurs portraits se rapprochent de la Georgette de Soupault, mais plutôt que leur présence sert à mettre en évidence le malaise d'un narrateur qui ne parvient pas à comprendre l'altérité féminine, et cherche à s'en tenir à distance tout en lui conservant sa curiosité. Vis-à-vis de Virginia et de Pompon, Cendrars s'imagine en sauveur, et c'est la raison pour laquelle il ne souhaite pas que la première se marie et qu'il essaie de faire rire la seconde. Bien qu'il pense pouvoir saisir leur mal-être, il ne parvient pas à les en extirper, et elles restent deux figures lointaines.

Le monde moderne est le théâtre de ce drame où se succèdent les passantes. Virginia se découvre en plein cœur d'un Brésil dont la modernité fait l'objet d'une célébration proche de celle de « La métaphysique du café » :

Ainsi, durant ce dernier voyage au Brésil, je venais de jouir durant six mois du luxe, du confort, de la publicité, de la vitesse, de la promiscuité, du jeu, de l'instabilité, de la bonne humeur, de l'actualité, des lumières qu'offre à profusion et gratuitement l'engacement [sic] scientifique du monde moderne [...]³

Même si *Une nuit dans la forêt* est un texte touché par le désenchantement, ce passage montre qu'il n'est pas totalement dénué d'enthousiasme. Plus précisément, cet ébahissement naïf tient davantage de la flânerie gourmande de *Physiologie du mariage* de Balzac, que Cendrars tient pour « le plus grand génie moderne⁴ », que de la promenade surréaliste : « Oh ! errer dans Paris ! adorable et délicieuse existence ! Flâner est une science, c'est la gastronomie de l'œil. Se promener, c'est végéter ; flâner, c'est vivre.⁵ »

¹ *Ibid.*, p. 109.

² *Ibid.*, p. 101.

³ *Ibid.*, p. 105.

⁴ *Paris par Balzac*, [1949], TADA, XI, p. 202.

⁵ Balzac, Honoré de, *Physiologie du mariage*, [1829], dans *La Comédie humaine*, t. XI, Pierre-Georges Castex (dir.), avec la collaboration de Nicole Cazauran, Henri Gauthier, René Guise, Michel Lichtlé Anne-Marie Meininger, Arlette Michel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°141, 1980, p. 930.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Que Cendrars déporte les motifs de la modernité de Paris au Brésil n'altère pas l'allégresse de sa fascination. Dans un lieu comme dans l'autre, le territoire est sillonné dans une voiture à l'intérieur de laquelle il est possible de voir sans être vu¹. Le plaisir pris par le narrateur à éclabousser les passants et à regarder la pluie par la fenêtre embuée du taxi qui le transporte chez son garagiste provient de la comparaison entre la France et le Brésil, rendue possible par l'atmosphère vaporeuse de l'habitacle enfumé :

Jean referme la portière. Le chauffeur part. La voiture démarre en éclaboussant les passants. Il pleut. J'aime cette pluie de Paris. J'en ai besoin, moi qui viens de passer six mois sans recevoir une goutte d'eau. Ce climat sec et chaud du *planaltino* brésilien est merveilleux, mais cette pluie fait plaisir au vieil Européen que je suis. J'allonge les jambes. J'allume une cigarette. Les rues que je connais défilent brouillées.²

Mais cette délectation de touriste est aussi une résurgence littéraire. En se perdant au milieu des Parisiens, Cendrars régénère l'éblouissement provoqué dans sa jeunesse par la lecture de l'œuvre de Balzac et qu'il résume de la façon suivante en 1949 :

De cette lecture désordonnée m'est resté le souvenir d'avoir pénétré le plus avant possible dans un monde mystérieusement familier dont je confondrai toujours les mille et un personnages, les aventures, les épisodes et je reste ébloui de ce grouillement d'êtres dans le brouillard, sous la pluie de Paris (Paris reste au cœur de l'œuvre de Balzac !), de cette diversité de têtes grimaçantes [...] ³

Les trois modèles de femmes que le narrateur croise dans *Une nuit dans la forêt*, Pompon, Virginia et Raymone, sont prisonniers dans cette diversité confondante, dans ce monde mystérieux et grouillant : celle déjà possédée, celle à posséder, celle qui se refuse définitivement.

À une plus petite échelle, cet emprisonnement des femmes à l'intérieur de la ville se reproduit dans le tête-à-tête forcé de l'écrivain avec le manuscrit du *Plan de l'Aiguille* :

Non, avant de mettre en marche, je m'assurai si j'avais bien mon manuscrit sur moi, le manuscrit de ce livre que je n'arrivais pas à finir et que je trimbalais avec moi depuis tant d'années...
Ah ! voilà pourquoi j'étais parti, voilà pourquoi j'avais tout plaqué, voilà pourquoi j'avais été mécontent de moi-même, voilà pourquoi j'avais été incapable d'entreprendre quoi que ce soit avec fruit, voilà pourquoi j'avais perdu mon temps, pour ce manuscrit que je rapportais maintenant en France, enfin terminé, que je tenais maintenant à la main et qui allait me sauver la mise...⁴

Écrire *Le Plan de l'Aiguille* apparaît comme une épreuve qui empêche d'entreprendre quoi que ce soit d'autre. Quelque chose résiste, ne s'offre pas à l'auteur, et c'est « ce qu'il n'a pas réussi » qui « le retient⁵ ». Le roman est l'expression d'un geste qui n'est pas achevé, ou qui

¹ *L'Homme foudroyé* reprend ce rêve d'une route qui relierait directement Paris à l'Amazonie : la N 10.

² *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 116. L'auteur souligne.

³ *Paris par Balzac*, TADA, XI, p. 192.

⁴ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 106.

⁵ *Ibid.*, p. 114 pour les deux citations de la phrase.

est à poursuivre dans un autre texte. L'érotisme du manuscrit focalise l'attention de l'éditeur, fait de lui un lecteur au premier degré, incapable de déceler la part incomplète, secrète, du désir. Pour lui, le guesquel est une « trouvaille¹ » bonne à générer des lettres d'admiratrices. Il se frotte les mains en entendant parler de la mutilation érotique des pieds des Chinoises ou du prépuce du Christ, et réclame une histoire d'amour. En guise de romance, son auteur consent à lui écrire un chapitre sur la reproduction des baleines. Le fait que ce passage n'existe pas réellement dans *Le Plan de l'Aiguille* souligne la distance de Cendrars envers cet érotisme facile. Pour reprendre cette métaphore de l'emprisonnement : la voiture emprisonne une déclinaison papier du désir de Cendrars comme Paris emprisonne les trois femmes qui en sont la déclinaison charnelle.

Résumons la manière dont s'organise cette retenue du désir dans les symboles de la modernité : un livre est dans une voiture elle-même incluse dans Paris. Une fois le livre communiqué à l'éditeur, un nouveau projet romanesque arrive, colossal et balzacien², celui de *Notre pain quotidien* :

C'est un grand roman en plusieurs volumes, *Notre pain quotidien*, quelque chose qui, dans mon esprit, est l'équivalent des *Misérables* de Victor Hugo, mais les misérables ne seraient pas une seule classe sociale mais toutes les classes sociales. Je voudrais raconter comment les gens gagnent leur pain, leur pain de tous les jours. C'est un sujet magnifique, mais bien difficile à traiter si l'on veut l'épuiser ; surtout que je le vois très grand, très vaste, conçu à la moderne, d'une façon complète et impitoyable. Comment les gens gagnent leur pain quotidien dans une grande ville d'aujourd'hui. Je prends un immeuble à Paris, une grande maison de rapport (j'en connais une que j'ai longtemps habitée) et j'écris, comme on le ferait pour une fourmière, la monographie de chacun de ses habitants [...] Le tout mené simultanément et s'étendant sur un grand nombre d'années ou se passant à deux époques bien distinctes comme avant et après la guerre.³

Présenté de la sorte, ce sujet suppose une reprise de l'assemblage précédent en sens inverse, si bien que cette partie du récit s'organise en chiasme : dans le livre il y a un immeuble, dans l'immeuble il y a « toutes les classes sociales » d'une grande ville. La voiture et la maison de rapport forment le lien assuré par métonymie entre l'écriture et la modernité. Du général au particulier et du particulier au général, de la multiplicité à l'unité et de l'unité à la multiplicité, Cendrars fait se gonfler et se rétrécir son texte autour de ce lien. En quelque sorte, c'est une autre façon de circuler du centre à la périphérie et de la périphérie au centre.

La figure du promeneur aimant les bains de foule offre une autre configuration de la commutation entre le centre et la périphérie. Les vies de passants qu'il observe, comme celles

¹ *Ibid.*, p. 108.

² L'édition « Bibliothèque de la Pléiade » donne en note cet extrait d'une page dactylographiée datée « São Paulo, 1^{er} mai 1926 » : « NOTRE PAIN QUOTIDIEN // Grand ROMAN balzacien, terriblement profond et cruellement fouillé. » OAC, I, p. 873.

³ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 113-114.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

qu'il souhaiterait dépeindre dans *Notre pain quotidien*, sont autant de destinées à embrasser. Pourtant c'est à la singularité de sa propre existence que renvoie le ballet de ces inconnus. Pour que Paris devienne le lieu des nouveaux départs, le « Port-de-mer » qu'elle deviendra dans *Bourlinguer*, il ne faut pas rester arrimé à ses souvenirs. L'enjeu du récit autobiographique est de broser le portrait en acte d'un être qui se refuse à tout autre type de portrait. Encore moins à un portrait qui raviverait des présences disparues ; même si ce penchant funeste tourmente l'homme passionné :

Fantômes de ma jeunesse, de mon passé, années proches ou lointaines étourdiment perdues, nuits blanches, yeux, langues, mains, actes, paroles, que chaque retour à Paris est mortel pour celui qui y a passionnément vécu et qui aime encore avec passion !¹

Si rester attaché aux fantômes du passé c'est se condamner à ne plus pouvoir repartir, il faut en même temps, pour renaître inlassablement, savoir revenir sur le lieu d'une première naissance. Paris apparaît comme cette ville du passé qui invite à de nouveaux départs. Ainsi l'anonymat permet de se fondre dans le passé sans se laisser prendre à son jeu :

Une fois de plus me voici à Paris, à Paris où je connais tant de gens, mais où le plus souvent je n'ai envie de voir personne.
Sale littérature. [...]
J'évite les endroits où l'on me connaît et les rues où je pourrais me rencontrer et me heurter à moi-même.²

L'errance de Cendrars, prise de distance et connivence à la fois, est plus discrète que celle de Breton qui affirme dans *Nadja* qu'on peut être « sûr de [l]e rencontrer dans Paris, de ne pas passer plus de trois jours sans [l]e voir aller et venir³ », et plus proche de l'intimité du vers d'Apollinaire dans *Zone* : « Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule⁴ ». Elle s'inscrit dans cette lignée de marcheurs parisiens qu'il est possible de faire remonter à Baudelaire.

¹ *Ibid.*, p. 117-118.

² *Ibid.*, p. 117. Christine Le Quellec Cottier explique que la première phrase de cette citation est isolée du reste du texte dans le manuscrit original d'*Une nuit dans la forêt* : « Cette formule est placée sur la page de gauche du calepin ouvert, ce qui ne correspond pas à l'emplacement de la narration, mais à la page des notes et corrections, selon l'habitude de l'auteur déjà observable dans ses Cahiers de jeunesse. » L'empilement des phrases d'une écriture disséminée permet plus facilement ce genre d'insertion de notes qui rehausse l'importance à accorder à cette volonté d'anonymat. « Une nuit dans la forêt entre Paris et Lausanne » dans *À la rencontre... Affinités et coups de foudre*, Marie-Paule Berranger et Myriam Boucharenc (dir.), Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, « RITM », 2012, p. 307-319, [En ligne] ; consulté le 20 novembre 2020 ; URL : <https://books.openedition.org/pupo/2512>

³ « On peut, en attendant, être sûr de me rencontrer dans Paris, de ne pas passer plus de trois jours sans me voir aller et venir [...] », Breton, André, *Nadja*, [1928], dans *Œuvres complètes*, t. 1, Marguerite Bonnet (dir.), avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°346, 1988, p. 661. C'est nous qui modifions.

⁴ Apollinaire, Guillaume, « Zone », [1913], dans *Œuvres poétiques complètes*, Marcel Adéma et Michel Décaudin (dir.), avec la collaboration d'André Billy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°121, 1956, p. 41.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Il est des lieux privilégiés pour observer la foule des trottoirs et pour que se rencontrent les désirs des uns et des autres. Généralement ces espaces ont à voir avec la nuit :

Je vais au bain. Je traîne chez un coiffeur place du Théâtre-français. J'entre dans plusieurs cafés. [...] Alors, je vais, je vais, découvrant des boîtes nouvelles à chaque pas, des boîtes ou des petits jeunes gens me regardent en sifflant et où des gosses de gosses me tapent d'une cigarette ou d'un cocktail. Que tout cela m'apparaît effroyablement désuet et c'est pourtant là que j'apprends le dernier air à la mode, en tuant le temps, sans plus me soucier de mes travaux, sans donner signe de vie à personne. J'ai trop de domiciles pour vouloir rentrer chez moi, le seul endroit qui ne change jamais de propriétaire. Mais hélas ! bientôt je ne saurai plus où aller, j'aurai inauguré tous les nouveaux bars...¹

Ces places publiques où il est possible d'apparaître aux yeux de tous autant qu'il est possible de se fondre dans la masse forment le pivot de toutes les arrivées et de tous les départs. En fréquentant tous les bars pour s'enivrer des spiritueux et de l'ambiance des lieux eux-mêmes, en empruntant le vocabulaire populaire pour se glisser dans la peau de l'autre, en découvrant ce qui est à la fois désuet et à la mode (donc hors du temps), en cherchant, enfin, à ne plus donner signe de vie, cette description trahit une stratégie d'aveuglement : quand trop de regards se croisent, les yeux ne voient plus rien. Ce sont précisément ces images de l'aveuglement et de la confusion qu'utilise Cendrars vingt ans plus tard dans *Paris par Balzac* pour décrire la population qui se presse dans les bars de sa jeunesse, notamment au *Bœuf sur le toit*. Les clients se défigurent et se blessent, ne se reconnaissent plus eux-mêmes, ils s'effacent :

Les bars qui constellent le Paris moderne dans ses articulations comme des pointes de feu appliquées sur un genou ankylosé par un épanchement dû à une chute sur le parquet de danse, les bars qui déforment tous les visages dans la glace et les font fondre dans les lumières, sinusite faciale après une trop longue danse dans un courant d'air, fatigue en sueur, lassitude généralisée, coup de fouet des whiskies et des cocktails, épuisement [...]²

À moins que cet effacement ne soit en réalité une disponibilité. En gommant les oripeaux de l'identité, en oubliant tout parmi les gens, il est peut-être plus facile de s'ouvrir à celle qui passe. Plutôt que la salle de bar, espace clos, c'est la terrasse, espace à la fois ouvert et fermé, qui accueille l'occasion d'un coup d'œil. Cendrars s'attache à la circulation du regard quand il se dépeint en buveur attablé en extérieur³ : « Je suis à la terrasse du *Café de la Paix*, perdu parmi une foule d'étrangers qui regardent défiler Paris. Moi, je regarde passer mes amis dans la rue... Je repars cette nuit.⁴ » Le spectateur est dans une position propice à l'épanchement

¹ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 117 et 118.

² *Paris par Balzac*, TADA, XI, p. 199.

³ Peut-être est-ce à ce genre de passage que Raymone fait référence quand elle rapporte avec quelle insistance Cendrars aimait à se montrer en habitué des bistrotts : « Il m'a raconté qu'un jour, quelque temps avant de me rencontrer, il s'était installé au Napolitain pour voir Paris défiler ; il adorait rester aux terrasses des cafés et observer les êtres passer : c'était sa représentation comme il le dit dans je ne sais plus quel livre. » Témoignage rapporté par Miriam Cendrars dans *Blaise Cendrars, la Vie, le Verbe, l'Écriture*, op. cit., p. 381.

⁴ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 118.

de son désir, et le *flash-back* de sa rencontre avec Pompon est amorcé par cette position. Ce surgissement inattendu d'une femme devant le buveur rappelle évidemment « À une Passante », quoiqu'ici il ne soit pas question d'un coup de foudre. Le narrateur d'*Une nuit dans la forêt* est frappé par sa mémoire, il contemple un souvenir. Mais l'attente, qui est aussi dans le poème de Baudelaire, ne suppose-t-elle pas que le buveur guette un retour de l'être aimé ? Dans *Le Mythe de la passante*, Claude Leroy résume cette idée : « Pour une tradition de lecteurs hallucinés, la *survenante* sera toujours aussi, dans tous les sens du mot, une *revenante*.¹ » Au même titre que Pompon, la ville de Rome est un fantôme.

La catabase romaine

Ce n'est que quelques paragraphes après avoir rappelé « Je descends la rue de Rome² », que le narrateur se remémore l'épisode romain. Celui-ci a tout d'une descente aux enfers. La chape d'un ciel bas recouvre de débris une ville en ruines, rappelant son passé antique, glorieux, mais suranné dans l'atmosphère crépusculaire :

Tout saigne dans le soleil couchant. Le ciel sent la sueur, le bélier enflammé, l'herbe aux chats. Il s'empourpre et il tombe de la rouille, de la cendre, de la fleur de soufre, du jus de belladone, un grand frisson et la fièvre, avec les yeux verts comme deux citrons.³

Avec ses yeux verts, son odeur musquée et son teint de rouille, l'azur du ciel de Rome évoque Lucifer pesant de tout son poids sur un monde en état de déliquescence. S'enfoncer en taxi par les rues comme le font le « je » et Pompon revient à descendre au fond d'un trou, à s'enfoncer dans un abîme, à s'écrouler intérieurement comme s'écroulent les pierres d'une nouvelle cité de Dis, dont les murailles brûlantes encerclent les enfers :

La Ville éternelle n'est pas dans ses monuments de marbre et d'airain, mais, à rebours, dans ses catacombes qui s'écroulent. Le nombril de l'univers est un trou ; ce n'est pas un dôme mais un antre. Il faut se laisser glisser, s'abandonner, se laisser entraîner par sa propre pesanteur pour atteindre le centre du monde et contempler, non pas la momie imputrescible des empereurs, ni le masque apologétique des papes, mais bien le visage ardent des sorcières qui gravitent dans les flammes. Seule la Rome des sibylles, seule la Rome des démoniaques, seule la Rome des nécromants a jamais été grande, d'une grandeur souterraine et nocturne [...] Ici, tout craque, tout se délabre, s'effrite, s'écaille, tombe en poussière [...]⁴

Le caractère effrayant de cette expédition dans les entrailles citadines provient du fait qu'il semble y avoir toujours plus profond que le fond. La chute est sans fin et le « nombril de

¹ Leroy, Claude, *Le Mythe de la passante. De Baudelaire à Mandiargues*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1999, p. 4. L'auteur souligne.

² *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 117.

³ *Ibid.*, p. 121.

⁴ *Ibid.*, p. 122.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

l'univers » ne cesse de reculer, progressant « à rebours ». Ce lieu obscur et souterrain rappelle la *selva oscura*¹ dans laquelle progresse le voyageur dans les premiers vers de *La Divine comédie*. Il rappelle aussi les « lieux illimités » et « les palais vides » que traversent Énée et la Sibylle par une « nuit solitaire » tandis qu'ils plongent dans les « brumeuses profondeurs de la terre² ». La chute n'est pas uniquement le fait d'une attraction extérieure, elle est aussi intérieure. Ce n'est pas Satan qui se laisse contempler au prix de cet effondrement, mais des sorcières au « visage ardent ». Au creux de l'ancre romain, le fantôme de palingénésie se mêle à celui d'une beauté féminine outragée.

En effet, Néron « transformé en crapaud qui cherche une femme enceinte pour lui sauter dans la bouche³ », renaissant depuis un ventre dont il a délogé le premier fœtus, surgit en pleine description d'un environnement malade :

Voyez cette campagne moite, puante, rugueuse, drapée comme un mendiant, ce grand corps mou à l'abandon, criblé de taches de vérole ou gonflé comme par des poches de pus, ce roi lépreux chassé hors des remparts, couché au travers de toutes les avenues, qui rend par ses plaies le lait de l'Antiquité, qui souille sa couronne, qui mire son masque léonin dans le Tibre, qui laisse traîner ses mains malades dans toutes les sources et dont l'exhalaison empoisonne la nature.⁴

La terminologie médicale, la tournure emphatique, les références historiques et géographiques : tout sert la construction d'un récit mythique, dans lequel le corps cadavérique de Rome se désagrège sans tout à fait se résoudre à mourir. Une improbable vitalité surgit du pourrissement. Dans ce deuxième exemple, les voix d'une chorale masculine se maintiennent dans la nuit malgré la décrépitude ambiante :

Le débraillé si général en Italie est plus particulièrement sensible à Rome, où les ruines, comme les hommes, gisent déboutonnés au soleil, font la sieste dans l'herbe pailleuse et n'arrivent pas, même sous le plus auguste des clairs de lune (plus ridicule et plus théâtral que réellement grandiose pour un homme habitué aux projecteurs des studios, un million de bougies "Sunshine"), à faire oublier la misère qui les ronge, ni leur laisser-aller fatidique. Ici, tout tombe en poussière, est malade, succombe à une lente poussée. Les crachats du *Corso*, ainsi que les voix des hommes qui jouent la nuit à la *morra* dans l'enceinte du Colisée, sont plutôt signe d'une vitalité épuisée que simple incurie du Sénat.⁵

Le texte se commente lui-même en avançant. La parenthèse, tout en contribuant à creuser la phrase et à lui donner de l'amplitude, dénote un jugement péjoratif sur les « clairs de lune ».

¹ « Au milieu du chemin de notre vie, je me trouvai dans une forêt obscure, car j'avais perdu la voie droite. » Alighieri, Dante, *La Divine comédie*, [1472], Chant premier, t. I « Enfer », Alexandre Masseron (trad.), Paris, Albin Michel, 1951, p. 14.

² « Dieux souverains de l'empire des âmes, ombres silencieuses, Chaos, Phlégéthon, lieux illimités, sans voix dans la nuit puissé-je avoir licence de dire ce que j'ai entendu, puissé-je, avec votre aveu, publier choses abimées aux brumeuses profondeurs de la terre./ Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire parmi l'ombre, à travers les palais vides de Dis et son royaume d'apparences [...] » Perret, Jacques (trad.), *Énéide*, Virgile, [1978], t. II, Livres V-VIII, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 52.

³ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 121.

⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁵ *Ibid.*

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Bien que la séquence cherche à décrire le « laisser-aller » des Romains et la médiocrité du décor dans lequel ils vivent, l'insertion fait du cinéma un spectacle plus fascinant que la nature elle-même. La décadence de l'histoire et des hommes ne parvient pas à s'imposer totalement, elle est contrebalancée par la technologie moderne. Suivant ce principe de complémentarité entre dégénérescence et régénérescence, la ville se nourrit de sa propre décomposition, comme le cadavre dans la quatrième strophe du quatrième chant des *Chants de Maldoror* : « Cependant mon cœur bat. Mais comment battrait-il, si la pourriture et les exhalaisons de mon cadavre (je n'ose pas dire mon corps) ne le nourrissaient abondamment ?¹ »

Dans l'autopsie du cadavre de Rome, la vie se manifeste encore par l'intermédiaire des bêtes qui peuplent les monuments lépreux. De la même manière, les animaux habitent les interstices et les ouvertures du cadavre chez Lautréamont. Ce ne sont pas des vipères, des crabes ou des hérissons qui se croisent à Rome, mais des taupes, des crapauds, et d'autres parasites étranges et répugnants :

[...] peut-être l'œuvre d'une taupe ocellée, mais assurément l'œuvre d'une taupe aveugle, enfouisseuse et cachée, et tout ce qui s'est dressé orgueilleusement à la surface de cette ville a été secrètement abattu par cette bête.

[...] vont et viennent les bêtes sagaces, les bêtes soyeuses, les bêtes magiques qui roulent leurs excréments en boule. Étranger, si tu veux vivre, n'avale jamais l'hostie, ni le code, mais croque une de ces boulettes noires dont tu ignores les ingrédients et la pharmacopée, et qui sont un aphrodisiaque terrible, un mortel philtre d'amour, un poison qui paralyse l'intelligence.²

Affublées de mystérieux pouvoirs sensuels, ces bêtes détruisent la cité en même temps qu'elles la maintiennent debout. C'est pour en faire un mort-vivant que le « je » lance son invitation à l'« étranger », une invitation diabolique en ce qu'elle est « contre l'hostie et le code ». Vie et mort ne se succèdent pas, mais se superposent. Le cadavre de Maldoror donne au « voyageur » la même leçon quand il l'interpelle en disant : « Voyageur, quand tu passeras près de moi, ne m'adresse pas, je t'en supplie, le moindre mot de consolation : tu affaiblirais mon courage. Laisse-moi réchauffer ma ténacité à la flamme du martyr volontaire.³ » Ainsi la force de vivre et le courage ne s'acquièrent qu'au prix d'un sacrifice.

Cette adresse directe à l'étranger dans *Une nuit dans la forêt*, renforcée en amont par la répétition des impératifs « voyez⁴ » pour introduire la description de la campagne, donne au texte une valeur d'épithète. Par un basculement inattendu vers le tutoiement, elle interpelle

¹ Lautréamont, Comte de, *Les Chants de Maldoror*, [1868], dans *Œuvres complètes*, Pierre-Olivier Walzer (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 218, 1970, p. 169.

² *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 122.

³ Lautréamont, Comte de, *Les Chants de Maldoror*, *op. cit.*, p. 171.

⁴ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 120.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

le lecteur depuis l'outre-tombe. L'ambiguïté provient du fait que le « je » parcourant les cercles de l'enfer romain se confond fraternellement au lecteur. L'un et l'autre, au bout du chemin, sont destinés à trouver l'action comme valeur cardinale de leur existence :

Alors, tu agiras comme dans *La Légende dorée*, en sacrifiant tout, sauf ton acte.
Ton acte gros de conséquences.
Pour toi ou pour un autre.
Ce n'est pas forcément un acte de foi.
Qu'importe !
N'aie pas peur de marcher dans les ténèbres ou de glisser dans du sang.
On ne sait jamais ce que l'on fait, on ne sait jamais où l'on va.
La vie est dangereuse.¹

Difficile de ne pas lire ici une résurgence de la violence de Moravagine, Néron moderne suivant à la lettre une appropriation réductrice du concept de surhomme². Dans cette colonne, le sacrifice ne se réalise réellement que par l'écriture. C'est pourquoi il faudrait agir comme dans *La Légende dorée*, le livre qui rapporte la geste de cent cinquante saints martyres du Moyen-Âge. Le souffle épique qui concourt à faire de l'épisode romain une catabase vient du fait que l'écrivain a su s'enfoncer au cœur des ténèbres pour en remonter la dialectique du désespoir. *Une nuit dans la forêt* serait donc la geste d'une autre sorte de martyr. Le recours aux vers se justifie parce que cette conquête a un accent homérique que le lyrisme renforce : « Les coassements s'éveillent en même temps que les étoiles et les arômes amers de l'absinthe. »

Cependant, cette tonalité épique est trompeuse. En effet, la peinture macabre de Rome est contrebalancée par trois éléments : une délectation de l'immonde, un penchant pour le grotesque et une tendance à l'humour. Pour s'en convaincre, il suffit de se représenter Néron en rêveur romantique qui contemple la lune alors qu'il est entouré de « chrétiennes louffingues³ » buvant à une fontaine, ou bien de constater avec quelle méticulosité Cendrars se plaît à énumérer des termes précis pour qualifier certains symptômes : « impaludisme », « éléphantiasis », « vérole⁴ », etc., ou encore de remarquer qu'il y a dans l'idée de mourir dans le ventre d'une femme une tranquillité et une certaine « volupté⁵ ». L'héritage de Lautréamont se devine encore à travers cette coexistence du sordide et de la dérision.

¹ *Ibid.*, p. 122-123.

² À propos de ce passage, Birgit Wagner dans « Le vraisemblable du texte moderne », rappelle : « Cendrars n'est pas le seul écrivain de l'entre-deux-guerres à nager dans les eaux troubles d'une version populaire de certains théorèmes de Nietzsche ». Elle rappelle également que cette appropriation culturelle conduit à « différents degrés de banalisation dans l'univers romanesque » de la violence. *Cendrars à l'établi (1917-1931)*, op. cit. p. 90.

³ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 121 pour les deux dernières citations.

⁴ *Ibid.*, p. 120 pour les trois dernières citations.

⁵ *Ibid.*, p. 121.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Le lecteur est contraint à ne pas prendre la traversée de Rome uniquement comme une conquête héroïque, du fait du caractère faussement apologétique du discours sur l'action. Le paradoxe tient dans le fait que le déplacement a lieu dans un paysage mou, où règnent la « stagnation » et la « stupeur » :

C'est la race même qui est mortellement atteinte, se corrompt dans ce climat ; sa stagnation est un état de langueur, un état de délectation morose, un état frileux, non pas un penchant naturel à la nonchalance qui laisse libre cours à une certaine fantaisie que l'on pourrait heureusement prendre pour simple désordre ou une façon honnête de se laisser tout bonnement vivre (comme les nègres de Bahia, cette Rome noire) ; elle est l'effet d'une jalouse et fielleuse mélancolie, due à une maladie endémique, à l'impaludisme.

Rome n'est plus grande aujourd'hui, elle est affligée d'éléphantiasis.

Tout y semble frappé de stupeur.¹

Dans ce passage, la langueur est le fait de la ville comme elle est ensuite attribuée au promeneur lui-même, dont nous avons vu qu'il se laisse « entraîner par sa propre pesanteur ». Cet état de langueur touche à son paroxysme dès lors que le texte, par les effets d'antinomie que nous avons relevés et analysés, revient sur lui-même. Le parallèle avec Bahia donne une idée de cette réversibilité : au cœur de la modernité brésilienne, c'est une autre Rome qui attend le voyageur, plus fantaisiste, mais infernale par sa nonchalance. La descente aux enfers n'est donc pas destinée à satisfaire un but précis. L'action est gratuite, réduite à une agitation.

Non seulement le héros revient bredouille, mais il revient seul. En effet, le dernier aspect qui fait du souvenir de Rome une catabase tient au fait que Cendrars n'est pas seul à errer dans la ville. Dourga, la vénus noire, est la première des compagnes qui entourent l'apprenti cinéaste :

[...] Dourga, la danseuse hindoue, ma principale interprète, qui souvent ne pouvait pas tourner, malade qu'elle était d'une mystérieuse maladie qui lui "marbrait" les seins, les épaules, tout le bas du visage comme à coups de crayon de feu, des marques livides qui apparaissaient en noir sur les gros plans pour lui ravir tous ses moyens, des plaques, des rougeurs, des atolls sanguinolents que je n'arrivais pas à effacer malgré mes soins, les maquillages ingénieux, mes éclairages truqués, tout un jeu de petits boutons ardents qui défiguraient son fier profil d'Orientale [...] ²

Sa santé précaire, ses escarres, sa face défigurée et sa beauté perdue font d'elle une sorcière au « visage ardent » comme on en trouve d'autres dans le sous-sol de Rome. Morte précocement sans être parvenue à dissimuler ses plaies, Dourga vient s'ajouter à la liste des personnages féminins désespérés qu'il est impossible de secourir et dont Cendrars parsème ses romans. Deux agressions font de Pompon une autre sorcière au « visage ardent » : un coup de pistolet qu'elle se tire dans le ventre pour tenter de s'avorter et un éclat de verre qui lui

¹ *Ibid.*, p. 120.

² *Ibid.*, p. 119.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

fend le visage en deux. Dans le taxi qui les conduit par les rues, le « je » ne parvient pas à la tirer de sa torpeur et la laisse recluse loin des vivants, comme Orphée échoue à sauver Eurydice, encore qu'il affirme qu'il ne l'aime pas :

[...] je n'emportais d'elle qu'une seule image : celle d'une petite fille qui se consumait de désespoir. [...]
J'aurais dû l'aimer pour la tirer d'affaire ; mais je ne me sentais pas le courage de lui jouer cette comédie ; je ne ressentais pour elle qu'une immense pitié fraternelle (et c'est ça que Pompon ne m'a jamais pardonné).¹

En voiture, le jeu de poupées russes reprend : le véhicule enferme l'objet du désir. En revanche, Pompon refuse de se laisser prendre. Les « randonnées en auto² » révèlent l'ampleur de la distance qui sépare les deux êtres :

[...] nous ne nous adressions jamais la parole.
Je trimbalais Pompon avec moi comme on emporte un livre en promenade [...]
Pompon restait fermée, elle se taisait farouchement.
Elle était seule dans l'auto, fluette et encore un peu pâle, toute ramassée sur elle-même [...] Immobile dans son coin elle disparaissait dans la profonde carrosserie de l'automobile comme une perle dans son écrin.
À quoi pouvait-elle bien penser, le regard perdu devant soi sur la route et les mains reposant sur son ventre ?
Sa tête était toujours un peu inclinée sur la droite.
Elle se laissait emporter.
[...] Peut-être que son ventre lui faisait mal dans les cahots et qu'elle pensait à ce trou, ce tout petit trou de la balle du revolver qui l'avait perforée pour tuer le fruit de ses entrailles... Je ne sais.³

Tenter de comprendre Pompon c'est risquer une nouvelle chute dans un minuscule trou qui se dessine sur un ventre. La voiture l'avale et l'entraîne à toute vitesse dans une Rome au fond de laquelle elle ne trouvera pas le moyen de renaître. Dénuée de cette énergie dont s'enorgueillit le narrateur au début du texte, elle se laissera aller à un désespoir au premier degré. Les plaisirs de la ville, les joies de la modernité, maintiennent à distance le secret de l'autre, et multiplient les objets du désir. Plus la voiture accélère, plus l'altérité s'éloigne et reste inconnaissable. La conclusion de Cendrars à ce propos est sans appel :

Dieu, ce qu'il est difficile de venir en aide à un être humain. J'entamais un nouveau plat. J'aurais voulu lui faire comprendre que rien de ce qu'elle ressentait ne m'était étranger. À quoi bon, c'est l'éternel malentendu, aucun sentiment ne se partage, pas plus la sensation que la sensibilité, la parole qu'un baiser. On n'est pas fait pour vivre en société. On n'a pas de semblable. On est toujours seul. Je buvais une *grappa*. J'épluchais un fruit. Je plaisantais en napolitain avec le garçon. Quand j'avais bien bu et bien mangé, je la regardais en souriant et je lui tendais la main. Il n'y a que les malheureux pour être aussi égoïstes et méfiants. Déjà Pompon avait regagné son calme, sa douleur, sa mortification. Elle était plus lointaine que jamais et tellement absente qu'elle mettait un grand moment avant de répondre à mon sourire et de me donner sa main hésitante.⁴

¹ *Ibid.*, p. 123.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 123-124.

⁴ *Ibid.*, p. 125.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Le contraste est saisissant entre l'appétit de l'un et la « mortification » de l'autre. Nulle convivialité dans ce repas, seule la manifestation d'une avidité se fait sentir, en opposition avec un discours résolument désespérant. Rome part à vau-l'eau et Pompon avec elle. Cependant, la vitalité qui existe entre les pierres de la ville pourrissante n'existe pas chez Pompon car elle a tué le « fruit de ses entrailles ». Donnant la réplique à cette image du trou, les retours à la ligne, les points de suspension et les parenthèses concourent à la création d'un vide dans l'espace de la page et fabriquent des marges blanches, des manques. L'irréel du passé permet de situer l'abîme qui sépare les personnages puisqu'il désigne ici une rencontre qui aurait pu avoir lieu, mais qui s'est esquivée dans le vertige des villes du désir. Dans São Paulo, Paris ou Rome courir après son propre désir, sa propre fin, et chercher à posséder l'autre c'est, à coup sûr, s'effacer soi-même. Aussi la construction antithétique dans la réflexion préliminaire n'apparaît-elle pas si contradictoire que ça : « Je n'attends rien de ce que j'aime, mais tout ce que je n'aime pas m'attend.¹ » La conscience de soi ne s'acquiert que par la diversification des objets de son désir, quand l'abandon à l'autre est synonyme de dépossession. « Quand tu aimes il faut partir² », écrit ailleurs Cendrars.

Arracher une image : voilà ce qui relance le désir, rend le suicide capricieux et motive l'écriture. À défaut de pouvoir posséder l'image de l'autre, éparse au fond du gouffre, peut-être est-il possible de la montrer, de la dénuder, de dévoiler le scandale ontologique dont elle résulte. La digression d'*Une nuit dans la forêt* sur le cinéma cherche à réaliser cette dérobade. Avant que le récit ne se resserre sur l'expérience de la réalisation de *La Vénus noire*, le « je » installé au fond du taxi se réifie en une caméra dont les yeux sont la lentille :

En passant sous le grand lampadaire de la *piazza del popolo*, je voyais soudainement Pompon entrer en pleine lumière pour retomber aussitôt dans la nuit et ainsi de suite, tout le long du *Corso* et de la *via Tritone*, prendre du relief et se creuser d'ombres sous chaque lampe à arc en arrêt. Selon la vitesse de la voiture, j'avais parfois plusieurs images de Pompon en noir et blanc qui persistaient simultanément et avec plus ou moins de durée dans ma prunelle, comme si je l'avais perçue à travers un obturateur déréglé. Ou alors, c'est moi qui n'arrivais pas à faire le point assez vite.³

Dans ce *travelling* nocturne, Pompon n'est plus qu'une image qui s'imprime sur une pellicule. Les contrastes entre l'ombre et la lumière, entre le creux et le plein, entre le mouvant et le statique, achèvent de la priver de son humanité. Projection, construction, objet de la contemplation d'un *cameraman* : elle n'existe plus que pour un regard et non pour une conscience ou pour une quelconque rationalité qui viendrait justifier qu'on puisse s'adresser

¹ *Ibid.*, p. 102.

² « Tu es plus belle que le ciel et la mer », ORC, I, p. 129.

³ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 123. L'auteur souligne.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

à elle. Dans l'écriture de Cendrars, l'œil du cinéaste capture l'image d'autrui toujours à ses dépens.

Les villes de Paris et de Rome exercent une puissance centrifuge sur le récit. Elles resserrent l'attention du lecteur sur des personnages féminins meurtris qui apparaissent comme des passantes. Les tenant ainsi à distance, celui qui les désire ne s'abîme pas dans une passion unilatérale. Le meilleur moyen d'être exalté est de rester fuyant, comme le montre l'attitude du narrateur vis-à-vis de la comédienne qu'il rechigne à aller voir ailleurs que sur scène. L'atmosphère mélancolique ou malade du milieu urbain témoigne de ce tiraillement douloureux, renforcé par un sentiment de solitude et d'absurdité. Les villes sont le linceul dans lequel repose l'intimité avec autrui dont le narrateur ne parvient pas à faire le deuil. Mais ces cités offrent aussi quelques divertissements comme le rire, celui qui vient du temps passé avec un éléphant « aussi voleur que rigolo¹ », ou l'ivresse : « (tout le vin que je buvais à Rome m'a permis de livrer l'énorme somme de travail que je fournissais alors quotidiennement et d'avoir du cœur lors de la débâcle finale)² ». Bien qu'elle représente ici la « débâcle finale », la mise en scène cinématographique, au même titre que la forêt brésilienne et l'écriture, met à nue cette distance entre les êtres.

¹ *Ibid.*, p. 125.

² *Ibid.*, p. 124.

C. Filmer la débâcle

La fin d'*Une nuit dans la forêt* s'engouffre dans le précipice du désir que nous venons d'exposer. Les circonstances du tournage de *La Vénus noire* ne sont pas vraiment décrites car Cendrars énumère ses rencontres, dresse la liste des tâches que doit accomplir un réalisateur et tient un discours au ton prophétique sur le rôle du cinéma. La dimension autobiographique s'éloigne en même temps que l'intrigue. Dans les pages consacrées au séjour dans les studios « Rinascimento Films », l'image de la table rase accompagne l'exhibition d'un langage bateleur où tout s'emballe. Ce moment de fièvre illustre une poétique de l'étourdissement fondée sur la compilation de fragments et sur l'effacement du sujet. Ce temps fort tire son essor de l'échec du tournage d'un film qui sera à peine diffusé. Pour Cendrars, il s'agit de décrire une débâcle, car le projet finit par s'effondrer sur lui-même. Cet épisode se construit donc sur un « goût du désastre » que le narrateur du *Paysan de Paris* voit s'étendre sur toutes les manifestations du « moderne¹ », en 1924. C'est à travers le développement de la modernité, objet de fascination et de répulsion, que ce goût se signale dans *Une nuit dans la forêt*.

Écrire une débâcle, pourtant pur moment d'agitation, c'est écrire un certain rapport à la passivité, conçue soit comme un renoncement devant l'événement, soit comme un contournement de l'objet. Le désastre a lieu *autour* de ce qui le provoque. Le drame en lui-même n'est qu'à peine effleuré. Les vicissitudes du plateau de tournage, comme auparavant l'errance citadine, sont une façon d'entretenir une relation indirecte à une catastrophe intime, à une blessure. Chaque étape du récit vient éclairer, selon des méthodes différentes, les imprévus rencontrés par le metteur en scène, mais sans jamais en donner la cause ou la résolution. Sans clairement expliciter les étapes de la réalisation de son propre film, c'est le procès de tout le milieu du cinéma que fait Cendrars, et en premier lieu des actrices.

De plus en plus indistinct, le personnage est prisonnier de ses inventaires et de ses détours. Il apparaît submergé par les prodiges technologiques. Phagocyté par un objectif avec lequel il aurait dû communier, l'homme qui devait faire l'objet de l'autobiographie a complètement disparu. Pourtant, à la toute fin du récit, malgré le naufrage du projet de se raconter soi-même,

¹ « Un goût du désastre était en l'air. Il baignait, il teignait la vie : tout le *moderne* de ce temps-là, cette fonction de la durée en prenait un accent qui paraîtra bientôt singulier, et en quelque manière inexplicable. » Aragon, Louis, *Le Paysan de Paris*, [1926], dans *Œuvres poétiques complètes*, t. 1, Olivier Barbarant (dir.), avec la collaboration de Daniel Bougnoux, François Eychart, Marie-Thérèse Eychart, Nathalie Limat-Letellier, Jean-Basptiste Para et Jean Ristat, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°533, 2007, p. 240. L'auteur souligne.

une rémanence, permise par la dissémination de l'écriture, réconcilie le « je » avec le vertige qui le conduit à sa perte.

L'écriture comme dispositif d'éclairage

Les dernières pages se caractérisent par une forme d'effervescence qui semble liée à la façon dont l'écriture arrive à rendre les focalisations de la lumière. Il convient d'interroger les deux relations à la passivité qu'elle éclaire. La première désigne l'attitude rétive de Pompon. La longue liste de femmes rencontrées, les exemples des scènes que Pompon pourrait jouer ou de choses qu'elle pourrait faire délimitent le panorama de ses renoncements. En ce sens, sa passivité est un refus de l'action : elle se tient volontairement à l'écart. Son désespoir et son insensibilité s'affichent comme une provocation à l'égard d'un homme qui ne l'aime pas. Dans cette inertie résolue, le « je » trouve un répondant à son ardeur.

La seconde relation à la passivité est celle du « je », qui ne se manifeste pas comme une apathie, mais comme une hyperactivité. Son agitation est à comprendre comme un refus, mais un refus qui ne dit pas son nom, parce que le narrateur d'*Une nuit dans la forêt* est toujours en train de parler d'autre chose que de ce qui devait le retenir. Les digressions sur la fatigue de l'entrepreneur et sur les pouvoirs du cinéma, comme le refus de monter voir Pompon, la rêverie sur la cigarette ou le souvenir soudain de la forêt sont des détours pour ne pas évoquer ses propres secrets.

En ne voulant pas entretenir une relation frontale à son désastre personnel, Cendrars a un comportement proche de celui que Blanchot identifie chez Bartleby, le personnage d'Herman Melville. Dans *L'Écriture du désastre*, Blanchot distingue deux types de refus qui correspondent à ceux que nous venons de présenter. Le premier type de refus est « le premier degré de la passivité » et s'entend comme « une détermination énergique, appelant une contradiction énergique¹ ». En quelque sorte, c'est la posture de Pompon. Elle pourrait dire : « Je ne le ferai pas », « *I will not do it* ». En revanche, le « je » d'*Une nuit dans la forêt* dirait plutôt comme Bartleby : « *I would prefer not to* », « je préférerais ne pas ». En ce sens, son comportement relève du deuxième type de refus relevé par Blanchot :

[...] une abstention qui n'a pas eu à être décidée, qui précède toute décision et qui est plus qu'une dénégation, mais plutôt une abdication, la renonciation (jamais prononcée, jamais éclairée) à rien dire – l'autorité d'un dire – ou encore l'abnégation reçue comme l'abandon du moi, le délaissement de

¹ Blanchot, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1980, p. 33 pour les deux citations de la phrases.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

l'identité, le refus de soi qui ne se crispe pas sur le refus, mais ouvre à la défaillance, à la perte d'être, à la pensée.¹

Ce n'est pas parce qu'il ne « se crispe pas sur le refus », comme Pompon, que le « je » n'œuvre pas à une mise en retrait, à une distraction dévastatrice du contour de son identité. En ce qu'elle est la reproduction inlassable de faux-fuyants, la faconde du « plus impatient des hommes » relève de ce que Blanchot appelle « l'infini de la patience² ».

Pour autant, la passivité se conçoit au-delà du simple trait de caractère attribué à quelques personnages. Elle a à voir avec la pratique de l'écriture elle-même :

S'il y a rapport entre écriture et passivité, c'est que l'une et l'autre supposent l'effacement, l'exténuation du sujet : supposent un changement de temps : supposent qu'entre être et ne pas être quelque chose qui ne s'accomplit pas arrive cependant comme étant depuis toujours déjà survenu – le désœuvrement du neutre, la rupture silencieuse du fragmentaire.³

Ces ponts entre écriture et passivité s'appliquent à *Une nuit dans la forêt*. Contre toute attente, et même s'il prend apparemment toute la place au sein d'un éternel présent, le sujet est toujours menacé par un effacement. Il est surpris par l'irruption d'un temps « depuis toujours déjà survenu », c'est-à-dire en état de recommencement. L'écriture fragmentaire est à comprendre comme une réaction à une soumission poussée à la limite du connaissable, en ce qu'elle souligne des effets de rupture et des silences.

Deux techniques de fragmentation du discours mettent en avant cette passivité par diversion. Chacune est comparable à un dispositif d'éclairage d'une scène prête à être filmée, comme si l'écrivain se faisait chef opérateur. D'abord, les pleins feux sont braqués sur l'enthousiasme de toutes les apprenties actrices, en contraste avec l'apathie de Pompon. Ensuite, une esthétique du flash organise le discours portant sur l'aveuglement et la dénudation de ces candidates.

Les pleins feux mettent en lumière l'engouement que génère le tournage du film. Pour en rendre compte, Cendrars utilise quelques longues phrases compressées dans un seul paragraphe rythmé par de nombreuses virgules. Tout en insistant sur son excès d'occupation, il souligne le caractère élastique du temps qui passe et qu'il est toujours possible d'étirer :

[...] je répondais à tout le monde et, expédiant les convocations par centaines à la poste, je trouvais encore le temps (tant le temps est élastique quand on ne s'ennuie pas) d'entrearder ma journée de

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 29.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

travail d'une vingt-cinquième heure que je débitais en fractions de minutes pour recevoir chacun, chacune en particulier.¹

Les phrases de Cendrars sont à l'image de cette élasticité, c'est-à-dire qu'elles étouffent la page, se compriment, gagnent en densité, mais sont gonflées par du superflu. L'usage inattendu du verbe « entrelarder » attire l'attention. Le terme cumule deux sens : un sens concret et technique, « piquer le lard », et un sens figuré, « insérer des vers latins, des citations latines dans un discours² ». Les deux sens sont plutôt éloignés, il n'y a pas de glissement de sens par métonymie ou métaphore. Au plaisir du mot qui se démarque gaillardement de la référence érudite, ce choix lexical laisse supposer que le texte se donne à voir comme un palimpseste. Ajout de séquences phrastiques, pot-pourri de vers, l'écriture par gonflement tire ses lettres de noblesse de sa faculté de brassage sémantique et formel.

Les cas de disjonctions syntaxiques sont nombreux dans la dernière partie du récit. Les propositions subordonnées sont rejetées loin de la proposition principale, si bien que le lecteur doit revenir en arrière pendant sa lecture pour se souvenir de ce dont il était question au début de la phrase. Dès lors, la progression du récit est absolument figée. Le retardement a pour effet de mettre en saillance un foisonnement. Un paragraphe a uniquement pour objet de dire l'abondance de prétendantes que le « je » reçoit : « Il est vrai que j'étais entouré de femmes, de princesses, des marquises, des femmes de généraux, d'officiers, de soldats, des orphelines et des fiancées, des grandes dames et des filles, des infirmières des actrices [...] » ; où il reçoit ces propositions : « [...] chez le portier de l'hôtel, dans mon bureau, dans ma voiture, dans mes poches, dans mon chapeau, sous mon couvert, dans mon assiette, dans mon armoire à linge [...] » ; et où il se rend : « [...] chez les libraires, les fournisseurs, les costumiers, les coiffeurs, les marchands d'accessoires, au labo, au service de comptabilité, à la caisse [...] »³. Tandis que dans les rues de São Paulo, de Paris ou de Rome, l'attrait pour les femmes se concentre sur quelques figures, ce passage décline les métamorphoses possibles de la féminité. Ce défilé détourne le « je » de son activité principale, mais il est impossible de se représenter une seule de ces figurantes puisqu'elles ne sont que des stéréotypes qui s'entassent, en dépit de toute description réaliste. Elles sont présentes au même titre que les produits dans un

¹ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 128.

² « *Terme de cuisine*. Piquer de lard. Entrelarder un filet de bœuf./ *Fig.* Entrelarder un discours de vers, de citations latines, y insérer des vers, des passages latins. » Littré, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, L. Hachette, 1873-1874, [En ligne] ; consulté le 4 février 2021 ; URL : <https://www.littre.org/definition/entrelarder>.

³ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 126 pour les trois dernières citations.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

catalogue et ne laissent que furtivement entrevoir les autres partenaires qui gravitent en constellation autour du cinéaste.

Avec ces femmes il est question de « bavarder », d'obtenir un « délassement¹ » de leur conversation, ce qui renforce l'idée que la syntaxe permet de reporter la flânerie à l'échelle du langage. Au rythme du point-virgule, les accumulations s'insinuent dans d'autres accumulations qui s'insinuent elles-mêmes dans des parenthèses :

Comme je ne suis pas fier et que je voulais que chacun puisse courir sa chance (moi-même je faisais du cinéma pour gagner de l'argent ; gagner de l'argent doit être fait en gaîté et sans envie, sinon cela ne vaut pas la peine d'avoir tant de tracas et de se mettre de formidables responsabilités sur le dos ; je n'ai jamais pu comprendre pourquoi les hommes d'affaires se prennent si furieusement au sérieux et sont tristes, au point que leurs assemblées ressemblent plutôt à des synodes de pasteurs protestants, souffrent scrupuleusement de l'estomac et se mêlent de légiférer la vie des hommes, plutôt qu'à une libre réunion de bons vivants en train de révolutionner le monde tout en jouant aux cartes, en pariant, en lançant et en acceptant nombre de défis ; spéculer, brasser des affaires, faire de la publicité, aborder carrément des problèmes qui transforment l'aspect séculaire d'un pays, créer des besoins nouveaux jusque dans les plus lointains villages, imposer de nouveaux produits, avoir prise sur l'élégance et l'hygiène de millions de gens, bouleverser les idées et les mœurs, s'entourer des beaux joujoux de la technologie moderne, exercer un prestige mondial est du grand sport, que diable, du sport en plein air, au grand jour, et il n'y a aucune raison de se faire une tête d'hypocrite, ni de vouloir se payer l'ancienne cagoule des cagots pour se réserver une place autour du Veau d'or ! Dieu merci, il n'y a plus de franc-maçonnerie possible ; une fois pour toutes, l'argent est impur, ça ne fait pas l'ombre d'un doute ; mais il est si drôle, aujourd'hui, qu'il est libre et qu'il appartient à tous !) [...]²

La phrase initiale se poursuit au-delà de cette longue parenthèse que nous venons de reprendre. Ce genre de séquence agit comme un projecteur si puissant qu'il éblouit son sujet et, comme dans un fondu enchaîné, c'est toute l'expansion capitaliste et la furie de la spéculation, selon Cendrars, qu'il est possible d'apercevoir en transparence derrière une galerie de femmes. Cet emballement traduit une joie de la collection que la métaphore de l'argent prolonge. L'étirement de la phrase éloigne de l'objet principal de l'intrigue, comme les dépenses monétaires du narrateur servent à réaliser un film qui sera peu visionné. Cet éventail de ce qui est désirable, de ce qu'il est jubilatoire de gagner ou de perdre, est obtenu par la superposition de couches de séquences averbales. Celles-ci s'assimilent aux nombreuses parataxes des premiers textes d'*Aujourd'hui*. Cette surexposition d'objets les rend comme imperceptibles. La luminosité est trop crue, trop forte, les hautes lumières finissent par éblouir et c'est en ce sens que la fin du paragraphe se disloque. Après ces quelques longues périodes, des phrases de plus en plus brèves viennent s'entrechoquer. La typologie des femmes se morcelle comme si le « je » s'essouffait, bégayait, et ne savait plus lui-même où donner de la tête :

Derrière un portant m'attendait une jeune fille tremblotante et confuse. Ou c'était une vieille radoteuse recouverte d'une carapace de faux bijoux qui m'envoyait des postillons sous son face-à-main. Ou une

¹ *Ibid.*, p. 128 pour les deux citations de la phrase.

² *Ibid.*, p. 127.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

pauvre danseuse dans une robe d'emprunt. Ou une morphinomane en deuil. Une coquette. Une grande femme brune. Une frôleuse. Une maquerelle jeune avec des yeux de nuit. Une grand-mère qui m'offrait ses petites filles et qui les pinçait sournoisement dans le dos pour qu'elles se tiennent droites. Une boxeuse. Une femme qui devait avoir un cancer du sein. Des coucheuses. Une bécasse. Un papillon. Une vache. Une petite diablesse enragée et des jolies filles par milliers.¹

La logique sérielle vient contrecarrer le développement narratif. Chaque élément de la liste contribue à peindre le tableau de la société romaine du début des années 1920 et balance entre plaisanterie et sérieux. La « vieille radoteuse », la « coquette », la « frôleuse », la « grand-mère », les « coucheuses », ou les figures animalisées comme la « bécasse », le « papillon » et la « vache » tirent l'énumération du côté du sourire. En revanche, la « pauvre danseuse », la « morphinomane », la « femme brune », la « maquerelle », la « boxeuse », la cancéreuse et la « diablesse » tirent l'ensemble vers un versant pathétique. Le paragraphe se clôt sur une ouverture numérique à l'infini et à l'exagération avec l'expression « par milliers ». La rêverie sur les « jolies filles » est ainsi ouverte, et sa position en fin de paragraphe aménage la transition entre l'intensité de la lumière continue et le mitraillage du flash.

Le terme « flash », qui appartient au lexique photographique, ne renvoie pas à une simple métaphore, mais correspond bien à la réalité du texte dans lequel apparaît l'onomatopée mise en valeur par l'italique et le point d'exclamation « *Fling-flash !²* ». Le principe d'une brève et intense séquence lumineuse sert à construire l'autoportrait du « je » qui se montre en être bondissant, acrobate du cinéma, rythmant sa vie sur la cadence d'un éclair qui se répète :

Non, je ne tombais pas de la lune. Je sautais de mon travail et retombais sur mes pieds. On avait coupé la lumière. L'électricien changeait les charbons. Un artiste en profitait pour refaire son maquillage. L'opérateur rechargeait sa boîte de pellicule. *Pan, pan, pan*, on plantait des clous. On changeait de décors. On préparait un gros plan sur velours. On réglait un nouvel éclairage tamisé. Je sautais de mon travail à pieds joints pour tomber dans la réalité.³

Le travail et la réalité apparaissent sur deux plans opposés. Que fait le narrateur *réellement* sur le plateau ? Difficile de le savoir car il ne se présente qu'en observateur sensible au tohu-bohu d'une fourmilière mécanique. Les métiers du cinéma qu'il décrit par les gestes des techniciens ne le concernent jamais directement. Ils sont la source d'un émerveillement, mais pas vraiment d'un apprentissage. Le travail est apprécié pour lui-même et non parce qu'il est productif. Faire du cinéma ne consiste pas à montrer le réel, comme l'autobiographie ne consiste pas à raconter pragmatiquement la chronologie de son existence, mais plutôt à dévoiler l'invisible. C'est en ce sens que filmer des actrices revient à les dénuder, au sens

¹ *Ibid.*, p. 128.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

propre comme au figuré, pour arracher le superflu qui les encombre : « Or, si les femmes sont toujours prêtes à se laisser déshabiller, quelle est celle qui consentirait à tourner moralement nue ? Toutes ces femmes posaient.¹ » Cette curiosité est une façon de chercher la source mystérieuse du désir que chacune d'elle renferme, mais au-delà, cela revient à toucher du doigt ce qu'elles ont en commun : « [...] ce n'est pas l'individu qui vit sous nos yeux, mais la race dans toute son ingénuité et l'espèce.² » Cette tension vers l'universel accorde une valeur exceptionnelle au cinéma.

Le discours tâtonne et se débat pour parvenir à rendre compte du pouvoir d'intrusion que le narrateur croit déceler dans une caméra. Après l'irruption du « *Fling-flash !* », Cendrars casse le rythme en superposant des paragraphes brefs, réduits parfois à un groupe nominal ou à un substantif : « L'homme.³ », « Lumière !⁴ ». Le processus se poursuit jusqu'à ce que réapparaisse une écriture versifiée, créatrice des colonnes étudiées au début du chapitre. Le récit avance à nouveau par à-coups comme s'il était aveuglé par sa propre dissémination. *Cut-up*, montage : le texte se gonfle en même temps qu'il perd sa direction dans une forêt de signes trop profonde. Le cinéma servirait à saisir la vie dans toute sa complexité, ni plus ni moins :

Il n'y a pas de raison pour qu'on ne débrouille pas dès aujourd'hui à l'écran l'écheveau complexe d'un caractère humain comme on tourne à l'accélééré la germination, la croissance, l'épanouissement, la floraison et la mort des plantes.

L'objectif est prêt à emmagasiner la configuration, la constitution, la constellation la plus intime des cellules.

Avec un éclairage latéral au cent-millionième, il arriverait même à surprendre la saturation de la micelle comme le téléobjectif a déjà ramené à notre portée le grand drame des taches solaires.

Pourquoi ne saisirait-il pas sur le vif la vie cérébrale, les réactions chimiques du cerveau, le bain d'argent de l'association des images, la sur ou sous-exposition d'une idée-force et les merveilles de l'afflux du subconscient, ce révélateur ?⁵

Le mot « révélateur » est à prendre au premier degré. Selon Cendrars, le cinéma devrait *révéler* quelque chose de la nature de l'homme. La machine dissèque l'intelligence qui l'a créée. Dans ce passage, une analogie met sur le même plan l'esprit humain et le mécanisme de prise de vue : « l'association des images » générée par l'imagination est un « bain d'argent ». Dès lors, l'« accéléré », l'« éclairage latéral au cent-millionième », le « téléobjectif » sont des facultés humaines. La conséquence d'un tel rapprochement, c'est que le propos s'égare dans des considérations d'ordre général. À vouloir saisir à la fois le plus petit et le plus grand et à donner simultanément les différents éléments d'un plan unique

¹ *Ibid.*, p. 128.

² *Ibid.*, p. 129.

³ *Ibid.*, p. 130.

⁴ *Ibid.*, p. 131.

⁵ *Ibid.*, p. 129.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

comme le ferait une caméra, certains termes semblent vouloir en chasser d'autres : « la configuration, la constitution, la constellation », « la germination, la croissance, l'épanouissement ». Certes, ces étapes caractérisent l'organisation des cellules ou la vie des plantes, mais elles pourraient tout aussi bien être qualifiées autrement. Le texte est en train de chercher le mot juste pour convaincre.

Adapter des procédés cinématographiques à sa technique d'écriture revient à conférer à sa page les mêmes paradoxes que ceux de l'écran. Le paradoxe majeur tient dans le fait que tout le vocabulaire de la vision et de l'image qu'utilise Cendrars pour parler du cinéma lui sert à expliquer que, selon lui, il n'y a rien à voir et personne à montrer. En effet, ceux qui tuent le cinéma ce sont « ceux qui veulent faire riche ou sensationnel ou qui veulent voir quelque chose et en avoir pour leur argent¹ ». En outre, ce qui est intéressant chez une personne photogénique, ce n'est pas sa présence, mais son absence, ainsi que sa faculté à s'oublier :

Combien une humble servante qui lave la vaisselle *en ne pensant à rien* est plus photogénique, à la condition qu'elle se laisse surprendre par l'objectif, que toutes les métamorphoses pénibles d'une Mary Pickford qui *n'arrive pas à s'oublier* malgré les cent cinquante mille volts qui l'aveuglent.²

De surcroît, la blessure, qu'elle soit un « bec-de-lièvre », un « petit pied-bot », une « métrite », un « ulcère », ou plus abstraitement une « langueur », une « inquiétude » ou une « insupportable attente³ », vaut la peine d'être montrée puisqu'elle suggère quelque chose d'invisible : qu'est-ce qui a causé cette blessure ? Qu'attend cette femme ? Dès lors, le cinéma est un outil d'éclairage qui plonge dans le noir. Le texte s'appuie sur cette dynamique de suppression :

La grandeur du ciné est tout en surprises, grâce à ces correspondances entre l'irréfléchi, l'inerte, l'indéchiffrable, l'informe, l'informulé (les peintres n'ont encore aucune idée de tout cela) et les aspects les plus connus (les peintres diraient les plus plastiques) de l'existence.⁴

Dans cet extrait, le cinéma est désigné par apocope et cinq substantifs commençant par le préfixe privatif « in » sont utilisés. La variation dans l'utilisation des pronoms conduit à l'effacement de la première personne du singulier presque jusqu'à la fin du souvenir romain. La première personne du pluriel et la deuxième du singulier la remplacent, mais c'est l'impersonnel qui domine. Enfin, le discours original d'*Une nuit dans la forêt* s'efface, pendant quelques paragraphes, au profit de propos déjà tenus dans *Profond aujourd'hui* et

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, L'auteur souligne.

³ *Ibid.*, pour les sept citations de la phrase.

⁴ *Ibid.*, p. 130.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

dans *L'ABC du cinéma*. Ces répétitions, disparitions et reculades par flashes donnent toute la dimension mystique du rôle du cinéma.

Le « je » apparaît plus bavard, il refuse la continuité, au même titre que le film ne doit pas proposer une histoire linéaire, mais tendre un miroir réfléchissant au spectateur qui peut ainsi raviver sa nature profonde :

Le rôle du cinéma dans l'avenir sera de nous redécouvrir à nous-mêmes, de nous redémontrer, de nous remonter à nous-mêmes, de nous nous faire voir à nous, de nous nous faire accepter nous-mêmes, sans rancœur et sans dégoût, tels que nous sommes [...]

Ce que l'astrologie a mis des siècles à esquisser, les horoscopes, les lignes de la main, l'interprétation des songes, les bosses du crâne, la forme des ongles, les chiffres et les formules magiques du cœur, les évocations noires de la sensibilité, la conjuration des sens, les fantasmes de l'imagination, le symbolisme de l'esprit, l'analogisme du langage, l'inassouvissement pharamineux des désirs, le cinéma est prêt à nous en livrer la clé dès demain.¹

L'emploi du futur et l'évocation de l'astrologie donnent un accent prophétique à ce passage. Le jeu sur les sonorités en « r » et la répétition de « nous » apportent une musicalité au premier paragraphe qui en fait une psalmodie, une invocation solennelle. Dans un film, il y a l'homme moderne et son penchant sauvage : la science et la magie. Par sa dimension spirituelle, ce passage ne restreint pas le cinéma à un ensemble de techniques, mais il l'envisage comme un moyen de passer d'un état de l'être à un autre. L'écran donnerait un accès aux désirs insaisissables que les grandes villes promènent par les rues. C'est pourquoi Cendrars est cinéaste comme d'autres sont voyants ou chamans : il est un intermédiaire entre le monde des hommes et celui des esprits.

Reste que cette vision messianique n'est pas une magie blanche. Il y a une grande cruauté dans ce que l'éclairage fait subir à son sujet, il l'empale sur ses aberrations :

Sa seule justification est de nous arracher la peau et de nous montrer nus, écorchés, dépouillés dans une lumière plus réfrigérante que celle qui tombe de l'étoile d'Absinthe. C'est l'évidence même, toujours inavouée, qu'il met en relief.²

La lumière émise par l'étoile d'Absinthe achève de faire de l'expérience des studios à Rome une expérience apocalyptique. Vouloir manipuler les réglages de cette lumière c'est se rapprocher de ses passions les plus mortifères. Ce qui était simple dénudation charnelle et morale pour les autres actrices dévie en fantasme de pur éventrement et de torture pour Pompon :

Je l'aurais prise sous les feux du studio, je l'aurais maintenue dans le champ de l'appareil, je l'aurais plantée au bout d'un projecteur comme on épingle un insecte et j'aurais braqué sur elle tous mes objectifs, le 170 Dallon Telephoto qui vous capte un individu et le ligote brusquement comme un

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

lasso, le 120 Dallmeyer qui le dope, le leurre et le transforme en patient, le 100 B & L Tessar qui l'endort comme au chloroforme et le désanime, le 75 Carl Zeiss Matched qui fend et écartèle les muscles, le 50 Verito qui griffe et pince les nerfs, le 28 Ultrastigmat qui colore les pensées et le 12 Goerz Hypar qui compénètre insensiblement votre victime pour se substituer à sa personnalité. Alors, intervenant en toute hâte avec mon Akeley Camera, comme un chirurgien armé de son bistouri ou un bourreau chinois de son grand sabre, en pratiquant de larges coups de panoramique incisive et en me servant avec dextérité de diffuseurs, de tamiseurs, d'un jeu angulaire de lampes et d'éclairages machinés, j'aurais bien su le mettre rapidement au jour, l'extérioriser, le désespoir de Pompon.¹

Entomologiste, chasseur, chirurgien, bourreau, les métaphores de la prédation et de l'opération prennent de nombreux aspects, mais en fin de compte, le plateau de tournage ressemble davantage à un peloton d'exécution lumineux qu'à un dispensaire. Difficile de croire que Pompon puisse sortir intacte de telles manipulations qui visent pourtant à la soulager de son malheur. La scène est terrifiante : les projecteurs sont braqués ainsi que des revolvers. Les marques des appareils sont comme des numéros de série gravés sur les canons d'armes à feu qui seraient autant de pièces à conviction. De la même manière qu'il s'enfonce dans les grandes villes pour poursuivre son propre désir, le tueur-cinéaste transgresse les limites du corps de sa victime, viole son intimité jusqu'à l'annihiler avec l'espoir de trouver par cette intrusion ce qui empêche son désir à elle de s'échapper. À ce dessein terrible s'ajoute une allégresse troublante qui provient du plaisir de la litanie et de la vitesse. Après avoir installé un suspens en faisant la liste des noms nouveaux aux sonorités inédites que les instruments de l'éclairage offrent au langage, le « je » s'introduit dégainant sa caméra, par le biais d'un « Alors » qui rompt l'attente. Il se montre en héros, ou plutôt en enfant jouant au héros, mais dont les gesticulations n'ont que peu d'effets. Néanmoins, ce spectacle d'un dépouillement ne peut aboutir qu'à une déception pour le metteur en scène. Bien qu'il fasse voir ce qu'il y a de manqué chez l'autre, son imperfection, il n'est pas certain de l'influencer. Cette surexposition lumineuse illustre une représentation du sujet bien spécifique : il disparaît malgré son omniprésence.

Réagissant à cette dépossession, Pompon se console dans un magasin de chapeaux : « Chiffonner de mignons petits feutres, assortir, nuancer de tendres rubans, semblait rendre Pompon heureuse mais cela ne devait pas durer.² » Se couvrir, s'habiller ou plutôt se rhabiller : par ce geste pudique et anodin, elle retrouve sa légèreté. En s'entourant de « toutes espèces de morceaux d'étoffes, de tissus, de soies, de peaux de chagrin, de crins, de cheveux humains » pour confectionner ses poupées dans son appartement de l'avenue Victor Hugo, elle donne une parure à des objets nus. Processus de drapé méticuleux rebutant pour le « je »,

¹ *Ibid.*, p. 133.

² *Ibid.*, p. 134.

cette activité est à l'opposé de la dénudation violente qui a lieu à Rome. Par l'artifice et le vêtement, la victime recouvre ce que le bourreau a cherché à rendre ostentatoire par l'invention de signes extérieurs de désespoir. Les passages qui racontent comment Pompon se blesse le visage à cause de l'arrivée des fascistes et comment Cendrars lui fait un enfant peuvent être interprétés comme des moyens d'objectiver cette douleur impénétrable que la dissection cinématographique n'a pas atteinte.

Fin de casting

Si ce n'est pas par un rhabillage, quelle est la nature du geste que le « je » effectue pour supporter sa propre débâcle ? Probablement met-il fin au *casting* du monde qui consiste à faire défiler toutes ses manifestations dans de grands « carambolages¹ ». Dans *Une nuit dans la forêt*, la litanie somme la modernité de se présenter au rendez-vous de l'écriture pour que se tienne son procès, car elle est soupçonnée d'avoir révélé le vertige d'un abîme sans fond de la personnalité.

Le cinéma est objet de trahison : par les innovations techniques qu'il permet, il reste un brillant exemple d'inventivité. Pour autant, il met en évidence le revers de ce que célèbre *Aujourd'hui* : la monoculture, la mondialisation, l'automobile, la vitesse, l'aviation, l'urbanisme, la publicité, etc. Ce revers, c'est l'idée que le plein corps à corps avec la profondeur de l'« aujourd'hui » empêche d'entrer dans la communion que réclame Cendrars :

Il ne suffit donc pas de faire de l'acrobatie, ou de savoir nager, ou d'avoir battu des records d'altitude et de vitesse en avion ou en motocyclette, ou d'avoir une garde-robe bien garnie, ou d'être la protégée d'un banquier, ou d'avoir des beaux seins pour être photogénique. Pour être photogénique, il faut avoir de la gueule, de la personnalité, être secret et vivre en communion intime avec la vérité de son âme.²

Dans notre corpus, il y a peu de charges aussi sévères contre l'élan de la modernité. Ne faisant plus l'objet d'un éloge, l'acrobatie, les prouesses sportives, la vitesse ou l'avion se démarquent par leur imperfection et sont balayés au profit d'une « communion intime ». C'est que le « grand mystère³ » poétique qui justifie l'attachement à ce vertige moderne est entaché d'une dimension que Cendrars nomme de façon drolatique « cul-cul-rhododendron » :

Mais tout est mystère et cul-cul-rhododendron aujourd'hui, les phonos, la science, les télescopes qui bombardent les tours d'ivoire, les danses nègres, Henry Ford, le métro, l'avion, les assurances sur la vie, les rentes viagères, l'anglais en vingt-quatre leçons, les déplacements, les villégiatures, tout ce qui est journalièrement à vendre dans les journaux, les livres qui paraissent, les crimes politiques, les

¹ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 135.

² *Ibid.*, p. 130-131.

³ *Ibid.*

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

assassinats, les découvertes, les explorations, les inventions, le cubisme, l'art toltèque, la Genèse, l'histoire de l'Atlantide.¹

Les marques du moderne qu'*Aujourd'hui* essaie de contenir sont agglomérées sur quelques lignes et perdent de leur importance. Vingt-huit ans avant le recueil *Trop c'est trop, Une nuit dans la forêt* trahit une sensation de saturation :

Nous savons trop de choses, nous avons trop de choses, tout nous est trop facile, trop aisé, nous voyageons trop rapidement dans le passé, dans le futur, en haut, en bas, à gauche, à droite, obliquement, j'ai sous les yeux, en feuilletant distraitemment un illustré, la photographie de la nébuleuse amorphe *N.G.C. 6992 Cygni*, je sais où aller voir la cervelle de Goethe dans un bocal, tout est devenu par trop indolore pour que l'homme ne bute pas enfin sur soi-même et ne reste en panne, un beau matin, en nouant sa cravate. Un coup d'œil dans la glace. Quelle révélation !²

Loin du voyage interstellaire dans *L'Eubage*, loin des citations des vers de Goethe dans *Au pays des images*, l'aventure spatiale et la destinée poétique ne sont plus des ressources de l'imagination, mais des objets figés : une photographie, un cerveau dans du formol. Leur puissance d'attraction ne se dégrade pas, au contraire, mais ce qu'incrimine ce passage c'est la sollicitation excessive de l'individu vis-à-vis de ces objets. Perte des repères, distorsion des échelles et des proportions, vitesse incontrôlée : la confusion de l'espace et du temps ne conduit pas à une nouvelle connaissance du monde ou à un nouvel émerveillement, mais retourne l'individu sur lui-même. Tout indique que l'homme ne ferait pas le poids, tomberait en « panne », devant le miroir que lui tend la modernité. Derrière le pouvoir de dévoilement du cinéma se lit une exaspération de l'homme. Plus rien n'existe en dehors de sa propre personne qui tournoie, se débat, se retourne en tous sens et constate, partout où le regard se porte, qu'elle retombe sur elle-même, emportée par sa propre contemplation.

Sitôt connue, cette expérience de débordement de soi en soi est dénoncée et devient l'objet du texte autobiographique : « Écarquillez les yeux, vous êtes penché sur un petit miroir biconvexe, vos doigts crispés font crever un point noir qui vous sort de la tempe. Gros plan. Personne ne vous voit. On tourne ! Lumière !³ » Qui est ce « vous » vers lequel le discours se tourne soudainement ? Est-ce une adresse lancée dans le vide à un locuteur inconnu ou est-ce le lecteur qui est directement pris à partie par une voix narrative devenue absolument indiscernable ? Le moins qu'il est possible d'affirmer, c'est que l'effet combiné du zoom et de la bousculade, sous prétexte de révélation cinématographique, marque un pas en direction d'une intériorité non identifiée :

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 131. L'auteur souligne.

³ *Ibid.*

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

C'est le cinéma ! Un rien dans les ténèbres, une mouche qui caque à l'écran, des chevaux sauvages au fond des yeux, les cheveux du vent, cent mille hommes comme des feuilles d'herbe, tes mains craquelées comme les cratères lunaires avec le gros intestin sous l'ongle, c'est moi, ça, tout ça ? – C'est toi ! – Mais je ne me reconnais pas ? – Enfin !¹

Les images qui se précipitent et cette concentration sur des « mains craquelées », après les « doigts crispés », montrent que la voix énonciative veut que cette révélation s'incarne chez un interlocuteur fantôme et qu'elle le concerne. Le dialogue fictif est une façon de l'obliger à se retourner sur lui-même. Quoiqu'ironique, cette intrusion demeure un passage en force, presque une admonestation comme l'indique la modalité énonciative dominée par des points d'exclamation qui apportent une tonalité prescriptive forte à l'extrait. Si cet étranger est saisi à bras le corps plutôt que pris par la main, c'est pour le contraindre à se focaliser sur sa propre faille, sa blessure par laquelle il devrait pouvoir se contempler à son tour : « Regarde, mais regarde bien, l'objectif l'a tellement enflé que ton visage est comme un abcès.² » Un inconnu est interpellé puis mis en demeure d'entreprendre son introspection, mais c'est le lecteur qui se sent malmené comme Pompon est aussi malmenée.

Pour donner l'illusion d'un dialogue entre la voix narrative et l'interlocuteur fantôme, Cendrars procède à l'effacement de l'énonciateur principal du discours. Pour ce faire, il retire un grand nombre d'embrayeurs temporels et spatiaux afin que ne survive qu'une voix exacerbée mais non assignable. Robert Vion relève des cas de figure de l'effacement énonciatif dans lesquels l'énonciateur est « abstrait et complexe, comme celui qui prendrait en charge un proverbe, un slogan publicitaire, un texte de loi, un article non signé de journal », ou bien « “universel” comme celui qui prendrait en charge un discours scientifique ou théorique³ ». Or, ce sont des ersatz de vérités générales qui sont proférés dans *Une nuit dans la forêt*. La voix narrative tente de tenir un discours anonyme à valeur universelle. Preuves en sont ces lignes, déjà citées, dans lesquelles l'énonciateur s'abstrait de plus en plus, en prenant en charge ce qui ressemble à des ordres ou à des slogans :

C'est toi.
C'est la maladie.
C'est la maladie qu'est la vie.
De la pourriture vivante.
Les taches solaires.
(Les pensées sont peut-être les taches solaires de la matière grise.)
C'est toi la vie.
Toi-même.
Toi.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 132.

³ Vion, Robert, « “Effacement énonciatif” et stratégies discursives » dans *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Monique De Mattia et André Jolly (dir.), Paris, Ophrys, 2001, p. 331 à 351, p. 334 pour les deux citations de la phrase.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Nouveauté d'aujourd'hui.
Révélation.
Tu te connais.
Mystère.
Communie !
C'est toi.¹

Le passage est poétique non seulement parce qu'il emprunte la forme du vers libre, mais aussi dans la mesure où il est difficile d'identifier l'origine de l'énoncé, comme lorsque le lecteur est face à un poème. Bien sûr, pour le sujet parlant il n'est jamais possible de se retirer définitivement de l'acte énonciatif. C'est pourquoi il n'est pas vraiment question d'envisager ce procédé d'effacement comme une simple activité de suppression, mais plutôt de considérer, comme le fait Alain Rabatel, que c'est un acte positif qui peut favoriser « un régime spécifique d'argumentation² ». D'abord parce que le lecteur, ce « coénonciateur³ », est impliqué dans l'énoncé, ensuite parce que cet effacement produit « un effet d'évidence⁴ ». L'envolée suivante révèle la volonté du locuteur de produire un acte de langage qui signale une évidence fondamentale à ses yeux : il n'y a pas de distinction à faire entre l'individu et ce qui l'entoure :

N'hésite pas, bouge ! Tu es mort, bouge ! Tu es enroulé en spirale, détends-toi ! Tu vas venir au jour dans la vérité du ciné, bouge ! saute ! et gare à la matrice !
Ce n'est plus M. Un Tel, c'est toi.
Ce n'est plus Mme Une Telle, c'est toi.
Toi, toi-même, toi, anonyme comme tu l'es pour toi-même, vivant, mort, mort-vivant, églantier, angélique, hermaphrodite, humain, trop humain, bête, minéral, végétal, chimie, papillon rare, un résidu dans un creuset, la racine de l'arc voltaïque, une sonde au fond des abysses, deux nageoires, un événement, mécanique et spirituel, plein d'engrenages et de prières, aérobie, thermogène, pied célèbre, ion, dieu, automate, embryon, phoque avec du peyotl dans les yeux.
C'est toi, toi dans l'instantané.
C'est toi, toi dans l'éternité.
En plein devenir.
C'est toi dans la durée. [...]
La fin de la vie se perd également dans le futur des temps... Regarde, le temps, c'est toi, la vie, c'est toi, tu es la durée. Éphémère de toujours, tu ne te reconnais pas ? Enfin !⁵

Ce passage rappelle les dernières lignes de *Profond aujourd'hui* où il est déjà question d'une communion et d'une adresse à une communauté universelle : « Tu es » et « Toi » désignent à la fois l'énonciateur principal, un locuteur hypothétique et le lecteur lui-même. Un effet d'hypnose organise cette fusion à l'échelle sonore et visuelle : profusion par énumération, retours à la ligne, assonances et allitérations, rimes, anaphores. Le pronom « toi » force son

¹ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 132.

² Rabatel, Alain, « Effacement énonciatif et effets argumentatifs indirects dans l'incipit du *Mort qu'il faut* de Semprun », *Semen - Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, Presses Universitaires de l'Université de Franche-Comté, 2004, p. 111 à 130, p. 111.

³ *Ibid.*, p. 126.

⁴ *Ibid.*, p. 127.

⁵ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 132-133.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

autorité sur les plans sémantique et énonciatif, influence la syntaxe et organise le texte sur la page. Dès lors, le mouvement de projection qu'il suppose, parce qu'il situe toujours un procès vers l'extérieur, s'applique partout. En se propageant, il avale tout le cosmos et ne laisse de substantielle qu'une volonté de puissance individuelle.

Ces lignes sont animées par la pensée de Nietzsche. Dans l'article qu'elle consacre à l'influence du philosophe dans *Une nuit dans la forêt*, Laurence Guyon commente ce passage en expliquant qu'il est la marque de « l'acceptation sereine de l'existence comme Volonté de puissance et comme Éternel retour¹ » et elle ajoute que ce rapport de l'individu à l'instant dans lequel il se saisit lui-même, est « conçu dans la perspective de Nietzsche, comme “anti-historique” ou “supra-historique”² ». Le cinéma et l'écriture autobiographique ont en commun la faculté de produire une œuvre subjective et limitée dans le temps, mais dans laquelle se retrouve une mémoire universelle et où peut s'atteindre l'éternité. Pour Laurence Guyon, le projet de « prochronie » trouve tout son sens dans cette volonté de « se libérer de son devenir historique » pour s'intégrer pleinement dans « la mémoire de l'humanité³ ».

Quel est le prix à payer d'une telle représentation du sujet ? *A priori*, l'individu n'a pas à craindre de disparaître puisque le propre de la vie est de recommencer toujours⁴. La disparition dans l'altérité au moment de la digression sur le cinéma fait écho à une conception ancienne de la place du poète dans la cité. Nietzsche synthétise cette idée dans *Fragments posthumes* : « [...] l'effacement volontaire de l'individu, la volonté de se perdre à l'intérieur d'un type collectif, de n'être plus une personne ; c'est en cela que consistaient autrefois la valeur rare et l'effort de beaucoup de grands esprits (et parmi eux les grands poètes) [...]⁵ ». Néanmoins, il n'est pas certain que, dans *Une nuit dans la forêt*, le « je » se résolve à n'être « qu'une phase, fugitive⁶ », et son effacement a tout d'un simulacre. Bien qu'en voie d'affaiblissement, il est toujours prêt à se singulariser à nouveau, comme dans les dernières pages du récit qui renouent *in extremis* avec la continuité narrative.

¹ Guyon, Laurence, « Le transitoire et l'éternel : *Une nuit dans la forêt* » dans *Cendrars à l'établi (1917-1931)*, *op. cit.*, p. 100.

² *Ibid.*, p. 101.

³ *Ibid.*, p. 102 pour les deux citations de la phrase.

⁴ Laurence Guyon rappelle que, chez Nietzsche, la vie n'est qu'une expression particulière de la mort : « Gardons-nous de dire que la mort est le contraire de la vie. La vie n'est qu'une variété de mort, et une variété très rare. » Nietzsche, Friedrich, *Le Gai Savoir*, cité par Guyon, Laurence, dans « Le transitoire et l'éternel : *Une nuit dans la forêt* », *Cendrars à l'établi (1917-1931)*, *op. cit.*, p. 98.

⁵ Nietzsche, Friedrich, *Fragments posthumes, Automne 1884 - Automne 1885*, [1997], dans *Œuvres philosophiques complètes*, t. XI, Giorgio Colli et Mazzino Montinari (dir.), par Michel Haar et Marc de Launay (trad.), Paris, Gallimard, 1982, p. 379.

⁶ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 133.

La digression autour du cinéma donne l'impression que le locuteur fantôme cherche à se persuader lui-même. Quelque chose ne fonctionne pas dans son exhortation, comme si elle avait lieu au détriment de celui qui en a la charge. La brutalisation n'a pas forcément de prise sur le lecteur non plus, car celui-ci a de quoi rester dubitatif devant un tel déferlement verbal. Au lieu de dévoiler une évidence, le récit autobiographique tire du côté du délire, et les fulgurances poétiques sont les signes d'un décrochage du langage. Représenter le foisonnement et la diversité de la vie par des effets de compénétration semble un projet d'une trop grande envergure pour l'individu. En voulant dire comment il se projette dans toute chose, il oriente sa démonstration vers un pôle sinistre parce que cette omniprésence implique de se voir supprimé.

Mais ce n'est pas cette suppression en tant que telle qui apparaît comme l'expérience la plus insupportable pour le « je ». Au centre de cette explosion langagière où effusent les « c'est toi », se lit l'angoisse de ne pas parvenir à communiquer cette submersion du moi par le moi. Que l'écriture parvienne à réaliser l'association de la destinée privée et de la destinée collective, qu'elle ait un pouvoir de résurrection, rien n'est moins sûr ; mais au moins doit-elle rendre accessible à la pensée ce miroitement continu de la personnalité. La crainte majeure de la confession autobiographique pour Cendrars ressort : avancer seul vers son évanescence, hors de toute communauté humaine ou spirituelle.

Écrire revient à s'exposer à cette incompréhension. Parce qu'ils prennent le risque de la solitude, les textes de notre corpus sont des mises en danger qui font de la littérature un acte dont la modalité est établie plus tard par la dédicace de *Rhum* : « JE DÉDIE/ CETTE VIE SECRÈTE/ DE JEAN GALMOT/ AUX JEUNES GENS D'AUJOURD'HUI/ FATIGUÉS DE LA LITTÉRATURE/ POUR LEUR PROUVER/ QU'UN ROMAN/ PEUT AUSSI ÊTRE UN ACTE¹ ». L'entreprise autobiographique conduit aussi Michel Leiris à essayer de « faire un livre qui soit un acte », au moment d'entreprendre *L'Âge d'homme*. Pas uniquement un « acte par rapport à [soi]-même », mais aussi un « acte par rapport à autrui » autant qu'un « acte, enfin, sur le plan littéraire² ». Selon Jean-Paul Sartre, cette préoccupation d'un acte total traverse aussi bien *L'Âge d'homme* que *L'Expérience intérieure* de Bataille ; deux œuvres qu'il met en perspective avec certains ouvrages de Pascal, Rousseau, Nietzsche, Breton ou Aragon en raison de leur désordre et de

¹ *Rhum*, [1930], ORC, II, p. 5. L'auteur souligne en majuscules.

² Leiris, Michel, « De la littérature considérée comme une tauromachie » préface à *L'Âge d'homme*, [1939], dans *L'Âge d'homme* précédé de *L'Afrique fantôme*, Denis Hollier (dir.), avec la collaboration de Francis Marmande et Catherine Maubon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°600, 2014, p. 758 pour les quatre dernières citations.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

la tendance de ces auteurs à montrer leurs « ulcères » et leurs « plaies¹ ». Dans sa chronique, Sartre crée une lignée d'écrivains pour qui « chaque ouvrage devait être un risque à courir » et dont chaque texte arbore la « gravité périlleuse d'un acte véritable² ». *Une nuit dans la forêt* s'apparente à ces « essai[s]-martyre[s]³ » parce qu'il valorise l'acte gratuit, entretient un rapport équivoque à la blessure et dévoile une relation périlleuse avec la solitude inhérente à l'écriture de l'intime.

Après le *flash-back* à Rome et la digression sur le cinéma, le retour à Paris présente un homme solitaire revenu de l'enfer du tiraillement du désir et de l'effacement de soi. Le cinéaste déçu semble résolu à mettre un point final à un *casting* de l'univers qui l'éprouve. Il se montre détaché de la tentation féminine et prêt à se régénérer dans la jungle après s'être fourvoyé dans les villes. Comme s'il était un des personnages du *Pain quotidien*, son roman imaginaire, il se décrit montant les escaliers de l'immeuble où vit Pompon. Sa passivité se manifeste à nouveau par son refus d'arriver au bon étage trop hâtivement. L'ascension est nonchalante, les souvenirs s'étirent, la destination est loin d'être atteinte :

[...] je revois tout cela en montant l'escalier, nougat, coquillages, stuc, de ce grand immeuble moderne qu'habite aujourd'hui Pompon avenue Victor Hugo. J'essuie les banquettes à chaque palier, je fume une cigarette, je m'assois sur chaque marche. J'ai le temps, l'atelier de Pompon est au huitième.⁴

Que l'atelier se situe au huitième ou au premier étage n'altère en rien la longueur des détours que prend le récit pour ne pas avoir à décrire le « je » s'introduisant chez son hôte. La divagation autour de la cigarette permet à la rêverie de prendre le pas sur la visite intempestive :

J'ai bien le temps de fumer encore une cigarette. Une cigarette, c'est la durée du trajet en autobus des Batignolles à la gare Montparnasse, c'est, quand cela va, cinq-six pages à la machine à écrire, c'est, quand on est inspiré, un poème entier, ce n'est parfois même pas un vers, c'est, à bord, lézarder au soleil, c'est une bonne étape à cheval, c'est un paquet d'étincelles en avion découvert, c'est la pause quand on fait du 140 en auto, c'est tuer les moustiques en pirogue, c'est ce qui vous manque le plus à l'affût du tigre.

Une cigarette.

Ce vieux scaferlati !⁵

L'embrasement du tabac ouvre une brèche sur l'imaginaire. Cette liste de tout ce qu'il est possible de faire l'espace d'une cigarette est l'inventaire de tout ce qu'il serait préférable de

¹ Sartre, Jean-Paul, « Un nouveau mystique » dans *Cahiers du Sud, Revue mensuelle de littérature*, n°260, octobre 1943, Paris, p. 783 à 789, p. 783, [En ligne] ; consulté le 11 décembre 2020 ; URL : <https://www.retronews.fr/journal/les-cahiers-du-sud/01-oct-1943/717/2012747/53> ; Pour les deux citations de la phrase.

² *Ibid.*, p. 784 pour les deux citations de la phrase.

³ *Ibid.*, p. 783.

⁴ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 135.

⁵ *Ibid.*, p. 135-136.

faire plutôt que de se retrouver nez à nez avec la révélation de son secret, de sa blessure à laquelle il faut se confronter en regardant le visage blessé de l'autre. Toutes ces choses ne sont pas uniquement des déclinaisons de quelques autoportraits. Ces masques sont dépassés par celui du rêveur qui fume et se balance dans son hamac. Cendrars se peint avant tout comme ce que Bachelard appelle dans *La Flamme d'une chandelle* un « rêveur de flamme [...] en état de rêverie première¹ ». Quoique se consumant plus vite qu'une chandelle, en s'enflammant tout en commandant une pause au fumeur, la cigarette invite à la méditation. Cette digression sur la cigarette rappelle non seulement la braise et la cendre qui composent le pseudonyme, mais condense aussi toutes les antinomies dans lesquelles le solitaire se projette. C'est pourquoi « la flamme est pour lui un monde tendu vers un devenir² ». Dans la forêt, le rêveur fume une seule cigarette qui semble ne jamais finir. Après le ravitaillement en « cigarettes bleues ordinaires³ » une question se pose :

Que représentait alors pour moi cette cigarette qui durait des nuits entières sans calmer mon insomnie ?
Je fumais dans mon hamac, d'autres solitaires fumaient en se balançant dans les hamacs du ciel, au point que par moments d'épaisses volutes nébuleuses roulaient sur les champs de cannes à sucre. [...] Je rallumais une cigarette (c'était toujours la même), au ciel on rallumait des cigares.⁴

La métonymie n'utilise qu'une seule cigarette pour toutes les autres, mais ce sont plusieurs nuits de « voyages à la côte⁵ » qui sont évoquées dans ce paragraphe. Le fumeur ne connaît pas d'intermittence dans sa rêverie, ainsi « c'était toujours la même » cigarette. S'il passe d'une activité à l'autre, d'une légende à l'autre, il ne cesse jamais d'être un « rêveur de flamme » ; il ne cesse pas non plus de se balancer dans son hamac, de droite à gauche, d'un lieu à l'autre, d'une idée à l'autre, d'une sensation à l'autre. Au théâtre, ce bercement lent et régulier à l'horizontale croise aussi l'élévation molle et sinieuse de la fumée à la verticale : « et je serai capable d'allumer machinalement une cigarette et de me balancer comme dans un hamac dans mon fauteuil d'orchestre...⁶ » Animées par les virevoltes d'une vapeur ou le balancier d'une couchette qui branle, les images de la cigarette et du hamac convoquées pour se représenter en mouvement sont plus douces que celles mobilisées par l'univers du cinéma⁷.

¹ Bachelard, Gaston, *La Flamme d'une chandelle*, [1961], Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 2015, p. 3.

² *Ibid.*, p. 33.

³ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 136.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁷ *L'Homme foudroyé* insistera fortement sur cette image du poète flâneur, dormant souvent, fumant et rêvassant : « 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

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Dans son étude portant notamment sur les représentations de la cigarette chez Cendrars, David Martens retient, entre autres significations, la relation de cet objet avec d'autres symboles d'ascension et d'envol qui traversent l'œuvre : les herbes à brûler, la consommation de l'ibadou, la lévitation des saints, l'aviation, etc. Ces images ont une connotation méliorative, elles sont source d'un épanouissement de la personnalité. David Martens explique comment, dans *Vol à voile*, le paquet de cigarettes qui tombe de la poche du père et qui est ramassé par le fils symbolise l'émancipation de celui-ci. C'est dire à quel point l'envol et la cigarette, juste après la publication d'*Une nuit dans la forêt* puisque la rédaction de *Vol à voile* commence en mars 1930, apparaissent comme des objets de recomposition d'un sujet qui ne s'efface plus. Comme l'estime Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, « les symboles ascensionnels [...] apparaissent tous marqués par le souci de la reconquête d'une puissance perdue, d'un tonus dégradé par la chute¹ ». La corrélation que réalise David Martens entre la thématique de la cigarette et la poétique de la pseudonymie est donc justifiée :

Dans la scène fondatrice de *Vol à voile*, la cigarette est étroitement associée à l'invention du pseudonyme ainsi qu'à la logique de dépense somptuaire qu'elle implique. Au sein de l'œuvre, elle constitue un avatar des livres ou de l'écriture qui seront ultérieurement subtilisés à leur propriétaire. En outre, elle apparaît fréquemment lorsque des personnages, Cendrars au premier chef, prennent la parole et racontent [...] mais aussi à certaines scènes de contemplation, comme celle ouvrant la troisième section de "Gênes".²

Instant de reconquête de l'identité, prise de parole du narrateur par le discours indirect libre, moment d'intense contemplation des animaux et des étoiles : la dernière scène d'*Une nuit dans la forêt* est le point de bascule à partir duquel les figures de l'envol cessent d'être ambivalentes et passent définitivement du côté d'une appréhension valorisante du sujet.

Cette scène se clôt sur deux figures ascensionnelles : « l'envol des perruches bruyantes » qui « s'abattait dans les cultures³ », et « l'ascenseur doré » qui « monte lentement avec un bel oiseau en cage » et « redescend à vide⁴ ». L'élévation est évoquée en même temps que la descente comme s'il n'était plus question de choisir entre l'une ou l'autre. En s'engouffrant dans l'ascenseur, le narrateur s'engouffre dans un vide qu'il ne cherche plus à vaincre à tout

dans l'eau, la fumée d'un cargo piquée sur l'horizon. Je rêvassais, je fumais, je contemplais la mer, j'écoutais l'eau, le vent, les galets roulés par les vagues [...] », *L'Homme foudroyé*, OAC, I, p. 248.

¹ Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, cité par Martens, David, dans *L'invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, Paris, Honoré Champion, « Cahiers Blaise Cendrars », n°10, 2010, p. 111.

² Martens, David, *L'invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, op. cit., p. 210.

³ *Une nuit dans la forêt*, OAC, I, p. 136.

⁴ *Ibid.*, p. 137.

prix. L'action ne s'engourdit pas de sa conséquence et il n'est plus besoin de posséder quoi que ce soit car l'instabilité est délibérée.

*

Dans *Une nuit dans la forêt*, Cendrars revient sur le désordre des manifestations de la modernité et sur son lien avec « l'inassouvissement pharamineux des désirs ». Il montre qu'il existe « une autre géométrie à venir. Tout autre. La même¹ » : celle du cinéma. Son récit rallume la chandelle de la mémoire qui fait du recommencement un outil pour se rendre maître de son vertige : « Pour commencer à comprendre, “il fallait donc repasser par tous les points du circuit, par un réseau à la fois caché et visible et tenter de rallumer simultanément sa mémoire comme celle d'un agonisant parvenu au moment tournant...”² ». De 1929 à la publication d'*Aujourd'hui* en 1931, période marquée par un relatif silence et par la maladie, a lieu un « moment tournant », pour l'œuvre comme pour l'auteur. *Une nuit dans la forêt* a montré que l'écriture autobiographique pouvait permettre d'agencer le tournoiement du monde selon sa propre volonté. Au début des années 1930, Cendrars se retourne donc sur sa production. Il est frappant de remarquer qu'il ne publie pas le corpus de notre première partie (à l'exception d'une version remaniée d'*Aléa*) et que les textes qui forment le corpus de notre deuxième partie, pour ce qui est du contenu d'*Aujourd'hui*, ne sont rassemblés dans un recueil que pour mieux être enfermés et pour laisser la place à de nouveaux projets. Nous formulons l'hypothèse que, pour Cendrars, tous ces éclats prennent un peu trop au sérieux l'utopie de la totalité. En effet, le sujet se confronte à des vertiges qu'il ne peut pas soutenir sans risquer de se confronter à sa propre disparition.

Tout porte à croire qu'*Aujourd'hui* sert à mettre à distance la poétique de l'étourdissement élaborée entre 1917 et 1929. Nous avons vu que la naissance de cette poétique est motivée par le besoin de s'affronter à la brutalité de la vie et par la nécessité de rendre compte d'une hypersensibilité nouvelle rendue accessible par l'amputation. De ce constat, nous avons voulu faire état des images de destruction et de recréation, de démesure et de métamorphose que Cendrars remue grâce à un langage de la profondeur construit sur des dynamiques de parataxe, de contraste et de litanie.

¹ Derrida, Jacques, *La Dissémination*, op. cit., p. 444.

² *Ibid.*, p. 445. Derrida cite *Nombres* de Philippe Sollers et souligne.

II – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT

Évidemment, cette poétique est présente dans tous ses romans, qu'il s'agisse de *L'Or*, de *John Paul Jones*, de *Moravagine*, du *Plan de l'Aiguille* ou des *Confessions de Dan Yack*. À travers la composition d'un héros, Cendrars se confronte encore plus frontalement que dans *La Fin du monde*, *Les Armoires chinoises*, *L'Eubage* ou *Aujourd'hui* à cette difficulté qu'il y a à affirmer une identité mouvante et insaisissable, au milieu des vertiges de la modernité qui ne cessent de remuer des contradictions, des paradoxes, une vision morcelée du monde et une relation inquiète à l'autre. Le narrateur d'*Une nuit dans la forêt* apparaît moins comme un archétype que Suter, John Paul, Moravagine ou Dan Yack, parce qu'il trouve la formule de sa réinvention. Il reste à étudier la façon avec laquelle ces personnages, dont le portrait n'est jamais très éloigné de l'auteur lui-même, se jettent à corps perdu dans des aventures qui les engloutissent. Cendrars représente le héros de roman à partir de son vacillement et façonne ainsi une éthique du vertige.

TROISIÈME PARTIE

—

LE VACILLEMENT DU HÉROS

Les romans de Cendrars confrontent l'individu à la vision de la modernité présentée dans *Aujourd'hui*, avec le langage d'*Aujourd'hui*. À travers *L'Or*, *John Paul Jones*, *Moravagine*, *Le Plan de l'Aiguille* et *Les Confessions de Dan Yack* Cendrars rend compte de sa « vision de l'homme des années 1920¹ » avec des moyens très variables. Dans un récit comme *L'Or*, qui retrace imparfaitement la vie d'un personnage historique, ou dans des histoires aussi hybrides que *Moravagine* et les deux tomes de *Dan Yack*, qui mettent en scènes des personnages fictifs dans des aventures hors du commun, il s'agit de figurer des destinées de héros pris de vertiges. De ce point de vue, les malaises de John Paul, même s'ils sont racontés dans un roman inachevé et publié en fragments, gagnent davantage à être étudiés que le destin de Jean Galmot dans *Rhum*, qui se fonde dans une narration proche du reportage.

Chacun de ces textes ressasse les mêmes problèmes : comment vivre après le bouleversement de la guerre ? Quelle est la place de l'individu précipité dans le rythme nouveau, où il risque à tout instant de perdre sa raison ou de rompre définitivement avec l'autre ? Faut-il céder à la ferveur partisane de l'époque ou tourner le dos à toute forme d'engagement ? Les héros de Cendrars refusent de participer à l'édification d'un homme nouveau autant qu'ils rejettent l'idée de vivre dans la nostalgie d'un monde révolu, même s'ils sont tentés temporairement par ces deux options. Partout acculés à l'action, ils conservent un tempérament contemplatif. Cette dichotomie les pousse à se trouver en état de perpétuel vacillement. Il s'agit d'entreprendre une lecture précise de certains passages qui illustrent la dromomanie totale du personnage. Le vertige y est une expérience intérieure pendant laquelle la personnalité perd de sa consistance.

La découverte de l'or sur ses terres ou le basculement sectaire de Suter, la crise du « *dwamm* » ou la syncope de John Paul, les accès de catalepsies de Raymond et de Moravagine, les souleries de Dan Yack ou la maladie de Mireille sont des expériences

¹ Leroy, Claude, préface à ORC, I, p. XXIV.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

individuelles, donnant parfois lieu à de véritables trances, qui saisissent le personnage dans des situations diverses : scène de violence, forte tension érotique, sentiment de désespoir amoureux, etc. Tout l'objet de l'entreprise romanesque consiste à réussir à dire ces expériences. Elles ont pour caractéristiques communes de donner lieu à des ruptures stylistiques, à des récits de visions ou d'apparitions de nouvelles intensités sensorielles, à des cacophonies de voix. En outre, à chaque occurrence de ces transports, le héros s'enfonce tellement en lui-même qu'au voyage dans l'espace inhérent aux récits d'aventures vient répondre un voyage dans le corps, l'esprit et la langue, propre à l'écriture mystique telle que Michel de Certeau la définit :

Le poétique est invention d'espace dans une prison. Il anime, il bouge de l'intérieur un ordre clos et décadent. Il est donc "mystique" en tant qu'il crée des mouvements dans le secret d'une situation bloquée, tel un éclat du Dire au cœur d'un langage fermé.¹

De ce point de vue, c'est en décrivant ces crises qu'il est possible d'observer le plus exactement possible le vacillement, le bougé perpétuel, du corps et de la parole des héros de Cendrars. Laurence Guyon a montré l'influence des textes mystiques de la tradition chrétienne dans les mémoires², mais aucune étude d'ensemble n'a essayé de considérer ces romans comme des témoignages d'une expérience mystique de la modernité. Seul *Dan Yack* a pu être qualifié d'« expérience intérieure de l'extrême³ », en référence à *L'Expérience intérieure*, l'essai de Bataille.

Évidemment, les crises des héros sont des expériences solitaires. En se mettant à l'écart de la société, ils sont censés connaître une initiation. Du moins, c'est ce que défend Claude Lévy quand il décrit leurs parcours :

Pour se refaire une vie, ils partent à la conquête du monde pour réaliser sur le vif des rêves d'enfant inconsolable. Au sommet de leur entreprise, ils sont foudroyés par une adversité aux multiples visages qui leur révèle l'irréalité de toute entreprise. Mais leur mort au monde est initiatique : elle leur ouvre les voies de la contemplation sous les espèces mystiques de l'Amour ou de l'écriture.⁴

Ainsi chaque héros est amené à connaître un « *foudroiement rédempteur* » dans lequel « il faut aller jusqu'au bout du malheur et faire l'épreuve de l'irréparable⁵ ». Autrement dit, ces crises ou expériences que nous avons désignées, nous pourrions tout autant les nommer des

¹ De Certeau, Michel, *La Fable mystique. XVI^e-XVII^e siècle*, t. II, Luce Giard (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 2013, p. 132.

² Voir Guyon, Laurence, *Cendrars en énigme. Modèles mystiques, écritures poétiques*, Paris, Honoré Champion, « Cahiers Blaise Cendrars », n°9, 2007.

³ Voir « Dan Yack : une expérience intérieure de l'extrême » de Rennie Yotova dans *Continent Cendrars*, n°12, *op. cit.*, p. 154-164.

⁴ Lévy, Claude, préface à *ORC*, I, p. XXII-XXIII.

⁵ Lévy, Claude, *La Main de Cendrars*, *op. cit.*, p. 234 pour les deux citations de la phrase. L'auteur souligne.

« foudroiement[s] ». Notre entreprise consiste donc à nous rendre au cœur de ces foudroiements, sommets des vertiges des héros, et à en montrer la géographie, les différentes mises en scène, le surgissement dans le texte. Tâcher d’y voir plus clair dans ces foudroiements, c’est agir comme le narrateur dans *Du côté de chez Swann* qui tâche « d’y voir plus clair dans [s]on ravissement¹ ». Cependant, il ne s’agit pas exactement de ravissements puisqu’ils entraînent plutôt des syncopes, des congestions ou des dissolutions. Dans cette troisième partie, le vertige provient d’une sortie de soi qui se refuse.

Dès lors, il revient au langage de dire cette sortie impossible. De Certeau énonce le tâtonnement de la langue lorsqu’elle cherche à restituer une expérience mystique : « Comment dire ? Mais comment ne pas dire ? Entre ces deux pôles, entre l’impossible et le nécessaire, le langage vacille, se brise et renaît.² » En outre, il faut considérer une difficulté supplémentaire puisque, selon Jacques Le Brun, toute extase qui serait extérieure et visible devient suspecte : « Si l’extase ne peut être ni vue, ni observée dans l’ordre des sens ou de la pensée, elle ne pourra qu’être “écrite” en une écriture qui ne *dira* pas la sortie de soi mais qui *sera* sortie de soi.³ » En effet, qu’il s’agisse de la mystique des XVI^e et XVII^e siècles ou de la mystique moderne il ne s’agit pas de rendre compte d’une expérience impossible, mais de dire une expérience ineffable, c’est-à-dire, selon la définition de Jankélévitch, une expérience éperdue à propos de laquelle il y a trop à dire :

Et l’ineffable, tout à l’inverse, est inexprimable parce qu’il y a sur lui infiniment, interminablement à dire : tel est l’insondable mystère de Dieu, tel l’inépuisable mystère d’amour, qui est mystère poétique par excellence ; car si l’indicible, glaçant toute poésie, ressemble à un sortilège hypnotique, l’ineffable, grâce à ses propriétés fertilisantes et inspirantes, agit plutôt comme un enchantement [...]⁴

Assurément, essayer de dire l’ineffable ne peut pas rester sans conséquence sur l’esthétique romanesque.

Chez Cendrars, il en résulte la création d’un univers où tout s’effondre pour mieux se transformer. Pour Michèle Touret, c’est une esthétique dans laquelle « la réalité sensible se dissout pour se reconstruire », « où les faits se diluent⁵ » et en conséquence « [l]a vision devient transfiguration poétique ; la singularité s’évapore ; seule l’universalité du réel devient

¹ Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann*, [1913], dans *À la recherche du temps perdu*, t. 1, Jean-Yves Tadié (dir.), avec la collaboration de Florence Callu, Francine Goujon, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Brian Rogers et Jo Yoshida, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°100, 1987, p. 153.

² De Certeau, Michel, *La Fable mystique. XVI^e-XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 185.

³ Le Brun, Jacques, « Refus de l’extase et assomption de l’écriture dans la mystique moderne » dans *Savoirs et clinique*, « L’écriture de l’extase », n° 8, Toulouse, éditions érès, 2007, p. 37-45, p. 43. L’auteur souligne.

⁴ Jankélévitch, Vladimir, *La Musique et l’ineffable*, [1961], Paris, Seuil, 1983, p. 93.

⁵ Touret, Michèle, *Blaise Cendrars, Le Désir du roman (1920-1930)*, *op. cit.*, p. 143 pour les deux dernières citations.

dicible¹ ». L'intertextualité dans ces romans répond aussi à une logique d'alternance entre dilution et reconstruction. Cendrars va jusqu'à reprendre des passages d'autres textes de sa main ou de fictions dont il n'est pas l'auteur, mélangeant les genres et dissimulant ses influences. Ses fictions sont des sortes de discours de la méthode, parce que son travail de montage et de collage de fragments y est partiellement visible. Toutefois, Michèle Touret ne met pas uniquement en évidence cette « esthétique de l'éparpillement ». Elle fait remarquer également la surdétermination de l'individu et la « synthétisation extrême² » de la description dans notre corpus. Ce n'est qu'en prenant en compte ce contexte qu'il est possible de comprendre la place que tiennent les personnages féminins dans les différentes histoires à parcourir : ils apparaissent comme des contrepoints du personnage masculin. Stéréotypées, synthétisées, les femmes aussi sont amenées à vivre des expériences intérieures vertigineuses, mais elles ne parviennent pas à les surmonter, à l'exception notable d'Ivy Close dans *John Paul Jones*.

En somme, de la lecture des foudroiements des héros se dégage une éthique, selon une définition que propose de Certeau :

Un irrépressible vouloir crée sans cesse une distance entre le sujet et ses objets – “ce n'est pas ça” –, et a pour effet la permanente torsion dont ces objets sont saisis. L'au-delà de l'ange (la “surangélicité”) indexe un désir qui s'institue de son rapport à l'impossible, ou (ce qui revient au même) qui s'autonomise du réel. C'est la figure poétique d'une éthique, si par “éthique” on entend la démarche qui ne se conforme pas à un ordre des choses et dont le critère n'est plus la loi (orageuse ou pacifiante) de la réalité.³

Cette volonté de s'autonomiser du réel, de refuser l'ordre des choses, conduit à un vacillement. L'action des héros de Cendrars a pour seul régulateur le marquage de l'écart entre « le sujet et ses objets ». Si le réel est partiellement dissous, autour et à l'intérieur d'un personnage dénué de psychologie, c'est pour mieux recréer de nouveaux ordonnancements des choses, qui fulgurent par touches. Michèle Touret parle d'un « bourgeonnement fantasmatique⁴ » pour évoquer le chapitre dans lequel Moravagine devient idiot, et c'est sur ce mode du bourgeonnement que se perpétuent les foudroiements sur lesquels notre dernière partie se concentre. En jaillissant de la sorte, ils sollicitent à outrance ceux qu'ils frappent. Ainsi les romans de Cendrars ne sont pas simplement des romans de l'échec, ils sont, plus subtilement, des romans de l'épuisement. C'est-à-dire qu'ils mettent en scènes différentes formes d'usures

¹ *Ibid.*, p. 144.

² *Ibid.*, p. 150 pour les deux citations de la phrase.

³ De Certeau, Michel, *La Fable mystique. XVI^e-XVII^e siècle*, op. cit., p. 280.

⁴ Touret, Michèle, *Blaise Cendrars, Le Désir du roman (1920-1930)*, op. cit., p. 166.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

de l'individu, qui est amené à se fatiguer, à se sentir s'effacer, à devenir indolent, voire évanescant. Cette usure s'exprime différemment selon le personnage concerné, mais ne se termine jamais sur un récit détaillé de sa mort. Ne pas négliger la propension des êtres humains à s'épuiser dans leur maladresse, savoir les regarder se perdre dans leurs vertiges, reconnaître ces vertiges chez l'autre, peut-être qu'il y a là d'autres options éthiques à observer dans les romans de Cendrars.

Ce questionnement permet de montrer comment l'écriture du vertige confère aux héros de *L'Or*, de *John Paul Jones*, de *Moravagine*, du *Plan de l'Aiguille* et des *Confessions de Dan Yack* une forme d'intranquillité dans laquelle les figures de disparition et de réapparition prolifèrent. La comparaison des destins de Suter et de John Paul est justifiée, entre autres raisons, par le fait qu'ils sont inspirés des destins de personnages réels et parce qu'ils donnent lieu à la création de deux récits courts, à la différence des parcours de *Moravagine* et de *Dan Yack*. Pour explorer l'architecture de leurs foudroiements et pour examiner à nouveaux frais la façon dont Cendrars caractérise le personnage de fiction, chaque chapitre envisage ces trajectoires dans leur globalité avant d'isoler certains passages, instants d'exception, dont la structure est comparable d'un roman à l'autre. Ainsi la perte de raison de Suter s'envisage au sein d'un récit qui cherche à créer des effets d'hypnose, de la même manière que les syncopes de John Paul sont directement liées à l'essoufflement de l'aventure (chapitre 6). Les scènes d'enfermement de *Moravagine* en prison et de Raymond dans la jungle peuvent être mieux comprises dès lors qu'il apparaît qu'elles réactivent la soif d'infini et la sensation de déprise que les motifs du sadomasochisme et du meurtre exhibent (chapitre 7). Enfin, le désespoir de *Dan Yack* et celui de Mireille sont à démêler d'un complexe enchevêtrement de voix. L'ivresse, l'amour et le cinéma sont autant d'inclinations qui maintiennent le personnage dans l'instabilité, usent son corps et malmènent son langage (chapitre 8).

Chapitre 6

L'illusion de l'immuable

Une première lecture de *L'Or* n'a rien de vertigineux. Le récit retrace la vie d'un pionnier, de son départ de Suisse à sa mort, en respectant plus ou moins la chronologie de faits réels. L'histoire avance en ligne droite avec des phrases courtes et ne semble pas se perdre en fioritures. *L'Or* présente un aventurier déterminé qui bondit d'une péripétie à l'autre. Johann August Suter est au départ un homme d'action qui cherche à s'enrichir en partant à la conquête de l'Ouest comme s'il dominait son destin. Il se retrouve ensuite ruiné à cause de la découverte d'un filon sur ses terres. Malgré cette déconvenue, il continue à se battre pour faire valoir ses droits, mais sans savoir qu'il court à sa perte. Ce parcours est digne d'un roman d'aventures conventionnel. Si les autres romans tels que *Moravagine*, *Le Plan de l'Aiguille* et *Les Confessions de Dan Yack* déroutent le lecteur en apparaissant très vite comme des récits inclassables, *L'Or* s'offre un succès de librairie en affichant des codes de la littérature populaire. Mais la critique a montré que sa lecture est plus complexe qu'il n'y paraît : de nombreuses ambiguïtés abondent dans la trajectoire du héros¹. Le personnage de Suter, par exemple, semble être le moteur de sa propre aventure en même temps qu'il semble la subir.

De surcroît, les épreuves auxquelles il est confronté apparaissent dans des circonstances qui ne sont qu'éluées ou évoquées rapidement. Le regard qu'il porte sur ses actes fait davantage l'objet du roman que ses actes en eux-mêmes. Son échec a bien plus d'intérêt que

¹ À juste titre, le roman a été comparé à un conte merveilleux, à un long poème, mais aussi à un scénario. Comme le rappelle la notice de notre édition, les libertés prises avec la vérité historique sont si importantes qu'il est douteux de considérer le texte comme une petite biographie ordinaire. En outre, nous savons maintenant que Cendrars a traduit et repris directement dans son texte des passages du livre de Martin Birmann : *General Joh. Aug. Suter*.

sa réussite et il prépare l'échec des autres héros de Cendrars¹. Quant aux autres personnages, le narrateur s'attarde très peu dessus. Derrière l'apparente simplicité de ce petit livre, qui donne une cohérence à la destinée d'un conquérant, se cache un texte hybride où se dessine l'itinéraire d'un homme débordé par l'inconstance de sa propre vie.

De ce fait, parce qu'il a partiellement été prépublié à la suite de *Moravagine* et dans la veine de *L'Or*, *John Paul Jones ou l'Ambition* devait retracer la légende d'un autre personnage historique tombé dans l'oubli et constituer un nouveau roman d'aventures. Le destin de l'amiral écossais engagé auprès de l'armée américaine pendant la guerre d'Indépendance est comparable à celui du général Suter, et Cendrars a longtemps cherché à s'emparer de ce sujet. Mais le projet ne voit pas le jour et se réduit à cinq prépublications dans différentes revues, dont « Touchez du doigt », une préface proche du manifeste². Ce petit texte annonce un long roman dont ne nous sont parvenus que les fragments : « L'Enfance », « Les Négriers », « Ivy Close » publiés pour la première fois en 1926 et 1927, et « Un mousse » en 1933. Leur lecture laisse derrière elle un goût d'inachevé, mais une table des matières rédigée au Brésil donne une idée de l'agencement définitif de ces fragments dans un ensemble plus vaste. Depuis leur première édition complète avec un ordre rétabli en 1989, les articles critiques de Jay Bochner ou de Claude Leroy se sont surtout interrogés sur ce qui a empêché le roman d'être conduit à son terme.

Qui plus est, les fréquentes interruptions de la fiction par des raisonnements sur la manière la plus adéquate de poursuivre le récit donnent l'impression que Cendrars ne sait pas vraiment où va l'emmener son travail. Il paraît légitime de se demander s'il ne s'est pas noyé dans les archives en voulant assurer l'authenticité d'une œuvre de commande. Pour Jay Bochner, le sort de *John Paul Jones* était joué d'avance parce qu'il était étouffé par d'autres projets d'écriture : « Le projet *Jones* se trouve à cheval entre le travail du "je" autobiographique et prochronique qui s'ébauche dans *Dan Yack*, et la commande de Harpers, séduisante il est vrai, mais trop contraignante pour son univers d'écrivain.³ » Pour ne pas avoir

¹ Il est possible de reprendre pour le compte des romans de Cendrars ce jugement que Myriam Boucharenc porte sur l'œuvre romanesque de Soupault : « [...] Soupault déploie une richesse d'invention qui demeure paradoxalement sans grand pouvoir de diversion sur l'unité thématique d'une œuvre habitée par l'obsession de l'échec. » *L'Échec et son double*. Philippe Soupault romancier, Paris, Honoré Champion, « Littérature de notre siècle », 2000, p. 57.

² Michèle Touret voit dans la méthode d'écriture exposée dans « Touchez du doigt » la défense d'un principe esthétique qui se retrouve dans tous les romans de Cendrars. Cette préface mettrait en évidence son désir de faire advenir une vérité ultime, dépassant le constat de la dispersion du monde : « C'est au titre de mise au point plus ou moins théorisée – ce dont Cendrars n'est pas coutumier – et d'amorce de récit, que cette "préface" de *John Paul Jones* confirme la double postulation de Cendrars, esthétiquement élaborée, devant une réalité qui le submerge, et submerge son lecteur, à moins qu'il n'en arrête le cours envahissant par l'expression d'une "vérité" substantielle, hiérarchiquement dominante, qui n'abolit pas la dispersion mais lui appose un sens définitif. » *Blaise Cendrars, Le Désir du roman (1920-1930)*, op. cit., p. 149.

³ Bochner, Jay, « L'Agent secret de John Paul Jones » dans *Aujourd'hui Cendrars*, op. cit., p. 247-266, p. 262.

à répondre d'erreurs historiques, comme ce fut le cas au moment de la publication de *L'Or*, Cendrars prévient, dès la préface, que le document n'est pour lui qu'« un tremplin./ Pour bondir./ Dans la réalité et la vie./ Au cœur du sujet », et cela au prix de « plusieurs entorses à la Vérité Historique¹ ». En outre, il est tentant d'avancer qu'il s'est peut-être lassé d'avoir à reconduire une formule déjà éprouvée. Peut-être a-t-il considéré qu'il dévoilait trop hâtivement la trajectoire de tous ses héros car, comme Suter, John Paul est destiné à connaître une ascension fulgurante, à faire l'expérience de la maladie ou de la blessure puis à s'effondrer. Paradoxalement, c'est l'exhibition trop crue de ce schéma qui donne sa valeur au texte, et c'est pourquoi Claude Leroy considère que « l'inachèvement de JPJ ne mérite donc pas d'être traité comme un échec² ». Pourtant les fragments en eux-mêmes n'ont guère été commentés.

Suter croit réussir à fonder un Eldorado californien qui lui survivrait et John Paul défaille au moment où il pense poursuivre seul sa carrière de marin : l'un et l'autre se bercent de l'illusion de l'immuable³. En élevant au moins par deux fois une histoire vécue au rang de légende, Cendrars lui-même a cru trouver une formule romanesque immuable. Mais le point commun entre les deux œuvres tient plus à la volonté de représenter l'instabilité de la vie intérieure de ces hommes qu'à la perspective de reproduire à l'identique un schéma narratif. Bien qu'ils soient secoués par les événements, bousculés d'est en ouest, attirés par les territoires qu'ils traversent, les deux personnages se laissent quand même submerger par leurs émotions, comme quand Suter dérive dans le sectarisme chrétien ou quand John Paul est frappé par un « *dwamm* ». Dès lors, il est légitime de se demander s'ils peuvent encore être qualifiés d'hommes d'action.

Étudier ces deux œuvres ensemble devrait permettre de comprendre comment la sensation du vertige vient perturber la tentation d'une écriture de facture réaliste ou historique. Il est également important d'étudier ces textes brefs avant *Moravagine*, *Le Plan de l'Aiguille* et *Les Confessions de Dan Yack*, parce que la poétique de l'étourdissement s'y développe moins longtemps, mais elle exhibe nettement certains de ses mécanismes, en lien avec la représentation du personnage. Par exemple, le fonctionnement des vertiges de Suter et de John Paul met en évidence la part de la passivité dans leur caractérisation. Nous avons vu, en marge d'*Une nuit dans la forêt*, que la passivité pouvait se manifester comme une apathie ou comme

¹ *John Paul Jones*, ORC, II, p. 895 pour les deux citations de la phrase.

² « *John Paul Jones* ou le paradoxe du fragmenteur » dans *Blaise Cendrars 20 ans après*, Claude Leroy (dir.), Paris, Cahiers de Sémiotique Textuelle, n°11, 1987, p. 138.

³ Yvette Bozon-Scalzitti fait cette remarque à propos du personnage de Suter et de son évolution dans le roman : « La même fascination de l'immuable le possède et, au terme de cette régression funeste vers le passé originel, il ne sera plus qu'un "pauvre vieux" qui "tombe en enfance". » *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, op. cit., p. 36.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

une hyperactivité qui dissimule un refus de se confronter à certains secrets. Dans *L'Or*, ce rapport complexe à l'action fait de Suter un être solitaire et mystique soumis à une forme d'hypnose. Si les crises de John Paul héritent en partie de celles de Suter en les accentuant, le personnage d'Ivy Close propose un autre rapport possible au vertige qui est peut-être une raison supplémentaire de l'inachèvement de *John Paul Jones*.

A. Lire sous hypnose

D'après Dos Passos, *L'Or* décrit « la trajectoire la plus rapide et la plus pure¹ » qu'il lui ait été donnée de découvrir dans un roman. Pourtant ce n'est pas sans quelques digressions ou pauses narratives que le lecteur est entraîné dans les aventures du général. Plus troublant encore, ce ne sont pas vraiment ces aventures en tant que telles qui comptent, mais les fièvres qui y conduisent, comme celle qui porte Suter vers la Californie ou celle de l'or qui pousse les migrants du monde entier sur les routes. C'est pourquoi Dos Passos a peut-être été davantage subjugué par l'efficacité hypnotique du récit que par sa concision.

Derrière cette trajectoire en « fusée volante² » aucun événement ne prend véritablement d'importance, si ce n'est le coup de pioche de James W. Marshall qui ruine Suter. Le reste des péripéties est convoqué dans un grand chambardement qui crée un état d'hypnose, une stupéfaction du héros et du lecteur. En effet, malgré l'entrain qui caractérise Suter dans la première partie du roman, il ne parvient pas à s'expliquer l'attraction qui le conduit vers « L'Ouest ». Dans la seconde partie, il se démène pour réclamer ce qui lui revient, mais ne trouve pas l'énergie pour se lancer dans de nouvelles conquêtes ou pour entreprendre lui-même l'exploitation de ses mines. Il tourne comme un lion en cage entre les grandes villes nord-américaines, incapable de s'inscrire à nouveau dans une destinée fulgurante. Le roman reproduit cette immobilité mouvementée, car tout en dessinant une chronologie qui suit une à une les péripéties du héros, il déroute la lecture pour porter l'attention sur les trajectoires des « foules cosmopolites³ ». Précis dans certaines descriptions, elliptique au sujet d'éléments majeurs de l'intrigue, le récit multiplie les artifices pour figer sur place son lecteur.

Le filon et la crosse

L'Or se construit sur deux dynamiques complémentaires. En premier lieu, il faut suivre le filon, c'est-à-dire la trace linéaire que dessine la vie de Suter de son départ de Bâle à sa mort, et qui guide sa famille, comme le flot des explorateurs du monde entier, de l'est à l'ouest. En second lieu, il convient de remarquer des effets de circularité qui font tourner le

¹ Dos Passos, John, *L'Orient-Express*, op. cit., p. 267.

² *Ibid.*

³ *L'Or*, [1925], ORC, I, p. 427.

protagoniste et le texte sur eux-mêmes, à la manière de la boucle de crosse épiscopale, emblème de la « Suter's Pacific Trade Co.¹ ».

L'arrivée à New York est propice à l'émergence d'une atmosphère de précipitation. Le narrateur présente un personnage que le sol américain rend ivre de joie et de liqueur et qui fonce en ligne droite à l'intérieur de la ville :

À quai, il saute sur le sol, bouscule les soldats de la milice, embrasse d'un seul coup d'œil l'immense horizon maritime, débouche et vide d'un trait une bouteille de vin du Rhin, lance la bouteille vide parmi l'équipage nègre d'un bermudien. Puis il éclate de rire et entre en courant dans la grande ville inconnue, comme quelqu'un pressé et que l'on attend.²

L'incipit de *Manhattan Transfer*, roman paru la même année que *L'Or*, présente aussi un personnage arrivant à New York et se mettant en quête d'alcool et de travail. Comme Suter, s'il saute du bastingage, c'est parce qu'il est pressé de pénétrer au centre de la ville : « – Comment va-t-on à Broadway ?... Je veux aller en plein centre.³ » Chez Cendrars, New York en 1834 exerce le même pouvoir d'attraction que New York au début du XX^e siècle chez Dos Passos, c'est-à-dire que la ville attire de la périphérie vers le centre et paraît, à elle seule, un concentré de toute l'Amérique. Dans *L'Or*, elle tient une place presque aussi importante que la Californie puisqu'avant de chercher à pénétrer dans les territoires sauvages, Suter pénètre d'est en ouest, à l'intérieur des différents quartiers de la ville :

Johann August Suter a quitté les abords immédiats du port et pénétré plus avant dans la ville. Comme toute la civilisation américaine, il se déplace lentement vers l'ouest. [...] Il s'enfonce de plus en plus en ville.⁴

Quelques décennies après l'installation de Suter en Californie, c'est encore de New York que partent les expéditions des voyageurs vers le « Far West⁵ ». La ville est à nouveau décrite à la section 33, au milieu du roman, pour relancer cet enfoncement latéral.

La route a l'air simple à suivre : toujours vers l'ouest. Néanmoins, l'immensité du paysage fait tourner la tête des personnages et il est facile d'y perdre ses repères. Le narrateur n'a de cesse de resituer les voyageurs sur un plan, selon l'orientation cardinale qu'ils choisissent. Par exemple, à la septième section un mouvement du sud vers le nord, qui croise avec le déplacement du nord vers le sud de Suter, fait de Saint-Louis, après New York, un nouveau pôle d'attraction des voyageurs : « Les populations grandissantes et fiévreusement

¹ *Ibid.*, p. 400.

² *Ibid.*, p. 388.

³ Dos Passos, John, *Manhattan Transfer*, [1925], Maurice-Edgar Coindreau (trad.), Paris, Gallimard, « Folio classique », 1973, p. 10.

⁴ *L'Or*, ORC, I, p. 389.

⁵ *Ibid.*, p. 424.

agitées des États de l'Est et du Sud sont mises par ces artères géantes en communication avec les territoires inconnus qui s'étendent sans fin au nord et à l'ouest.¹ » Cendrars multiplie les indications sur des repères géographiques, mais ce n'est pas tant pour établir une carte de l'Amérique du Nord que pour restituer la confusion de son héros, qui « passe des nuits à boire ». Même s'il « confronte [...] classe [...] compare » tous les récits à propos de terres vierges, Suter ne se décide à pousser véritablement plus loin vers l'ouest que sous l'impulsion d'une « illumination » directement en lien avec sa consommation d'alcool. Cette passion pour l'ouest naît plus d'une ambition irrationnelle qu'elle n'est motivée par une résolution réfléchie :

[...] tous parlent de l'Ouest, ne parlent en somme que de l'Ouest.
L'Ouest.
Mot mystérieux.
Qu'est-ce que l'Ouest ?²

Le discours indirect libre permet de suivre l'envoûtement de Suter. La série de questions qu'il se pose, utilisée pour mimer sa déroute et multipliant les sonorités sifflantes, agit comme une voix d'hypnotiseur à l'intérieur de sa pensée, comme s'il était en pleine autosuggestion :

L'Ouest ? Qu'est-ce que c'est ? qu'est-ce qu'il y a ? Pourquoi il y a-t-il tant d'hommes qui s'y rendent et qui n'en reviennent jamais ? Ils sont tués par les Peaux-Rouges ; mais celui qui passe outre ? Il meurt de soif ; mais celui qui traverse les déserts ? Il est arrêté par les montagnes ; mais celui qui franchit le col ? Où est-il ? qu'a-t-il vu ? Pourquoi y en a-t-il tant parmi ceux qui passent chez moi qui piquent directement au nord et qui, à peine dans la solitude, obliquent brusquement à l'ouest ?³

La sinuosité des points d'interrogation donne un aspect serpentant au passage, relancé ponctuellement par les sonorités en [p] des « Peaux-Rouges » ou des « Pourquoi ». Suter est un substitut de charmeur de serpents en train de s'impressionner lui-même. Le passage institue une relation directe entre cet état de suggestion hypnotique et le sentiment de solitude, puisque c'est dans la « solitude » que les voyageurs bifurquent vers le plein ouest tandis que le Grand Nord était leur destination privilégiée⁴.

Il y a aussi quelque chose d'obsédant dans la manière dont se succèdent les paysages :

De la vallée du Mississippi jusqu'au-delà des montagnes géantes, bien loin, bien loin, bien avant dans l'Ouest, s'étendent des territoires immenses, des territoires fertiles à l'infini, des steppes arides à l'infini. La prairie. La patrie des innombrables tribus peaux-rouges et des grands troupeaux de bisons qui vont et viennent comme le flux de la mer.⁵

¹ *Ibid.*, p. 390-391.

² *Ibid.*, p. 391 pour les quatre dernières citations.

³ *Ibid.*, p. 392.

⁴ En soumettant *L'Or* à une recherche lexicale sur la base de données Frantext, nous constatons que les substantifs « ouest » et « nord » sont concurrents avec chacun 19 occurrences, tandis que « sud » trouve 15 occurrences et « est » 6.

⁵ *L'Or*, ORC, I, p. 392.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

Les effets de répétitions et de résonance, avec les duplications de « bien loin », « territoires » ou « infini », mais aussi la paronomase entre « prairie » et « patrie » font bégayer le discours. La poursuite des confins se déroule tout droit, mais par saccades, comme dans le langage. Suter est « hanté¹ » par ce rythme discontinu de la ligne droite qui agit comme le médaillon d'un hypnotiseur, c'est-à-dire en envahissant l'espace du regard.

Suter met le cap vers la gauche. Des précisions toponymiques le montrent bousculé dans cette direction, comme au moment où il remonte une piste sur « la rive droite du Missouri », qu'un coude se forme et que la piste « oblique vers la gauche² ». Pendant la descente du Pacifique, il se dirige en sens inverse d'« un fort courant [qui] déporte à l'est³ ». Quoiqu'illuminé, Suter n'est pas porté par la grâce, il bute en aveugle sur son chemin, sans cesse tiré vers l'arrière. Tandis que les populations venues du monde entier cèdent à leur tour à l'attraction en direction de l'« Extrême-Ouest, en Californie⁴ », Suter finit par céder à une force contraire à ce « drainage⁵ » des peuples, et il meurt à Washington. Sa trajectoire en ligne droite ne peut se vivre qu'à contre-courant, comme lorsque les pionniers de Saint-Louis se dispersent « au sud, vers Santa Fe, ou au nord, dans la direction du grand col qui franchit les montagnes⁶ » et qu'il est presque le seul à choisir de se rendre à l'ouest. Sitôt le « filon » découvert sur ses terres, ce n'est plus uniquement « L'Ouest » la formule merveilleuse, mais l'aventurier lui-même : « Et cet autre nom magique : SUTER⁷ ». Malgré lui, le phénomène s'est renversé : d'hypnotisé il est devenu hypnotiseur.

Néanmoins, n'a-t-il pas toujours été sa propre dupe ? Il n'avance que pour mieux revenir sur ses pas. Il nomme son territoire la « Nouvelle-Helvétie », souhaite retourner à Bâle à la fin de sa vie et renvoie son fils « dans l'Est étudier le droit⁸ ». Après son illumination, quand il prend conscience que son destin va se jouer à l'ouest, le narrateur suggère qu'il doit encore faire demi-tour pour mieux se préparer à repartir : « La Californie./ Mais pour se rendre dans ce pays, il doit s'en retourner en Missouri.⁹ » Ce n'est qu'en se retournant sur lui-même qu'il peut progresser. Ce mouvement de giration et de linéarité mêlées est symbolisé par la crose

¹ *Ibid.*, p. 393.

² *Ibid.*, p. 395 pour les deux citations de la phrase.

³ *Ibid.*, p. 398.

⁴ *Ibid.*, p. 393.

⁵ *Ibid.*, p. 415.

⁶ *Ibid.*, p. 393.

⁷ *Ibid.*, p. 416 pour les deux dernières citations.

⁸ *Ibid.*, p. 435.

⁹ *Ibid.*, p. 393.

épiscopale puisque cet objet s'enroule sur lui-même tout en indiquant le droit chemin aux fidèles. En revanche, il est plus difficile de voir dans le « phénix se consumant » un symbole de renaissance qui convient à Suter, lui qui ne se remet pas de sa ruine. Les symboles ésotériques de l'oiseau de feu, les « trois crosses d'évêque, la crosse bâloise¹ » montrent que le personnage de Cendrars est mû par une pensée mystique bien avant d'appartenir à une secte ou de faire des lectures publiques de l'Apocalypse.

Quand il s'agit de décrire le tour d'Amérique que font les nouveaux voyageurs, qu'ils passent par l'isthme de Panama ou par le cap Horn pour rejoindre la Californie, le trajet ne se fait plus en ligne droite, mais en cercle. La reprise des *incipit* de chaque section dans la table des matières est un autre effet de mise en abyme. « Qui veut de l'or ? qui veut de l'or ?² » double interrogation qui conclut l'histoire sur un effet de retour autant présent que la dynamique linéaire.

Un cosmopolitisme élastique

Que la progression des foules et de Suter dans toutes les directions du globe se fasse en ligne ou en spirale, elle évolue par à-coups et non en continu. Pour figurer le cosmopolitisme des peuples qui se rendent en Amérique, Cendrars utilise de longues énumérations qui contrastent avec la brièveté de la plupart des phrases qui composent le reste du récit. Cette élasticité³ de la narration donne son rythme au roman.

Les listes qui rendent compte du cosmopolitisme tournent comme un pas de vis. Un mouvement en rupture avec la verticalité des phrases que Cendrars juxtapose les unes en dessous des autres. Le débarquement dans le port de New York est un exemple de cette confrontation entre liste versifiée et liste en prose :

Le port.

Le port de New York.

1834.

C'est là que débarquent tous les naufragés du vieux monde. Les naufragés, les malheureux, les mécontents. Les hommes libres, les insoumis. Ceux qui ont eu des revers de fortune ; ceux qui ont tout risqué sur une seule carte ; ceux qu'une passion romantique a bouleversés. Les premiers socialistes allemands, les premiers mystiques russes. Les idéologues que les polices d'Europe traquent ; ceux que la réaction chasse. Les petits artisans, premières victimes de la grosse industrie en

¹ *Ibid.*, p. 419 pour les deux dernières citations.

² *Ibid.*, p. 463.

³ Bien sûr, le terme fait écho au recueil *Poèmes élastiques*. Il est particulièrement utile pour caractériser le dynamisme du roman dont la proximité de l'écriture avec *Kodak* ou *Feuilles de route* n'est plus à démontrer. Marie-Paule Berranger y voit un mot clé pour comprendre l'écriture poétique de Cendrars : « Élastique, le poème mesurera les mouvements, déplacements, déformations et déformations produits par la modernité, en tous sens. » Berranger, Marie-Paule, « Circonstances de la poésie, poésie de la circonstance », *Aujourd'hui Cendrars, op. cit.*, p. 289-307, p. 295.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

formation. Les phalanstériens français, les carbonari, les derniers disciples de Saint-Martin, le philosophe inconnu, et des Écossais. Des esprits généreux, des têtes fêlées. Des brigands de Calabre, des patriotes hellènes. Les paysans d'Irlande et de Scandinavie. Des individus et des peuples victimes des guerres napoléoniennes et sacrifiés par les congrès diplomatiques. Les carlistes, les Polonais, les partisans de Hongrie. Les illuminés de toutes les révolutions de 1830 et les derniers libéraux qui quittent leur patrie pour rallier la grande République, ouvriers, soldats, marchands, banquiers de tous les pays, même sud-américains, complices de Bolivar. Depuis la Révolution française, depuis la déclaration de l'Indépendance (vingt-sept ans avant l'élection de Lincoln à la présidence), en pleine croissance, en plein épanouissement, jamais New York n'a vu ses quais aussi continuellement envahis. Les émigrants débarquent jour et nuit, et dans chaque bateau, dans chaque cargaison humaine, il y a au moins un représentant de la forte race des aventuriers.¹

Ce catalogue d'aventuriers, avec force ethnonymes et épithètes homériques, est très solennel. Un flot extensif de paroles succède à trois premières lignes compactes et strictement informatives. La verticalité et l'horizontalité se rencontrent pour créer une impression de rebondissement visuel. Dans un premier temps, l'œil passe d'une ligne à l'autre, tandis que dans un second temps il est ralenti par la ponctuation. Gérard Farasse écrit que cette coprésence entre poésie et prose procède par déroutement : « Cendrars, en somme, dérouta la poésie vers la prose. Comme s'il avait fallu, après avoir exploité toutes ses ressources et s'y être montré particulièrement inventif, tenter une nouvelle expérience, la déconstruire et l'aplatir, pour passer au roman.² » Ce surprenant aplatissage est facilité par la figure de l'énumération, qui étire la prose. Une telle gradation hache l'inventaire en de multiples listes qui accentuent la valeur de chaque aventurier davantage qu'une liste unique.

Dans *L'Or*, New York est un lieu de découverte de l'altérité, comme ce fut le cas pour le « je » des « écrits de jeunesse » : « [...] il sut toujours se tirer de ces mauvais pas, grâce à cette profonde connaissance du cœur humain, acquise durant ses années de misère à New York [...] »³. Le plan d'origine du roman indique que Cendrars a songé à raconter la traversée de l'Atlantique par Suter à partir de sa propre expérience. Dans notre première partie, nous avons montré que les notes du voyage retour s'attardent davantage sur les figures de l'altérité que les notes du voyage aller. Il aurait été intéressant de découvrir si la misanthropie du « je » des « écrits de jeunesse » se serait imposée pour décrire l'état d'esprit de Suter sur le bateau. Toujours est-il que l'inventaire des différents métiers entrepris par Suter ne sert pas à autre chose qu'à montrer le souci qu'il a de ses semblables. Le paragraphe suivant conduit de Suter à Poe, un autre « buveur solitaire » :

Il travaille chez un drapier, chez un droguiste, dans une charcuterie. Il s'associe avec un Roumain et fait du colportage. Il est palefrenier dans un cirque. Puis maréchal-ferrant, dentiste, empailleur, vend la rose de Jéricho dans une voiture dorée, s'établit tailleur pour dames, travaille dans une scierie, boxe

¹ *L'Or*, ORC, I, p. 387.

² Farasse, Gérard, « Délices des listes », *Aujourd'hui Cendrars*, op. cit., p. 279-288, p. 287.

³ *L'Or*, ORC, I, p. 412.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

un Nègre géant et gagne un esclave et une bourse de cent guinées, remange de la vache enragée, enseigne les mathématiques chez les Pères de la Mission, apprend l'anglais, le français, le hongrois, le portugais, le petit nègre de la Louisiane, le sioux, le comanche, le slang, l'espagnol, s'avance encore plus dans l'ouest, traverse la ville, franchit l'eau, sort en banlieue, ouvre un mastroquet dans un faubourg. À Fordham, parmi sa clientèle de rudes rouliers qui s'attardent à boire en se communiquant les mille nouvelles de l'intérieur, apparaît de temps à autre un buveur solitaire et taciturne, Edgar Allan Poe.¹

De petites listes assemblées les unes aux autres présentent ces différentes activités. Cette fois-ci, il n'est plus question de figurer un conglomérat, mais un déplacement latéral du centre vers la périphérie, de Suter à Poe. Rappelons-nous la façon dont Suter entre dans New York : il « embrasse d'un seul coup d'œil l'horizon maritime ». Il est aisé de l'imaginer pivoter sur lui-même pour se rendre compte de la grandeur du décor qui l'entoure. Or, dans *Eurêka*, Poe décrit un mouvement sensiblement identique quand il imagine un observateur au sommet de l'Etna : « Ce ne serait qu'en pirouettant rapidement sur son talon qu'il pourrait se flatter de saisir le panorama dans sa sublime *unité*.² » Cendrars renvoie Jacques-Henry Lèvesque à ce même passage pour décrire son état au moment de commencer *L'Homme foudroyé* :

C'était assez curieux comme sensation intellectuelle. Quelque chose dans le genre de ce que raconte Poe au début d'*Eurêka* quand il voulait pivoter sur le talon gauche pour pouvoir arriver à saisir les quatre points cardinaux d'un seul coup, bref embrasser tous les horizons. Cette image géographique ou tellurique correspond assez exactement à la sensation où je me suis complu, sauf que mon état d'esprit était d'ordre spirituel.³

Une vingtaine d'années séparent la scène d'arrivée de Suter à New York de cette lettre, mais elles sont liées par un tournoiement exposé en des termes analogues, et par le voisinage d'un même écrivain. Ce n'est pas la liste en elle-même qui figure cette agilité à faire le tour d'horizon de son sujet, mais l'enchâssement des listes les unes à l'intérieur des autres : l'énumération des énumérations.

Le procédé est aussi utilisé pour représenter Suter quand il est immobile et occupé à écouter les histoires qui se racontent dans les tavernes :

Il connaît New York, les vieilles petites rues aux noms hollandais et les grandes artères nouvelles qui se dessinent et que l'on va numérotter ; il sait quel genre d'affaires on y traite, sur quoi s'édifie la prodigieuse fortune de cette ville ; comment on s'y tient au courant de la progression des lentes caravanes de chariots dans les grandes plaines herbeuses du Middle West ; dans quels milieux se préparent des plans de conquête et des expéditions encore ignorées du gouvernement. Il a tellement bu de whisky, de brandy, de gin, d'eau-de-vie, de rhum de caninha, de pulqué, d'aguardiente avec

¹ *Ibid.*, p. 389.

² Poe, Edgar Allan, *Eurêka*, [1848], dans *Œuvres en prose*, Yves-Gérard Le Dantec (dir.), Charles Baudelaire (trad.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°2, 1951, p. 705. L'auteur souligne.

³ Lettre à Jacques-Henry Lèvesque, 15 juillet 1944, *Blaise Cendrars / Jacques-Henry Lèvesque. 1922-1959. Et maintenant veillez au grain !*, Marie-Paule Berranger (dir.), Genève, Zoé, « Cendrars en toutes lettres », 2017, p. 286.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

tous les enfants perdus de retour de l'intérieur, qu'il est un des hommes les mieux renseignés sur les territoires légendaires de l'Ouest.¹

À nouveau, le carambolage des listes est corrélé à l'état d'ivresse de Suter, de telle façon que c'est la phrase qui s'enivre par amplification. Il est possible d'imaginer que se superposent les différents accents de la cohue des voyageurs sur des rythmes divers, faisant de la route vers l'Ouest une tour de Babel : « C'est un désordre fou d'animaux et de marchandises. On s'interpelle dans toutes les langues. Des Allemands, des Français, des Anglais, des Espagnols, des Indiens, des Nègres se bousculent affairés.² » Paradoxalement, quand Suter se lance dans la traversée du continent, l'enclassement des listes est abandonné pour laisser place à des phrases de plus en plus courtes. Les énumérations s'allongent à nouveau pour décrire la luxuriance du pays de Cocagne où il s'installe, tandis qu'il s'immobilise encore³. Les foules du Missouri, de Californie ou d'Europe continuent de ponctuer de leur présence la progression du récit, mais elles sont décrites de moins en moins précisément :

Le fond de la population se compose essentiellement d'aventuriers marins, surtout des déserteurs des flottilles de baleiniers. Naturellement, toutes les races du monde y sont représentées, mais l'élément basque et l'élément yankee dominant. Tous les milieux adoptent Suter d'enthousiasme et il a la chance de rencontrer quelques vieilles connaissances de New York.⁴

Les formules « fond de la population », « toutes les races du monde » ou « tous les milieux » permettent de ne plus s'embarrasser du détail. Tout se passe comme si l'énumération servait à créer des sons, à créer des rythmes, plutôt qu'à apporter des informations, et l'idée de multitude se condense dans la concision d'une profération.

Au chapitre huit, les exclamations du narrateur ponctuent l'avènement de la ruée et donc le basculement du destin de Suter :

San Francisco ! San Francisco !

The Golden Gate.

L'île aux chèvres.

Les wharfs en bois. Les roues boueuses de la ville naissante que l'on pave avec des sacs pleins de farine.

Le sucre vaut cinq dollars, le café dix, un œuf vingt, un oignon deux cents, un verre d'eau mille. Les coups de feu retentissent et les revolvers, des quarante-cinq, font office de shérif. Et derrière cette première marée humaine, d'autres foules, d'autres foules se ruent, venues de bien plus loin, des rives d'Europe, d'Asie, d'Afrique, du Nord et du Sud.

En 1856, plus de six cents navires franchissent la baie ; ils déversent des foules sans cesse renouvelées qui se ruent aussitôt à l'assaut de l'or.

¹ *L'Or*, ORC, I, p. 390.

² *Ibid.*, p. 393.

³ Ce phénomène est aussi une conséquence du fait que le passage qui décrit la prospérité de Suter est en partie une traduction de Martin Birmann. À ce sujet, voir l'article de Jay Bochner, « La Fortune de *L'Or* en Amérique » dans *Cendrars aujourd'hui. Présence d'un romancier*, Michel Décaudin (dir.), Paris, Minard, « Le plein siècle », n°1, 1977, p. 35-61.

⁴ *L'Or*, ORC, I, p. 399.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

San Francisco ! San Francisco !¹

Dans ce passage, le va-et-vient en accordéon qui consiste à passer du vers à de longues séquences en prose se condense, la longueur des énumérations à propos de la « marée humaine » se réduit, et ce sont principalement les astuces phonétiques qui sonnent. Au-delà de la répétition circulaire de « San Francisco ! San Francisco ! », de celle de « d'autres foules, d'autres foules » et « foules », de la présence de termes en anglais, du jeu paronymique sur « aussitôt à l'assaut », il est nécessaire de souligner comment le mouvement de la ruée est lancé par le son étiré du mot « wharf » suivi par une profusion de termes contenant le son [r] : « roues », « retentissent », « revolvers », « derrière », « première », « rives », « se ruent » par deux fois, « renouvelées », « or », etc. L'hypnose tient dans l'élasticité de la syntaxe associée à la musicalité du lexique.

Sitôt que les terres de Suter deviennent un pôle d'attraction des masses, le formidable élan cosmopolite ne figure plus qu'une vaste débandade et l'élastique verbal se détend. La section 36 abandonne tout principe d'étirement ou de gonflement de la phrase au profit d'une reprise monotone d'anaphores binaires tant au niveau de la prose, « Il n'y a plus de bras pour les cultures. Il n'y a pas un seul berger. », qu'au niveau du vers, « Il ne fait rien./ Il ne fait rien. ». Une telle dualité sommaire synthétise l'expression de l'abattement de Suter : il « laisse tout tomber » et il « voit maintenant tomber ses réserves de grains et bientôt la fin de ses provisions » devant une « hausse vertigineuse des denrées alimentaires ». Une fois qu'a lieu la « prise en possession² » de ses terres, l'hallucination collective se déplace vers l'hallucination individuelle. La dépossession matérielle précède la dépossession mentale.

¹ *Ibid.*, p. 416.

² *Ibid.*, p. 426 pour les six dernières citations.

B. Suter, l'homme qui tremble

L'intrigue de *L'Or* se construit sur une conflictualité entre individu et communauté : c'est parce que Suter est plus hardi que d'autres, ou seul contre tous, que son parcours mérite d'être suivi. Certes, le narrateur raconte d'abord l'ascension fulgurante d'un homme, mais il décrit aussi sa lente dégradation, caractérisée par sa mise à l'écart volontaire et par sa confrontation à un système judiciaire qui lui est défavorable. La fatigue du personnage se traduit par une usure physique : « Ses jambes sont molles, il a énormément grossi. Des mèches blanches tombent sur ses épaules arrondies. Son côté gauche est agité d'un léger tremblement. Ses yeux larmoient.¹ » Le mouvement incontrôlé du tremblement métaphorise la bougeotte de Suter, signe d'un héros qui se complaît dans un état de vacillement que sa soif de conquête a délivré et qui le conduit vers la mystique religieuse. Cette secousse est trop difficile à supporter pour le commun des mortels. Par exemple, le symptôme est funeste pour Anna : un accès de tremblement entre le Panama et San Francisco préfigure sa mort.

Le déclin de la destinée de Suter s'explique par l'état de solitude dans lequel il est maintenu. Le défilé des paysages américains le montre toujours en train de se déplacer entre deux territoires. Cette position intermédiaire dans l'espace se traduit, dans le domaine de l'esprit, par le passage d'une « douce rêverie² » à une « douce folie³ ».

De territoire en territoire

Le parcours de Suter est un mouvement de découverte de différents milieux qui vise à en faire des territoires délimités puis administrés. La traversée d'espaces sauvages a pour fin leur domestication. Suter part en Californie pour réaliser une idée fixe et non par goût des voyages. Yvette Bozon-Scalzitti rappelle à quel point ses préoccupations tournent autour des questions d'appropriation :

Toute l'aventure de Suter par exemple ne vise qu'à immobiliser l'aventure, à (s')établir (sur) son territoire, à s'approprier sur le corps de la terre-mère un point d'arrivée qui reproduise le point de départ : la Nouvelle-Helvétie. Ainsi l'Ouest n'est-il pour lui qu'une distance à franchir, aussi "*prudemment*" que possible, non un espace à traverser. Et la fin pathétique du héros viendra de son incapacité à faire face à une nouvelle poussée déterritorialisante du capitalisme aux États-Unis.

¹ *Ibid.*, p. 454.

² *Ibid.*, p. 414.

³ *Ibid.*, p. 460.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

Dépossédé de sa propriété et de sa maîtrise, il ne sera plus rien, il ne saura pas prendre un nouveau départ, tracer une nouvelle ligne de fuite.¹

Voir le capitalisme et le machinisme (c'est l'installation d'un moulin qui permet de découvrir le premier grain d'or) comme l'unique vecteur de la chute de Suter, c'est oublier que sa relation à la nature le condamne dès le départ à ne jamais rien pouvoir s'approprier pour de bon. Il est sans cesse rejeté d'un lieu à l'autre, piégé entre Helvétie et Nouvelle-Helvétie, entre ciel et terre, entre terre et mer, entre plaines et montagnes. Ce ne sont pas uniquement les autres qui le dépossèdent, mais le sol lui-même. Le territoire qu'il met des années à établir se retourne contre lui par l'intermédiaire d'un métal précieux qui va remonter à la surface et le priver de son Eldorado.

Les grands espaces l'excluent dès le début de son voyage. Eux-mêmes sont désignés à plusieurs reprises par le substantif « solitudes ». Par exemple, les Indiens « se retirent dans les solitudes² » quand ils sont chassés de leurs domaines. Cette syllepse de sens, par la concrétisation de ce substantif abstrait, dit bien l'isolement de l'aventurier. Il pose littéralement les pieds sur sa solitude et en fait une expérience immédiate. Les descriptions de la nature mettent l'accent sur cette expérience :

Ils ont traversé des solitudes toujours plates, des océans d'herbes où des orages quotidiens, d'une violence inouïe, éclatent soudainement sur le coup de midi pour ne durer qu'un quart d'heure, puis le ciel redevient serein, d'un bleu dur sur les franges vertes de l'horizon. Ils campent sous le croissant de la lune moucheté d'une belle étoile ; inutile de songer au sommeil, des myriades d'insectes bourdonnent autour d'eux, des milliers de crapauds et de grenouilles saluent la lente éclosion des étoiles. Les coyotes jappent. C'est l'aube, l'heure magique des oiseaux, les deux notes invariables de la perdrix. On repart. La piste fuit sous les sabots rapides des montures. Le fusil au poing, on quête une proie possible. Des cerfs bondissent sur le chemin. Dans le prolongement du sentier, le soleil, semblable à une grosse orange, monte très vite vers le zénith.³

Le présent de narration donne l'impression que les voyageurs ont une emprise directe sur ces paysages qu'ils habitent en nomades. L'instant « magique » où se réveillent les oiseaux, la comparaison du soleil à une orange, la métaphore de l'océan pour figurer les plaines et l'insistance sur les contrastes de couleurs ajoutent une dimension fantastique à une description qui signale des changements. Entre le bleu du ciel et le vert de la terre, l'homme semble prisonnier, condamné à avancer sans savoir où il va. Le voyageur est un intrus errant sous des étoiles sublimes aux côtés des amphibiens qui les « saluent », entre le « zénith » et les étendues « toujours plates ». Le narrateur donne à entendre la présence sonore des coyotes,

¹ Bozon-Scalzitti, Yvette, « L'Amérique invisible de Cendrars », *Cendrars et l'Amérique dans La Revue des Lettres Modernes*, n°2, *op. cit.*, p. 167. C'est l'auteure qui souligne.

² *L'Or*, ORC, I, p. 405.

³ *Ibid.*, p. 395.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

des oiseaux, des grenouilles et des crapauds, mais pas le son de leurs « fusils ». Les bruits de la nature étouffent ceux des humains.

Michèle Touret a montré en quoi les descriptions de Cendrars dans *L'Or* relèvent souvent du cliché¹, rompu ponctuellement par des détails grotesques. Le passage cocasse dans lequel Suter marche sur des « mollusques vésiculeux » constitue, en effet, une représentation convenue du paysage marin, grossissant une série de détails jusqu'à adopter le point de vue interne du héros :

Suter est seul sur le rivage. Les hautes lames du Pacifique viennent mourir à ses pieds. Le voilier qui l'a jeté là disparaît déjà, cinglant sur Monterey. Les lignes parallèles des flots écumeux se succèdent avec lenteur. À quelque distance de la mer les sables ont une couleur grisâtre, sans cesse battus par les vagues, ils sont parfaitement unis, d'une consistance très solide et offrent au voyageur un chemin très commode auquel n'a jamais contribué le travail de l'homme et qui s'étend à perte de vue. Une plante à longues tiges rampantes est tout ce qui croît çà et là. D'innombrables mouettes sont rangées immobiles au bord de la mer et attendent le flot qui va leur apporter leur nourriture. D'autres, dont il ne sait pas le nom, la tête en avant, placée sur la même ligne que le dos, courent sur la plage avec une extrême rapidité. Des hirondelles de mer viennent se poser pour reprendre immédiatement leur vol. Des oiseaux noirs, qui vont toujours par couple, font les cent pas. Il y a aussi un gros oiseau au plumage d'un gris foncé mêlé d'une couleur plus pâle, son bec paraît être celui d'un aigle, il a derrière la tête une longue aigrette horizontale. Quand Suter se met à marcher, il écrase un grand nombre de mollusques vésiculeux couleur de rose et qui éclatent avec bruit.²

Le bateau qui s'en va au loin en abandonnant derrière lui l'explorateur solitaire, les vagues qui viennent « mourir » sur le sable et les lignes d'écume qui se succèdent dans un flux lancinant sont autant de motifs typiques qui ouvrent l'extrait sur une robinsonnade. La suite, alors qu'est accentuée l'impression de dépeuplement, se resserre sur les lignes qui structurent le lieu, comme le chemin qui s'insinue le long de la rive ou comme les tiges de la plante rampante. L'étrangeté du passage ne naît pas uniquement de l'imprécision des indications topographiques, mais aussi d'un déficit d'informations. Seules les mouettes et les hirondelles sont vraiment nommées. En cela, tout se passe comme si la description était faite par le regard de Suter et ce qu'il est en mesure de savoir, ce qui n'implique pas des connaissances ornithologiques très élaborées, mais qui explique cet étonnement naïf vis-à-vis du vol et de la démarche des volatiles, et cette abondance d'expressions colorées ou sonores.

Le rivage est cette zone intermédiaire entre la mer et la terre qui fait de Suter un étranger n'appartenant à aucun espace. Dans les deux passages que nous venons de citer, Cendrars

¹ Elle souligne notamment le glissement du cliché à l'écriture allégorique : « [...] les données du monde réel ne sont convoquées que dans la mesure où, servant directement le sens de la fable, elles ne renverront pas le lecteur à des expériences singulières mais à des significations préalables et convenues ; le cliché y fonctionne non comme indice de la réalité mais comme signe de reconnaissance immédiatement perceptible, renvoyant à une vision allégorique de la réalité. » *Blaise Cendrars, Le Désir du roman (1920-1930), op. cit.*, p. 156.

² *L'Or*, ORC, I, p. 401.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

accorde davantage d'importance aux éléments sensitifs qu'à des indications géographiques précises pour rendre compte de l'« immense Californie ». Indications que Suter ne relève pas non plus dans le « grossier croquis¹ » qu'il réalise en débarquant pour la première fois. Dans une de ses lettres, il se dépeint comme un conquérant, « seul sur les sables du Pacifique² ». Il est un aventurier du littoral, coincé dans un « goulet long et profond » retenu entre les flots et « deux chaînes de montagnes³ ». Cette oppression est partagée par ceux qui débarquent dans la petite ville d'Aspinwall, serrée entre deux océans. L'atmosphère est restituée par un chiasme qui exprime un étouffement : « Chaleur, humidité, humidité, chaleur.⁴ » Au Panama, la rudesse du climat est marquée par l'intensité des couleurs, l'omniprésence des bruits non humains et l'âpreté de la météo qui épuisent les voyageurs. De ce point de vue, créer un territoire c'est imposer à un milieu ses propres couleurs et ses propres rythmes. Deleuze et Guattari font de cette appropriation un critère définitionnel du territoire :

Précisément, il y a territoire dès que des composantes de milieux cessent d'être directionnelles pour devenir dimensionnelles, quand elles cessent d'être fonctionnelles pour devenir expressives. Il y a territoire dès qu'il y a expressivité du rythme. C'est l'émergence de matières d'expression (qualités) qui va définir le territoire.⁵

En faisant pousser chez lui « des champs d'œilletons, des champs d'héliotropes » ou encore « les plus beaux fruits », en songeant à « commander un grand piano chez Pleyel, à Paris⁶ », Suter choisit les couleurs de la nature qu'il veut voir éclore. Il veut faire résonner des harmonies artificielles pour dominer un milieu hostile.

Cependant, pour pouvoir ensemençer la vallée du Sacramento, il faut d'abord y mettre le feu. Malgré le contrôle de l'homme sur son territoire que ces brûlis semblent assurer, un emblème de solitude se détache de l'étendue dévastée à travers la silhouette des arbres isolés qui ne se sont pas totalement consumés :

Six semaines plus tard, la vallée offre un spectacle hallucinant. Le feu est passé là, le feu qui a couvé sous la fumée âcre et basse des fougères et des arbrisseaux. Puis le feu a jailli comme une torche, haute, droite, implacable, d'un seul coup. De tous les côtés se dressent maintenant des moignons fumants, l'écorce tordue, les branches éclatées. Les grands solitaires sont encore debout, fendus, roussis par la flamme.⁷

¹ *Ibid.*, p. 402 pour les deux dernières citations.

² *Ibid.*, p. 439.

³ *Ibid.*, p. 402 pour les deux citations de la phrase.

⁴ *Ibid.*, p. 431.

⁵ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie II : Mille plateaux*, Paris, Minuit, « Critique », 1980, p. 386-387.

⁶ *L'Or*, ORC, I, p. 414 pour les trois citations de la phrase.

⁷ *Ibid.*, p. 407.

Suter est pareil à ces « grands solitaires » qui restent droits même après le passage d'un incendie. Plus tard, il quitte définitivement la Californie après l'incendie de son « Ermitage », quand il ne reste que « ruines et cendres » et que « de maigres fumées montent encore des décombres¹ ». La ruée des foules à l'assaut de l'or incarne le « spectacle hallucinant » qui conduit sa raison à s'embraser, témoignant de sa perte comme les « moignons fumants » témoignent d'un ravage passé. Irrémédiablement, devant la nature ou devant la nation américaine, « Suter reste seul² ». Sa défaite le mène à la mort très lentement, et il a le temps de voir disparaître tous ceux qui l'entourent. Par exemple, aucun des juristes qui le conseillent ne le suit jusqu'au bout de son combat judiciaire. Après sa ruine, son forgeron est retrouvé pendu, il apprend le départ d'un de ses fils et la mort des deux autres, puis il retrouve sa fille prise « d'un ébranlement nerveux ». Enfin, il reconnaît le charpentier à l'origine de sa ruine dans un vieillard misérable qui se fait conduire à l'asile. Le narrateur précise que ses déboires le poussent à avoir « horreur de la face humaine³ », une formule qui rappelle « l'hideuse face humaine » dont cherche à se tenir éloigné le diariste dans *Mon Voyage en Amérique*.

Mais c'est surtout la fin de vie d'Anna qui retient le plus l'attention. Elle ne parvient pas à résister à son trajet de territoire en territoire et ne supporte pas la solitude une fois séparée de ses enfants. Son dépérissement est visible dès lors qu'elle est « prise d'un tremblement, d'un tremblement physique qui la tient jusqu'à Frisco⁴ » :

Mme Suter s'évanouit, son cœur a cessé de battre. Arrivée à Panama, elle a une mèche de cheveux blancs.
Le soleil est comme une pêche fondante. [...]
Soleil de feu. [...]
Ce voyage a épuisé Anna Suter. Son tremblement ne s'arrête pas. Elle grelotte de froid.
L'œil est vitreux.⁵

Le soleil brûlant n'est plus une orange qui s'élève, mais une pêche qui dégouline, comme en signe de déclin. Les étapes de sa mort sont entrecoupées de remarques sur les espaces qu'elle traverse. La section 42, qui plante le décor dans lequel se jouent ses derniers instants, rend bien compte du fait que c'est le territoire californien lui-même qui exerce une influence néfaste :

C'est par un beau soir californien. [...]
Ce beau domaine envahi par les herbes et une végétation forestière est plus tragique que la brousse des montagnes. [...]

¹ *Ibid.*, p. 451 pour les trois citations de la phrase.

² *Ibid.*, p. 396.

³ *Ibid.*, p. 453 pour les deux dernières citations.

⁴ *Ibid.*, p. 432.

⁵ *Ibid.*, p. 432-433.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

Anna ouvre les yeux. Elle regarde tout grand, tout grand cet immense ciel vide, cette terre étrangère, cette végétation folle et cette grande maison qu'elle ne connaît pas.¹

Par son aspect « tragique », la « végétation forestière » annonce le drame qui condamne cet autre personnage esseulé entre ciel et terre. À l'image de la « végétation folle », Anna est prise d'une folie vertigineuse :

Des choses molles remplissent son pauvre cerveau de pauvre femme. Tout tourne. Des clartés et des ombres. Un grand bruit d'eau remplit sa pauvre tête. Elle entend des cris et sa mémoire a un sursaut. Elle se souvient d'un tas de choses, et, tout à coup, elle entend distinctement la bonne voix de Jean Marchais, le forgeron, qui lui fait des recommandations pour son maître. Alors elle répète humblement, elle murmure, et Johann August Suter, qui s'est précipité au chevet de sa femme, l'entend murmurer : "Maître..."²

La répétition de « pauvre », le bruit d'eau remplissant une tête qui paraît vide, le poncif de la vie qui défile devant les yeux du mourant et la veillée assurée par un humble travailleur à la « bonne voix » sont des éléments qui confèrent à cette mort un accent pathétique très éloigné de la façon dont est représentée la mort de Suter. À l'inverse de son mari qui « a battu l'air des bras³ » dans un dernier vacillement, Anna meurt immobile et soumise. Ce passage rend compte d'une mollesse indéterminée et d'un étourdissement, deux motifs récurrents du vertige chez Cendrars. Mais là où José dans *Aléa* ou le poète des *Armoires chinoises*, entre autres, parviennent à survivre à ces agressions extérieures, Anna succombe. Finalement, la solitude imposée par la nature sauvage apparaît comme un moindre mal au regard de ce que la beauté du paysage peut infliger comme tourment.

Folie douce

Soutenir que la première partie du roman ne montre Suter qu'en conquérant et que la seconde ne le montre qu'en victime d'un coup du sort est réducteur. Cela revient à mettre de côté le fait que sa propension à la rêverie est mise en évidence dès le début de son voyage et que sa passion pour l'Apocalypse ne l'éloigne pas de son désir de justice.

Sa tendance à la contemplation se remarque surtout quand il déambule dans ses jardins. Dans sa colonie, il crée un paradis terrestre dans lequel les hommes vivent en paix et se consacrent à leur labeur. Comme dans le premier chapitre qui ouvre le roman sur le charme bucolique des environs de Bâle, il est question d'assagir et d'organiser le fouillis de la nature. Dans ces deux moments, Jean-Carlo Flückiger a remarqué que Cendrars emprunte

¹ *Ibid.*, p. 434.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 463.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

considérablement aux descriptions de Martin Birmann tout en reprenant ses textes antérieurs. Par exemple, notre édition souligne que dans le paragraphe consacré au banquet dans la section 23, il reprend le nom des plats du poème « Menus » du recueil *Kodak*. À la manière d'une composition florale, il arrange un bouquet de textes qui règlent le tumulte de la vie de son héros. L'organisation de l'espace rappelle ce besoin d'ordre :

D'innombrables troupeaux paissaient dans les grasses prairies, des bêtes de choix. Les vergers regorgeaient de fruits. Dans les potagers, les légumes du Vieux Monde voisinaient avec ceux des contrées tropicales. Partout des fontaines et des canaux. Les villages canaques étaient propres. Tout le monde était à son travail. Il régnait partout le plus bel ordre. Des allées de magnolias, de palmiers, de bananiers, de camphriers, d'orangers, de citronniers, de poivriers traversaient les vastes cultures pour converger vers la ferme. Les murs de l'hacienda disparaissaient sous les bougainvilliers, les roses grimpanes, les géraniums charnus. Un rideau de jasmin tombait devant la porte du maître.¹

Ces espaces associent avec harmonie des éléments hétéroclites. La mixité et la concorde se rencontrent partout, qu'il s'agisse d'évoquer la fertilité de l'endroit ou la bonne entente des habitants. L'organisation du territoire en étoile, avec pour centre la ferme « du maître » depuis laquelle se distribuent les allées qui permettent d'accéder aux cultures, démontre l'existence d'une hiérarchie verticale et paternaliste au sein de laquelle Suter apparaît à la fois comme le bon samaritain et comme l'austère dirigeant.

À la section 26, l'optique se resserre sur l'Ermitage : « C'est sa retraite. L'Ermitage. Des touffes de grands arbres ombragent sa maison. Autour, il y a des jardins [...] »² La succession des grands espaces laisse place aux terres cultivables. À en croire Matthieu Letourneux, il n'y a pas là contradiction avec la tradition du roman d'aventures : « Symboliquement, le trajet du roman d'aventures glisserait d'un univers incontrôlé vers un univers dominé par l'homme – de la sauvagerie à la civilisation.³ » Cette progression est d'autant plus cohérente du point de vue historique que la conquête de l'Ouest est une entreprise coloniale que les États-Unis échafaudent sur l'idée que toutes les terres entre l'Atlantique et le Pacifique doivent leur appartenir. Suter participe à cette extension jusqu'en 1848 puis se retire de la vie aventureuse. Dès lors, il est présenté comme un homme ancré dans son territoire, à la fois patron, propriétaire et père, soucieux de l'avenir de ses employés, de ses affaires et de ses enfants :

À l'ombre d'une treille d'Italie et caressant son chien préféré, il songe à faire venir sa famille d'Europe, à indemniser richement ses créanciers, à sa réhabilitation, à l'honneur de son nom et comment doter sa lointaine petite patrie... Douce rêverie. [...]

Rêverie.

Sa pipe est éteinte. Ses yeux sont perdus au loin. Les premières étoiles s'allument. Son chien ne bouge pas.

¹ *Ibid.*, p. 411.

² *Ibid.*, p. 414.

³ Letourneux, Matthieu, *Le Roman d'aventures. 1870-1930*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, « Médiatextes », 2010, p. 294.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

Rêverie. Calme. Repos.
C'est la paix.¹

Ce qui s'éloigne de l'archétype du roman d'aventures, c'est que ce « repos » survient au milieu du roman. Le héros est trop vite arrivé et l'espace dans lequel s'épanouit sa « rêverie » ne peut qu'éclater, comme dans la section 27². Pour Michel Collot, le regard du sujet fait exister l'horizon tout autant que c'est l'horizon qui permet au sujet de se projeter et de se réaliser : « Si donc le paysage ne prend *consistance* qu'au regard du sujet, celui-ci n'a lui-même d'*existence* qu'à travers un espace offert au déploiement de ses pouvoirs, il est inséparable de ses entours.³ » En ce qui concerne Suter, l'horizon du paysage figure l'horizon des possibles à explorer. En bâtissant des murs et en traçant des sillons, il rompt cette perspective. L'univers clos du jardin le renferme sur une rêverie qui n'est gage d'équilibre qu'à très court terme, son petit monde implose vite.

Plus tard, dans un autre jardin, la rêverie devient mortifère. Durant son séjour chez les Thompson, l'état du héros se dégrade de plus en plus, comme en témoigne l'intégralité de la section 62 :

Il va et vient sous les arbres ou reste des heures en contemplation devant une rose à peine éclose. Il ne parle jamais à personne. Parfois il se plante tout de go devant un des jardiniers, esquisse un geste comme pour lui demander quelque chose et lui tourne le dos et s'en va sans avoir desserré les dents. Le vent agite les basques de sa redingote. Les allées les plus désertes se referment sur lui. Au loin, on entend gronder la houle du Pacifique.
Deux fois par semaine, le juge Thompson vient voir le général.⁴

Il est facile de se représenter en quoi le cœur sinueux d'une rose naissante a quelque chose d'hypnotique et d'apaisant. Pourtant, la contemplation de la nature n'est pas heureuse ici. Le personnage est « complètement détraqué⁵ » et sa fille le voit comme « son vieux père détraqué⁶ ». Le jardin est donc un lieu de dérèglement plus que d'harmonie. L'efficacité cinématographique de cette soixante-deuxième séquence plonge le lecteur au cœur des errements du personnage. Ne s'y trouvent que des informations factuelles sur des déplacements, une gestuelle ou un regard, comme des indications de jeu pour un comédien.

¹ *L'Or*, ORC, I, p. 414.

² Christine Le Quellec Cottier remarque comme cette section répète le rythme ternaire de la section 26, « Rêverie. Calme. Repos. », « pour mieux le contester » par l'introduction d'une série de neuf « Non ». « Notice » de *L'Or*, ORC, I, p. 1379.

³ Collot, Michel, « L'horizon du paysage » dans *Lire le paysage, lire les paysages : Acte du colloque des 24 et 25 novembre 1983*, Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, « Travaux XLII », 1984, p. 123. L'auteur souligne.

⁴ *L'Or*, ORC, I, p. 454.

⁵ *Ibid.*, p. 460.

⁶ *Ibid.*, p. 454.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

Les allées qui se referment sur le héros ou la houle qui résonne dans les rues de San Francisco sont comme des indications de mise en scène.

Pour autant, ces rêveries dans des jardins ne sont pas les plus révélatrices du tempérament du héros parce qu'elles ne le montrent pas dans une nature sauvage. Dans celle tirée de la treizième section, il se balance sur le hamac qu'il a installé sur le pont du navire *Columbia* dans le but de contempler cette nature : « Suter plante un clou pour y suspendre son hamac d'écorce.¹ » L'importance de cette phrase, dont la valeur semble purement déclarative, est redoublée parce qu'elle est située à l'ouverture d'une section. Elle fait donc partie du poème que forme la table des matières. En nommant le héros, elle marque une étape discordante entre l'anonymat de l'« homme décidé » qui arrive dans un « poste perdu à l'extrême bout du continent américain² » dans la section précédente, et l'anonymat de celui qui pénètre dans la foule d'Honolulu, « une capitale très animée³ », dans la section suivante. Comme dans *Une nuit dans la forêt*, l'intrusion d'un hamac matérialise une sensation de vertige contrôlée. Ce moment d'apaisement de la treizième section casse le rythme haletant du récit :

Suter est dans son hamac. Son chien fume. À ses pieds on joue au trictrac, les bâches sont terminées.
Un jeune mousse enthousiaste balance le hamac.
À minuit tombe la pluie bienfaisante et l'on repart dans les vents sucrés. Un peu plus tard on passe entre les îles. Comme la lune est pleine, Suter peut contempler de sa balançoire des végétations de palmiers et des lataniers en fleur.
Suter est enchanté de son voyage.
De grands projets se forment en lui.⁴

Le hamac est un lieu de surplomb depuis lequel le personnage observe toutes sortes d'êtres vivants : les animaux, les humains, la végétation. La toile le suspend entre ciel et terre, ou plutôt entre ciel et mer, et il est deux fois bercé : par le roulis des flots d'abord et par le jeune mousse ensuite. Il s'abandonne à un mouvement régulier et ample comme un enfant pourrait se laisser aller au mouvement d'une « balançoire ». De là, il observe la rive indisciplinée sur laquelle les arbres poussent sans tuteur. Il jette un regard sans conséquence sur la nature tropicale, loin de la campagne ordonnée de Suisse qu'il cherche à fuir ou du jardin qu'il a sculpté sur un territoire qui finit par le trahir. Mais ce n'est que parce qu'il est sujet à ce genre de rêveries silencieuses que Suter ne parvient pas à passer à l'action. En effet, la treizième

¹ *Ibid.*, p. 397.

² *Ibid.*, p. 465 pour les deux dernières citations.

³ *Ibid.*, p. 466.

⁴ *Ibid.*, p. 398.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

section se conclut sur des considérations à propos de ses idées qui « s’agrandissent », de son goût du risque et de sa volonté de prendre « une belle place¹ ».

Tandis que le jaillissement de cette énergie se prépare dans de longues contemplations des espaces sauvages et trouve son accomplissement à l’issue de plusieurs années de voyage, le songe de Suter à l’Ermitage intervient brutalement. L’arrivée de l’or annonce le relâchement brusque de son état d’esprit conquérant. Dès cet instant, l’aventure reprend dans le temps davantage que dans l’espace, parce que l’énergie de Suter se déploie à rebours, dans le but de reconquérir ce qui a été acquis par le passé, dans un esprit de réaction et dans l’espoir de conserver un ordre établi. Par conséquent, il est possible de faire l’hypothèse que l’identité de Suter ne parvient à s’affirmer qu’à travers les étendues sauvages. En cherchant à civiliser ces étendues et en bouchant son horizon, il tombe dans un envoûtement mystérieux. La fascination de l’or prend l’ascendant sur ses émotions, sa volonté et ses pensées.

Ce phénomène est marqué par le fait que certains passages sont scandés avec une virulence qui appartiendrait à un conteur ou à un prédicateur tonitruant : « San Francisco. La Californie. Suter !² », « L’or./ L’or l’a ruiné. Il ne comprend pas./ L’or, tout cet or [...]»³ ». Jules Supervielle est impressionné par ce procédé. Le 7 avril 1925, il écrit à Cendrars : « Votre livre a pris possession de mon esprit ! » Cette prise de possession a partie liée avec les techniques d’oralisation du texte puisqu’il ajoute que dans *L’Or*, « on entend parler les gens⁴ ». La transcription de chansons le confirme :

*To Frisco !
To Frisco !
Suter. Suter. Suter. Suter.
Suter. Suter. Suter. Suter.
To Frisco !
Sszzzzz. K. Sszzzzz. K. Pug !
Welcome back again !⁵*

Le narrateur précise que ce chant est « scandé sur les rythmes du train et brailé par mille voix d’hommes⁶ » qui traversent le Panama. La superposition des rythmes du train et du chant fait concorder l’image des voyageurs avec la réalité de leur quotidien. Les rythmes binaires des huit « Suter » ou des onomatopées de la sixième ligne rappellent les tours des roues d’un train

¹ *Ibid.*, p. 399 pour les deux citations de la phrase.

² *Ibid.*, p. 425.

³ *Ibid.*, p. 436.

⁴ Lettre citée par Gabriel Boillat dans *À l’origine, Cendrars*, Les Ponts-de-Martel, Hughes Richard, 1985, p. 112 pour les deux dernières citations.

⁵ *L’Or*, ORC, I, p. 432.

⁶ *Ibid.*, p. 431.

tandis que les « *To Frisco* » évoquent le sifflet d'une locomotive. C'est en ce sens que cette chanson tient de l'incantation : elle est censée exercer une influence immédiate sur les esprits. En l'occurrence, elle a pour but de faire apparaître Suter comme « un roi » ou « un empereur¹ ».

Ce qu'il y a d'inhabituel chez ce personnage qui devient l'objet d'un culte, c'est qu'il est lui aussi enclin à la superstition. Le père Gabriel rappelle à Suter qu'il doit recommencer sa vie : « [...] tu es toujours debout sur les ruines de ta puissance [...] Tu dois donner l'exemple. Courage, vieux pionnier, ce pays est ta véritable patrie. Recommence.² » La difficulté de la tâche justifie probablement le repli superstitieux de Suter. Il plonge dans la mystique chrétienne au fur et à mesure que cette possibilité de recommencement s'éloigne. Son apparence ridicule et son air ahuri dévoilent l'inquiétude qui est la sienne avant qu'il ne se consacre tout entier aux commentaires exégétiques : « Il va vêtu d'une longue robe de laine et porte un petit bonnet en peau de lapin. Sa parole devient trébuchante. » Ses pensées obsessionnelles sont connues du lecteur grâce à la focalisation interne du discours : « Il cherche à estimer mentalement la valeur, à formuler un chiffre. Cent millions de dollars, un milliard ? Dieu, la tête lui tourne à la pensée qu'il n'en aura jamais un sou.³ » Dans ce monologue intérieur, les incertitudes de Suter, six questions qui s'accumulent et forment une épanorthose, viennent s'ajouter aux chiffres astronomiques qu'il calcule. L'image d'un vertige du vide vient conclure ce portrait de la quarante-cinquième section, puisqu'il est écrit que, pour Suter, « tout se dérobe ». Mais au dernier moment, les souvenirs de son père et de sa « vieille Europe⁴ » lui permettent de reprendre pied. Or, le drame de Suter est qu'il est toujours condamné à reprendre pied.

Son attachement à l'Apocalypse, le livre qu'il garde « au fond de sa poche⁵ » comme un grigri, est la manifestation de son désespoir de vivre. Dans la lettre de la section 46, il écrit : « Je suis prêt à tout. Disparaître. Abdiquer.⁶ » Comme il ne meurt pas et ne parvient pas à repartir de zéro, il aspire à la fin du monde. Son désir de justice n'est pas un désir de s'enrichir, mais un désir de se voir submergé une nouvelle fois par son propre combat. Cette nouvelle dépossession est organisée par les hommes de loi :

¹ *Ibid.*, p. 432 pour les deux citations de la phrase.

² *Ibid.*, p. 435.

³ *Ibid.*, p. 436 pour les deux dernières citations.

⁴ *Ibid.*, p. 437 pour les deux dernières citations.

⁵ *Ibid.*, p. 444.

⁶ *Ibid.*, p. 440.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

Avoués, notaires, huissiers, commis, stagiaires, scribouillards se ruent en Californie où ils s'abattent pêle-mêle avec les chercheurs d'or internationaux dont l'afflux n'est point terminé. C'est un nouveau rush, une mine inespérée, et tout ce monde veut vivre de l'affaire Suter.¹

Suter ne s'en remet pas à Dieu pour trouver le courage d'affronter cette déferlante ou pour acquérir une sagesse nouvelle. Il ne s'intéresse pas à d'autres textes qu'à l'Apocalypse et il ne choisit pas non plus la mise à l'écart volontaire qui caractérise la vie des moines. Au contraire, il revient toujours au milieu des hommes. Sa superstition est liée à l'acceptation totale de son destin, ce qui explique cette énergie paradoxale dans laquelle résignation et lutte se confondent : « Je n'ai plus la force de me plaindre. Je ne proteste pas. Je n'arrive pas à me résigner. Faites de moi ce que vous voulez./ Luttons.² »

Dès que sa renommée est faite, son comportement se partage entre acceptation passive des événements et participation active. Par exemple, pour l'anniversaire de l'intégration de la Californie aux États-Unis, il se laisse porter par la foule, assiste aux célébrations, mais semble très éloigné de ce qu'il vit :

Il croit rêver.
Il ferme les yeux.
Il ne veut plus rien voir, plus rien entendre.
Il se laisse mener. [...]
Le général Suter est absent, perdu dans sa rêverie. [...]
Suter n'entend pas.
Il joue nerveusement avec l'anneau qu'il porte au doigt, le tourne, le change de doigt et répète, et se répète à mi-voix l'inscription qu'il y a fait graver [...]³

Suter prend de la distance avec l'événement. Idolâtré, il pourrait à son tour participer à la transe collective, mais il préfère s'adonner à un fétichisme égoïste centré sur sa bague. Son fanatisme provient d'une démarche purement individuelle, ce pour quoi le narrateur présente Suter comme un membre à part au sein de la secte des « Herrenhütter de Litz⁴ ». Tout comme il n'a pas eu le temps de partager sa richesse avec sa famille, tout comme il ne supporte pas que son or soit partagé avec le monde entier, il ne partage pas non plus la teneur de ses rêveries. Ses commentaires de l'Apocalypse et les récits qu'il fait de sa vie aux fidèles sont des sermons, non des dialogues. Après avoir été jugé par Thompson, il juge à son tour. La sentence du magistrat est le seul document qui voisine avec son « petit volume de l'Apocalypse⁵ » à l'intérieur de sa poche.

¹ *Ibid.*, p. 442.

² *Ibid.*, p. 444.

³ *Ibid.*, p. 446-447.

⁴ *Ibid.*, p. 459.

⁵ *Ibid.*, p. 456.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

Suter est dépassé au sens figuré comme au sens propre du terme. En se retournant sur lui-même, il perd de sa substance et ne trouve plus d'intérêt que pour ce qui est au-dessus de lui. Deux passages au moins illustrent cette tension verticale. En premier lieu, l'épisode dans lequel « une Russe extatique » se jette à ses pieds et s'entend dire par Suter qu'il a « entendu la Voix » du seigneur. Sa « douce folie¹ » consiste donc à raconter qu'il a reçu un don du ciel. En second lieu, le soleil est son embaumeur puisque c'est un mouvement giratoire de l'astre qui va le recouvrir de « l'ombre gigantesque du Palais des Congrès² » au moment de sa mort. En conséquence, *L'Or* décrit la trajectoire d'un personnage qui ne parvient pas à avoir de prise sur lui-même parce qu'il regarde toujours trop loin. La posture du méditatif en son jardin le pousse systématiquement à basculer sur les grands chemins, ceux de la nature sauvage ou ceux de la spiritualité.

Son incapacité à fixer son regard sur l'horizon métaphorise cette déprise. Contrairement au portrait que fait le maire de San Francisco d'un pionnier aux « yeux fixés sur cet endroit du ciel où le soleil plonge tous les jours dans la mer de l'Ouest³ », Suter est un héros aux « yeux fuyants⁴ ». Pour Kierkegaard, c'est une caractéristique de la sensation de vertige, qui « apparaît lorsque le regard n'a pas de point fixe où se poser⁵ ». Avec *L'Or*, le vertige commence à s'instituer comme rapport fondamental à l'existence dans les romans de Cendrars. Les relations à soi, aux autres, à l'espace et au temps y sont bousculées et ne trouvent pas le moyen de se rétablir. Mais Cendrars n'explore pas encore pleinement le déséquilibre de la vie intérieure avec Suter, peut-être parce que son personnage est inspiré d'un homme qui a existé et qu'il est le premier de ses grands héros. Son désir de vengeance et sa lecture de la Bible justifient ses vertiges. Les prochains romans de notre corpus ne s'encombrent plus de tels prétextes et Cendrars insiste davantage sur l'intensité du foudroiement de son héros. Nous verrons que les regards de John Paul, de Moravagine ou de Dan Yack sont, eux aussi, dénués de point d'attache.

¹ *Ibid.*, p. 460 pour les trois dernières citations.

² *Ibid.*, p. 463.

³ *Ibid.*, p. 446.

⁴ *Ibid.*, p. 436.

⁵ Kierkegaard, Søren, *Le Livre sur Adler*, [1872], dans *Œuvres complètes*, t. XII, Paris, L'Orante, 1965, p. 157.

C. Le « *John Paul Jones de l'Ouest* »

Dans sa « lettre ouverte aux libraires américains » destinée à attirer l'attention de ses distributeurs outre-Atlantique, Cendrars vante l'héroïsme mal reconnu de Suter en le comparant à un autre « héros obscur » des États-Unis : « C'est le *John Paul Jones de l'Ouest*¹ », écrit-il. L'allusion à John Paul ne laisse pas présager aux destinataires de la lettre que Cendrars s'attèle à écrire une autre « merveilleuse histoire » à son sujet.

Comme dans *L'Or*, la véritable « ambition » de *John Paul Jones* est de simuler la cohérence d'un destin. Mais Cendrars ne parvient pas à donner une perspective d'ensemble à cette existence parce qu'il pénètre trop en avant dans les détails de ce qui fait perdre pied à son personnage, suivant un principe de grossissement : « Il faut descendre, se rapprocher, faire un gros plan. Voir. Voir de près. Se pencher sur. Toucher du doigt. Découvrir l'humain.² » Dans *L'Or*, le souffle épique parvient à prendre le dessus sur le malaise de l'aventurier mais, dans *John Paul Jones*, c'est l'inverse. Le héros déraile si vite qu'il n'est pas possible de poursuivre le récit. Pourquoi le fragment « Ivy Close » s'intéresse-t-il à un tout autre personnage et laisse-t-il derrière lui John Paul exsangue ? Quelle est la nature de cette syncope si puissante qu'elle interrompt les péripéties et l'écriture elle-même ?

L'essoufflement de l'aventure

Le projet de *John Paul Jones* démarre avec l'intention d'écrire un récit au rythme soutenu qui dépayse le lecteur, mais cette dynamique s'essouffle vite. À l'opposé, une héroïne immobile va occuper dans le récit une place non négligeable.

La première section du fragment « Enfance » a ceci d'inhabituel qu'elle diffère le début de l'action et crée un horizon d'attente bien faible pour un récit historique. Les deux premières pages présentent une fratrie qui « n'offre rien de mémorable ». Seul le destin du benjamin promet d'être hors du commun, mais là encore il n'est pas possible « d'accréditer » ou de « faire ajouter foi³ » à ce qu'il aurait vécu. Si cette amorce donne un peu à voir cette ébauche de roman comme un « *remake* de *L'Or*⁴ », l'objectif premier de l'*incipit* est de présenter un

¹ « Lettre ouverte aux libraires américains », ORC, I, p. 485 pour les deux citations de la phrase. L'auteur souligne.

² *John Paul Jones*, ORC, II, p. 896.

³ *Ibid.*, p. 902 pour les trois dernières citations.

⁴ Touret, Michèle, *Blaise Cendrars, Le Désir du roman (1920-1930)*, op. cit., p. 161.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

lieu clos, bucolique, peu propice aux changements, où la population a le même mode de vie depuis plusieurs générations. Au même titre que les chants traditionnels allemands et suisses du premier chapitre de *L'Or*, la chanson populaire dans la cinquième section a pour fonction de rendre compte de cet enracinement profond des habitants dans leur territoire. À nouveau, la présence des jardins fige le panorama :

C'est l'effet du voisinage de la mer d'où viennent les vents chauds qui adoucissent l'air et font pousser les jardins.

Il y a de grands arbres sur cette rive et de riches domaines créés dans la première moitié du XVIII^e siècle. Les plus fameux sont, à l'ouest, en englobant le petit hameau d'Arbigland, celui de l'Honorable Robert Craik, gentilhomme campagnard et membre du Parlement, propriétaire de quelques milliers d'acres de forêts et de collines et de quelques rivières pleines de saumons ; à l'est, à un mile de Kirkcudbright, capitale du comté du même nom, un bon port sur la rivière Dée, celui des Comtes de Selkirk, dont le château se dresse face à la mer d'Irlande, à la pointe d'un promontoire ombragé de chênes et de sapins, et qui s'appelle *Saint Mary's Isle*.¹

Chaque domaine est désigné par son appartenance à un propriétaire et peut être situé sur un plan grâce aux points cardinaux qui indiquent leur position les uns par rapport aux autres. La toponymie laisse deviner que le narrateur est attaché à restituer fidèlement l'endroit. Après ce passage, le point de vue se resserre sur les deux frères « jardinier-paysagiste » et « jardinier-tavernier² » qui travaillent sur ces terres et sont responsables de cette domestication à outrance dont le héros va devoir s'extirper pour trouver un espace où action et contemplation peuvent être conciliées. Cette image de l'Écosse comme une région socialement structurée, où chacun trouve une place précise, est très éloignée de l'atmosphère de liberté qui se dégage de la peinture de la Jamaïque dans le cinquième fragment. Les affaires sont enivrantes, mais n'excluent pas de se laisser aller à la nonchalance. Dans la multitude des lieux présentés par Cendrars dans ces cinq fragments, on peut aisément imaginer que ces deux îles sont si différentes, notamment dans leur rapport à l'action, que le voyage de l'une à l'autre est à lui seul un parcours initiatique complet.

Étonnamment, les voyages de Cendrars au Brésil lui inspirent cet imaginaire de l'île, comme en témoigne *Feuilles de route*. Abandonnant l'écriture de poèmes pour celle d'un récit, il écrit *L'Or* au retour de son premier séjour et la plupart des pages de *John Paul Jones* pendant son deuxième séjour, en 1926. Dans les premières lignes de « Touchez du doigt », il explique qu'il écrit son roman en parcourant le pays. Il établit ensuite une longue liste de tout ce qu'il y découvre et rappelle que le pays est encore à défricher « de plus en plus au nord et à l'ouest³ », c'est-à-dire dans les mêmes directions que les pionniers de *L'Or*. Un passage d'île

¹ *John Paul Jones*, ORC, II, p. 901-902.

² *Ibid.*, p. 902.

³ *Ibid.*, p. 893.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

en île structure les différentes pièces de *John Paul Jones*, de l'Écosse aux Antilles anglaises. Le continent africain dans « Les Négriers » apparaît aussi comme une île car il est perçu exclusivement par le regard d'un marin qui ne descend pas de son bateau. Comme il remonte les fleuves, il ne peut donc pas prendre la mesure des étendues qu'il longe. Il en va de même avec les fragments du roman qui, comme de longs poèmes, sont des îles entre lesquelles Cendrars parvient difficilement à naviguer.

« Un mousse » montre le héros en train de passer d'un espace à l'autre, mais ce n'est pas pour en faire un aventurier à l'aise sur les mers. Le fragment insiste pour dire que ce n'est encore qu'un enfant qui se cherche :

Et vivre, c'est tout, le bien et le mal, faire la guerre ou être le chef d'une mission évangélique, découvrir un continent, être roi. Robinson dans son île, un pacha dans un harem, un inventeur, un savant, un héros, un outlaw, dresser des chevaux sauvages, conduire la chaise-poste au galop, construire une tour, partager la vie des pirates, se sauver de prison, et, naturellement, être riche, richissime, tout prendre, tout donner, être libre, c'est-à-dire tout-puissant. Tuer. Vivre. Jouer. [...] Va-t-il bientôt rentrer dans le rang, disparaître anonyme ou, au contraire, va-t-il se signaler, vaincre, prendre possession du monde, et aura-t-il la force de parquer et de lotir les hommes selon les profondes convictions de sa conscience et les vœux, les ambitions de ses rêves ?¹

Le destin héroïque de John Paul se devine, mais il n'est pas annoncé avec emphase car le narrateur a du mal à décider comment le décrire. La suite du récit semble incertaine, et tout porte à croire que Cendrars ne prépare pas vraiment le terrain pour le récit d'une vie d'aventures rocambolesques. Le jeune homme est d'abord montré comme un personnage « plongé dans les livres² ». En réalité, la question rhétorique à la fin de l'extrait semble plus s'adresser à Cendrars qu'à son lecteur, qui s'attend à lire une histoire extraordinaire. La question serait plutôt de savoir si l'écrivain aura « la force » de peindre un homme d'action qui veut « prendre possession du monde » et en même temps « lotir les hommes ». La tâche est d'autant plus difficile que le verbe « lotir » n'a encore rien du ravissement du *Lotissement du ciel*. Il est à employer dans son sens le plus concret puisqu'ici le personnage parque les hommes, les met littéralement en « lots », les arrache à leurs terres, les violente, en bref, pratique l'esclavage. En compagnie de Saint-Joseph de Cupertino, lotir revient à s'installer au ciel ; mais aux côtés de John Paul, lotir c'est accaparer, au sens le plus sinistre et le plus intéressé qui soit.

Son désir de possession étant parasité par la crainte de sa disparition, John Paul n'incarne pas l'homme d'action par excellence. Dans la scène de transmission à bord du *King Georges*,

¹ *Ibid.*, p. 916.

² *Ibid.*, p. 917.

quand le capitaine Denbigh lui explique, tout en bourrant sa pipe, comment bien s'occuper des esclaves, il fait peser sur les épaules du jeune marin une responsabilité trop lourde qui n'est pas sans liens avec le malaise qui le saisit quelques pages plus loin, tandis qu'il dirige son propre commerce de traite. En outre, le portrait de John Paul dans « Touchez du doigt » prévient que l'homme d'action ne peut pas se départir du « contemplatif » :

Au fond, John Paul Jones était un solitaire qui ne pouvait quitter les hommes, un contemplatif jeté dans la mêlée, un terrible homme action que l'on a presque toujours empêché d'agir, et qui rongait ses liens, et qui se secouait et se démenait dans le filet des conventions sociales, des intrigues de cour, des préjugés de son temps.¹

Incapable de se défaire de « ses liens » ou de savourer la gratuité de son acte, c'est un héros qui regarde en arrière, comme Suter. L'écriture elle-même semble regarder en arrière. Pour n'en donner que quelques exemples, nous pouvons évoquer les huit vers qui clôturent « Ivy Close » et qui réemploient des mécanismes prosodiques déjà évoqués dans la prose de *L'Or*, ou les neuf répétitions de « sucre », qui précèdent aussi les neuf répétitions de « café² », et qui font penser aux neuf répétitions de « non » dans *L'Or* et aux neuf répétitions de « vie » dans *Moravagine*. Les points communs stylistiques entre *John Paul Jones* et d'autres récits de Cendrars sont autant d'effets de reprise qui font écrire à Michèle Touret qu'en reculant « dans le lointain », l'histoire engage de fortes « contradictions dans la démarche esthétique », à quoi s'ajoute que « le style et les formes de ce récit se trouvent emprisonnés dans des stéréotypes fort attendus³ ».

En résumé, du point de vue diégétique, le passage d'une île à l'autre, les hésitations du mousse, l'oscillation entre assurance et défaillance psychique du marchand d'esclaves, et du point de vue extradiégétique, les liens lâches entre des unités hétérogènes, l'imbrication de commentaires qui brisent la linéarité du récit, les ponts stylistiques avec d'autres textes de Cendrars, tous ces éléments situent au cœur de ces fragments l'hybridité et la palinodie. Quand elle prend forme dans les romans, cette écriture du divers peut se faire « non systématique, inductive, explorant l'imprévu de la totalité-monde⁴ », à l'instar de la « pensée “archipélique”⁵ » d'Édouard Glissant. C'est-à-dire qu'elle peut créer un personnage comme

¹ *Ibid.*, p. 900.

² « C'est ainsi que pour eux les affaires ne sont pas les affaires et que tous ces chiffres, ces spéculations, ces coups de bourse, cette veine et cette chance que l'on tente perpétuellement, ces tours de cartes et de tricheries, cette activité trépidante, cette tension d'esprit, cette préoccupation constante qui s'exprime en un seul mot, mot qui revient des milliers et des milliers de fois dans leur conversation et qu'ils écrivent des centaines de fois par jour, sucre, sucre, sucre, sucre, sucre, sucre, sucre, sucre, sucre ou café, café, café, café, café, café, café, café, tout cela ne vaut que par la cote [...] ». *John Paul Jones*, ORC, II, p. 945 pour les deux dernières citations.

³ Touret, Michèle, *Blaise Cendrars, Le Désir du roman (1920-1930)*, op. cit., p. 164-165 pour les trois citations de la phrase.

⁴ Glissant, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1996, p. 44.

⁵ *Ibid.*, p. 43.

Suter qui ne craint pas les contradictions. Par exemple, nous avons rappelé en quoi c'est un nomade à l'aise dans la sédentarité, un héros à l'« errance enracinée¹ » pourrions-nous dire avec une autre expression de Glissant. Mais ce métissage des genres, des thèmes et des symboles se heurte parfois « au chaos-monde et à ses imprévus² », et ne suffit pas pour faire une œuvre. Les fragments de *John Paul Jones* en sont la preuve. L'hésitation du narrateur sur l'aspect que pourrait prendre son récit au début d'« Ivy Close » montre que Cendrars pousse loin les hybridations formelles, le texte se perd en conjectures sur ce qu'il pourrait devenir et se désagrège.

« Ivy Close » s'ouvre sur une digression autour du cinéma. Non sans ironie pour ses nombreuses tentatives de scénario qu'il laisse derrière lui en 1926, Cendrars s'imagine tirer un film de cette histoire après s'être projeté scénariste : « Ici, si j'étais faiseur de scénario [...] »³. S'évitant d'avoir à rédiger des « suggestions pour une intrigue féminine⁴ » comme il y est contraint pour une hypothétique adaptation de *L'Or*, il annonce qu'il a « le devoir d'inventer ce personnage féminin ». Ivy Close lui offre surtout un bon prétexte pour prodiguer des conseils à un metteur en scène fictif, pour se présenter en fin connaisseur du monde du cinéma et pour donner son avis sur certaines « “stars” américaines⁵ ». Par exemple, Mary Pickford passe pour la caricature de l'actrice hollywoodienne capricieuse, comme dans *Une nuit dans la forêt*. Ce désir de faire un scénario de *John Paul Jones* se réaffirme en 1933 quand Cendrars écrit à William Aspinwall Bradley, son agent aux États-Unis, pour l'informer qu'il retravaille tout son texte :

En vue du film, je fais beaucoup de petits chapitres très courts, sans titre, et que je numérote de 1 à ∞ comme j'ai fait pour *L'Or*. Ce découpage en petits chapitres me permet de visualiser, de rendre le récit aussi plastique que possible, d'intercaler beaucoup de petits dialogues très brefs, de camper les personnages brutalement et avec des couleurs d'images populaires, de sérier l'action et de ne jamais me perdre en longues discussions à propos des documents et de leur interprétation.⁶

Le scénario offre le dynamisme d'une écriture en archipel. Par essence, c'est une forme qui réclame l'atomisation, la fragmentation, le dialogue, la plasticité et le collage. Ne pouvant se résoudre à faire œuvre romanesque, mais ne souhaitant pas se tourner à nouveau du côté du scénario pur et simple, Cendrars reconduit la formule qui contribue au succès de *L'Or*.

¹ Glissant, Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1990, p. 49.

² Glissant, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, op. cit., p. 43.

³ *John Paul Jones*, ORC, II, p. 940.

⁴ « Suggestions pour une intrigue féminine à intercaler dans l'adaptation cinématographique de *Sutter's gold*. Roman de Blaise Cendrars. », ORC, I, p. 475.

⁵ *John Paul Jones*, ORC, II, p. 941 pour les deux dernières citations.

⁶ Lettre à William Aspinwall Bradley, février 1933, citée par Jay Bochner dans « Monsieur Cendrars est à son bureau américain » dans *Cendrars à l'établi (1917-1931)*, op. cit., p. 247.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

Les premiers paragraphes du fragment « Ivy Close » témoignent de cette hésitation parce qu'ils relèvent de la note d'intention. Par exemple, dans un souci de plaire à un lectorat anglophone le deuxième paragraphe est une petite galerie de figures féminines de la littérature anglaise. Pour exister, la fiction paye sa dette à des fictions antérieures. Dans un premier temps, Ivy n'existe donc que dans un rapport à d'autres personnages féminins. Soit elle est différenciée d'une prostituée dans *Les Confessions d'un mangeur d'opium anglais*, ou d'une actrice dans *Le Portrait de Dorian Gray*, soit elle est identifiée à l'héroïne d'*Heurs et malheurs de la fameuse Moll Flanders*. Le modèle est peut-être trop imposant pour que le portrait d'Ivy ne soit brossé qu'en quelques lignes¹. Ce « premier amour² », qui ne devait être qu'un prétexte, prend donc de la place et éclipse le personnage principal. Dès lors, ces notes d'intention ne relèvent pas d'un déroutement malicieux de la narration. Elles affaiblissent la dynamique de l'intrigue et laissent l'impression que le narrateur veut se protéger d'un ensemble de reproches, comme s'il souhaitait avertir le lecteur que le récit est tel qu'il est en train de le lire, mais qu'il pourrait être tout autre. Elles font bifurquer le récit jusqu'à en exclure le personnage principal censé relier entre elles toutes les îles de l'archipel que constitue le roman. Une esthétique de la relation devrait agencer les fragments les uns par rapport aux autres pour qu'ils cohabitent, mais dans *John Paul Jones* ils se heurtent.

L'irruption d'Ivy Close est la meilleure illustration d'une telle discorde puisque le principal personnage féminin est très éloigné du héros masculin. Au contraire de John Paul qui se déplace tout le temps, le lecteur ne la voit faire qu'une seule traversée de l'Angleterre à la Jamaïque, un seul mouvement d'est en ouest. Elle vit heureuse sur cette île qu'elle ne semble pas vouloir quitter, au moins dans ce cinquième fragment. Impossible de savoir ce qu'il serait advenu d'elle dans la suite de l'histoire, mais au regard de ce qu'il est possible de lire, elle apparaît comme l'une des rares héroïnes de Cendrars qui ne sombre pas dans l'hystérie ou la mélancolie. Elle est une figure positive qui ne cherche pas l'aventure. Les descriptions de son aspect physique et de son tempérament sont liées à la description des espaces qu'elle traverse. Le récit de son parcours fait l'objet de nouvelles digressions d'ordre historique puisque le narrateur rend compte longuement du dynamisme économique de l'île

¹ La page de titre du roman de Defoe précise : « Heurs et malheurs de la fameuse Moll Flanders qui naquit à *Newgate* et pendant une vie incessamment variée qui dura soixante ans, sans compter son enfance, fut douze ans prostituée, cinq fois mariée (dont une fois à son propre frère), douze ans voleuse, huit ans déportée en Virginie et finalement devint riche, vécut honnête et mourut pénitente. » Defoe, Daniel, *Moll Flanders*, [1722], Denis Marion (trad.), Bruxelles, Lumière, « Corona », 1946, p. 5.

² *John Paul Jones*, ORC, II, p. 941.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

au XVIII^e siècle. La Jamaïque est un point de départ, un centre qui appelle la périphérie, un port depuis lequel la population s'exile :

C'est pourquoi le flot grandissant des émigrants anglais et irlandais ne s'arrêtait pas dans cette île organisée en vue du rendement intensif de main d'œuvre noire et de sa seule exploitation ; il n'y avait pas de place pour les colons pauvres, l'île leur était fermée ; tous ceux qui cherchaient une nouvelle patrie, des libertés religieuses ou politiques, plus d'aisance, du travail régulier pour s'établir, plus d'indépendance pour fonder une famille se rendaient directement sur le continent, construisaient leur foyer dans la zone côtière ou allaient courir les risques de la vie libre et sauvage dans les forêts du Kentucky, dans les solitudes de la Virginie, dans les plaines et les marais de la Caroline, de la Louisiane et jusque dans les moindres territoires perdus du Mississippi ; ils n'étaient animés d'aucun esprit de retour.¹

Comme le laisse entendre cet extrait, l'île est une porte d'entrée vers le reste de l'Amérique. Suivre le parcours d'Ivy dans cette île revient à croiser le destin d'autres voyageurs, comme si les vies des aventuriers s'imbriquaient les unes dans les autres. Celles de Ivy ou de John Paul n'apparaissent plus que comme des maillons isolés de cette chaîne. Cependant, le point de vue est contraire à celui de *L'Or* parce qu'en suivant Suter le lecteur accompagne le déplacement des migrants, alors que dans ce passage les foules défilent devant un regard immobile.

L'effervescence de Londres est aussi représentée sous le prisme de la fixité. Au lieu de montrer des foules qui se dispersent, Cendrars montre des foules qui affluent vers la ville pour tenter d'« étonner », de « jouir » et de « séduire² ». Plus généralement, ce sont toutes les grandes villes coloniales qui apparaissent comme des lieux d'attraction et des générateurs de vertiges :

Dans ces villes que les Blancs ont construites partout où il y a un marché, sur le lieu même de production ou d'extraction d'un article unique, caprice du goût ou engouement de la mode plus souvent que produit de première nécessité, villes factices, bourses éphémères qui naissent sous les tropiques ou dans les climats inhumains de l'extrême nord ou à des altitudes mortelles au fond de quelque baie oubliée dans les brumes vénéneuses, qu'elles aient nom de Henley-Ho sur la baie d'Hudson ou de Nootka sur les côtes du Nord-Ouest pour la pelleterie [...] dans chacune de ces villes nouvelles la vie prend facilement une allure vertigineuse. Si elles ne sont pas au cœur du monde, elles n'en sont pas séparées, car on y sent battre le pouls de l'activité humaine ; c'est pourquoi elles semblent toujours enfiévrées. Surtout à leurs débuts. Ce ne sont pas tant des villes coloniales que des spories émises par la métropole, spories qui ont voyagé au loin, qui se sont fixées, qui vont évoluer rapidement, mais qui ne se sont pas encore détachées de leur centre de formation et qui reçoivent d'une façon intime son vivifiant plasma.³

Dans un premier temps, une longue phrase déroule la liste de ces villes nouvelles. Mais dans un deuxième temps, après la bascule opérée par l'« allure vertigineuse », l'enchaînement laisse la place à un effet d'enroulement. Chaque ville s'enroule autour de l'unique « cœur du

¹ *Ibid.*, p. 943-944.

² *Ibid.*, p. 944 pour les trois citations de la phrase.

³ *Ibid.*, p. 944-945.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

monde » qu'elles contiennent toutes, qui bat en elles, à la fois au centre et à la périphérie, dans une fièvre impétueuse. Ces villes s'éloignent d'un centre tout en gardant sa trace. Cendrars les appelle des « spories ». Le terme rappelle le substantif « spore » : un « corpuscule reproducteur¹ » d'après le dictionnaire *Littré*, dont la particularité est de pouvoir donner naissance sans fécondation préalable. Ivy est à l'image de ces spores parce qu'elle n'est pas altérée par son voyage et qu'elle parvient à refaire sa vie en Jamaïque. Elle abandonne tout derrière elle et semble être définitivement débarrassée, tandis que John Paul et Suter sont rattrapés par ce qu'ils lâchent.

Ivy fascine parce qu'elle donne l'illusion d'être immuable. Comme une île, comme une grande ville, elle est immobile et exerce une force d'attraction considérable. Elle ne cherche pas à gagner une vie meilleure, à s'enrichir ou à connaître le grand frisson comme les migrants ou les aventuriers. Au lieu de quitter la Jamaïque, elle s'y installe. Et au lieu d'aller vers les villes, elle s'en écarte. La cohue de ses admirateurs se presse autour d'elle à l'image de ces territoires attirants :

Toute la nuit c'était du délire. On ne s'en allait plus. On faisait de la musique. On dansait. On buvait du punch. On lui faisait des sérénades ou des déclarations. On lui faisait passer des vers. On pariait. On se lançait des défis. On se battait en duel. Ivy était reine. Mais personne ne pouvait se targuer de la moindre petite faveur.²

Sa présence éclipse celle des autres, comme une grande ville anonymise l'individu en le noyant dans la foule. Mais simultanément elle donne à ce « on » inconnu sa raison d'être. En ce sens, elle détruit autant qu'elle régénère. Son nom lui-même porte cette dualité entre le mouvement et l'immobilité, entre la vie et la mort. En anglais, *ivy* désigne le lierre, une plante grimpante, envahissante et parasite. Le verbe *to close* signifie fermer. Ivy est prolifique et stérile, se répand tout en se renfermant sur elle-même et sur les autres. Son ventre est le pôle d'attraction de la Jamaïque, un prétexte à la description de banquets dignes de Rabelais dans lesquels s'opposent la mollesse d'un corps fondant au soleil et le dynamisme qu'inspire la pulsion boulimique :

Elle ne pensait qu'à manger, et comment résister à cette fringale dans ce climat amollissant, avec ce cruel soleil, avec cette chaleur qui vous empêche de sortir, alors que dans l'immense salle à manger claire-obscur, défilent du matin au soir sur la table encaustiquée des petits plats innombrables, des pots confits, des bouteilles, des assiettes de friture, des hachis de viande, des pâtés farcis, des légumes doux, des salades sucrées, des montagnes de pâtisseries, d'énormes gâteaux et qu'entre chaque service

¹ Littré, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, L. Hachette, 1873-1874, [En ligne] ; consulté le 20 mai 2021 ; URL : <https://www.littre.org/definition/spore>.

² *John Paul Jones*, ORC, II, p. 946-947.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

on vous offre des boissons rafraîchissantes, des punchs glacés, des ananas au rhum, des pastèques fendues et de la crème, de la mousse de mangue !¹

Cette liste témoigne d'un enthousiasme appuyé par un point d'exclamation final. Il y a là une jubilation de la profusion, un plaisir à voir les plats s'amasser dans la phrase comme ils s'amassent sur la table du personnage. Quand *L'Or* propose la description d'un banquet, c'est pour montrer Suter qui « présidait, entouré de ses collaborateurs » à une table « splendide² » qui lui permet d'épater et donc de s'enrichir davantage. Le narrateur souligne l'utilité du banquet dans *L'Or*, tandis que la faim d'Ivy n'a aucune fin. Tout au plus, sa gourmandise apparaît comme le pendant excessif qui équilibre sa passivité.

Femme « mûre, haute en chair et gourmande³ », parmi les autres « blondes grassouillettes⁴ » elle se distingue par la stabilité que lui donne son appétit. Solaire et majestueuse, sa physionomie inspire la solidité :

Elle était longue à s'émouvoir et ne parlait qu'avec lenteur. Sa voix avait une espèce de candeur, sinon d'affectation. Son sourire était posé. À part l'œil, l'œil qu'elle glissait sous son chapeau rieur, et le maquillage, un maquillage épais, étalé, tout en elle visait à une simplicité indolente, à une paresse étonnée, à un air de santé, à un état de bonheur et d'aisance intimement professionnels.⁵

Ce n'est pas le grotesque de son apparence qui retient le plus l'attention, mais cette quiétude et cette indolence extrêmes, comparables à la sérénité qui se dégage d'une idole de Kali, la déesse hindoue de la fécondité et de la mort, de la destruction et de la construction. L'anadiplose sur « l'œil » imite cette légère bascule qui permet à la déesse de percevoir simultanément le début et la fin des temps. La comparaison avec la mythologie orientale se renforce à la fin du fragment, car l'état de grâce qui s'empare d'Ivy quand elle mange la fait ressembler à un « poussah », autrement dit, à un petit Bouddha :

[...] Ivy gloussait de plaisir, ses yeux devenaient ronds et mats, elle se portait en avant, tout son buste se penchait sur le plat, elle en reniflait le fumet, l'eau lui montait à la bouche, elle se servait avec abondance, elle mangeait avec des petites grimaces de jouissance, des petits frissons comme des ondes de gourmandise qui progressaient du centre vers la périphérie si bien que tout son visage ressemblait bientôt à un ventre de poussah dont sa bouche eût été le nombril au milieu des plis.⁶

Le « poussah » est aussi un jouet pour enfant, un culbuto qui retrouve son centre de gravité une fois qu'il a été bousculé. Du bas du corps, le centre de gravité d'Ivy remonte au niveau du visage et fabrique un deuxième ventre comme par division cellulaire. Elle parvient à

¹ *Ibid.*, p. 948.

² *L'Or*, ORC, I, p. 411 pour les deux citations de la phrase.

³ *John Paul Jones*, ORC, II, p. 940.

⁴ *Ibid.*, p. 947.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 948-949.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

s'engendrer elle-même comme une spore. Très loin des souffrances charnelles endurées par le poète dans *Les Armoires chinoises* avant qu'il ne se transforme en Bouddha, c'est le plaisir de la table qui permet à Ivy d'atteindre un succédané de nirvana.

Elle l'atteint pour de bon à la mort de Bryan, l'homme pour qui elle a traversé l'océan. Détachée des choses, elle oublie sa relation avec lui en douceur, sans brutalité. Elle n'est la proie d'aucun vertige, mais la maîtresse de son propre balancement :

Quand on le lui ramena un matin, étendu sur un brancard, le corps recouvert de feuilles de bananiers, elle ne voulut même pas jeter un coup d'œil sur ce cadavre. Elle n'éprouvait aucun chagrin, aucun deuil. Cette liaison s'était défait insensiblement, sans heurt, sans friction, comme le temps qui coule sur du velours dans cette île brûlante, où l'heure marque la pause, où la femme fait la sieste, se sent vivre avec plénitude dans une jeunesse retrouvée, en communion avec la lumière du matin, les oiseaux criards et le violent parfum des héliotropes sauvages.

Grignotant des sucreries et des bonbons, une perruche apprivoisée sur le doigt, Ivy se couche dans son hamac et se balance.

Plus rien n'existe, sauf le plaisir de se sentir exister.¹

Les juxtapositions marquent le lent tempo de la lecture et accompagnent la langueur du personnage. À nouveau, le hamac exprime la stabilité dans le mouvement. Où est-il suspendu ? Dans un jardin où s'épanouiraient des « héliotropes sauvages » ? Ivy fait-elle la sieste dans une nature domptée par l'homme, ou laissée en friche ? Elle est présente et absente à la fois, comme la « perruche », elle est « apprivoisée », mais peut s'envoler à tout moment, libre. Il y a dans cette description quelque chose qui relève de la scène de genre, comme si le personnage était en train de poser pour l'œil d'un peintre. L'« île brûlante » apparaît comme un décor dont se détache la dormeuse, baignée par l'atmosphère chaleureuse de « la lumière du matin ». Le tableau de Gustave Courbet, *Le Hamac*, relève de cette esthétique académique, bien que la végétation ne soit assurément pas celle de la Jamaïque. Le spectateur y voit une femme s'abandonnant à la sieste sur un hamac dont l'arrondi laisse deviner la lourdeur du corps. Ses jambes croisées et son bras voluptueusement jeté au-dessus de sa tête suggèrent la profondeur de son rêve et le plaisir qu'elle prend à « se sentir exister », pour reprendre l'expression de Cendrars. Les yeux fermés, imperturbable, elle semble emprisonnée par la verdure qui la recouvre et qui lui cache le ciel. Pourtant, le feuillage ne jette pas d'ombres sur elle, les pétales qui se détachent des roses ne la touchent pas, ainsi l'éclat de sa peau est préservé :

¹ *Ibid.*, p. 949.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS



[Figure 3], Courbet, Gustave, *Le Hamac ou Rêve de jeune fille*, huile sur toile, 70.5 x 97 cm, 1844, *Courbet, la vie à tout prix*, Valérie Bajou, Paris, Cohen & Cohen, 2019, p. 130.

© photographie Bastien Mouchet

De la même manière, Ivy est en « communion » avec un milieu qui l'indiffère. Le temps qui passe semble avoir forgé cette indifférence, mais un temps qui passe à reculons puisqu'il lui redonne sa jeunesse. Le fragment se conclut sur huit vers, séparés par un blanc typographique, dans lesquels le paysage se dilue, et où Ivy est renvoyée à son rêve :

Battre son pouls.
Respirer.
Les paupières sont lourdes.
Elle ferme les yeux.
Torpeur bienheureuse et bienheureuse moiteur.
Dehors, c'est le soleil.
Tout fond dans la chaleur.
On digère.¹

L'idée d'absorption domine le passage. Le lecteur voit fondre sous ses yeux la femme et le paysage jusqu'à ce qu'ils ne laissent plus de place qu'à la chaleur du soleil. Le vers le plus long, presque un chiasme, met en rapport la « torpeur » psychique et la « moiteur » sensorielle par des sonorités proches. Avec dérision, le dernier vers fait allusion à la digestion. Il s'agit d'une mise en mouvement interne du corps malgré son apathie, un mélange d'activité et de passivité. Bien qu'elle soit en train de s'endormir, tout s'agite en Ivy. John Paul court à perdre haleine, mais reste inchangé. Ivy reste sur place, mais se consume, passe. L'élan du premier personnage tient de l'élastique, celui du second tient de la toupie. Certes, le gros plan sur Ivy fait perdre son élan à l'aventure. Cependant, le portrait du personnage féminin est plus assuré que celui du héros, dont les syncopes relancent l'angoisse du vertige.

¹ *Ibid.*, p. 949.

Les syncopes de l'aventurier

La table des matières de *John Paul Jones* que Cendrars envoie à Bradley prévoit que le héros vive trois rencontres capitales dans les trois premiers chapitres. Son coup de foudre pour Ivy, annoncé mais non décrit, correspond sûrement à la « Première Rencontre avec l'Amour¹ » du chapitre trois. À en croire le narrateur, un autre « coup de foudre » amoureux aurait dû s'emparer de lui « à la vue de Catherine II² ». Les deux premières rencontres ont été plus développées. La « Première Rencontre avec la Mort » a lieu quand John Paul découvre le corps sans vie de son oncle. La « Première rencontre avec la Maladie³ » a lieu pendant un malaise en Afrique. Cette défaillance est anticipée par une illumination, « ce qu'en Écosse on appelle un *dwamm*⁴ ». La vie de John Paul est ponctuée par des foudroiements qui stimulent ses sens et son esprit⁵. La violence de ces instants laisse le héros effaré, victime d'une syncope dont il se relève à chaque fois changé.

La « Première rencontre avec la mort » est à l'origine de la vocation de marin de John Paul. En effet, la façon dont il affronte une tempête après avoir découvert le corps sans vie de son oncle révèle qu'il possède les mêmes talents de navigateur que lui. L'épreuve de la mort de son oncle Georges est un rite de passage par lequel le jeune garçon doit subir pour grandir et se réaliser. Une note de notre édition précise utilement que le prénom Georges est le prénom du grand-père paternel, du père et du frère aîné de Cendrars. En outre, la note rappelle que Cendrars raconte dans *Gênes* que c'est son grand-père maternel qui lui offre un lougre pour son dixième anniversaire. Par conséquent, faire le deuil de l'oncle revient à s'émanciper de la figure paternelle tout en perpétuant un héritage familial.

Avant de se jeter à l'eau et d'affronter le chaos des vagues, John Paul doit s'extirper de l'étreinte d'une végétation qui le tient prisonnier :

Petit John se sauve au galop. Il traverse les plates-bandes à la course. Il se jette dans les arbres. Les branches basses des sapins lui fouettent le visage. Le parc est plein de tumulte. Autour de lui les chênes s'agrippent, luttent, tirent, se bandent, se séparent pour reculer et s'assener des coups de poing, et tout craque derrière lui, se tord, se déhanche.
Une terreur folle le talonne.⁶

¹ *Ibid.*, p. 951.

² *Ibid.*, p. 940.

³ *Ibid.*, p. 951 pour les deux citations de la phrase.

⁴ *Ibid.*, p. 932.

⁵ Cette récurrence des scènes de foudroiement amène Claude Leroy à qualifier *Jones Paul Jones* de « Roman foudroyé » dans la préface à la première édition complète des fragments. *John Paul Jones ou l'Ambition*, Montpellier, Fata Morgana, 1989, p. 9.

⁶ *John Paul Jones*, ORC, II, p. 910.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

La personnification des arbres leur donne une allure effrayante, à croire qu'une jungle monstrueuse prend vie sur ce bout d'Écosse. La nature ordonnée par la famille du garçon s'anime et se retourne contre lui. La suite du passage montre comment l'idée de la mort envahit son esprit :

Il détache son embarcation, la pousse, saute dedans, hisse la voile. La barque part dans le vent, au large.
John ne sait plus ce qu'il fait. Il vire plusieurs fois de bord et fait des embardées terribles.
Son oncle est mort. Son oncle est mort.
Tout est fini.
Il regarde la mer hérissée. Le soleil implacable. Le ciel pur.
Tout s'assombrit.
Mon oncle Georges est mort, il n'y a plus personne pour me comprendre.
L'enfant se sent immensément seul.
Abandonné.
Un paquet d'écume le cingle. Les vagues arrivent, culbutent, se creusent. L'air est plein de bâillements.
Le vent en furie. La mer déchaînée. Quand petit John se rend compte du danger et veut rentrer, il a à lutter avec la contre-marée.
Alors, il se dresse au gouvernail et lutte.
Il serre le vent au plus près.
C'est une véritable tempête de noroît.¹

Tous les points de repère se brouillent. Aux sursauts des vagues s'ajoutent les sursauts des changements de direction du jeune capitaine. L'organisation typographique, l'isolement de mots et de segments de phrases rappelle de manière mimétique les vagues, leurs irrégularités et le ressac en même temps que des répétitions rythmiques et verbales miment un cycle continu. Chaque retour à la ligne est un nouvel assaut des vagues ou de la pensée mortifère de John Paul. Le redoublement de la phrase « Son oncle est mort » indique comment cette pensée s'impose à lui. Le passage soudain à la focalisation interne, « Mon oncle est mort, il n'y a plus personne pour me comprendre », avant un retour immédiat à une focalisation externe, installe dans la narration le va-et-vient des vagues et des idées noires. Cette secousse opère une séparation entre le héros et les siens, l'isole : « L'enfant se sent immensément seul. » La variation de la taille des phrases dirige le regard du lecteur sur l'anaphore résomptive « Abandonné », censée donner du relief au sentiment d'isolement du personnage en synthétisant ce qui précède. Il y a là un parallèle entendu entre la colère de l'enfant et la colère de la mer. Son esprit se crispe autour de sa douleur comme les flots se resserrent autour de lui. L'ironie de ce passage tient dans le fait que John Paul reprend ses esprits tandis qu'il se confronte à un vent de « noroît », un vent de nord-ouest. Le nord et l'ouest : deux directions à défricher au Nouveau Monde, autant en Amérique du Nord qu'en Amérique du Sud, là où vont le porter ses navires. Mêler l'effroi et l'attirance pour décrire la mer est un poncif. Par

¹ *Ibid.*, p. 910-911.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

exemple, dans sa nouvelle « Une descente dans le Maelstrom », Poe évoque aussi une « étrange et ravissante sensation de nouveauté » pour décrire la sidération qui s'empare du spectateur qui découvre « le grand tourbillon du Maelstrom¹ » dans les eaux norvégiennes.

La nature changeante du paysage et des émotions de John Paul participe à la théâtralisation du passage. Sa mésaventure est scrutée par les habitants du village qui commentent la scène comme s'ils étaient au théâtre. En guise de chute, le garçon est embauché comme mousse après avoir chuté littéralement, sur le rivage :

La barque est à une encablure. On voit le petit John qui vient d'abattre sa voile pour se mettre en cape. Il est cramponné à sa barre. Une grosse vague arrive par derrière, le soulève, le porte en vitesse entre les môles et le jette durement sur la plage. Avant qu'elle n'ait le temps d'amourir, la barque est saisie et maintenue.

Petit John saute à terre. Il regarde ces hommes qui l'applaudissent. Il est tout étourdi. Il ne comprend rien aux félicitations de Mt. Younger, ni à ce qu'il lui dit : « Je t' enrôle, petit gars, je t' enrôle, tu feras un fameux marin, je m'y connais ; je t'emmène à bord comme premier mousse ! » et qui lui serre les mains, et qui lui frappe dans le dos, et qui lui promet de s'occuper de son avenir. Tout tourne autour de lui. Il chancelle. Des larmes inondent sa face aduste et rouge. Il tombe dans les bras de son père, en criant :

« L'oncle Georges est mort, tout est fini ! »²

La syncope de John Paul est figurée par son indifférence aux acclamations et parce qu'il s'abandonne à son père après son échouage. Cet étourdissement et les marques du vent sur son visage sont les stigmates ordinaires pour souligner l'âpreté d'une telle épreuve. Dans « Une descente dans le Maelstrom », le narrateur subit la même tourmente :

Si vous ne vous êtes jamais trouvé en mer par une grosse tempête, vous ne pouvez vous faire une idée du trouble d'esprit occasionné par l'action simultanée du vent et des embruns. Cela vous aveugle, vous étourdit, vous étrangle et vous ôte toute faculté d'action ou de réflexion.³

La dramatisation de ce moment met en relief la prédestination de John Paul. C'est-à-dire qu'il se fracasse dès qu'il fait l'expérience de la mort ou de l'amour. Par exemple, il ne supporte pas la vue des sévices infligés à ses esclaves, ou se retrouve désemparé devant l'amour qu'il porte à Ivy Close. Même s'il aime intensément, John Paul ne parvient pas à se faire aimer en retour et, malgré les dangers qu'il encourt, il ne trouve pas la mort. C'est pourquoi la tempête n'est pas uniquement l'apprentissage de la séparation, c'est aussi le présage de l'insatisfaction de ses désirs : quelle que soit la radicalité de ses choix, il n'ira pas jusqu'au bout de son acte et demeurera contraint de repartir à zéro.

¹ Poe, Edgar Allan, « Une descente dans le Maelstrom », *Histoires extraordinaires*, [1856], dans *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 184 pour les deux citations de la phrase.

² *John Paul Jones*, ORC, II, p. 911-912.

³ Poe, Edgar Allan, « Une descente dans le Maelstrom » dans *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 193.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

L'échec de sa tentative pour devenir un négrier est l'exemple le plus fort de cette malédiction. Ce second foudroiement a pour fonction de montrer les limites de l'homme d'action. John Paul est un marin confirmé qui se laisse surprendre par un malaise pendant que ses esclaves sont marqués au fer rouge. Sa constitution le prédispose à une telle perte de contrôle car il est souvent atteint par un « *dwamm* » pendant son séjour dans la forêt tropicale :

C'est un état dans lequel l'esprit est à la fois agissant et comme délivré de la sujétion du temps et de la tyrannie du corps et de la raison. On ne se meut plus que dans l'espace, omniprésent, omniscient. Il n'y a plus de cloison étanche entre le monde et vous, on communique, on communit. Ce n'est pas un état contemplatif ou de bienheureuse passivité, car, je l'ai dit, l'esprit reste toujours agissant ; mais il ne procède pas selon la logique, il se sensibilise.¹

Les symptômes décrits ici décrivent l'exact contraire de la « bienheureuse passivité » d'Ivy. En confrontant la langueur de la première à l'activité mentale du second, nous pouvons prendre toute la mesure de ce qui différencie le personnage qui maîtrise son vertige, de celui qui en est la proie. À l'image des hyperesthésies de *Profond aujourd'hui* ou des *Armoires chinoises*, le sujet subissant le *dwamm* voit sa personnalité acquérir une exceptionnelle perméabilité aux influences extérieures. Le corps et l'esprit partagent une même hypersensibilité qui les conduit à muter, comme dans la suite de l'extrait :

Comme un acide il [l'esprit] a la propriété de faire passer au rouge la teinture bleue du rêve-tournesol et, substituant la réalité du monde, ce métal, à la part de velléité qui entre comme un hydrogène dans sa composition, il peut former un sel, un sel volatil, le concept des cruelles réalités de l'existence. À son tour ce sel peut réveiller l'esprit dans une vision où tout se précipite et se dissout, et c'est alors la pure acceptation des choses et la résignation devant la vie ; mais s'il se cristallise dans votre cœur, l'esprit durcit et c'est au contraire une conception si aiguë et si nette de la vie que l'homme acquiert son indépendance dans l'écoulement intarissable des événements de ce monde en reconnaissant sciemment par quoi il y participe et quelle est la place qu'il occupe.²

Le processus alchimique présenté ici explique la nature d'une nouvelle disposition de l'esprit qui a accès aux « cruelles réalités de l'existence » par l'intermédiaire du rêve. John Paul franchit un seuil de conscience dans lequel rêve et réalité n'ont plus de frontières. Cette cristallisation dont il fait l'objet lui donne accès à une meilleure lisibilité de l'existence. Il peut s'en détacher ou se sentir en communion avec elle. Dans une explication complexe, Cendrars détaille avec rigueur la chronologie des étapes de ce qui s'apparente à une transe hypnotique ou à une méditation. Au sortir de cette crise et comme au moment de la mort de son oncle, John Paul acquiert une connaissance plus aiguë de sa solitude :

Quand on sort de cet état, c'est la solitude intégrale, mais on aime les hommes et les mille anecdotes et les mille fluidités de leurs vies. On veut y participer. L'individu s'affirme. Le monde est coloré. On veut en être. On prend l'action en main. La main tient la balance du juste et de l'injuste. On ne condamne rien, on approuve et on agit. On met son cœur dans la balance. On met toute sa pitié du

¹ *John Paul Jones*, ORC, II, p. 932.

² *Ibid.*, p. 932-933.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

côté des hommes. On emploie toute son intelligence pour faire pencher le plateau en leur faveur. Mais à soi-même, on ne se pardonne rien et, personnellement, on ne recherche plus le bonheur. C'est pourquoi les hommes s'imaginent toujours qu'un volontaire les méprise.

Quand John Paul sortait de cet état, la fièvre tambourinait ses tempes, il était moite de sueur, ses mains tremblaient, il ressentait une lassitude extrême dans tout son être. Alors il se levait péniblement et se versait un grand verre du rhum. Ce n'est pas l'alcool qui intoxique, c'est le monde entier que l'on boit dans son verre.

Le soleil tapait dur. L'eau noire du fleuve était comme du métal en fusion. Les grands arbres des forêts étaient eux-mêmes noirs, immobiles, ruisselant de lumière crue. Pas un bruit, pas un mouvement. Tout semblait mort, l'immensité vernie, le monde en caoutchouc, le ciel reluisant. Seul le bateau dandinait sur son ancre. John en avait le vertige.¹

Après avoir fait resurgir la « communion anonyme » de *Profond aujourd'hui*, c'est la « solitude intégrale » qui refait surface dans cette troisième et dernière phase du *dwamm*. Même si cette expérience conduit à une affirmation plus nette de l'individu, les références à John Paul disparaissent et laissent place au pronom « on » utilisé avec un présent à valeur de vérité générale. Pour décrire un état de conscience chargé de donner la possibilité à l'individu de s'épanouir dans l'action, Cendrars efface cet individu du récit. C'est que le « je » qui écrit « J'aime la vie./ J'aime l'homme² » dans « Touchez du doigt », s'unit avec le personnage qui se met à aimer « les hommes et les mille anecdotes et les mille fluidités de leurs vies ». Le projet initial se concrétise : « [...] j'intitule ce livre un roman, car il ne contient pas tant la biographie officielle de l'amiral John Paul Jones que ma propre autobiographie prêtée à un personnage historique.³ » Au demeurant, cet amour universel censé colorer le monde ne fait pas atteindre à John Paul la sérénité d'Ivy. Quand la généralisation du propos se referme et que le point de vue se recentre sur le héros, celui-ci apparaît fiévreux, tremblant et las. Quand Ivy accueille « le monde entier » dans son ventre, John Paul le noie dans son verre de rhum. Aucun rêve ni aucune sublimation ne lui permet de surmonter son vertige.

Dans cet extrait, la présence de « la main » célibataire invite à comparer l'emprise du *dwamm* au *blast* qui a dû secouer Cendrars au moment de perdre son bras. Dans le vocabulaire militaire, ce terme désigne le « souffle » qui accompagne l'onde de choc d'une explosion. Mais dans la notice de notre édition, Jean-Carlo Flückiger explique que le terme *dwam*, avec un seul « m », est tiré d'un dialecte écossais qui signifie plutôt « évanouissement » ou « syncope ». Il propose de voir dans ce *dwamm* une expérience qui rappelle les « auras⁴ »

¹ *Ibid.*, p. 933.

² *Ibid.*, p. 899.

³ *Ibid.*, p. 900.

⁴ Flückiger, Jean-Carlo, « Notice », ORC, I, p. 1317.

décrites dans *L'Idiot* de Dostoïevski¹, tout en rappelant que Cendrars lui-même écrit à Jacques-Henry Lévesque que l'invention du *dwamm* est le fruit d'une « expérience vécue dans la solitude d'une nuit dans la forêt » à Biarritz, et qu'elle n'est pas « le produit de lectures ». Dans cette lettre, Cendrars confirme à son ami le lien entre l'état contemplatif d'*Une nuit dans la forêt* et le *dwamm* de John Paul. Puis la référence livresque revient et Cendrars se dépêche de rattacher le *dwamm*, dont il s'émerveille de « l'orthographe esbouriffante [sic] », à sa « petite bibliothèque mystique² » de laquelle il prélève *L'Hymne de l'anéantissement* de Jean Tauler.

Pourtant, il n'est pas question de mystique chrétienne dans l'épisode du *dwamm*. Si le *dwamm* emprunte à ces « langues de lumière³ » qui sont celles de Tauler, de Jean de la Croix ou de Thérèse d'Avila, c'est pour exprimer une douleur et non une béatitude. S'il y a là une mystique, c'est une « mystique à l'état sauvage », comme l'écrit Claudel dans sa célèbre préface aux œuvres de Rimbaud, car elle n'est conditionnée par aucune religion. Cet obscur sentiment de religiosité qui se retrouve chez John Paul peut aussi être comparé au « sentiment océanique » que décrit Romain Rolland à Freud en 1927 dans leur correspondance :

Mais j'aurais aimé vous voir faire l'analyse du *sentiment religieux* spontané ou, plus exactement, de la *sensation religieuse*, qui est toute différente des *religions* proprement dites, et beaucoup plus durable.

J'entends par là : [...] le fait simple et direct de la *sensation de l'« éternel »* (qui peut très bien n'être pas éternel, mais simplement sans bornes perceptibles, et comme océanique.)⁴

Cet extrait dépeint un sentiment tout aussi difficile à cerner que le *dwamm*, mais qui nous aide à le comprendre. Le terme « océanique » convient tout à fait à l'émotion du marin qu'est John Paul. Son corps et son esprit se sentent libérés de toutes limites comme au beau milieu de

¹ Il est vrai que pendant les crises d'épilepsie de Mychkine son esprit s'embrace, la perception du temps se modifie, la conscience de soi et de la vie s'accroît : « Il songea entre autres à la phase par où s'annonçaient ses attaques d'épilepsie quand celles-ci le surprenaient à l'état de veille. En pleine crise d'angoisse, d'hébétément, d'oppression, il lui semblait soudain que son cerveau s'embrasait et que ses forces vitales reprenaient un prodigieux élan. Dans ces instants rapides comme l'éclair, le sentiment de la vie et la conscience se décuplaient pour ainsi dire en lui. Son esprit et son cœur s'illuminaient d'une clarté intense ; toutes ses émotions, tous ses doutes, toutes ses inquiétudes se calmaient à la fois pour se convertir en une souveraine sérénité, faite de joie lumineuse, d'harmonie et d'espérance, à la faveur de laquelle sa raison se haussait jusqu'à la compréhension des causes finales. [...] Qu'importe que cette exaltation soit un phénomène anormal, si l'instant qu'elle fait naître, évoqué et analysé par moi quand je reviens à la santé, s'avère comme atteignant une harmonie et une beauté supérieures, et si cet instant me procure, à un degré inouï, insoupçonné, un sentiment de plénitude, de mesure, d'apaisement et de fusion, dans un élan de prière, avec la plus haute synthèse de la vie ? » Cet extrait montre en quoi ces crises mêlent sérénité et angoisse chez le personnage et en quoi la préoccupation mystique se mêle à la question psychiatrique. Dostoïevski, *Fédor, L'Idiot*, [1869], Pierre Pascal (dir.), Albert Mousset, Sylvie Luneau et Boris de Schlæzer (trad.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°94, 1953, p. 274-275.

² Lettre à Jacques-Henry Lévesque, 1^{er} avril 1942 dans *Blaise Cendrars / Jacques-Henry Lévesque. 1922-1959. Et maintenant veillez au grain !*, op. cit., p. 199 pour les quatre dernières citations.

³ *Ibid.*, p. 200.

⁴ Rolland, Romain, Lettre à Freud du 5 décembre 1927, *Sigmund Freud et Romain Rolland. Correspondance 1923-1936 de la sensation océanique au « Trouble du souvenir sur l'Acropole »*, Henri Vermorel et Madeleine Vermorel (dir.), Pierre Cotet et René Lainé (trad.), Paris, Presses universitaires de France, « Histoire de la psychanalyse », 1993, p. 304. L'auteur souligne.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

l'océan. Cendrars insiste, comme Rolland, sur les effets sensoriels de ce rapport à l'« éternel ». En effet, un des enjeux de *John Paul Jones* est de pouvoir rendre compte d'une expérience mystique spontanée par des indications physiologiques¹ et Cendrars recourt beaucoup aux chaînes d'associations. Par exemple, au sortir du *dwamm*, l'esprit apparaît « comme délivré » et il est comparé à « un acide », « un métal » est « comme un hydrogène », l'eau du fleuve est « comme du métal en fusion » et le monde est « en caoutchouc² ». Cette tentative pour expliquer l'inexplicable produit un effet inattendu : en cherchant à dire la « communion » de John Paul avec le monde, le texte de Cendrars souligne en fait sa désunion. Le foudroiement du héros dans « Les Négriers » conduit à son évanouissement car il se sent tenu à l'écart de ce qu'il voit et submergé par ce qu'il ne comprend pas. En l'occurrence, son identité se délite au contact de la souffrance d'autrui dans un troisième foudroiement.

Ce que le narrateur désigne comme « la chaîne des esclaves qui n'avance que pas à pas et sous les coups³ » dans une description cauchemardesque des horreurs de la traite négrière suscite la pitié du capitaine. Il se sent proche des hommes qu'il fait monter de force dans son navire, mais son rapport à la fraternité est cynique car, bien qu'il compatisse et que « la souffrance de tous ces Noirs va cesser d'être anonyme pour lui⁴ », il s'en tient éloigné et ne met pas fin à son commerce. Même si la souffrance en elle-même ne lui est pas inconnue, il échoue à communiquer avec celui qui souffre :

Chacun va lui crier sa misère, l'horreur de vivre, à bout portant. Des paroles monstrueuses dans une langue qu'il ne comprend pas. Il n'oubliera jamais plus ces faces douloureuses, ces bouches ouvertes, ce nourrisson à la mamelle. Il a peur. Ses yeux se sèchent à jamais.⁵

Les esclaves restent des étrangers dont John Paul ne parvient pas à décrypter le langage verbal ou corporel. Aussi sa compassion est-elle mêlée de rudesse et de froideur. L'utilisation du futur indique qu'il anticipe sa syncope. Ce n'est pas le malheur des autres qui le bouleverse, mais son propre sort qui l'inquiète par avance. La beauté de la nuit africaine pose le décor d'un drame qui s'annonce :

Il fait une nuit sublime. La brume s'est dissipée. Les eaux sont paisibles. Une lune angélique veille au ciel. L'air est pur. Les étoiles sourient de tous leurs yeux. À gauche et à droite on entend la respiration lointaine de l'océan. Devant soi la forêt dort et vous envoie son haleine de fraîcheur. Il n'y a qu'un seul cri d'oiseau dans la brousse, toujours le même, trois notes égrenées.

¹ Freud commente la lettre de Rolland en affirmant qu'il n'est possible que de donner des « indices physiologiques » peu précis pour restituer un sentiment. Selon lui, « le sentiment océanique se soustraira lui aussi [...] à une telle caractérisation ». Freud, Sigmund, *Le Malaise dans la culture*, [1930], Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 1995, p. 6 pour les deux citations.

² *John Paul Jones*, ORC, II, p. 933 pour les six dernières citations.

³ *Ibid.*, p. 935.

⁴ *Ibid.*, p. 936.

⁵ *Ibid.*

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

Quel calme !¹

Comme dans la seconde apaisante que ressent Mychkine dans *L'Idiot* juste avant que les spasmes de l'épilepsie ne commencent, John Paul est sensible au calme et à l'harmonie qui précèdent sa crise. Mais dans son hallucination, cette belle synthèse du paysage nocturne est appelée à se détraquer, et le cri régulier de l'oiseau qui perce le silence est un mauvais présage.

John Paul ne supporte pas non plus le marquage des esclaves au fer rouge. Le brasero est le creuset dans lequel la misère de l'homme capturé rencontre les lettres de feu des esclavagistes associés, John Paul et Edward Lang. C'est ce processus d'insertion forcée de son nom dans la chair d'inconnus qui déclenche la syncope de John Paul :

John Paul se tient dans l'ombre. Adossé au mât, il regarde. Il ne peut rien pour empêcher cette coutume barbare, c'est l'usage. Les chairs grésillent. L'esclave crie et se démène. Catulle maintient sa victime dans le cercle rouge du brasero. Une petite vapeur blanchâtre. Et trois lettres apparaissent. *L & P. Lang and Paul*. Sa firme. Sa marque de fabrique. Ses initiales, *L & P*, qui feront reconnaître sa marchandise dans les dépôts d'esclaves de Kingston.

Il a honte.

Il n'en peut plus.

La lune est un brasier. Un nègre géant se promène dans le ciel et marque chaque étoile au fer rouge. Des yeux pleurent, tombent à l'eau, des milliers de petits sifflements et sur chaque vaguelette apparaissent les initiales fatiguées, boursoufflées, gangreneuses, *L & P, L & P, L & P*. La lune est comme une immense livre sterling. Des milliers d'étoiles filantes raient le ciel, s'écroulent comme des piles de monnaies. Il pleut des florins, des écus, des dollars, des souverains d'or. Une pluie crépitante. John Paul trébuche. Il monte sur la dunette. La nuit est pleine de paillettes lumineuses qui passent en sifflant, qui font rage, qui passent en trombes, dont les rafales s'abattent dans la forêt. Cyclone de vent, d'or liquide et d'argent. L'ouragan ravage le continent. Toute l'Afrique est pleine d'un tintamarre de chaînes et de gémissements d'enfants. Tout devient noir. La tornade éclate. Le sol se retourne. L'éclair foudroie les arbres. Mille corps se tordent, s'arrachent, se déracinent. Des bras et des jambes qui s'agitent. Des yeux tournent. Puis un formidable coup de tonnerre. Un nuage qui crève. Une bouche fendue. Une langue.

Et c'est de nouveau le calme.

Il y a un triangle d'étoiles. La lune est pleine. Dans le ciel pur un seul cri d'oiseau qui vient de la brousse, toujours le même, trois notes égrenées : *Lang and Paul, Lang and Paul, Lang and Paul*.²

Dans le délire du héros, le monde se désunit. Ce passage a tout d'un récit eschatologique organisé en deux temps. Dans un premier temps, le ciel tombe sur la tête du personnage. La lune devient le cœur brûlant du brasero qui se serait retourné pour constituer la voûte céleste. L'humiliation s'inverse aussi : le feu ne marque plus le « nègre », mais c'est le « nègre » qui marque le feu, en se déplaçant d'étoile en étoile. John Paul est foudroyé par son nom. Du ciel s'abattent ses initiales comme si elles parvenaient à s'extraire du corps meurtri du « nègre géant » pour retourner à leur propriétaire. Elles font écho en se répétant sur la page, traînant leurs sonorités claquantes comme le fouet du maître d'un bout à l'autre de l'extrait. Pour John Paul, c'est un retour de flamme : il est puni de son ambition. L'argent qui tombe du ciel n'est

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 936-937.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

pas une aubaine, mais un châtiment. L'or se retourne contre celui qui a voulu l'amasser. Le sort de John Paul est donc similaire à celui de Suter. L'un et l'autre sont punis par où ils ont péché. Dans un second temps, c'est la terre qui se retourne. Pris entre un ciel qui s'effondre et un sol qui s'ouvre, John Paul n'a plus aucun point d'ancrage pour poser ses pieds ou son regard. Trahi par son nom et en perte d'équilibre, il n'a plus rien qui lui appartienne et dont il puisse s'enorgueillir. Son identité, sa fortune et son corps se dispersent au milieu de l'orage. Difficile de ne pas faire un parallèle entre cette dépossession de l'esclavagiste et celle de ses esclaves. En donnant son nom à d'autres hommes qu'il a capturés et avilis, John Paul est devenu son propre captif. Le calme est annoncé par le retour du cri de l'oiseau, qui est une dénonciation plus encore qu'un présage : « *Lang and Paul* ». Pour regagner sa liberté, il faudrait que John Paul prenne un nom nouveau, mais cette transfiguration de son mal n'a pas été écrite puisque Cendrars n'a pas fini le roman.

Arrivé en Jamaïque, John Paul perd la tête comme Suter à la fin de *L'Or*, le rejoignant dans le rang des hommes qui tremblent : « Ça ne va pas. Il bat toujours la campagne. Le véritable coup de bambou quoi. Il crie, il se débat, il appelle au secours. Je crois qu'il se bat avec des nègres. Il veut distribuer tout son argent. Il paraît que c'est Ivy Close qui le soigne.¹ » La femme du hamac prend soin de l'homme du *dwamm*. L'un s'éloigne de ses semblables en croyant les comprendre, l'autre s'en rapproche et choisit l'indifférence. Les foudroiements de John Paul révèlent son incapacité à s'unir avec la diversité du monde, et le détachement d'Ivy Close montre qu'elle « s'accorde à l'errance du monde et à son inexprimable² ».

*

Dans *L'Or* et les fragments de *John Paul Jones*, rien n'est véritablement immuable, tant sur le plan de la pensée que sur le plan de l'écriture. Les projets filent entre les doigts des héros et leur état mental se désagrège. Les registres et les styles se mêlent et changent constamment. Marques d'une passivité dans l'action, générateurs d'emphases ou de clichés, les vertiges des héros, qui font toute l'originalité de la caractérisation des personnages de Cendrars, surviennent à des moments de bascule pendant lesquels ce qui semblait figé se déstabilise.

¹ *Ibid.*, p. 938.

² Glissant, Édouard, *La Cohée du lamentin*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2005, p. 25.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

Dans ces deux textes, aucun dispositif n'est mis en place pour prendre du recul sur ces vertiges et le narrateur les commente au premier degré. Au contraire, dans *Moravagine*, *Le Plan de l'Aiguille* et *Les Confessions de Dan Yack*, les effets d'autres sortes de *dwamm* sur le corps et l'esprit s'intensifient, mais le regard de Raymond crée un décalage pour observer la vie intérieure de Moravagine, et Dan Yack, par son rapport autoréflexif à ses expériences, prend de la distance avec ses déséquilibres. Ces deux héros ne sont pas préoccupés par l'utilité de leurs actions, mais ils sont séduits par la gratuité de leurs conquêtes, à l'opposé de Suter et de John Paul dont la trajectoire est motivée par l'appât du gain et la renommée.

« Ce vertige », une courte nouvelle de Soupault écrite en 1923, exprime avec d'autres mots ce goût de l'action désintéressée qui peut animer la trajectoire d'un personnage de fiction. Un narrateur raconte sa relation avec un certain David Aubry. Tombant dans le délire, il se sent habité par son ami, qui le pousse à écrire sa vie aventureuse. L'écrivain n'apaise son vertige qu'après avoir trouvé ce qui donne son sens à l'existence de cette figure du double : « Je compris cet étrange besoin de conquérir sans posséder, de reprendre et d'abandonner. Je compris, je compris. Tout ce qui est inexplicable nous étreint, nous contraint à revenir et à retenir.¹ » En se détachant de l'ancrage historique pour s'orienter vers des fictions teintées d'autobiographie, Cendrars donne du relief à ces conquêtes qui n'appellent aucune possession. *Moravagine* illustre spécialement ce goût de la perte.

¹ Soupault, Philippe, *Le Roi de la vie et autres nouvelles*, Paris, Lachenal et Ritter, 1992, p. 48.

Chapitre 7

Moravagine ou l'économie de la perte

Dans *Moravagine*, *Le Plan de l'Aiguille* et *Les Confessions de Dan Yack*, l'énergie des personnages principaux est régie par une « dépense improductive¹ » semblable à celle que Bataille décrit d'abord dans *La Notion de dépense* en 1933, puis qu'il développe dans *La Part maudite* en 1949. Partant du constat qu'une société peut avoir un « intérêt à des pertes considérables² », il distingue des types de plaisirs qui sont admis socialement et d'autres qui sont désapprouvés. Ces plaisirs difficilement tolérables dans la société bourgeoise que dépeint Bataille, bien qu'ils résultent d'une recrudescence d'énergie, ne génèrent aucun bénéfice marchand ou non marchand. Au contraire, ils entraînent une perte. Bataille illustre son propos en présentant cette dépense comme une origine possible des formes économiques primaires. Il voit une mise en œuvre de cette dynamique dans le phénomène du Potlatch pratiqué par les Indiens d'Amérique du Nord³. Le don d'un clan ou d'un individu à un autre clan ou individu entraîne un contre-don dont la valeur doit être au minimum supérieure au don initial. La cérémonie du Potlatch s'achève souvent par la destruction des richesses accumulées, supprimant du même coup le surplus et l'usure fabriqués par ce système d'échange. Les activités de Moravagine et de Dan Yack s'inscrivent dans ce genre de démarches autodestructrices. Les deux personnages sont la personnification romanesque d'une démesure gratuite qui porte sa propre fin.

¹ Bataille, Georges, *La Notion de dépense*, [1933], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Blanche », t. 1, 1976, p. 304.

² *Ibid.*, p. 303.

³ Bataille s'appuie sur la description et l'analyse de ce phénomène livrées par Marcel Mauss dans *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, qui paraît en 1925.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

La Notion de dépense établit une liste de dépenses improductives : « le luxe, les deuils, les guerres, les cultes, les constructions de monuments somptuaires, les jeux, les spectacles, les arts, l'activité sexuelle perverse¹ ». Presque toutes ces activités forment les occupations des deux héros de Cendrars, les seules dans lesquelles ils s'investissent entièrement. Ils consacrent l'essentiel de leur temps à des plaisirs qui n'ont aucune utilité sociale et qu'ils pratiquent sans s'inquiéter de leur dissimulation. Cet excédent d'énergie leur octroie l'opportunité de « gaspiller et de détruire sans raison² ». L'inclination de Dan Yack pour les jeux d'argent, où il risque de perdre toute sa fortune à chaque nouvelle partie, est un exemple comble de cette dilapidation intentionnelle. Il serait caricatural d'opposer ces deux personnages sur les pôles antagonistes de la destruction et de la construction, en dotant Moravagine d'une négativité systématique et Dan Yack d'une positivité à toute épreuve. Le propre de leur emportement ne se situe pas dans les dégâts matériels et humains qu'ils laissent ou non derrière eux, mais dans le dépassement tragique d'eux-mêmes qui leur fait effleurer ce que Bataille nomme « la fonction insubordonnée³ » de la dépense. Cependant, l'insubordination ultime qui serait l'aboutissement de la dépense est difficilement transférable dans la collectivité. L'échec du phalanstère de Dan Yack en est un exemple. En outre, pour Bataille la révolution est un trope voué à la déception, et « la vie humaine ne peut en aucun cas être limitée aux systèmes fermés qui lui sont assignés⁴ », comme les systèmes idéologiques. Dans *Moravagine*, le chapitre « k) Mascha » marque le point de bascule d'un renoncement à une rage activiste, à la poursuite d'une dévoration personnelle.

Plus précisément, l'énergique « désir de voir et de savoir⁵ » de Moravagine tient de l'enfantillage. Le héros cherche à braver l'interdit, à regarder par le trou de la serrure, à trouver la faille par laquelle il percevrait l'impossible. Raymond voit dans la façon dont Moravagine joue avec son destin une manifestation de cet enfantillage :

Celui qui triche au grand jeu du destin est comme un homme qui, se regardant dans un miroir, se ferait des grimaces, puis se mettrait en colère et, perdant tout contrôle de lui-même, briserait le miroir et

¹ *La Notion de dépense*, op. cit., p. 305.

² *Ibid.*, p. 303.

³ *Ibid.*, p. 320.

⁴ *Ibid.*, p. 318.

⁵ Nous reprenons cette expression au titre d'un article de Nathalie Barberger qui permet de contextualiser la notion d'enfantillage, cette autre notion utilisée par Bataille dans *L'Expérience intérieure* ou dans *La Littérature et le mal*. Voir « La littérature et l'enfantillage : le désir de voir et de savoir » dans *Savoirs et clinique*, « Transferts littéraires », n° 6, Toulouse, éditions érès, 2005, p. 121-131, [En ligne] ; consulté le 26 mai 2020 ; URL : <https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2005-1-page-121.htm>

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

finirait par se claquer. C'est un enfantillage, et la plupart des joueurs sont des enfants, c'est pourquoi ils enrichissent la banque et que le destin semble invincible.¹

Les figures de l'enfant ou du joueur sont souvent reprises pour commenter la curiosité de Moravagine et de Dan Yack : quand le premier se sert de son couteau pour voir dans le ventre des femmes, le second utilise une caméra pour percer le secret de Mireille, la femme enfant. En libérant Moravagine de son asile, Raymond libère un représentant du désordre qui ne manquerait pas d'être réprimé par l'autorité dans une société ordinaire. Sa violence devient incontrôlable, se retourne contre Moravagine, aboutit à sa disparition, et autorise Raymond à se séparer de lui. Le libérateur du monstre devient, à une autre échelle de l'interprétation, l'incarnation de la prise de distance de Cendrars avec son double maléfique. Cette lecture suggère que la fin du roman réalise un exorcisme à travers la transformation du monstre en poète. De nombreux passages du récit et différentes déclarations de Cendrars invitent à comprendre le roman comme une conjuration. Cependant, pour Michel Dentan, Cendrars se libère plutôt de Raymond, « narrateur pétri de convictions et d'enthousiasmes contradictoires », au profit d'une « force sauvage d'une joyeuse irresponsabilité, déconcertante et inventive² » que porte Moravagine.

Autrement dit, l'enfantillage de Moravagine n'est pas totalement à conjurer, car il porte aussi une positivité. Cendrars ne met pas en scène un adulte qui mime un comportement enfantin, ou un primitif qui parcourt le monde civilisé, même si de telles propositions peuvent se justifier par ailleurs. Nous soutenons plutôt que l'enfantillage de Moravagine relève, comme Nathalie Barberger l'explique, de « l'exigence d'un devenir-enfant au présent, selon la proposition de Deleuze, d'une opération aussi fondamentale qu'archaïque qui permet de soustraire le sujet à son identité et le monde à son intelligibilité, en révoquant "l'engrenage du sens", c'est-à-dire l'artifice d'un ordre continu³ ». Autrement dit, cet enfantillage fait perdre au sujet son identité, et au monde son intelligibilité. Par exemple, les écrits autour de la planète Mars de Moravagine ne fabriquent pas de nouveaux mondes confortables, cohérents et ordonnés. Ses manuscrits sont discontinus, inachevés, rédigés dans trois langues différentes, retrouvés sur des supports éparpillés en « milliers de feuillets dépareillés ». Le récit de « L'AN

¹ *Moravagine*, ORC, I, p. 562.

² Dentan, Michel, « *Moravagine* et l'effacement du sujet », dans *Le Texte et son lecteur. Études sur Benjamin Constant, Villiers de L'Isle-Adam, Ramus, Cendrars, Bernanos, Gracq*, Lausanne, L'Aire, 1983, p. 83 à 99, p. 97 et p. 98 pour les deux citations de la phrase.

³ Barberger, Nathalie, « La littérature et l'enfantillage : le désir de voir et de savoir » dans *Savoirs et clinique, op. cit.* La citation « l'engrenage du sens » est empruntée à Bataille dans *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, « Idées », 1975, p. 178.

2013 », étude « incomplète » qui comporte des « lacunes », est « décousu¹ », et le scénario de *La Fin du monde* reste d'un genre impossible à identifier. Toutefois ces manuscrits donnent lieu à une « Bibliographie de Moravagine² ».

En réalité, bien qu'il soit une révocation d'un « ordre continu », selon l'expression de Nathalie Barberger, l'enfantillage est aussi une réclamation de l'infini. En effet, dans le passage où Moravagine est alité Raymond explique qu'il « réclamait la terre à grands cris, cherchait le sol, les arbres, les animaux domestiques, des deux mains, bien au-dessus de sa tête³ ». L'amour, l'amitié, l'utopie politique, la fin du monde ne mènent à rien et Moravagine réclame l'univers en despote. Il est vrai que la première épigraphe du roman est tirée d'un discours de Jules César, que dans sa prison Moravagine est qualifié de « tyran », qu'il est comparé à « Attila⁴ », ou appelé « Moravagine-dieu⁵ » durant son séjour en Amazonie. En fin de compte, son épitaphe salue un « étranger⁶ », parce qu'il aura toujours cherché à devenir quelqu'un d'autre. Cette soif d'infini, dans les thèmes ainsi que dans l'écriture, invite à voir *Moravagine* comme un livre isomère, sur le modèle de *L'Eubage*, ou à le classer dans la catégorie des « livres d'enfants » de la dernière section d'*Aujourd'hui* :

Tout est dans tout.

L'infiniment petit répète l'infiniment grand.

Je ne puis retrouver un livre d'enfant sans évoquer le travail prodigieux d'auto-analyse et d'autosuggestion fourni par l'esprit humain pour inventer l'écriture.⁷

Les dépenses de Moravagine et de Raymond les conduisent à une « autosuggestion » de l'esprit semblable à celle évoquée dans cet extrait. C'est-à-dire qu'ils se retrouvent parfois enfermés ou repliés sur eux-mêmes, au point qu'ils se sentent dépossédés de leur identité et que le monde leur devient inconnaissable. Dans ces moments, Cendrars figure une personnalité qui déraile vers l'idiotie ou l'indifférence. À chaque fois qu'ils tuent, racontent leur vie ou écrivent, Moravagine et Raymond réactivent cette forme de régression qui les pousse à devenir étrangers à ce qu'ils sont initialement. De quelle sorte de déperdition les enfantillages que sont le sadomasochisme, le crime et l'écriture sont-ils le nom ?

¹ *Moravagine*, ORC, I, p. 674 pour les cinq dernières citations.

² *Ibid.*, p. 703.

³ *Ibid.*, p. 668.

⁴ *Ibid.*, p. 537 pour les deux dernières citations.

⁵ *Ibid.*, p. 644.

⁶ *Ibid.*, p. 678.

⁷ « Livres d'enfants », *Aujourd'hui*, TADA, XI, p. 133.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

Pour répondre à cette question, nous analysons des vertiges qui sont des passages vers d'autres vertiges, suivant le principe de mobilité montré à l'appui de *L'Eubage*. À l'intérieur de chacun d'eux, le héros s'efface pour mieux réapparaître, avant de s'effacer à nouveau. Quand *L'Or* crée un faux-semblant d'immuable par sa structure ramassée et son souci de l'épure stylistique, *Moravagine* se présente ouvertement comme un roman du vertige. Tout s'y disloque, tournoie ou relève de la fragmentation. Les sutures et les collages président à la construction du roman, que ce soit au niveau des étapes de la diégèse, de l'énonciation, de la genèse de l'œuvre ou dans les jeux d'intertextualité. L'ensemble forme un puzzle que Cendrars cherche toute sa vie à terminer, du moins jusqu'à la préface de 1956. Nous souhaitons indiquer comment certains morceaux de ce puzzle s'assemblent autour de moments d'effondrement où la conscience semble hors de contrôle. Entre l'hypnose dans *L'Or* et les ivresses dans les deux tomes des aventures de Dan Yack, les trances cataleptiques de *Moravagine* sont une étape fondamentale pour décrire la façon dont Cendrars met en scène des héros qui s'abandonnent à des déséquilibres.

Dans un premier temps, nous voudrions montrer comment la sexualité de *Moravagine* le pousse à s'égarer dans les corps qu'il poursuit et comment Raymond, dans une dynamique de soumission, est victime d'un glissement de sa personnalité. Dans un deuxième temps, nous défendons que l'activité meurtrière de *Moravagine* figure une perpétuation du jeu de la domination par une cruauté qui est pensée comme une œuvre d'art. Dans un troisième et dernier temps, nous analysons deux visions délirantes de *Moravagine* et de Raymond. Proches des hallucinations d'un opiomane, ces deux passages apparaissent comme des implosions d'un sujet submergé par sa propre sensibilité.

A. Sadisme et masochisme devant l'infini

Moravagine n'est pas, au sens exact du terme, un roman érotique. La déclinaison de différents types de jouissances ne constitue pas l'objet principal de la narration. Les pérégrinations du héros le placent dans des situations qui sont des prétextes à révéler le degré d'intensité de toutes ses perversions, ou plutôt de ses excès, qu'ils soient sexuels ou non. Dans chaque chapitre se relance la question de la souffrance, donnée ou subie, des personnages. Le cas est parlant dans le chapitre « k) Mascha » qui relie au sadisme de *Moravagine* le masochisme de Mascha. Cette relation est permise par des raisonnements tirés de *La Philosophie du Golgotha*, un traité de psychologie rédigé en 1906 par l'anarchiste Franz Blazek, que Cendrars traduit de l'allemand en 1912 pour le compte d'Emil Szitty¹. Le masochisme y est montré comme l'unique loi de la nature : « C'est dire que la nature ne connaît pas le sadisme et que la grande loi de l'univers, création et destruction, est le masochisme.² » Les rapports amoureux ne peuvent échapper à ces deux tendances. Comment la violence érotique absorbe-t-elle *Moravagine* et Raymond dans une forme d'infini ?

Moravagine suit le sillage des écrits du Marquis de Sade et de Leopold von Sacher-Masoch, à en croire certains critères exposés dans *De l'érotisme considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne*. Dans cet essai, Desnos brosse un portrait de la littérature érotique de l'Antiquité jusqu'à Apollinaire, et essaie de comprendre où se situe la nouveauté de Sade vis-à-vis de ses prédécesseurs, et ce que ses successeurs lui empruntent. À ses yeux, la primauté de la vie sexuelle sur toutes les autres formes d'existence fait de l'œuvre de Sade un tournant de la littérature érotique : « Toutes nos aspirations actuelles ont été essentiellement formulées par Sade quand, le premier, il donna la vie sexuelle comme base à la vie sensible et intelligente.³ » Le premier délire de *Moravagine* dans son adolescence est déclenché par une démangeaison sexuelle qui va le conduire à commettre son premier meurtre et va justifier son internement.

Toutefois, le roman ne cède jamais à la frivolité graveleuse. Ce drame pulsionnel est le fondement d'une véritable « métaphysique de l'amour », pour le dire avec les mots de Schopenhauer. Un aspect de la modernité de cette métaphysique réside dans la valorisation

¹ Christine Le Quellec Cottier a fait la démonstration, dans *Devenir Cendrars*, des « pratiques palimpsestes » de Cendrars. Il reprend sa traduction et l'intègre à *Moravagine* après quelques modifications.

² *Moravagine*, ORC, I, p. 550.

³ Desnos, Robert, *De l'érotisme* précédé de *Voici venir l'amour du fin fond des ténèbres* par Annie Le Brun, [1953], Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2013, p. 94.

du versant le plus licencieux de l'amour. Comme chez Sade, « [l']amour y est pris au sérieux, la luxure aussi, le crime aussi¹ ». Malgré sa truculence, *Moravagine* ne fait jamais de la luxure un simple instrument au service d'une tonalité picaresque. L'élan de ses vertiges, le héros le tire d'une libido hors de son contrôle.

Le roman s'inscrit dans la lecture du sadisme que propose Desnos à cause de la relation étroite qu'y entretiennent l'amour et l'infini. « Sade considère l'amour et ses actes du point de vue de l'infini² » écrit Desnos dans *De l'érotisme* avant d'ajouter que, d'après lui, le masochisme est « la seule forme de l'amour qui se soit développée depuis Sade ». Cette observation est particulièrement valable pour *Moravagine*, car c'est justement le masochisme qui relie l'amour à l'infini. Si *Les Onze Mille Verges* d'Apollinaire est, pour Desnos, le sommet de cet érotisme moderne qui fait « une description exacte du masochisme³ », *Moravagine* en est le pendant tardif dans le genre du roman d'aventures⁴. Ce n'est pas un catalogue de sévices, mais la généralisation d'une certaine idée de l'amour dans tous les domaines du vivant. Reprenant les mots de Blazek, Cendrars enfonce le clou et répète : « L'amour n'a pas d'autre but, et comme l'amour est le seul mobile de la nature, l'unique loi de l'univers est le masochisme.⁵ »

La volonté de puissance colossale de Moravagine trahit un désir sadique de se confondre avec les choses, de fusionner avec tout l'univers. À l'inverse, le masochisme de Mascha est montré comme la cause de la décomposition du groupe d'anarchistes russes, poussée jusqu'à ce que chaque membre, notamment Raymond, éprouve la jouissance du sentiment de dépossession.

Le jeu de la domination

L'enfance de Moravagine se construit sur le plaisir de la souffrance, et sur le goût d'une domination complète de la nature : « Je me croyais fort, tout-puissant. J'étais jaloux de la nature entière. Tout aurait dû céder à mon désir, obéir à mon caprice, se courber sous mon souffle.⁶ » Il ressent pour la princesse Rita un attachement dans lequel l'image de la petite

¹ *Ibid.*, p. 95.

² *Ibid.*, p. 96.

³ *Ibid.*, p. 115 pour les deux dernières citations.

⁴ Miriam Cendrars rapporte les propos de Robert Goffin dans le *Mercur de France*, qui raconte qu'au cours d'une conférence à Bruxelles en 1921, Cendrars aurait déclaré que *Les Onze Mille Verges* est « le plus beau livre d'Apollinaire ». *Blaise Cendrars, la Vie, le Verbe, l'Écriture, op. cit.*, p. 444.

⁵ *Moravagine*, ORC, I, p. 548.

⁶ *Ibid.*, p. 524.

filles est prise d'emblée dans des réverbérations trop grandes pour eux : « Le petit cœur, les yeux de la princesse Rita se répercutaient partout pour remonter, à l'autre bout des appartements, dans l'infini des glaces.¹ » Cette tendresse non réciproque laisse place à une haine des femmes et à un tourment autodestructeur : « J'aurais voulu me détruire. Je me portais souvent des coups de couteau dans le gras des jambes.² » Loin de renoncer à Rita dans son adolescence, Moravagine s'attache à elle au point de vouloir faire corps avec : « Elle n'existait pour ainsi dire pas, elle était comme dissoute, je l'absorbais par tous mes pores. Je buvais son regard comme un alcool. Et, de temps en temps, je lui passais la main dans les cheveux.³ » Annihilation, dissolution, absorption : en buvant le regard de la jeune fille, les yeux de Moravagine la transpercent jusqu'à l'abstraire parfaitement.

L'imagination de Moravagine s'emballa dès lors qu'il parvint à frôler Rita. Il s'oublia dans sa contemplation :

J'étais le peigne qui aimantait ses longs cheveux. Le corsage qui lui moulait le torse. Le tulle transparent de ses manches. La robe mouvante autour de ses jambes. J'étais le petit bas de soie. Le talon qui la portait. La gorgerette exquise. La candide houppette de riz. J'étais enrôlé comme le sel de ses aisselles. Je me faisais éponge pour rafraîchir ses parties moites. Je me faisais triangulaire et iodé. Humide et tendre. Puis, je me faisais main pour dégrafer sa ceinture. J'étais sa chaise, son miroir, sa baignoire. Je la possédais toute et de partout comme une vague. J'étais son lit.⁴

Le désir du jeune homme s'exprime par un jeu de chaises musicales. Il cherche à être à une autre place qu'à celle qui est la sienne. Il tourne tellement autour d'elle et la repousse tant à l'intérieur de son être qu'elle déchoit de son humanité. Dans ce dessein de devenir la princesse et ses biens, se lit l'envie de ne plus être soi. Bien que l'imagination de Moravagine accapare la personnalité de Rita, il se retrouve à nouveau seul, à la place qu'il a conquise, entouré par un monde muet, similaire à celui qui l'entourait déjà quand il n'était pas encore le dévoreur de l'autre.

Ce déplacement est si intense que Moravagine ne peut plus voir la jeune fille pour ce qu'elle est. Rita lui évoque tout, sauf Rita. Son corps est une fenêtre ouverte sur le monde :

Tu es aussi belle qu'un tuyau de poêle, lisse, arrondie sur toi-même, coudée. Ton corps est comme un œuf au bord de la mer. Tu es concentrée comme un sel gemme et transparente comme du cristal de roche. Tu es un prodigieux épanouissement, un tourbillon immobile. L'abîme de la lumière. Tu es comme une sonde qui descend à des profondeurs incalculables. Tu es comme un brin d'herbe grossi mille fois.⁵

¹ *Ibid.*, p. 520.

² *Ibid.*, p. 521.

³ *Ibid.*, p. 526.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 528.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

Bien que Moravagine s'imagine à la place du corps qu'il désire, bien qu'il perçoive le monde selon la position dans l'espace de ce même corps qu'il rêve d'habiter, sa contemplation a quelque chose d'insaisissable, qui s'obstine à lui échapper. Les objets les plus ordinaires, le tuyau de poêle ou l'œuf, comme les images les plus abstraites, tel « l'abîme de la lumière », appellent à être possédés. Cette course dans laquelle chaque possession en appelle une autre est une des folies de Moravagine. Son drame est de ne pas pouvoir se mêler à l'infini qui s'incarne dans les figures du « tourbillon immobile » et de la « sonde qui descend à des profondeurs incalculables ». La minéralité de Rita rappelle l'« immobile infini » conceptualisé par Barthes, que nous avons évoqué à propos des bijoux de « Publicité = Poésie ». Encore une fois, l'inertie intolérable des choses et la résistance de la vitalité se lisent derrière le « sel gemme » et le « cristal de roche ». Pour Moravagine, la distance que tient à maintenir Rita entre elle et lui, à travers ses rares visites et en lui refusant sa nudité, le confronte à cette résistance de l'absolu qu'Artaud reconnaît dans l'œuvre de Desnos : « la douleur d'un désir insatisfait ramasse toute l'idée de l'amour avec ses limites et ses fibres, et le confronte à l'absolu de l'Espace et du Temps et de telle manière que l'être entier s'y sente défini et intéressé¹ ». Dans *Moravagine*, le héros ne se remet pas de cette douleur, et toute son identité se fonde sur une conflictualité avec l'espace et le temps mise en évidence par son sadisme.

L'enjeu de la partie de chaises musicales que Moravagine engage avec les femmes est la mort d'un des participants : s'il ne prend pas le corps des femmes, elles prendront le sien. Pour figurer la menace que représente la pulsion sexuelle, Cendrars recourt, comme dans *Aléa*, à l'image du chef d'orchestre. La parade musicale ressemble à une bataille rangée :

La nuit, des visions charnelles me talonnaient. Des femmes m'entouraient, de toutes les couleurs, de toutes les tailles, de tous les âges, de toutes les époques. Elles s'étageaient devant moi, rigides comme des tuyaux d'orgue. Elles se rangeaient en cercles, couchées, renversaient, lubriques comme des instruments à cordes. Je les maîtrisais toutes, attisant les unes du regard, les autres du geste. Debout, dressé comme un chef d'orchestre, je battais la mesure à leurs débauches, accélérant, ralentissant leurs transports *ad libitum*, ou les arrêtant brusquement pour les faire recommencer mille et mille fois *da capo*, répéter, retravailler leurs gestes, leurs poses, leurs ébats, ou les faisant partir tout à la fois *tutti* pour les précipiter dans un vertigineux délire. Cette frénésie me tuait. J'étais brûlé, amaigri. Des cernes creusaient mes joues. Je portais sur mon visage rayé comme une page de musique, traces de mon insomnie. L'acné pointillait ma peau de triolets, basse chiffrée d'une partition inachevée. J'étais en chair de poule.²

Les femmes encerclent le rêveur, s'organisent en un mur circulaire pour s'élever et engager un combat contre lui, stimulant son être pour l'épuiser mortellement. Le grand nombre de

¹ Artaud, Antonin, lettre à Jean Paulhan, 17 avril 1926, citée par Le Brun, Annie, dans la préface à *De l'érotisme*, op. cit., p. 44-45. L'auteur souligne.

² *Moravagine*, ORC, I, p. 526.

guerrières est tout aussi menaçant que leur sensualité. Ce n'est pas leur beauté, mais leur diversité et leur avidité qui les rendent désirables : elles sont « de toutes les couleurs, de toutes les tailles, de tous les âges, de toutes les époques » et leur sensualité illimitée nécessite de les faire « recommencer mille et mille fois *da capo*, répéter, retravailler leurs gestes ». Le potentiel érotique est généré davantage par la perspective d'une possession sans fin, que par l'exhibition et la contorsion des corps. Le désir de Moravagine ne peut pas aller au bout de cette lutte symphonique car elle n'a pas vocation à se terminer.

Puisque la soif de l'inépuisable peut être comprise comme la véritable source de la stimulation des sens, la fixation du désir ne se restreint pas aux êtres de chair. Dès lors, le récit érotise le monde entier dans un bouillonnement pansexuel :

C'est alors que je m'épris d'une violente passion pour les objets, les choses inanimées. [...] Bientôt œuf, tuyau de poêle m'excitèrent sexuellement. Le lingot de plomb avait ce grain doux et tiède au toucher d'une peau de chamois. La machine à coudre était comme le plan, la coupe transversale d'une courtisane, une démonstration mécanique de la puissance d'une danseuse de music-hall. J'aurais voulu fendre comme des lèvres le quartz parfumé et boire l'ultime goutte de miel primordial que la vie des origines a déposée dans ces molécules vitreuses, cette goutte qui va et vient comme un œil, comme le globule du niveau d'eau. La boîte en fer-blanc était un sommaire raisonné de la femme. Les figures les plus simples, le cercle, le carré, et leur projection dans l'espace, le cube, la sphère m'émouvaient, parlaient à mes sens comme les symboles grossiers, linghams rouges et bleus, d'obscur, de barbares, de rituelles orgies. Tout me devenait rythme, vie inexplorée.¹

Les objets du quotidien sont sexualisés afin d'être ouverts à d'autres dimensions perceptives. Leur potentiel de sensualité est surélevé jusqu'à ce qu'ils puissent rendre visible ce qu'ils renferment de vitalité. Le mécanisme d'une machine à coudre et le corps d'une courtisane, ou d'une danseuse, sont mis sur le même plan car l'érotisme est déclenché par le mouvement et le « rythme ». Tout le roman peut être lu comme une mise en récit d'une précipitation érotique. Dans ce passage, les « linghams », totems hindous en hommage à Çiva qui représentent les organes génitaux masculins et féminins, métaphorisent cette vacillation libidineuse attribuée à toutes les formes de l'univers. La référence à Çiva est renforcée par la présence d'un œil qui rappelle le troisième œil que la divinité possède sur le front, symbole d'éternité qui incarne « la vie des origines » pour Cendrars. Cet œil « qui va et vient » dans un « quartz parfumé » que Moravagine voudrait « fendre comme des lèvres » est comparable à celui dont il est question à la fin d'*Histoire de l'œil* de Bataille, où le personnage de Simone enfonce dans son vagin l'œil d'un prêtre qu'elle vient d'énucléer avec le narrateur. Dans les deux scènes, l'œil

¹ *Ibid.*, p. 527.

est tourné vers une intériorité, que ce soit celle d'une pierre ou d'un être humain, dans l'espoir de capter une vie intérieure qui n'a de cesse de se diluer.

Moravagine poursuit l'éternité par le chassé-croisé des corps. Le tragique de sa condition tient dans la futilité de ces passages qui ne lui apportent jamais la pleine satisfaction d'une possession intégrale. Ses sens sont trop limités pour lui permettre de se rendre maître de tout. Il faudrait qu'ils sachent se faire autres qu'eux-mêmes pour créer une sublimation. Cependant, dans *Moravagine* il n'est pas question que le corps et l'esprit touchent à une quelconque révélation supérieure. Au contraire, le délire est rigoureusement circonscrit aux synesthésies et hyperesthésies du personnage, comme si l'exaspération du domaine du sensible pouvait faire prendre à l'individu la mesure d'un univers qui ne serait pas tributaire de la sensualité. Dans sa préface à *De l'érotisme* Annie Le Brun rappelle que, pour Desnos également, les sens souffrent d'imperfections, mais donnent accès à une forme de lucidité : « Tel est pour Desnos le mystère, au cours duquel la sensation s'exalte de tout ce qu'elle n'est pas, jusqu'à nous faire approcher à une conscience physique de l'infini.¹ » Dans *Moravagine*, la parole érotique ne se restreint pas à la sensualité : non seulement elle réveille l'« élan vital », mais en plus elle « s'exalte de tout » en se dépassant par ses propres ressources poétiques.

Une telle parole ne partage pas sa passion de l'infini. Le désir est empêché, boiteux à l'image du corps de Moravagine ou du corps de son chien « énorme, boursoufflé, grotesque » auquel il se compare. Quand il arrache les yeux des tableaux de ses ancêtres, ou quand il crève les yeux de son chien, il leur refuse symboliquement l'opportunité de tourner leur regard vers cet ailleurs inaccessible et s'assure leur échec. Cette torture, à l'origine de son sadisme, apaise son tourment. En dernière extrémité, ce geste le sauve du précipice de l'éternité et la jouissance de la crevaisson de l'œil du chien se transmue dans la jouissance de la femme éventrée : « Je l'ai assommé comme un salaud. Et, au fond, je ne sais pas pourquoi. Mais je l'ai fait, nom de dieu, et je le ferais encore, ne serait-ce que pour jouir encore une fois de la tristesse où cette affaire me jeta.² »

La relation de domination avec Mascha est un perversissement du lien de Moravagine avec la princesse Rita : une autre façon d'avoir prise sur l'infini. Cette fois-ci, la révolutionnaire ne le repousse plus. Les facultés de son esprit et les particularités de son corps ne peuvent qu'attirer Moravagine, qui est hanté par l'idée de la complétude. D'abord,

¹ Le Brun, Annie, *Voici venir l'amour du fin fond des ténèbres*, op. cit., p. 21.

² *Moravagine*, ORC, I, p. 525 pour les deux dernières citations.

l'intelligence de Mascha est marquée du sceau des recommencements, puisqu'elle est « l'auteur d'un livre sur le mouvement perpétuel¹ ». Ensuite, elle n'ignore pas la cruauté et peut se montrer « vulgaire, larmoyante, sensuelle et lubrique² » à la manière de Moravagine. Entrepreneuse, Mascha rédige les tracts et rallie les prolétaires à leur mouvement politique. Enfin, son « grand corps plantureux³ » contraste avec le corps maigre et maladif de son compagnon. Ensemble, ils forment un « couple paradoxal⁴ » dont les deux membres partagent la même « perversion satanique⁵ » et où la femme est l'incarnation du masculin quand l'homme est l'incarnation du féminin. Cette complémentarité n'est que de façade car la tolérance de Mascha à la violence a des effets dévastateurs. Aux yeux de Raymond, elle est un danger en tant qu'elle retourne le sadisme de Moravagine contre lui. De surcroît, pour Desnos, « la mentalité du bourreau influe sur sa victime⁶ » dans le sadisme tandis que « dans la littérature masochiste au contraire, il advient souvent que ce sont les victimes qui incarnent le vice⁷ ». En faisant de la victime un bourreau et de l'amour « une intoxication grave, un vice », *Moravagine* manie cette inversion érotique dans laquelle la souffrance subie est un autre chemin vers l'emprise.

Au bout de l'expérience terroriste, Moravagine réussit à échapper à l'influence de Mascha, même s'il a été « possédé⁸ » et a failli devenir père. Mais la révolutionnaire a exercé, pour un temps, son influence sur le groupe d'illégalistes, et notamment sur Raymond. À son tour, il expérimente une déperdition vers l'infini. Cependant, elle s'exprime dans l'euphorie de la dépossession plutôt que dans l'angoisse de la possession.

Dérive de la personnalité

Dans son contexte prérévolutionnaire, la Russie n'est pas uniquement le théâtre d'un déchaînement de violence de Moravagine et de Raymond. C'est également le pays où ils s'abandonnent à l'amour. Un amour masochiste dans lequel il y a une jouissance à ressentir le sentiment de perte. À sa manière, Raymond connaît aussi une communion plus vaste avec tout ce qui l'entoure. La dépossession de soi, qu'il ressent autant que les autres activistes, est

¹ *Ibid.*, p. 545.

² *Ibid.*, p. 547.

³ *Ibid.*, p. 545.

⁴ *Ibid.*, p. 547.

⁵ *Ibid.*, p. 546.

⁶ *De l'érotisme, op. cit.*, p. 105.

⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁸ *Moravagine, ORC, I*, p. 547 pour les deux dernières citations.

liée à une curiosité de l'absolu. Chacun se sent glisser vers l'inconnu et jouit du passage d'un état de son être à un autre.

Quand il est question de présenter le masochisme de l'amour, Raymond en donne l'image d'une déviance féminine à fuir, surtout pour l'homme libéré de toutes les conventions qu'est Moravagine. Cette tendance est désignée comme un gouffre qui anéantit tout et dans lequel il ne faudrait pas tomber. Une phrase étirée, longue d'un paragraphe, dresse la liste des symptômes :

[...] cette chute, cette prostration, cette abdication, cet avilissement, cette perte et cette reprise perpétuelle de la personnalité, ces bégaiements, ces mots, ces phrases, cet emploi du diminutif, cette familiarité, ces hésitations dans les atouchements, ce tremblement épileptique, ces rechutes successives et multipliées, cette passion de plus en plus troublée, orageuse et dont les ravages vont progressant, jusqu'à la complète inhibition, la complète annihilation de l'âme, jusqu'à l'atonie des sens, jusqu'à l'épuisement de la moelle, au vide du cerveau, jusqu'à la sécheresse du cœur, ce besoin d'anéantissement, de destruction, de mutilation, ce besoin d'effusion, d'adoration, de mysticisme, cet inassouvissement qui a recours à l'hyper-irritabilité des muqueuses [...]¹

Toutes ces manifestations de l'amour, qui tracent « le tableau clinique du masochisme² », ont pour point commun d'être les signes d'une déprise. La déploration de Raymond est un aspect du chemin vers l'indifférence qui irrigue tout le roman. Le sujet amoureux se désagrège dans la souffrance. L'image du gouffre accompagne la représentation de la figure féminine, et notamment de la femme juive, capable à tout instant de s'en prendre au mâle, « de le garder, de s'en compénétrer, de l'absorber par en bas, de le digérer, de le faire macérer en elle », et à terme « c'est à cela qu'aboutit cette immense machinerie de l'amour, à l'absorption, à la résorption du mâle³ ». Cendrars conjoint la figure de la femme dévoratrice au fantasme du phagocytage juif.

Cependant, la lutte des sexes que décrit Raymond n'est pas exactement synonyme d'une disparition sans retour. En effet, la déprise amoureuse dissimule le plaisir de reculer toujours un peu plus la limite entre la vie et la mort. Elle maintient à vif un goût et une interrogation pour ce qui arrive juste avant que la disparition ne devienne irrévocable, repoussant le personnage dans ses retranchements extrêmes. À travers sa typologie des désordres amoureux, Raymond fait un aveu essentiel : la dépersonnalisation masochiste peut devenir un « besoin ». C'est pourquoi après la « chute » surviennent des « rechutes successives et multipliées », et après la « perte » survient une « reprise perpétuelle de la personnalité ». Dans *Moravagine*, la

¹ *Ibid.*, p. 547-548.

² *Ibid.*, p. 548.

³ *Ibid.*, pour les deux citations de la phrase.

fascination masochiste est une fascination devant une dépersonnalisation qui abolirait la finitude.

Dès lors, le masochisme serait plus enclin à rendre compte de l'éternité que le sadisme. Le sadique est incapable de s'approprier totalement sa victime, tandis que le masochiste effleure l'éternité par l'abandon de lui-même. Dans une relation de domination, le châtié va plus loin que le bourreau dans l'expérience de l'impossible. Peut-être est-ce cette supériorité du masochisme féminin qui pousse Moravagine à comprendre « que le Marquis de Sade était innocent ». Aussi faut-il prendre au sens propre le terme « éternité » quand il affirme : « L'Éternel Féminin, je l'ai dévoilé.¹ » Cette gloriole se situe à la fin d'un chapitre qui veut démontrer le « prestige universel » de la femme telle qu'elle est fantasmée à partir du portrait de Mascha. Le « triomphe » des femmes sur « toutes les abstractions » et leur force « maléfique » précipiterait dans sa chute toutes les civilisations. Ainsi la confrontation avec l'éternel de l'espace et du temps est une confrontation avec un modèle féminin qui part avec une longueur d'avance au jeu des chaises musicales dans lequel il s'agit de prendre la place de l'autre : « La femme est toute-puissante, elle est mieux assise dans la vie, elle a plusieurs centres érotogènes, elle sait donc mieux souffrir, elle a plus de résistance, sa libido lui donne du poids, elle est la plus forte. » Pour Raymond, il y a quelque chose de l'ordre de l'intolérable dans tout ce qui relève de la faiblesse et du masochisme en ce que ce sont des phénomènes durables.

Par conséquent, les sociétés devraient savoir se régénérer pour résister à ce délitement provoqué par le féminin. Par exemple, les membres du « collège contemplatif des brahmanes » sont censés maîtriser le cycle des renaissances, et la « communauté catégorique des Aztèques » a raison de croire en la réincarnation. Raymond affirme même qu'en amour « c'est l'homme qu'on tue et qu'on retue² ». Le seul moyen pour les sociétés patriarcales de parvenir à l'éternité serait d'accepter cette suite de morts et de renaissances qui se traduit à l'échelle individuelle par un consentement à la dépersonnalisation. Il s'agit d'un symptôme clinique que relève déjà la psychiatrie au début du siècle. En 1908, Pierre Janet définit la dépersonnalisation comme un « sentiment d'étrangeté et d'irréalité du monde » qui peut conduire au « sentiment de la disparition du moi³ ».

¹ *Ibid.*, p. 590 pour les deux dernières citations.

² *Ibid.*, p. 549 pour les huit dernières citations.

³ Janet, Pierre, « Le sentiment de dépersonnalisation » dans *Journal de psychologie normale et pathologique*, Georges Dumas et Pierre Janet (dir.), Paris, Félix Alcan, cinquième année, 1908, p. 514-516, p. 516 pour les deux citations de la phrase.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

Toujours dans le chapitre « k) Mascha », Raymond s'enfonce dans cette dissociation psychologique au même titre que les autres terroristes. Tout en commettant leurs crimes, ces hommes connaissent une illumination dont ils vont petit à petit se délecter. Leurs actes connaissent de grands retentissements, mais ils s'efforcent de rester « introuvables, insaisissables, mystérieux, mythiques » et n'entretiennent plus « aucun lien avec la société, ni avec aucune famille humaine » afin de descendre « volontairement faire un stage en enfer ». Ils se persuadent de leur propre inexistence en s'enfonçant dans la solitude. L'abandon devient la plus grandiose des souffrances et, en même temps, la seule jouissance possible : « Nous étions abandonnés de tous et chacun d'entre nous vivait tout seul, dans une atmosphère raréfiée, penché sur soi-même comme sur du vide, en proie au vertige ou à quelle sombre jouissance ?¹ » Cette description du trouble le rapproche de ce que Pierre Janet appelle, du point de vue psychiatrique, « le sentiment du vide » : une autre expression pour désigner la dépersonnalisation. Ce sentiment repose sur l'impression que les « sentiments normaux » disparaissent au profit d'une « inaction morose » et d'« états mélancoliques² ». Reposant sur une tentation de l'oubli, la nature de la « sombre jouissance » de Raymond et de ses camarades est difficile à appréhender. Il semble que son masochisme est entièrement tourné vers ce qu'il y a d'insaisissable en eux-mêmes, tandis que le sadisme de Moravagine s'oriente, d'une manière fanatique, vers l'insaisissable de l'autre.

Dès lors, la perturbation de la sensibilité du corps rejoue l'opposition entre sadisme et masochisme. La souffrance masochiste des terroristes passe par l'étouffement des sensations et l'amointrissement des émotions, jusqu'à la perte d'individualité :

Les sentiments s'écaillent, tombent en poussière ; les sens vitrifiés ne peuvent plus jouir de rien et se cassent net à la moindre tentative. Intérieurement, chacun de nous était comme dévoré par un incendie et notre cœur n'était plus qu'une pincée de cendres. Notre âme était dévastée.³

En conséquence à cette incapacité à jouir, Raymond et ses camarades se décomposent. L'hypoesthésie les prive de leur humanité et les réduit à se conduire comme des automates : « Nous agissions comme une machine tourne à vide, jusqu'à épuisement, inutilement, inutilement, comme la vie, comme la mort, comme on rêve.⁴ » Cette déshumanisation, renforcée ici par le redoublement de l'adverbe qui reproduit une mécanisation, sombre dans

¹ *Moravagine*, ORC, I, p. 556 pour les quatre dernières citations.

² Janet, Pierre, *De l'angoisse à l'extase. Études sur les croyances et les sentiments*, t. II « Les sentiments fondamentaux », Paris, Félix Alcan, « Travaux du laboratoire de psychologie de la Salpêtrière », 1928, p. 44 pour les quatre dernières citations.

³ *Moravagine*, ORC, I, p. 556-557.

⁴ *Ibid.*, p. 557.

l'absurde en ne servant plus un idéal politique. L'abdication de la volonté renforce le renoncement à l'idéalisme.

Après son passage à l'acte contre le Tsar, Raymond s'abandonne aux décisions de Moravagine, dans une catalepsie qui n'est pas un défaut d'intelligence. Peut-être désigne-t-elle un phénomène dont l'origine est à chercher dans l'inconscient, entendu comme un espace intérieur diffus où se désagrège l'identité. Quoi qu'il en soit, l'activité de ce « plan cérébral¹ », comme nous pourrions le nommer en reprenant une expression de Desnos commentant *Les Onze Mille Verges*, fait apparaître un paradoxe : l'absence de jouissance devient la source de la jouissance. En effet, la catalepsie de Raymond est une sensation douloureuse mais infiniment riche. Elle révèle que l'intériorité n'est jamais totalement vide, n'a jamais fini de s'exténuer :

Chacun d'entre nous cherchait plutôt à rassembler ses forces les plus secrètes dont l'extrême dispersement creusait un vide au fond de nous-mêmes et à fixer ses pensées dont le flot intarissable était absorbé dans cet abîme. Notre personnalité était dans un état évanescent, avec des sursauts brusques de la mémoire, un appel lointain des sens, des irradiations du subconscient, des appétits dégénérés, une lassitude insidieuse. [...] Nous avons perdu notre équilibre, le sens de notre individualité, la perpendiculaire de notre vie ; notre conscience s'en allait à la dérive, s'enfonçait et nous n'avions plus de lest à jeter. Nous n'étions plus d'aplomb.²

La perte d'« équilibre » et la perte de la « perpendiculaire » de la vie matérialisent le vertige des terroristes. Incapables de rassembler leurs forces ou de fixer leurs pensées, ils se soumettent à une « dérive », sorte d'« extrême dispersement » qui figure une ouverture au monde maximale. Cette dérive de l'individu se conçoit comme une impulsion érotique. Elle fait donc le lien entre érotisme et amour dans le roman, dès lors que le terme amour est entendu comme une affinité sans limites avec tout ce qui est³.

Prendre la place des choses implique de renoncer à soi-même pour devenir les choses. Dans la suite immédiate du passage précédent, les terroristes se dissolvent dans le rire et l'alcool, faute de réussir à disparaître définitivement :

Dans cette position, il nous restait tout juste assez de bon sens pour rire de nous-mêmes, mais rire diaboliquement aux éclats. Et ce rire donnait soif. Alors l'un de nous, c'était généralement Buikoff, un lieutenant déserteur, descendait quérir quelques bonbonnes d'eau-de-vie. Et plus nous buvions,

¹ *De l'érotisme, op. cit.*, p. 114.

² *Moravagine, ORC, I*, p. 558.

³ Henry Miller a senti cet amour illimité qui se dégage de *Moravagine* : « En un mot, qu'un meurtre n'est jamais meurtre mais une dernière aspiration désespérée vers l'amour et ainsi de suite jusqu'au bas de la liste de l'impossible, du révoltant, du dégradant, de l'obsène, de l'intouchable et de l'inimaginable. » Henry Miller, « À un autre immortel avec fibre et clairo », *Risques*, n°9-10 (« Salut Blaise Cendrars ! »), Hachette, mars 1954, p. 53-58, cité par Jean-Carlo Flückiger, *ORC, I*, p. 1421.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

plus nous trouvions notre situation grotesque, ridicule, absurde. Et plus notre rire redoublait. Et notre soif. Et notre rire. Notre soif. Notre rire. Rire. Ha, ha, ha !¹

Cendrars fait de cette expérience de la dissolution dans le rire et l'alcool un motif capital du *Plan de l'Aiguille* et des *Confessions de Dan Yack*. Pour ce qui est de cet extrait, la résolution au cynisme et à l'ivrognerie exprime surtout la détresse des révolutionnaires qui n'ont plus d'utopie et n'arrivent plus à avoir de prise sur l'éternité. Il est remarquable que le paragraphe de Cendrars épouse cette dérive : il perd progressivement de sa longueur, répète certains termes, se réduit à un verbe à l'infinitif et s'achève dans une onomatopée. Ce rire n'a rien de goguenard, il est voisin du ricanement de Sade compris par Desnos : « [...] nul sourire dans son œuvre, mais parfois un tragique ricanement qui fait penser aux rires tragiques des maudits romantiques ; la foi la plus grande dans le crime ou la vertu anime les *Rodin*, les *Justine*, les *Juliette*.² » Moravagine le tueur de femmes, qui éclate de rire à l'idée d'une paternité qui annonce « le commencement de la fin³ », s'inscrit dans la lignée de ces personnages de Sade résolus au crime, confrontés au vice, et conscients de leur perte. Quant à Raymond, sa dissolution atteint son apogée quand elle lui donne l'illusion que sa personnalité se dédouble.

Avant de commettre leur dernier attentat, les terroristes se rétablissent : « Nous nous remettons d'aplomb. » Ils retrouvent « cette quiétude, cette confiance, cette sûreté de soi⁴ » parce qu'ils acceptent de sortir d'eux-mêmes et de devenir un autre :

Maintenant, si nous étions si graves, nous, c'est que chacun de nous vivait sous l'image de son propre destin. Non pas dans l'ombre d'un ange gardien ou dans les plis de sa robe, mais comme au pied de son propre double qui se détachait peu à peu de lui pour prendre corps et se matérialiser. Étrange projection de nous-mêmes, ces êtres nouveaux nous absorbaient au point que nous entrions insensiblement dans leur peau, jusqu'à identification complète, et nos derniers préparatifs ressemblaient fort à la mise au point de ces terribles, de ces orgueilleux automates connus en magie sous le nom de Teraphims.⁵

Ce passage décrit un jeu de possession et de dépossession puisque les terroristes sont repoussés hors d'eux-mêmes avant d'être réabsorbés par leur double. La mutation en un Teraphim, statuette de la tradition juive, est le symbole de l'adoration de la figure du double en soi, mais indique aussi la généralisation du fantasme juif chez Cendrars. Avec l'apparition de ce fétiche rituel, ce n'est plus seulement la femme juive qui représente un danger masochiste, mais tout l'héritage judaïque de la civilisation occidentale. Mascha échappe à cette dépersonnalisation parce qu'elle est une femme et parce qu'elle est juive. Enceinte, elle

¹ *Moravagine*, ORC, I, p. 558.

² *De l'érotisme*, op. cit., p. 96.

³ *Moravagine*, ORC, I, p. 561.

⁴ *Ibid.*, p. 561 pour les deux dernières citations.

⁵ *Ibid.*, p. 562.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

préfère la naissance à la renaissance. Pour Raymond, sa grossesse est une dépense utile, bourgeoise, qui empêche d'atteindre ce qu'avec Bataille il est possible d'appeler la « part maudite », c'est-à-dire un excédent d'énergie. Pourtant, c'est par l'entraînement de Mascha que sa « projection spirituelle¹ » est rendue possible. Le masochisme de la révolutionnaire la conduit à l'hystérie, tandis que celui de Raymond lui permet de croire qu'il a un destin. Seul Moravagine peut connaître ces deux formes de masochisme. Il sait passer de l'état de bourreau à celui de victime, et de l'état de victime à celui de bourreau. Cendrars en fait un être qui mute sous des formes dissemblables, comme la « spirale » :

Chiffrée à l'échelle, sa vie aurait figuré une courbe ascensionnelle qui, retombant, revenant plusieurs fois sur elle-même, aurait décrit une spirale de plus en plus large autour de mondes de plus en plus nombreux. Quel admirable spectacle, toujours identique et toujours varié. Loi de constance intellectuelle, jeux de la tendre enfance !²

Dans ce tournoiement, la multiplication de nouveaux mondes trahit le goût de Moravagine pour l'infini, qui se manifeste encore par sa capacité à renaître, par exemple au moment de la mort de Mascha. En effet, elle est retrouvée pendue dans le train qui les éloigne de la Russie, avec son fœtus gisant entre ses jambes. Moravagine et Raymond sont sauvés par cet avortement qui leur permet de passer inaperçus au moment de l'ouverture du wagon. En se cachant dans des tonneaux obscurs, ronds comme des ventres maternels, ils remplacent l'enfant à naître. Dès lors, leur sadisme et leur masochisme apparaissent comme des « jeux de la tendre enfance » qu'ils vont pouvoir recommencer infiniment.

¹ *Ibid.*, p. 563.

² *Ibid.*, p. 568.

B. Un assassin esthète ?

Dans le chapitre « p) aviation », l'atrocité de l'avorton rencontre l'atrocité des actes commis par les soldats pendant la guerre. Dans un cas, la monstruosité est atavique, liée à une dégénérescence, dans l'autre, elle est liée à un contexte qui modifie le comportement de l'individu. Le roman montre donc que les origines et les aspects de la monstruosité sont variables. En l'occurrence, la contingence des combats aériens donne à la brutalité du héros une dimension artistique :

C'était l'avion de Moravagine qui s'insinuait entre le soleil et moi. Alors, je levais la tête et suivais longuement des yeux ce gracieux, ce fragile engin qui virevoltait, décrivait des courbes, des spirales, tombait en vrille, en feuille morte, sur l'aile, sur l'autre aile, se relevait, bouclait la boucle au-dessus de la ville, disparaissait dans une gloire de lumière.¹

À la majesté de la danse aérienne du pilote de guerre s'oppose sa « veulerie² ». En effet, il utilise son talent d'aviateur pour régler des comptes personnels et non pour précipiter le monde dans le chaos. C'est pourquoi Raymond, qui aurait souhaité que son compagnon ne donne pas cours à sa violence par vengeance, est déçu et que sa fascination s'essouffle. Moravagine, le « Roi des Airs » comme le désigne un des premiers titres envisagés pour le roman, est-il un assassin de bon goût ?

La question peut surprendre, mais ne manquerait pas d'être posée comme un cas d'école pour le conférencier érudit qui prend la parole dans *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts*. Dans ce texte saturé d'humour noir, Thomas de Quincey imagine, en s'inspirant d'un fait divers, comment élever le meurtre au rang de discipline artistique. Selon les critères de cet essai, plusieurs des crimes commis par Moravagine pourraient être considérés comme des œuvres à part entière. La dualité du personnage de Cendrars incite à le comparer au Docteur Harry Jekyll du roman de Robert-Louis Stevenson, ou au personnage de William Wilson dans le conte éponyme de Poe. Son portrait a été rapproché de celui de criminels qui ont réellement défrayé la chronique comme le français Joseph Vacher ou le Suisse Adolf Wölfi. Mais en comparant Moravagine à John Williams, sorte de Jack l'Éventreur avant l'heure dont de Quincey établit le portrait, nous pouvons examiner les subversions auxquelles les deux tueurs en série s'adonnent et ainsi mieux comprendre ce qui amène ceux qui les observent à considérer leurs méfaits comme des chefs-d'œuvre.

¹ *Ibid.*, p. 653.

² *Ibid.*, p. 661.

Avec cette comparaison nous suivons le conseil que donne Le Rouge à Cendrars dans une lettre reproduite dans *L'Homme foudroyé* : « Relisez De Quincey. » Il l'incite à cette relecture parce qu'il refuse d'écrire un article sur leur rencontre avec les gitans, sous prétexte que l'affaire qu'on leur a racontée à l'occasion de cette visite n'est pas terminée. Il affirme : « Or, il faut une fin à une œuvre d'art. C'est même le principe essentiel de L'ASSASSINAT CONSIDÉRÉ COMME UN DES BEAUX-ARTS.¹ » Savoir finir est un impératif auquel ni Cendrars ni ses personnages ne sauraient se résoudre. Ce rapport à la finitude sous-tend le récit des meurtres de Moravagine et se situe au cœur de la conception du rôle de l'art dans le chapitre « m) Nos randonnées en Amérique ».

Une typologie du tueur et de ses subversions

A priori il est vrai que si le marginal dépeint par Cendrars entre dans la catégorie des tueurs en série, il ne semble pas avoir le raffinement attendu par les amateurs d'assassinat de la « Société des Connaisseurs en Meurtre² ». Sur ce point il diffère de Williams, le coupable présumé du massacre de deux familles londoniennes en 1811, mort suicidé dans sa cellule et dont le conférencier brosse un portrait dans lequel la brutalité se mêle à l'élégance. Cependant, les deux hommes suscitent un charme mystérieux chez ceux qui peuvent les observer. Moravagine et Williams font l'objet d'une admiration morbide qui est tout le moteur du récit de Cendrars et de la démonstration faite par de Quincey. Davantage que des présentations exhaustives de crimes, les deux textes sont des entrées dans la subjectivité d'une fascination. Raymond, qui suit Moravagine pendant plus de dix ans, pourrait reprendre à son compte la formule du conférencier imaginé par de Quincey : « Il est vraiment merveilleux, et du plus grand intérêt, que de suivre, les uns après les autres, les pas de ce monstre³ ».

Les deux tueurs fascinent d'abord par leur aspect. Leur physique ordinaire contraste avec l'extraordinaire cruauté de leurs crimes. Dans *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts*, le tueur en série est d'une pâleur extrême et d'une carrure banale :

Naturelle cependant, son apparence l'était à d'autres égards, médiocre même pour la structure du visage [...] il avait cependant un trait frappant, qui s'accordait bien à son tempérament inné de tigre :

¹ *L'Homme foudroyé*, OAC, I, p. 385 pour les deux dernières citations.

² Quincey, Thomas de, *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts*, [1827], dans *Œuvres*, Pascal Aquien (dir.), avec la collaboration de Denis Bonnecase, Éric Dayre, Alain Jumeau, Sylvère Monod et Marc Porée, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°569, 2011, p. 1238.

³ *Ibid.*, p. 1298.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

son visage exsangue était empreint en tout temps d'une mortelle pâleur. [...] Ses yeux semblaient glacés et vitreux, comme si toute leur lumière convergeait sur quelque victime tapie dans le lointain.¹

Le signalement de Moravagine désigne un être aux proportions modestes, au corps chétif et empêché :

Un petit homme d'aspect minable est dans son coin. [...] C'est un petit homme noir, maigre, noué, sec comme un cep et comme brûlé par la flamme qui brille au fond de ses yeux agrandis. Le front est bas. Les orbites profondes. Les cernes rejoignent les plis de la bouche. La jambe droite en équerre, il a le genou ankylosé et boite terriblement. Il est un peu voûté. Ses mains dandinent au bout de bras longs comme ceux d'un singe.²

Qu'une aussi grande force puisse s'échapper de tels corps surprend, d'autant qu'à leur virilité de façade viennent s'adjoindre quelques signes de délicatesse. Chez Moravagine elle se traduit par une voix voluptueuse :

Sa voix chaude, grave, d'alto féminin me stupéfie. [...] Cette voix me semblait émettre de la couleur tant elle était voluptueuse et enflée. Elle me prit. J'éprouvai immédiatement une sympathie irrésistible pour ce petit bonhomme singulier et tragique qui se traînait dans sa voix chatoyante comme une chenille dans sa peau.³

Raymond utilise le lexique de la musique pour qualifier l'élégance de l'aliéné. Le charme de sa voix est contenu dans sa puissance synesthésique. La délicatesse de Williams se dévoile par l'harmonie entre son caractère et ses manières : « La ruse propre à son caractère et son aversion délicate pour la brutalité étaient en harmonie avec ses manières, lesquelles, tout le monde s'accorde à le reconnaître, se distinguaient par une exquise douceur [...].⁴ » Ce lien entre douceur et rudesse en fait deux êtres à part. Il y a dans ces contrastes une recherche du mystère qui tient de la posture archétypale du génie qui souhaite devenir un « artiste solitaire⁵ » et élever sa besogne d'égorgeur au rang d'œuvre d'art.

Moravagine et Williams fascinent aussi par la ritualisation de leurs crimes. Sévissant dans les faubourgs de Londres, quand Williams entre dans une maison, il y égorge sur place tous les habitants : « [...] afin de tout sceller dans un éternel silence, la gorge était uniformément tranchée⁶ ». Moravagine prend soin également d'ouvrir en deux ses victimes pendant son séjour à Berlin :

¹ *Ibid.*, p. 1290-1291.

² *Moravagine*, ORC, I, p. 515.

³ *Ibid.*

⁴ Quincey, Thomas de, *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts*, *op. cit.*, p. 1291-1292.

⁵ *Ibid.*, p. 1288.

⁶ *Ibid.*, p. 1305.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

Un maniaque s’embusque dans les passages obscurs, dans les maisons à double issue. Il se précipite sur les femmes, les éventre et s’enfuit. Il s’acharne de préférence sur les jeunes filles et s’attaque même aux enfants. Il fait des victimes tous les soirs et va jusque dans les faubourgs extérieurs.¹

Les deux tueurs se servent de couteaux. Plus direct que le poison ou l’arme à feu, leur mode opératoire implique un contact immédiat avec le corps de la victime. La lame est l’ustensile adéquat pour trancher et découper, en d’autres termes pour séparer et détacher. Dans cette façon d’ouvrir un corps ou de le diviser en différentes parties se devine une volonté rageuse qui tient de la désunion, de la désintégration d’un ensemble. L’assassin disperse l’unité physique de celui ou de celle qu’il tue en déformant son corps puis en recomposant un nouvel état de la chair, ouverte aux quatre vents. Par cette partition, l’assassin se fait créateur à part entière.

La recomposition de l’état du corps s’accompagne d’un détournement des valeurs morales ordinaires. Plus le degré d’horreur et de subversion se lit dans le geste du tueur, plus celui-ci atteint les sommets de son art. Le premier critère de cette subversion, qui est à l’origine de l’argumentaire dans *De l’assassinat considéré comme un des beaux-arts*, tient dans une survalorisation de l’esthétique sur la morale : « L’assassinat, par exemple, peut être saisi par son anse morale [...] mais on peut aussi en traiter esthétiquement, [...] c’est-à-dire par rapport au bon goût.² » Dans *Moravagine*, la dimension esthétique du meurtre est privilégiée : le tueur n’est pas jugé, il reste « amoral³ ». Le postulat qu’expose Raymond dans les premiers chapitres, similaire à celui des *Libérés* de Canudo, est qu’il faut délivrer l’énergie des aliénés et la laisser s’épancher sur le monde. Ainsi le lien qui unit Raymond et Moravagine est de l’ordre de la séduction et non pas de l’autorité d’un médecin sur son malade ou d’un juge sur son prisonnier.

Ce rejet des considérations morales implique une deuxième subversion : la violence imposée par l’instinct de survie, de la victime ou de l’assassin, pousserait au génie, rendrait l’homme meilleur ou le révélerait à lui-même. De Quincey donne l’exemple d’un boulanger qui a vu ses forces décuplées dès qu’il s’est retrouvé en danger :

Un boulanger de Mannheim, poussif, pesant, à moitié cataleptique, avait bel et bien combattu pendant vingt-sept rounds avec un boxeur anglais accompli, tant son génie naturel avait été magnifié et porté au sublime par la présence exaltante de son assassin.⁴

¹ *Moravagine*, ORC, I, p. 540.

² Quincey, Thomas de, *De l’assassinat considéré comme un des beaux-arts*, op. cit., p. 1240.

³ *Moravagine*, ORC, I, p. 529.

⁴ Quincey, Thomas de, *De l’assassinat considéré comme un des beaux-arts*, op. cit., p. 1263.

Chez de Quincey, l'ironie est d'autant plus forte qu'il s'agit de présenter l'assassinat comme un acte qui renforce l'humanité au lieu de la sacrifier : « Mais le connaisseur éclairé a le goût plus raffiné ; et notre art, comme tous les autres arts libéraux quand ils sont parfaitement maîtrisés, a pour effet d'humaniser le cœur¹. » De ce point de vue, Moravagine est un exemple d'homme diminué physiquement, mais qui dépasse ses limites par sa violence. En outre, il persiste dans sa rage puisqu'il devient aviateur pour l'armée ou s'autodétruit par l'écriture quand il n'éventre pas des femmes.

L'utilité est la troisième valeur subvertie à la fois dans *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts* et dans le roman de Cendrars. Pour devenir un objet de contemplation, l'assassinat doit avoir un effet cathartique et être purement gratuit. Cette gratuité est au cœur du geste de Williams car, bien qu'il se soit déjà emparé des richesses de la maison, il entreprend tout de même de tuer ses derniers habitants : « Et la raison qui l'y poussa est frappante, parce qu'elle témoigne aussitôt qu'il ne voyait pas dans l'assassinat un simple moyen d'atteindre une fin, mais aussi une fin en soi.² » Cette dimension arbitraire du geste meurtrier est une caractéristique de la conduite de Moravagine, qui tue par délassement : « Moravagine laissait partout un ou plusieurs cadavres féminins derrière lui. Souvent par pure facétie.³ » L'absurdité des crimes est renforcée par le fait que l'acte n'est pas signé. L'assassinat entre dans la catégorie des beaux-arts en tant que pratique anonyme car sitôt le crime commis il faut courir après l'assassin, qui se porte « vers la nuit et le secret⁴ ».

L'art de l'anonymat

Cette relation entre l'utilité et l'anonymat innervé « m) Nos randonnées en Amérique », le chapitre qui est repris dans *Aujourd'hui* au sein du « Principe de l'utilité », de « Métaphysique du café » et de « Publicité = Poésie ». Le déroulement linéaire du roman est suspendu, au profit d'une réflexion sur l'évolution du monde et sur la façon dont le principe de l'utilité illustre la « loi de constance intellectuelle⁵ » de Gourmont. La question de l'utilité est au centre d'un roman dont le héros cherche à tout prix à ne pas être utile. En effet, Moravagine agit de manière désinvolte, pousse son enfantillage le plus loin possible, au comble d'une absurdité considérée comme « la seule synthèse » admissible « de l'être, de

¹ *Ibid.*, p. 1268.

² *Ibid.*, p. 1320.

³ *Moravagine*, ORC, I, p. 530.

⁴ Quincey, Thomas de, *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts*, op. cit., p. 1268.

⁵ *Moravagine*, ORC, I, p. 607.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

l'univers, de la vie¹ ». Dans ce chapitre, il est pourtant question de faire l'histoire du grand mouvement de l'utilité qui traverse tous les objets et les événements de la création, et qui conduit aux assassinats de Moravagine.

L'« activité artistique vertigineuse » des sociétés primitives rejoint le travail moderne, « c'est-à-dire l'art » pour Cendrars. Ce « travail désintéressé² » n'a rien d'un progrès technique linéaire qui irait toujours en s'améliorant et atteindrait son apogée dans la civilisation occidentale moderne. Il n'implique aucun gain de productivité et désigne simplement la propension naturelle de l'effort humain à s'accroître. Certes, l'utilité est une dépense croissante, de même nature à chaque génération, mais qui ne se satisfait pas des biens qu'elle génère. Le principe de l'utilité est comparable à la « dépense improductive » de Bataille parce qu'il dépasse l'idée de nécessité. Il s'oppose également à l'idée d'« utilité classique³ », comptable et matérielle, présentée par Bataille dès l'ouverture de *La Notion de dépense* :

Celle-ci a théoriquement pour but le plaisir – mais seulement sous une forme tempérée, le plaisir violent étant donné comme pathologique – et elle se laisse limiter à l'acquisition (pratiquement à la production) et à la conservation des biens d'une part – à la reproduction et à la conservation des vies humaines d'autre part [...] ⁴ »

Dans *Moravagine*, une production en chasse une autre sans lui être supérieure. Prise indépendamment des autres, chaque production de l'activité humaine est détachée de la notion de « conservation ». Tout en décrivant ce phénomène, le chapitre fait l'apologie d'une énergie en progression constante et sans frein réel. Le principe de l'utilité sert à rendre tolérable une énergie, autre expression de l'« élan vital », qui fait table rase des identités, avance sous couvert d'anonymat et fait agir le bras de Moravagine.

De fait, cet élan n'est pas uniquement l'expression de la pensée vitaliste de Cendrars, mais aussi le principe qui lui permet de construire des personnages et des lieux qui s'effacent dans leurs vertiges. Par exemple, dans « m) Nos randonnées en Amérique », Raymond noie dans son inventaire les noms de personnalités, de villes, d'entreprises ou de pays qu'il égraine. En outre, quelques-uns des « peuples innombrables de la terre⁵ » sont cités pêle-mêle aux côtés de Bouddha ou de Marx, de telle sorte que le « monde actuel⁶ » rencontre le « Vieux

¹ *Ibid.*, p. 584 pour les deux citations de la phrase.

² *Ibid.*, p. 611 pour les trois dernières citations.

³ Bataille, Georges, *La Notion de dépense, op. cit.*, p. 302.

⁴ *Ibid.*, p. 302-303.

⁵ *Moravagine*, ORC, I, p. 612.

⁶ *Ibid.*, p. 610.

Monde¹ ». En ce sens, ce chapitre détourne l'acception courante de la notion d'utilité puisqu'il n'essaie pas de dire à quoi sert l'activité humaine, mais il cherche à mettre en lumière de quelle liberté aveugle elle relève.

Pour Cendrars, la question de l'utilité interroge le rapport de l'humanité à la poésie et à l'amour : « Toutes les étoiles sont doubles et si l'esprit s'épouvante à la pensée d'un infiniment petit que l'on vient de découvrir, comment voulez-vous que l'amour n'en soit pas bouleversé ?² » La personnalité de Moravagine illustre ce lien de cause à effet puisque sa liberté de tuer sans être inquiété perturbe son tempérament amoureux. À cet égard, il est victime d'un désarroi similaire à celui qui s'épanche dans *La Liberté ou l'amour !* de Desnos : « L'éternité, voilà le théâtre somptueux où la liberté et l'amour se heurtent pour ma possession.³ » Les meurtres de Moravagine sont des crimes d'orgueil car ils revêtent l'ambition de l'œuvre d'art chère à Cendrars : réussir à s'emparer de l'infini. Une conception dans laquelle l'œuvre, un crime ou un livre, n'est jamais terminée, loin de l'exigence de Le Rouge dans *L'Homme foudroyé*.

Tueur occasionnel, Moravagine passe de ville en ville et de pays en pays subrepticement, comme Jack l'Éventreur s'invite, au détour d'une phrase, dans le roman de Desnos : « Descendant de l'appartement où il vient de commettre son dernier chef-d'œuvre, Jack l'Éventreur flâne boulevard des Batignolles.⁴ » Artistes et vagabonds, les deux assassins de papier ont la liberté, l'amour et l'infini comme sujets de leur art. Ils ne font que passer, mais chacune de leurs mises à mort est une façon de se lier pour l'éternité à celle qu'ils tuent. De surcroît, un paragraphe de *La Liberté ou l'amour !* illustre quel genre de déclaration Moravagine pourrait adresser à ses victimes :

Tu n'es pas la passante, mais celle qui demeure. La notion d'éternité est liée à mon amour pour toi. Non, tu n'es pas la passante ni le pilote étrange qui guide l'aventurier à travers le dédale du désir. Tu m'as ouvert le pays même de la passion. Je me perds dans ta pensée plus sûrement que dans un désert. Et encore n'ai-je pas confronté, à l'heure où j'écris ces lignes, ton image en moi à ta "réalité". Tu n'es pas la passante mais la perpétuelle amante et que tu le veuilles ou non. Joie douloureuse de la passion générée par ta rencontre. Je souffre, mais ma souffrance m'est chère et si j'ai quelque estime pour moi, c'est pour t'avoir heurtée dans ma course à l'aveugle vers des horizons mobiles.⁵

Évidemment, le ton n'est pas celui de *Moravagine*, mais ce passage réunit en quelques lignes les préoccupations majeures que le héros du roman de Cendrars ne cesse de ressasser.

¹ *Ibid.*, p. 611.

² *Ibid.*, p. 615.

³ Desnos, Robert, *La Liberté ou l'amour !*, [1927], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 354.

⁴ *Ibid.*, p. 378.

⁵ *Ibid.*, p. 391.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

Renonçant à la contemplation de la passante dans laquelle l'observateur doit faire le deuil de l'amour, Moravagine choisit de devenir celui qui passe, l'anonyme. À chaque rencontre, il fige pour toujours son désir, et chaque nouveau ventre de femme ouvert est une intrusion au « pays même de la passion ». En multipliant ses proies, il se voue à une « perpétuelle amante » irréaliste. Il se heurte aux corps des femmes sans les voir car sa quête est ailleurs. Elle se poursuit en lui-même et n'a pas d'autres objectifs que celui de repousser les « horizons mobiles » du désir et de l'identité. L'étude de deux visions délirantes dans *Moravagine* nous amène à observer la mobilité de ces horizons.

En somme, en tant qu'il est un tueur solitaire et fascinant qui ritualise sa violence avec raffinement sans se soucier de la morale et de l'utilité, et parce qu'il cherche le dépassement de soi à travers l'immonde, Moravagine est un grand artiste du crime selon la définition proposée dans *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts*. Non pas que le crime soit esthétisé chez Cendrars, mais il témoigne d'une spontanéité qui ne va pas sans rappeler celle de l'art brut. Les textes de Cendrars et de Quincey proposent une représentation de l'artiste qui se découvre au second degré. Chez l'un et chez l'autre, l'assassin et l'écrivain entreprennent de détruire ce que la vie leur impose comme formes évidentes, travaillent à une dispersion et à une recombinaison de celle-ci, puis disparaissent. Pour pouvoir reprendre sa chasse aux formes nouvelles, l'écrivain change de masque à chaque nouveau livre, à chaque nouvelle signature, tel l'assassin qui s'efface derrière chaque manifestation de sa haine.

C. Deux rêves d’opium

Par l’assassinat, le tueur s’empare de l’identité de ses victimes. En étudiant deux fièvres de Moravagine et de Raymond, deux apothéoses de vertiges, il est possible de comprendre de quelle façon les personnages romanesques de Cendrars se dérobent aussi à eux-mêmes. Le premier passage correspond aux pages du chapitre « h) Formation de son esprit » dans lesquelles Moravagine raconte les conditions de son emprisonnement à Presbourg, après le meurtre de Rita. Le second, déjà partiellement cité en marge de notre commentaire d’*Aujourd’hui*, décrit le voyage sur le fleuve Orénoque et les fièvres de Raymond dans le chapitre « n) Les Indiens bleus ».

Jean-Carlo Flückiger voit dans ces passages deux illustrations du « bruit intérieur¹ » dont il est question dans l’épigraphe de Gourmont. Pour lui, la renaissance de Raymond sur le rythme « do-ré, do-ré² » illustre une dualité intérieure entre le bien et le mal³. Il considère également que la transformation de Moravagine en « pavillon acoustique de l’univers⁴ » a le mérite d’établir « le lien entre les sons du langage » et « les énergies psychiques qui en déterminent le surgissement⁵ ». Le fil conducteur de la musique brouille la sensibilité du personnage et sa perception des événements objectifs auquel il participe. Par ces confusions, l’énonciation de ces passages entre dans le champ du délire, à comprendre comme une sortie du réel.

Ces états de transe sont analogues à ceux déjà rencontrés dans des textes plus anciens : *Au pays des images*, *Mon Voyage en Amérique* ou *Aléa*. Ils sont à distinguer des explorations de l’inconscient qu’entreprennent les poètes surréalistes à la même époque. Alexandre Seurat voit dans les deux chapitres en question des exemples saillants de l’ambiguïté de l’écriture du délire dans *Moravagine* : Moravagine est un sujet œdipien par certains égards, mais, par l’outrance et la caricature avec lesquelles se construisent ses rapports aux images du père et de la mère, il est plus souvent le prétexte à un détournement du discours psychanalytique. S’il y a délire, c’est un « délire cosmique », celui dont parle Deleuze dans son « abécédaire », principe fondateur de toute la littérature selon *L’Anti-Œdipe*. Les délires de Moravagine et de

¹ *Moravagine*, ORC, I, p. 500.

² *Ibid.*, p. 644.

³ À propos de cette renaissance de Raymond, voir également *La Main de Cendrars*, *op. cit.*, p. 77 à 81.

⁴ *Moravagine*, ORC, I, p. 535.

⁵ Flückiger, Jean-Carlo, « Notice » à *Moravagine*, ORC, I, p. 1419 pour les deux dernières citations.

Raymond ne sont pas des songes à interpréter, mais des hallucinations qui prennent pour objet l'histoire et la géographie. C'est-à-dire que ce sont des organisations monstrueuses du monde où le désir se fraye un chemin. Le propos reste intelligible et polysémique bien qu'il se présente comme un discours du non-sens. Pour Michel Dentan, l'exaspération de la perte de l'identité n'est pas visible uniquement dans la parole de Moravagine, « qui se donne comme discours de la folie¹ », mais se lit également dans la façon dont Raymond s'efface derrière les métamorphoses et les contradictions de son discours. En ce point, il est rejoint par Alexandre Seurat qui voit le roman comme « l'héritier d'un lyrisme qui pousse jusqu'à ses dernières limites l'éclatement du sujet² ».

Pour mieux comprendre cet éclatement, ces trances peuvent être confrontées aux expériences d'introspection provoquées par la consommation d'opium : « Quel rêve, quel rêve d'opium !³ » s'écrit Raymond en pleine jungle. En 1911, le voyageur de *Mon Voyage en Amérique* était subjugué par l'océan de la même façon : « l'océan n'est plus qu'un immense rêve d'opium⁴ ». Pourtant, dans *L'Homme foudroyé*, Cendrars affirme que la drogue est ennemie du poète :

Or, la drogue c'est tabou. On ne joue pas avec. On s'y adonne et elle vous prend. Moi, j'ai horreur de ça. [...] Je n'aime pas la pharmacopée. J'aime ma lucidité. C'est mon étoile. Je n'ai que faire des vertiges de l'opium qui à une seule exception près, celle de De Quincey, n'est pas amie de la poésie. C'est un sale poison.⁵

Quelle est la spécificité des « vertiges de l'opium » dans *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* et dans *Suspiria de profundis* ? En quoi sont-ils amis de la poésie ? Qu'ils soient générés par l'enfermement, la maladie ou des substances chimiques, dans *Moravagine* ces vertiges commandent des changements d'identité figurés par un effondrement dans la nuit, promesse d'un jour prochain qui appelle une autre nuit encore et consacre un état continu de basculement. La comparaison de l'œuvre de Thomas de Quincey à celle de Cendrars (et *in fine* à celle de Novalis) devrait permettre de montrer comment les vertiges de ce roman sont un reliquat d'un romantisme noir qui exalte la disparition du sujet dans sa fusion avec le monde.

¹ « Moravagine et l'effacement du sujet », dans *Le Texte et son lecteur*, op. cit., p. 93.

² Seurat, Alexandre, *La perte des limites. Hallucinations et délires dans le roman contemporain (Années 1920-1940)*, Paris, Honoré Champion, « Histoire culturelle de l'Europe », 2016, p. 136.

³ *Moravagine*, ORC, I, p. 635.

⁴ *Mon Voyage en Amérique*, OAC, II, p. 807.

⁵ *L'Homme foudroyé*, OAC, I, p. 277-278.

Des mondes à part

Les lieux de réclusion de Moravagine et de Raymond, qu'ils aient l'apparence d'une cellule de pierres ou d'une végétation trop dense, surgissent comme des totalités closes, propices aux déraillements de la pensée ou de la narration. La perte des repères spatio-temporels des deux personnages fait de chaque épisode un monde à part facilement délimitable. Par exemple, l'enfermement de Moravagine sollicite à outrance ses facultés mentales et physiques :

À Presbourg, ma cellule était très étroite. Elle mesurait six mètres de long sur deux de large. Cela ne me gênait point, habitué que j'étais à mener une vie enclose, sédentaire et quasi de complète immobilité. Cela ne me rendait pas malheureux. Mais ce qui me fit immensément souffrir dès le début et à quoi je ne pus jamais m'habituer par la suite, ce furent l'obscurité régnante et le manque d'air. Comment vivre à l'ombre et loin de la lumière qui ouvre et distend les pores et qui vous creuse comme une caresse !¹

L'obscurité annonce son introspection. Sans lumière pour venir creuser ses pores, il doit creuser en lui-même dans un mouvement qui ne tient pas de la caresse. À l'inverse, Raymond est libre d'aller et de venir dans la jungle mais, à ses yeux, cela revient à tourner en rond dans une grande cage :

C'étaient maintenant de perpétuelles allées et venues. On embarquait, on débarquait. Les Indiennes qui accompagnaient Moravagine-dieu dans tous les déplacements se faisaient tous les jours plus nombreuses. On allait en tournée dans les villages. Perchés sur les plus hautes branches des arbres, les Indiens faisaient retentir leurs cruches musicales. Les gaguères gloussaient jour et nuit, elles s'appelaient à travers les marais et se répondaient jusqu'au plus profond de la forêt. C'étaient des coassements, des mugissements et des sifflements tels et si aigus que je me croyais prisonnier d'un peuple de cigales. J'étais toujours seul. On me laissait libre. À quoi bon ? Je passais d'un arbre à l'autre dans l'enchevêtrement des lianes.²

Dans la jungle, les lianes apparaissent comme les liens qui retiennent « prisonnier » Raymond. Les sons qui lui parviennent installent chez lui un univers mental qui annonce sa fièvre à venir. La musique tient une place à part entière dans les rituels chamaniques en ce qu'elle permet de focaliser l'attention de l'initié sur son épreuve. Les deux scènes d'ouverture annoncent donc que la raison des personnages va être suspendue au profit d'une autre forme de lucidité.

Il est vrai que toute l'organisation du roman repose sur une accumulation de ce genre de séquences autonomes, visible à des sutures parfois abruptes. Dans l'épisode qui concerne Moravagine, la narration passe soudainement de la troisième à la première personne, l'imparfait cède la place au présent, les phrases se raccourcissent. Dans celui qui concerne

¹ *Moravagine*, ORC, I, p. 532.

² *Ibid.*, p. 643.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

Raymond, les mots-phrases se succèdent, les notations sur les sensations s'accumulent, de nombreuses répétitions s'installent. Coincés dans les univers à la fois fermés et ouverts de la prison et de la jungle, les deux protagonistes se replient sur eux-mêmes :

Je me pris à ne plus rien vouloir entendre. Je me fis volontairement sourd. Sourd, bouché, sourd. Je passais mes journées sur mon grabat, les jambes ployées en chien de fusil, les bras croisés sur les épaules, les yeux clos, les oreilles pleines de cire, recroquevillé sur tout mon être, petit, petit, immobile comme dans le ventre de ma mère.¹

Quand Raymond s'enferme dans une prison musicale, ce passage montre que Moravagine se mure d'abord dans le silence. Il est coincé dans sa surdité comme l'est l'adjectif « bouché » dans la construction asyndétique « Sourd, bouché, sourd ». Pour Raymond aussi la décision de s'isoler semble délibérée puisqu'il choisit de se retirer dans sa case :

Toutes ces opérations se faisaient si machinalement que j'oubliais fréquemment de surveiller mes lignes et que je rentrais bredouille dans ma case. Alors je n'en sortais plus. Je mâchais l'herbe à Nicot. Personne ne venait me voir. Les enfants me craignaient. Les femmes ne m'aimaient pas car je n'avais voulu d'aucune d'elles. Les hommes m'évitaient, bien que j'en eusse soigné plusieurs.²

Outre cette allure effrayante et antipathique, Cendrars décrit la perte de contrôle volontaire de son personnage en utilisant des images d'effondrement et d'écoulement. En effet, au moment où ses fièvres atteignent le sommet de leur intensité, Raymond s'effondre : « J'étais dans un état fondant, avec du velours sous la peau. [...] Et je tombai au fond de moi-même, perdant pied.³ » Auparavant, il décrit les voyageurs en train de s'affaisser sur le bateau : « Malgré ça nous pelions, la peau nous tombait de partout [...]⁴ », « Nous nous dissimulions, nous nous tassions entre les racines en caoutchouc qui viennent s'arc-bouter sur les rives comme les pattes fantasmagoriques de quelque monstrueuse tarentule.⁵ » Le paysage amazonien fond : le ciel « glissait », la moiteur leur « tombait dessus », la sueur « coulait le long du corps », le soleil « avait la lèpre », les avirons « mollissaient dans la chaleur », il « tombait de l'eau chaude⁶ » en guise de pluie.

Dans la cellule de Moravagine, le phénomène est identique. Le prisonnier a l'impression que « des coulées de larves jailliss[ent] de chaque fente⁷ » des pierres, que le plafond « se creuse comme un entonnoir », que la prison « s'évanouit », que « les murs s'abattent⁸ » et que

¹ *Ibid.*, p. 533.

² *Ibid.*, p. 643.

³ *Ibid.*, p. 644.

⁴ *Ibid.*, p. 634.

⁵ *Ibid.*, p. 636.

⁶ *Ibid.*, p. 635 pour les six dernières citations.

⁷ *Ibid.*, p. 534.

⁸ *Ibid.*, p. 535 pour les trois dernières citations.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

le couloir descend comme une « spirale¹ ». Moravagine imagine des « co-condamnés » qui descendent « au fond d’eux-mêmes² ». L’individu et le monde se diluent, s’écoulent en direction d’un repli qui participe des nombreux traits du baroque de l’écriture de *Moravagine*. Pour Deleuze « le trait du Baroque, c’est le pli qui va à l’infini³ ». Or, dans ces deux passages, l’entremêlement des significations et des perceptions forme des plis qui les font entrer en contact les unes avec les autres, si bien qu’il est impossible de leur assigner un point de départ et un point d’arrivée. L’être et la matière se confondent dans un désordre labyrinthique. En témoignent la régénération complexe de Moravagine, qui le conduit à expliquer qu’il se digérait lui-même à la suite d’un lent mouvement de désensibilisation, ou encore l’engourdissement, lié au paludisme, de Raymond. Ces désordres rappellent ceux provoqués par la drogue dans *Les Confessions d’un mangeur d’opium anglais*. Chez Cendrars et de Quincey les hallucinations se construisent autour de trois éléments : le milieu aquatique, l’hypersensibilité auditive et la dilatation de l’espace.

Moravagine écoute le bruit des tuyaux de ses toilettes qui résonne « comme une chute d’eau⁴ » d’où il voit apparaître la mer ou des glaciers. Raymond et ses camarades connaissent la « solitude aquatique⁵ » et sont entourés par un fleuve immense qui prend « des allures de lac, de mer intérieure⁶ ». Dans la partie consacrée aux « Plaisirs de l’opium », le narrateur des *Confessions d’un mangeur d’opium anglais* raconte comment la contemplation de la mer à Liverpool le pétrifie et comment son « esprit et l’humeur qui le berçait alors » étaient à l’image de l’« agitation éternelle mais paisible⁷ » de l’océan. En revanche, lorsqu’il évoque les « Souffrances de l’opium », il connaît de nombreux « rêves de lacs et d’étendues d’eau argentées » qui le font craindre « qu’un état hydropique du cerveau, ou une tendance de cette nature, fût, alors, peut-être en train de se rendre *objective*⁸ ». Cet environnement aqueux prolonge l’écho d’une musicalité omniprésente et les ondes de l’eau sont comme des ondes sonores. Les sons sont associés à des souvenirs. Plus précisément, ils servent à anéantir les

¹ *Ibid.*, p. 536.

² *Ibid.*, p. 535.

³ Deleuze, Gilles, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, « Critique », 1988, p. 5.

⁴ *Moravagine*, ORC, I, p. 533.

⁵ *Ibid.*, p. 634.

⁶ *Ibid.*, p. 636.

⁷ Quincey, Thomas de, *Confessions d’un mangeur d’opium anglais*, [1821], dans *Œuvres, op. cit.*, p. 198 pour les deux citations de la phrase.

⁸ *Ibid.*, p. 246 pour les deux citations de la phrase. L’auteur souligne.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

douleurs du temps passé. Dans « Les Plaisirs de l’opium », la description des soirées du narrateur à l’opéra est prétexte à une réflexion sur les effets de la musique sur la conscience :

[...] qu’il suffise de dire que la complexe harmonie d’un chœur, par exemple, déployait devant moi, comme en une tenture, la totalité de ma vie passée, non point comme si elle était rappelée par un acte de la mémoire, mais comme si elle était présente et incarnée dans la musique, non plus douloureuse lorsque je m’y arrêtais, mais ses menus incidents effacés, ou fondus dans une sorte de voile d’abstraction, et ses passions exaltées, spiritualisées et sublimisées.¹

Le souvenir est réifié par la sensation musicale qui fait fondre (« *blended* ») la douleur et prend toute la place dans l’esprit du narrateur qui vit une épiphanie.

Une hallucination de Moravagine dans sa prison provoque les mêmes impressions que celles convoquées par de Quincey dans le passage précédent. Dans un premier temps, la torture grotesque subie par Moravagine est observée par le fantôme de sa première victime, c’est-à-dire que sa douleur est reliée à son passé :

Un cuirassier blanc entre dans ma cellule. Il me projette en l’air comme un ballon, me rattrape, me balance, jongle avec moi. Et Rita nous regarde. Je suis ravi. Je geins. Je pleure. Je m’entends. J’entends la voix de ma souffrance. Je reconnais ma voix. Je me plains. Je me lamente.²

Dans un second temps, l’hallucination est sonore. En effet, après avoir entendu sa voix et être descendu en silence dans « l’oreille qui s’ouvre comme un cratère lunaire³ », Moravagine assiste à un concert des consonnes et des voyelles :

D’abord, les cinq voyelles, farouches, peureuses, délurées comme des vigognes ; puis, en descendant la spirale du couloir de plus en plus étroit et plus bas de plafond, les consonnes édentées, roulées en boule dans une carapace d’écailles et qui dorment, hibernent durant de longs mois ; plus loin encore, les consonnes chuintantes et lisses comme des anguilles et qui me mordillaient le bout des doigts ; puis, celles, veules, molles, aveugles, souvent baveuses comme des vers blancs, que je pinçais avec des ongles en grattant les fibrilles d’une tourbe préhistorique ; et puis, les consonnes creuses, froides, cassantes, cortiquées, que je ramassais sur le sable et que je collectionnais comme des coquillages ; et, tout au fond, à plat ventre, en me penchant sur une fissure, parmi les racines, je ne sais quel air empoisonné venait me fouetter, me picoter la face, des petits animalcules me couraient sur la peau dans les endroits plus en plus chatouilleux, ils étaient spiriformes et velus comme la trompe des papillons et avaient des détentes brusques, éraillées, grailantes.⁴

Tous les sens du prisonnier sont éveillés par cet étrange opéra décrit avec un lexique savant et dans un registre merveilleux. Au passage, Moravagine remonte dans le temps, aux origines de la langue parlée. À la fin de son hallucination, comme le narrateur des *Confessions d’un mangeur d’opium anglais* dont nous avons montré qu’il est pris dans un « voile d’abstraction » et que ses passions sont « exaltées, spiritualisées et sublimisées », Moravagine

¹ *Ibid.*, p. 194.

² *Moravagine*, ORC, I, p. 535.

³ *Ibid.*, p. 536.

⁴ *Ibid.*

devient l'« Idiot », que rencontrera Raymond, parce qu'il est plongé dans une temporalité suspendue et sa mémoire est effacée :

Uranisme et musique.

Je suis l'indifférent.

Rien ne pouvait plus me tirer de ma quiétude et de mon calme. Les années s'écoulèrent. J'en étais arrivé à ne plus penser à rien.¹

Les rêves d'élévation qui accompagnent ces passages forment une autre comparaison possible entre les stases musicales de *Moravagine* et celles des *Confessions d'un mangeur d'opium anglais*. Dans ce dernier texte, le narrateur s'égare dans des projections architecturales, tandis que dans *Moravagine* le protagoniste est emporté par la vie, dans les airs, « comme un gigantesque vautour² ». L'eau, la musique et les espaces aériens sont des motifs connus du baroque dont il faut encore remarquer que Cendrars et de Quincey les détournent en les éclairant d'une lueur ironique d'une part, et en les mettant en tension avec l'infini d'autre part.

Dans le chapitre h), l'ironie est perceptible quand il apparaît que c'est la contemplation de « l'eau des water-closets qui bouillonnait à intervalles réguliers³ » qui soulage Moravagine de ses tourments, loin de l'apaisement produit par le ruissellement d'une eau claire pouvant s'échapper d'une fontaine. L'ironie se devine aussi au fait que la maltraitance dont il est victime sous le regard de Rita n'a rien d'une contrition et qu'elle remplace « les scènes de misère et de deuil, de torture et de crucifixion⁴ » qui passaient devant ses yeux. La chute de Moravagine en direction de l'abîme après son élévation grandiose au-dessus de l'oreille immense, son « territoire de chasse⁵ », est également ironique. L'envol ne dure pas et à la fin de sa détention le prisonnier se creuse toujours plus en lui-même, réabsorbant la vie qui l'élevait dans les airs un peu plus tôt : « je rentrais la vie dans mes profondeurs⁶ ». Dans *Confessions d'un mangeur d'opium anglais*, les hallucinations sont teintées de cette ironie. En effet, les plaisirs et les voluptés qu'elles excitent sont condamnés à retomber dans les affres de l'angoisse. Cependant, la mise à distance est plus explicite que dans *Moravagine* puisque de nombreuses adresses directes du narrateur au lecteur visent à se moquer de la

¹ *Ibid.*, p. 537 pour les deux dernières citations.

² *Moravagine*, ORC, I, p. 535.

³ *Ibid.*, p. 533.

⁴ *Ibid.*, p. 535.

⁵ *Ibid.*, p. 536.

⁶ *Ibid.*, p. 537.

consommation d'opiacés et cherchent à susciter l'indulgence : « courtois et, je l'espère, indulgent lecteur¹ ».

Cendrars et de Quincey refusent de prendre trop au sérieux les expériences qu'ils racontent. Dans *Moravagine* ou dans *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* il y a toujours une pleine maîtrise de la scène rapportée grâce au discours rétrospectif ou aux commentaires sur la nature de l'expérience. Certes, le lecteur est plongé dans l'hallucination et rien n'est omis dans la description des symptômes du délire. Nous avons vu également qu'il est possible d'isoler ces instants dans la progression narrative, de remarquer l'intensité des émotions et des idées qu'ils développent, et d'identifier les variations stylistiques qui interviennent. Pourtant, les emportements lyriques se dissipent rapidement. Le sujet est promis à revenir de ses élévations, bien qu'elles le fassent devenir tout autre.

En prenant ainsi du recul sur ses vertiges, le protagoniste peut mieux commenter ce qui a été altéré dans sa transformation : le narrateur juge cette apparition du double. Par exemple, au moment de sentir sa personnalité se dédoubler en Russie, Raymond contemple sa dérive et dit à quel point il est fasciné par l'événement. Pour être pleinement vécues, les hallucinations dans *Moravagine* doivent ramener l'halluciné à son état premier, de la même façon qu'une hallucination générée par la consommation de drogues ne dure pas, la plupart du temps, et finit par s'atténuer. Dès lors, les arrachements extraordinaires à des repères stables se multiplient, mais sont discontinus et demandent à se relancer.

La raison d'être de ces inaboutissements est à chercher dans l'idée que l'hallucination est un saut vers l'infini, un projet impossible. Dans sa fièvre, Raymond parvient fugacement à avoir la sensation de l'éternité : « Tout était éternel et pesant.² » À la fin de ses années de prison, Moravagine croit être débarrassé du fardeau du temps. Les fins de la plupart des hallucinations des *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* sont aussi construites sur ce rêve d'un temps qui serait aboli. La contemplation de l'océan à Liverpool, décrite par de Quincey, se termine sur la découverte du « repos infini³ » que peut offrir l'opium. Les rêves d'architecture développent une « capacité à croître et à se reproduire infiniment⁴ ». D'autres

¹ Quincey, Thomas de, *Confessions d'un mangeur d'opium anglais*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 200.

² *Moravagine*, ORC, I, p. 644.

³ Quincey, Thomas de, *Confessions d'un mangeur d'opium anglais*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 199.

⁴ *Ibid.*, p. 245.

hallucinations font apparaître des visages et des mains innombrables, en pleine tempête, engendrant des « séparations qui déchiraient le cœur, et puis des adieux éternels¹ ».

L'inclination vers l'infini est à l'origine de l'intérêt que Baudelaire porte à de Quincey. Dans *Les Paradis artificiels*, le « goût de l'infini » révélé par le vice est montré comme inséparable d'un fourvoiement semblable à celui dans lequel s'engouffre le narrateur des *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* et plus tard Moravagine : « Hélas ! les vices de l'homme, si pleins d'horreur qu'on les suppose, contiennent la preuve (quand ce ne serait que leur infinie expansion !) de son goût de l'infini ; seulement, c'est un goût qui se trompe souvent de route.² » Dans l'esprit de cette remarque, les hallucinations de *Moravagine* peuvent être considérées comme des fausses routes, autrement dit comme une perpétuation romanesque du désir de totalité³.

Des points de bascule

Les mondes à part de Moravagine et de Raymond sont aussi des points de bascule d'une transe à une autre. La rétractation des facultés du corps et de l'esprit du personnage conduit à une régénération de son état initial, et donne lieu à un nouvel effondrement. Ce basculement s'apparente à celui que connaît l'enfant confronté pour la première fois à la mort dans *Suspiria de profundis*, et trouve un symbole dans l'alternance du jour et de la nuit.

La désorganisation du langage accompagne les confusions sensorielles de Moravagine et de Raymond. Alexandre Seurat souligne que le lyrisme de Cendrars est tourné vers une nouvelle façon de sentir qui « traduit un rapport direct de l'individu à la matière sensible » et produit un « chaos de la sensation qui donne sens pour le sujet à ce qu'il perçoit⁴ ». Les passages observés illustrent des introspections et des manifestations chaotiques de sensations. Par exemple, nous avons relevé que, pour Moravagine, les voyelles deviennent « farouches, peureuses, délurées comme des vigognes », les consonnes sont « lisses comme des anguilles » ou sont « veules, molles, aveugles, souvent baveuses comme des vers blancs », entre autres

¹ *Ibid.*, p. 253.

² Baudelaire, Charles, *Les Paradis artificiels*, [1860], dans *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 402.

³ Nous souscrivons ainsi au propos de Christine Le Quellec Cottier qui écrit que « *Moravagine* est à considérer comme la matérialisation de la quête formulée dans *Mon Voyage en Amérique* et testée dans *Aléa* ». Le Quellec Cottier, Christine, *Devenir Cendrars. Les Années d'apprentissage*, *op. cit.*, p. 247.

⁴ Seurat, Alexandre, *La perte des limites. Hallucinations et délires dans le roman contemporain (Années 1920-1940)*, *op. cit.*, p. 294 pour les deux citations de la phrase.

caractéristiques qui permettent d'en faire des « animalcules ». Raymond et ses compagnons sont aussi sujets à de telles hypertrophies des sens quand ils traversent la jungle :

Les bruits, les voix, les chants, les sifflements, les appels étaient absorbés comme par un gigantesque tampon. Des couleurs giratoires se déplaçaient le long de notre bord et faisaient tache ; à travers la brume et les vapeurs les êtres et les choses nous apparaissaient comme des tatouages opaques, imprécis, déteints. [...] Tout ce qui surgissait dans notre horizon était corallin, c'est-à-dire verni, reluisant, dur, avec un relief ahurissant dans le détail, et comme dans un rêve, ce détail était toujours agressif, méchant, plein d'une sourde hostilité, logique à la fois et invraisemblable. Comme des fiévreux qui se retournent dans leur lit, nous nous rapprochions des grèves pour respirer un peu.¹

Les notations sensibles sont vagues et les perceptions sont exagérées jusqu'à ce que le décor s'abstraie en se réduisant à des couleurs et à des formes élémentaires. Raymond donne une idée imprécise de ce à quoi ressemblent la végétation et le fleuve, en revanche il donne de nombreux détails sur les effets de l'humidité, de la chaleur ou de la brume sur lui. La sensibilité de son corps fait davantage l'objet de la description que la forêt elle-même.

En prison, les sens de Moravagine sont disproportionnés : ils lui permettent de se couper du monde et de se replier totalement sur lui-même. Dès lors, il n'existe plus que la réalité de son corps, qui se végétalise comme des « saxifrages » :

J'étais immobile. On m'apportait à manger, à boire. On me sortait. On me faisait rentrer. J'étais absent. J'étais immobile avec une activité au bout des doigts, dans le genou, au bas de la colonne vertébrale ou dans la tête. Je jouissais, mais je ne pensais pas. Mes doigts étaient au loin des saxifrages dans une carrière. Mon genou réfléchissait de la lumière, réfractait des rayons, faisait sauter des copeaux de soleil comme une gemme. Ma colonne vertébrale était travaillée comme un arbre au printemps, avec un bourgeon, une pinnule, un chou palmiste au bout. Ma tête comme une étoile de mer n'avait qu'un seul orifice qui lui servait de bouche et d'anus. Comme ces zoophytes qu'on touche, je rentrais la vie dans mes profondeurs. Je me digérais moi-même, dans mon propre estomac. Physiquement, cela m'a tout desséché.²

Ce corps solaire, animal et végétal comme un « zoophyte », est un corps creux, qui ne renferme que le vide. Dépourvu d'organes, il n'est constitué que d'un orifice connectant la bouche et l'anus, ce qui le rend facilement traversable. Dès lors, pour Moravagine, il n'y a plus de réalité extérieure à son corps, qui est lui-même absent. D'une certaine manière il atteint, dans ce passage, le point ultime de cette « communion anonyme » dont il est question dans *Profond aujourd'hui*. C'est-à-dire qu'il lie la démesure de son corps à la démesure des autres corps qui l'entourent.

Une telle scène relie l'hypersensibilité à l'insensibilité, comme au sommet de la fièvre de Raymond :

J'étais abruti, idiot, sans pensée, veule. Sans pensée, sans passé, sans futur. Même le présent n'existait pas. L'eau dégoulinait de partout. Les tas d'ordures grandissaient. Une affreuse puanteur se dégageait

¹ *Moravagine*, ORC, I, p. 635-636.

² *Ibid.*, p. 537.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

du village croupissant où les gros serpents domestiques se lovaient à la porte des cases. Tout était éternel et pesant. Lourd. Le soleil. La lune. Ma solitude. La nuit. L'étendue jaune. Les brouillards. La forêt. L'eau. Le temps pipé par un crapaud ou une ultime gague : do-ré, do-ré, do-ré, do-ré, do-ré, do-ré...

Inattention. Indifférence. Immensité. Zéro. Zéro d'étoiles. On appelle ça la Croix du Sud. Quel sud ? Zut alors pour le sud. Et le nord. Et l'est et l'ouest et tout. Et autre chose. Et rien. Merde.

... do-ré, do-ré, do-ré, do-ré, do-ré, do-o-ré, do-o-o-ré, do-o-o-o-ré...

J'écoute.¹

Au même titre que le corps, la conscience s'égare. Raymond se croit au-delà du temps et au-delà de l'espace. Il s'intègre dans un mouvement de déliquescence qu'accompagne l'écriture de Cendrars. La longueur des phrases diminue, la parataxe se généralise et les points de suspension suggèrent un prolongement infini de la succession des notes « do-ré ». Il n'est plus question de chercher à attribuer le discours à un énonciateur précis, le langage ne laisse de place qu'à ce qui serait son propre rythme. Ce jeu sur les sonorités, déjà utilisé pour annoncer l'arrivée de la fièvre : « Rien, rien, rien. Rien que la fièvre² », est réemployé un peu plus loin, quand il s'agit d'évoquer la rigidité du corps de Raymond et sa capacité à flotter : « Conscience, liège flottant, liège et écorce, écorce, bois. Bois, bouts de bois, bois dur.³ » Tout se passe comme si la musique des Indiens avait fini par pénétrer dans l'esprit de Raymond, et la phrase mime un mouvement de répétition entêtant. Le rythme binaire du « do-ré » s'insinue dans la description de l'effondrement du personnage et le langage disparaît, ou plutôt se rétracte, au même titre que la sensibilité ou la conscience.

Pour Moravagine, cette rétractation extrême est une des expériences les plus importantes de sa vie. En effet, le chapitre « y) Page inédite de Moravagine. Sa signature. Son portrait », reproduit un poème censé être écrit de la main du héros : « *Il/ faut que toute science soit/ ordonnée comme un fruit, qu'elle/ pende au bout d'un arbre/ de chair et qu'elle mûrisse/ au soleil de la passion⁴* ». Par sa voix d'outre-tombe, Moravagine valorise l'idée que le savoir n'existe qu'à travers une connaissance charnelle. L'intellect dépend de la corporéité, et réciproquement. Il peut sembler paradoxal qu'un tel effacement de l'identité ou qu'une telle réduction du corps et de l'esprit à ce qu'ils ont de plus élémentaire n'implique pas des changements irréversibles. Mais force est de constater que ces changements portent en eux la puissance de leur régénération. Moravagine s'assimile à un clou qui ne laisse qu'une poussière invisible sur le mur de sa geôle, « hors la portée des yeux de son successeur⁵ ». Toutefois, il

¹ *Ibid.*, p. 644.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 645.

⁴ *Ibid.*, p. 676. L'auteur souligne.

⁵ *Ibid.*, p. 538.

finit par reprendre le cours de son existence. Quant à Raymond, Moravagine le rend à la vie pour qu'il puisse continuer à le suivre. Ainsi sa dépense est annulée, son épuisement est contrecarré.

Dans *Kim*, le roman de Kipling, un garçon suit le lama, son mentor, dans une quête à travers le nord de l'Inde et s'interroge, à la fin de son parcours initiatique, sur ce qui fait sa personnalité¹ : « “Je suis Kim. Je suis Kim. Et qu'est-ce que Kim ?” répétait et répétait encore son âme.² » Difficile de ne pas voir un détournement parodique de ce questionnement identitaire dans le problème qui conclut l'hallucination de Moravagine : « Un clou, qu'est-ce qu'un clou ? Tordu, rouillé, c'est moi fiché entre les pierres.³ » Tandis que le jeune Kim parvient à s'affranchir de « la Roue des Choses⁴ » et se détache de « l'illusion du Temps, de l'Espace et des Choses⁵ », Moravagine finit sa vie dans un lit d'hôpital, à ratiociner et à faire du surplace. Raymond achève son récit, mais sa parole disparaît derrière le rapport d'autopsie et les manuscrits de Moravagine. À l'opposé de Kim, pour qui il n'y a rien derrière cette sortie de soi, les deux personnages ne sortent d'eux-mêmes que pour mieux retrouver leur forme initiale. Ils créent des mondes dans lesquels ils ne se plaisent pas, comme des enfants qui s'amuse à construire une cabane, mais n'y demeurent jamais vraiment. Tout ce qu'ils bâtissent est condamné instantanément à la ruine, et leurs vertiges sont des moyens de passer d'une ruine à l'autre.

Par conséquent ce sont des vertiges troués, c'est-à-dire qu'une circulation du bas vers le haut dans l'hallucination de la prison, et de l'avant vers l'arrière dans l'hallucination de la jungle, s'organise autour de trous. Moravagine contemple son portrait dans l'eau de la cuvette des toilettes : « Au fond, le trou nauséabond était immobile comme un miroir.⁶ » Un peu plus loin, il descend au bord d'une oreille qui s'ouvre comme « un cratère lunaire » et qui laisse entrevoir une béance où les sons peuvent chuter : « Derrière il y a un trou où tout bruit

¹ Ce passage dans lequel Kim se couche huit jours sous la terre d'un verger et se réveille avec une vaillance renouvelée est longuement évoqué dans *Bourlinguer*. C'est une piste, bien connue, pour comprendre le chapitre « Gènes », dans lequel Cendrars se rend au tombeau de Virgile pour vivre une expérience de résurrection qui se solde par un échec. À ce propos voir Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, *op. cit.*, p. 192, et Yvette Bozon-Scalzitti, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, *op. cit.*, p. 199-200.

² Kipling, Rudyard, *Kim*, [1901], Paris, Gallimard, « Folio classique », 2005, p. 424.

³ *Moravagine*, ORC, I, p. 537-538.

⁴ Kipling, Rudyard, *Kim*, *op. cit.*, p. 427.

⁵ *Ibid.*, p. 432.

⁶ *Moravagine*, ORC, I, p. 533.

extérieur tombe comme un pachyderme dans un piège.¹ » Il lui semble qu'après son séjour carcéral et sa transformation en clou, il laisse derrière lui un invisible trou poussiéreux.

À cette verticalité des murs, répond l'horizontalité d'un fleuve qui se déchire dans le passage consacré à Raymond : « Derrière nous, le fleuve fumant se trouait de déchirures, devant nous il s'ouvrait béant, floconneux, sale.² » Juste avant que Moravagine ne prononce son nom pour le ramener à la vie, Raymond se compare à des objets percés de part en part : « une couverture roulée », un « écheveau », une « quenouille de chanvre », « un trou d'aiguille³ ». Ces deux extraits figurent des espaces et des personnages ouverts. À l'échelle de tout le roman, la crevaison est une façon de faire avancer la narration et de passer d'un lieu à l'autre, d'une idée à l'autre, d'un symbole à l'autre. Ce motif du seuil est le plus net pour exprimer l'existence d'un ailleurs, dans lequel le sujet ne se situe jamais, mais vers lequel il tend toujours.

Pour comprendre l'importance de ce motif de la trouée dans une écriture du vertige, nous pouvons nous appuyer sur *Suspiria de profundis*, et notamment sur l'unique hallucination qui n'est pas provoquée par l'opium dans tous les volumes des mémoires rédigés par de Quincey. Le narrateur raconte comment, à l'âge de six ans, il est entré dans la chambre de sa sœur défunte, Elizabeth, sans en avoir l'autorisation parentale. En contemplant le cadavre, il est soudain pris d'une transe (« *trance* »), qui se caractérise par une suspension du temps et par l'ouverture d'une voûte « au zénith de l'azur lointain du ciel, une trouée qui s'élançait à l'infini ». Il décrit ensuite comment il se sent porté sur des flots qui l'élancent dans la trouée, à la poursuite de Dieu, mais il regrette que « la fuite et la poursuite semblaient durer éternellement⁴ ». Le ravissement rapporté dans cet épisode est assez proche de ceux vécus par les personnages de Cendrars et ne manque pas d'être déterminant pour comprendre la nature de leurs expériences intérieures.

Une trouée qui s'élançait vers l'infini, un « chemin prolongé à l'infini⁵ » dans la traduction de Baudelaire, est une expression qui qualifie précisément ce dans quoi s'engouffrent Moravagine et Raymond⁶. Ils cherchent à se rendre vers un au-delà. Cette figure de la

¹ *Ibid.*, p. 536 pour les deux citations de la phrase.

² *Ibid.*, p. 635.

³ *Ibid.*, p. 645 pour les quatre citations de la phrase.

⁴ *Suspiria de profundis*, [1845], dans *Œuvres, op. cit.*, p. 298 pour les deux dernières citations.

⁵ Baudelaire, Charles, *Les paradis artificiels, op. cit.*, p. 502.

⁶ Le mot « *shaft* » utilisé par de Quincey peut désigner les termes « trouée » ou « chemin », mais peut aussi être traduit par le mot « puits ». Or, dans un poème intitulé « Le puits aux cyprès », que Cendrars hésite à publier en 1949 et qui ne paraîtra

traversée est à l'origine étymologique du mot transe, qui vient du latin *transitus*, le passage. La transe est à distinguer de l'extase, qui affecte une sortie de l'extasié en dehors de lui-même. Or, les changements d'état de Moravagine et de Raymond ne figurent pas une sortie de soi définitive, mais uniquement un passage vers une autre transe, autre expression de la figure de la spirale. À ce sujet, Gabriel Boillat écrit :

Cette construction du texte qui se donne et se refuse à la fois, se livre par désenchantements successifs, est l'image du vertige existentiel qui saisit le créateur en proie à la vision de l'éternel éloignement du point vers lequel il tend, ainsi qu'une spirale, l'expression grammaticale, l'approximation littéraire de l'idée d'éternité ; elle fait penser à une onde qui se propage et qui voudrait, dans le souvenir dont elle est porteuse, revenir à son point d'émission ; c'est aussi le signe d'un besoin de dire et de ne pas dire.¹

Dans une telle perspective, chaque nouveau chapitre de Moravagine serait un nouveau tour de la spirale, en même temps que l'intervalle entre la fin d'un chapitre et le début du suivant pourrait signer une suspension définitive de la parole.

Ainsi l'indifférence ultime se refuse aux personnages. Derrière leurs métamorphoses, ils ne font que repousser les limites d'un univers qui s'étire et qui leur échappe. Sous la voûte de sa geôle, Moravagine constate l'élasticité de son environnement : « Petit à petit la cellule s'agrandit. Les murs sont repoussés. L'enceinte recule.² » Cette extension est trop immense pour qu'elle soit rattrapée puis dépassée afin de mener à un ravissement. Dans *Suspiria de profundis*, ce sort est partagé par l'enfant qui ne peut soutenir le « ravissement de la douleur » (« *rapture of grief* ») qui s'impose devant la mort de sa sœur. Le narrateur explique que sa transe a amplifié l'espace « dans des proportions parfois terrifiantes », mais il insiste principalement sur l'influence qu'elle a eue sur sa perception du temps. Dans les textes autobiographiques publiés par de Quincey, toutes les hallucinations provoquées par l'opium rendent le temps « infiniment élastique³ » et un « bref laps de temps s'amplifie immensément ». Le phénomène inverse se produit dans la chambre mortuaire, c'est-à-dire « qu'un très long intervalle s'était écoulé pendant cette divagation⁴ ».

que de façon posthume, nous retrouvons cette image du trou qui ouvre les portes du ciel : « On ne se penche pas sur ce puits. On se renverse et on regarde en haut. C'est en l'air que la vérité est prisonnière, dans le ciel, surtout la nuit quand cette margelle doucement agitée fourmille d'étoiles. » *Nupur*, [1984], ORC, I, p. 324. Dans l'œuvre de Cendrars, ce motif vertigineux a la même ambition que le motif de la spirale : réunir les antipodes du haut et du bas, du microcosme et du macrocosme, du commencement et de la fin. Il est « LA LIBERTÉ DE LA CHUTE DE LA VIE AU CENTRE DE L'ÉPANOUISSEMENT UNIVERSEL », comme Cendrars l'écrit de la spirale dans *Le Lotissement du ciel* et dans son tout dernier poème. *Le Lotissement du ciel*, OAC, II, p. 621 et *Archives sonores*, [1952], ORC, I, p. 326. L'auteur souligne en gras et en majuscules.

¹ Boillat, Gabriel, *À l'origine, Cendrars, op. cit.*, p. 47-48.

² *Moravagine*, ORC, I, p. 535.

³ *Suspiria de profundis, op. cit.*, p. 298 pour les trois dernières citations.

⁴ *Ibid.*, p. 299 pour les deux dernières citations. L'auteur souligne.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

Or, dans *Moravagine*, les trances relèvent aussi de cette suspension du temps : Moravagine récapitule dix années d'enfermement en quelques instants, Raymond perd totalement la notion du temps pendant son séjour en Amazonie. À l'inverse, pendant la longue période pendant laquelle Moravagine est sous l'emprise de la morphine, les visites hebdomadaires de Raymond sont évoquées dans un chapitre de moins d'une page. Le rapport médical abscons qui constitue le chapitre suivant permet d'observer ses trances avec un regard cette fois-ci distancié : ce qui se passe à l'intérieur du corps est devenu inintelligible et inaccessible. Seules quelques-unes des dernières paroles de Moravagine sont restituées, mais c'est au lecteur d'imaginer les angoisses et les crises qui peuvent générer ces éruptions spontanées du discours. Le point de vue se focalise sur les effets délétères de sa déchéance physique comme si Cendrars échouait à représenter ou refusait de raconter une hallucination provoquée par un opiacé. Dans « Les rêves perdus de Blaise Cendrars », un entretien radiophonique accordé à Louis Mollion en 1953, Cendrars raconte des anecdotes autour de l'usage que font les Indiens d'Amazonie de l'Ibadou. Après avoir réaffirmé « j'ai horreur des drogues », il décrit les effets provoqués par l'ingestion du Peyotl sur les Indiens du Mexique. Il explique que les « visions irréelles et colorées » que la plante fait apparaître aux yeux du drogué « se conjuguent très bien avec la musique ». Il évoque encore « des disques, des toupies volantes, des fuseaux de couleurs¹ » qui se télescopent entre eux. Ces hallucinations ne sont pas sans rappeler celles de Moravagine ou de Raymond, qui relèvent de ce genre de synesthésies. Néanmoins, il ajoute que si le drogué est pris par de telles visions cela lui semble impossible qu'il puisse jouer du piano simultanément, comme dans un cas qui lui aurait été rapporté. Pour Cendrars, ce témoignage est une opportunité pour séparer la pratique artistique de la consommation de substances chimiques. Moravagine échoue à produire sous opium une œuvre viable qui puisse lui survivre.

Tandis que *Moravagine* promet de tracer le parcours d'un fou monstrueux qui se frotte à tous les vices, quand il se confronte à celui de la drogue, l'expérience est balayée en quelques pages. De la même manière, *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* et *Suspiria de profundis* promettent de raconter les hallucinations d'un opiomane, mais c'est l'illusion provoquée par un chagrin d'enfance que le narrateur présente comme « la vision la plus belle parmi tous les spectacles que la terre [lui] ait révélés² ». Par la suite, les deux œuvres ne

¹ « Les rêves perdus de Blaise Cendrars », émission *Le Bureau des rêves perdus* de Louis Mollion, réalisée par Albert Riéra. Production Radiodiffusion Télévision Française (RTF), enregistrement du 19 mai 1953. Archive INA (Institut National de l'Audiovisuel). La transcription écrite de cet entretien dans le deuxième tome des œuvres autobiographiques complètes de la collection de la « Bibliothèque de la Pléiade » ne reprend pas les passages entre guillemets.

² *Suspiria de profundis*, op. cit., p. 299.

manquent pas de revenir sur ces troubles de jeunesse à chaque fois qu'il est question de nouvelles hallucinations. Par conséquent, Cendrars considère que les « vertiges de l'opium » qui se trouvent chez de Quincey sont amis de la poésie, dans *L'Homme foudroyé*, parce qu'ils ne sont pas une description complaisante d'une débauche, mais font l'objet d'une exploration profonde des origines d'un désordre psychique. En ce qui concerne Moravagine, l'intensité première de ses souffrances obsessionnelles est suffisamment grande pour qu'elles soient vécues à nouveau. La seringue de morphine n'est d'aucun secours, ne vient rien intensifier et finit abandonnée dans une malle avec les manuscrits inachevés.

Quel est le deuil initial qui lance le vertige des protagonistes dans *Moravagine*, comme chez de Quincey le deuil de la sœur provoque l'illumination avortée ? Claude Leroy fait l'hypothèse que le souvenir de la mort d'Hélène se situe au centre du roman¹. Tandis que Raymond s'apprête à faire exploser l'Institut polytechnique de Moscou, qui doit lancer le soulèvement général, il s'enfonce dans le délire et rêve d'une destruction grandiose du monde entier. Après avoir déclenché la mise à feu, il prend le train et rejoint Moravagine. Épuisé, il perd la notion du temps et ne se rend pas compte qu'il a dormi toute la journée du 10 juin et ne s'est réveillé que le 11. Or, Hélène est probablement morte le 11 juin 1907. Raymond ne peut que constater son amnésie passagère : « Sommeil de grand détraqué. Prostration nerveuse. Trou. Abîme épileptique. Commotion. Syndrome.² » Dans l'intervalle d'une nuit sans fin, une date est perdue à jamais. Un trou noir serait à l'origine des troubles nerveux du narrateur, qui sont autant de fantasmagories où s'agitent, en coulisses, les fantômes de l'auteur.

En réalité, dans les romans de Cendrars les ravissements n'aboutissent pas car ils sont cernés par des nuits intérieures. Si une illumination apaisante a lieu, elle est immédiatement contrebalancée par un obscurcissement, et l'œuvre littéraire est entièrement construite sur cette dynamique du contraste. Par exemple, à l'issue de l'apparition des voyelles et des consonnes, Moravagine dit : « Il est midi. Le soleil verse de l'huile bouillante dans l'oreille du demiurge endormi. » Puis il se contredit : « Non. C'est minuit. La veilleuse m'exténue comme une lampe à arc.³ » Dans cette lutte entre le jour et la nuit la clarté ne prend pas le dessus, elle est empêchée, enclose dans un esprit clivé. Bien qu'il se déclare insensible à l'alternance des jours et des nuits, Raymond est tout de même sensible aux variations du ciel de l'Amérique du Sud, l'unique paysage qu'il peut contempler en position allongée pendant

¹ Leroy, Claude, *La Main de Cendrars*, op. cit., p. 81-83.

² *Moravagine*, ORC, I, p. 588.

³ *Ibid.*, p. 536 pour les deux dernières citations.

sa convalescence. Dès lors, la trouée qui s'élanche vers l'infini, dans *Moravagine*, est une percée vers un ciel étoilé où la lumière des astres jaillit de la grandeur de l'ombre.

Dans sa prison, le regard de Moravagine est celui d'un enfant fasciné par le ciel et orienté vers cet étroit chemin où s'affrontent des forces contraires, comme l'eau et le feu : « Dans le préau de la prison le ciel nocturne arbore mes tatouages. Un incendie ravage la steppe uniforme de la nuit, uniforme comme le fond du lac Baïkal, uniforme comme le dos d'une tortue./ Je m'y mire.¹ » Comme la cuvette des toilettes, le ciel est un miroir où le prisonnier retrouve les dualités qui le hantent et au milieu desquelles il se retrouve pris, condamné à être à la fois l'un et l'autre : le jour et la nuit, le haut et le bas, la vie et la mort, le masculin et le féminin. Cette situation est comparable à celle de l'enfant dans *La Liberté ou l'amour !* à qui des archanges invisibles « inculquent et l'amour de la nuit et l'amour du soleil de midi uniforme² ». C'est une pensée dans laquelle la disparition du sujet a lieu dans une nuit qui n'est pas une métaphore de la mort, mais plutôt le signe d'un passage qui le conduit vers d'autres trances.

Quand Raymond est prêt à disparaître complètement, la nuit est présentée comme une alternative à la mort : « Je devais faire corps avec la nuit ou le tombeau.³ » Au seuil de sa résurrection, Moravagine le pousse à éviter le tombeau en venant nuitamment murmurer son prénom, ce qui provoque chez son camarade un mouvement de bascule salvateur. Les dernières paroles de Moravagine rapportées au discours direct montrent qu'à la fin de sa propre existence il est sujet à une disparition d'une nature identique à celle de Raymond : « Je suis dans la nuit profonde⁴ ». Ce dernier mot qui évoque la prière de Jean de la Croix débutant avec « Par une nuit profonde », connote déjà de l'emportement mystique que Cendrars déploie dans la « Rhapsodie de la nuit », la dernière partie du *Lotissement du ciel*. Parce qu'elles sont des transitions et non des fins, ces références à un milieu nocturne résonnent plutôt avec l'accent des *Hymnes à la nuit* de Novalis :

Tout ne revêt-il pas, dans ce qui nous exalte, les couleurs de la Nuit ? C'est elle, maternelle, qui te porte, et tu lui dois ton entière splendeur. Tu te serais dissipée en toi-même, perdue dans l'espace sans fin, si tu n'avais été par elle contenue, enserrée en ses liens pour devenir chaleur et faire, en flamboyant, naître le monde.⁵

¹ *Ibid.*, p. 537.

² Desnos, Robert, *La liberté ou l'amour !*, op. cit., p. 379.

³ *Moravagine*, ORC, I, p. 644.

⁴ *Ibid.*, p. 671.

⁵ Novalis, *Hymnes à la nuit*, [1800], dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1975, p. 258.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

Dans l'idée que l'écriture moderniste de Cendrars s'inspire du paradigme nocturne hérité d'un lointain romantisme¹, cette citation condense en quelques lignes les enjeux poétiques contenus dans les trances de Moravagine et de Raymond s'effondrant sur eux-mêmes. Soutenus par une conscience de l'infini trop grande pour eux, ils se dissipent dans la nuit pour mieux reconduire leur dépersonnalisation dans de nouveaux mondes.

*

L'image du flamboiement ceint par l'obscurité, dans le poème de Novalis, illustre un aspect fondamental de ce qui détermine la nature des vertiges dans *Moravagine* : une « congestion de lumière ». L'expression est tirée d'une lettre que Cendrars écrit à Élisabeth Prévost le 26 février 1939 :

Je voudrais aussi m'excuser pour mon état de fatigue. Je suis un homme sain qui vit depuis quelques années d'une façon anormale car la solitude intégrale ne vaut rien à personne, et moi je suis parfois comme foudroyé par une trop grande lucidité ; c'est comme une congestion de lumière qui m'éblouit et qui, si elle me fait tout comprendre, les êtres et les choses, m'accable, m'épuise, car cette lumière détruit tout, et je succombe alors à un immense coup de fatigue car souvent cette lumière spirituelle ou visionnaire ne me laisse pas dormir. Et c'est dans un de ces états d'épuisement que vous m'avez trouvé l'autre jour. Comme un intoxiqué j'étais dans un autre monde. Vous l'avez peut-être remarqué. J'avoue que cet état me fait souvent peur.²

Cette fatigue extrême qui provoque un éblouissement de la conscience ressemble à l'effondrement de Moravagine en prison et à l'égarement de Raymond après son attentat raté. Cendrars décrit l'éclosion d'une lucidité exceptionnelle qui reste contenue, qui se congestionne à l'intérieur du corps. Au grand enthousiasme que pourrait entraîner un tel foudroiement intellectuel et émotif, lié à une compréhension soudaine du monde, se substitue un abattement hors du commun, comme si cette affectivité était trop forte pour être soutenue par un seul homme.

Il est vrai qu'en appuyant notre commentaire sur cette lettre, nous le déplaçons dans le domaine de la biographie. Cependant, dans *Moravagine* Cendrars se met directement en scène en tant que personnage. En outre, l'étude des brouillages énonciatifs complexes du roman

¹ Alain Montandon s'appuie sur la plasticité définitionnelle du « nocturne » pour lui donner une origine romantique : « On le voit, de genre purement pictural, le nocturne est devenu au fil du temps un genre littéraire et un genre musical, autrement dit un genre bien romantique puisqu'il peut s'exprimer aussi bien dans un tableau, une partition ou un livre. » Montandon, Alain, entrée « Nocturne » dans *Dictionnaire littéraire de la nuit*, t. II, Alain Montandon (dir.), Paris, Honoré Champion, « Dictionnaires & Références », 2013, p. 891-901, p. 900.

² Cendrars, Blaise, *Madame mon copain. Blaise Cendrars et Élisabeth Prévost : une amitié rarissime*, Monique Chefdor (dir.), Nantes, Joca Seria, 1997, p. 87.

amène Christine Le Quellec Cottier à écrire que « Blaise Cendrars cherche la poétique de son propre effacement¹ » dans ce roman. Il est vrai que si l'auteur ressurgit sans cesse, c'est pour mieux disparaître, infusant dans sa démarche romanesque les traces d'une entreprise autobiographique. Du personnage « indifférent » à l'auteur qui s'efface et réapparaît, en passant par le narrateur en constante perte de conscience, le roman multiplie les états de fatigue profonde où le sujet se dissout dans le monde, en lui-même ou dans la figure de l'autre, à partir d'une « solitude intégrale » où il retourne.

Dans *Moravagine*, l'expérience du vertige est un grand creuset dans lequel se mélangent des symptômes psychopathologiques, des rêveries éveillées et des rêves endormis, des visions hallucinatoires provoquées par un poison, artificiel ou non. En somme, il y a une santé du vertige comme il y a une sainteté du modèle mystique dans les quatre tomes de ses mémoires qui s'appuient sur le matériau chrétien. Les corps sont souffrants, malades, blessés ou épuisés, mais les déformations du réel provoquées par l'esprit ne résultent pas d'une dégradation de la santé mentale du personnage. Au contraire, elles semblent générées par une lucidité débordée par ce qu'elle perçoit. Leur spécificité tient dans ce trop-plein qui s'apparente à une compassion universelle, à un amour sans objet, à une clairvoyance sans borne.

Le recours aux œuvres de Desnos et de Thomas de Quincey a permis de suivre le fil de la « congestion de lumière » qui naît de la relation entre érotisme et infini. L'analyse des dépenses improductives que sont le sadomasochisme et l'assassinat, et l'étude de l'enfantillage libéré par les emprisonnements de Moravagine et de Raymond, font apparaître que le roman avance sur un principe de bascule entre des transes. Chacune de ces transes se signale par des troubles proches de ceux provoqués par le *dwamm* de John Paul ou par la blessure du poète dans *Les Armoires chinoises*. Ainsi le récit progresse par reconduction de dépossessions et de pertes qui empêchent toute forme d'extase. L'écriture n'est plus un acte créatif de contrôle, mais un processus de dissolution. Il convient maintenant de se demander comment cette « congestion de lumière » se traduit dans *Le Plan de l'Aiguille* et dans *Les Confessions de Dan Yack* puisque Cendrars y pousse ce déséquilibre à son plus haut degré.

¹ Le Quellec Cottier, Christine, *Devenir Cendrars*, op.cit., p. 300.

Chapitre 8

Faire l'expérience du déséquilibre

Le corps humain est incapable d'échapper à sa pesanteur. La marche, la course ou la danse sont à considérer comme des successions de chutes et de reprises. En ce sens, le déséquilibre est toujours une situation transitoire. Or, Cendrars l'envisage comme un état durable dans *Le Plan de l'Aiguille* et dans *Les Confessions de Dan Yack*. Il sape, dans le maintien physique comme dans la personnalité de Dan Yack, tout ce qui pourrait le retenir ou le contraindre à l'immobilité. Projetant le modèle du mouvement perpétuel dans l'élaboration d'un personnage de fiction, il imagine un héros inlassablement soumis à la réversibilité et obsédé par l'idée de se libérer de l'attraction terrestre.

Tandis qu'il navigue au milieu des glaces de l'hémisphère sud, Dan Yack observe un iceberg en train de se retourner et qui soulève hors de l'eau la fange du fond de l'océan. Cette culbute entraîne une brève méditation :

Envers des choses, aspect nocturne de la nature et de l'âme humaine, jamais, jamais plus il ne reprendrait pied, non, jamais plus il ne retrouverait son équilibre, sa stabilité, sa personnalité triomphante, sa lucidité, ses angles, il s'en irait dorénavant, lui aussi, la quille en l'air pour se fondre lentement, s'émietter peu à peu et disparaître d'un seul coup dans de la glairure saumâtre et pleine de puanteur.

Mourir, oui, mourir.

Se disperser, se disloquer, et, comme cet iceberg spongieux, s'anéantir soudainement par déliquescence.

S'évanouir.¹

¹ *Dan Yack*, ORC, I, p. 942-943.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

Dans ce passage, l'expérience du déséquilibre apparaît comme un long processus de décomposition, qui conduit à la mort. « Ô que ma quille éclate ! Ô que j'aïlle à la mer ! » s'exclame Rimbaud sur une tonalité plus empressée. Par ses gesticulations burlesques, Dan Yack se disperse intentionnellement et chacun de ses soubresauts l'épuise un peu plus. Mais de la glissade bouffonne qui ouvre le premier tome de ses aventures jusqu'au balancement paisible dans un hamac qui conclut le deuxième, il persiste dans son déséquilibre.

Dans *Langage tangage*, Leiris avertit : « expérience – le péril, c'est d'en être asphyxié.² » Pour rendre compte de la radicalité de ce risque d'asphyxie, Cendrars instaure l'instabilité à l'échelle de la phrase, comme il le reconnaît au micro de Michel Manoll : « Jusqu'à mes phrases qui se sont mises à geler, à se craqueler, à fondre, à perdre l'équilibre, à se retourner, à exploser, à partir à la dérive, à se broyer comme les banquises au large.³ » À la dislocation du héros répond la dislocation du texte. Il n'y a qu'à balayer du regard les deux récits pour se rendre compte que Cendrars passe de paragraphes denses à des effets de vers ou introduit partout des points de fuite, des blancs typographiques, des chansons, des répétitions, des italiques, des dialogues, etc. Le déséquilibre se donne à voir.

Toutefois, il paraît nécessaire de nuancer : déséquilibre n'est pas désordre. Les deux tomes qui paraissent en 1929 constituent bien un diptyque que Cendrars réunit en 1946, pour qu'ils ne forment plus qu'un seul volume, et insère des retouches nombreuses pour produire une œuvre où puissent se lire « les deux pôles de l'existence ; outside-in, inside-out : les deux temps du mouvement mécanique ; contraction, dilatation : la respiration de l'univers, le principe de la vie : l'Homme⁴ ». L'intertexte notamment est d'une grande richesse, de nombreux indices laissent croire que Cendrars coupe puis réassemble des fragments de textes jusqu'à former un magma de citations ou de références plus ou moins déchiffrables. En outre, *Dan Yack* est un autre livre à clés où l'auteur et l'œuvre se rencontrent et dans lequel il est tentant de partir à la chasse aux secrets. Autant dire que rien n'est vraiment laissé au hasard et que le résultat final est le fruit d'un constructeur soucieux de sa déconstruction. Dès lors, les signes de déséquilibre tiennent davantage d'une fuite en avant sciemment élaborée que d'une précipitation hasardeuse. Dan Yack est ainsi le héros du vertige, celui qui fait un pas de côté, culbute, s'écarte, fidèle à la parole de Baudelaire : « Il faut être toujours ivre.⁵ » Dans ce

¹ Rimbaud, Arthur, *Le Bateau ivre*, [1871], dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 164.

² Leiris, Michel, *Langage tangage*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1985, p. 26.

³ *Blaise Cendrars vous parle...*, TADA, XV, p. 24.

⁴ *Diogène*, 19 avril 1946, cité par Claude Leroy dans la « Notice » à *Dan Yack*, ORC, I, p. 1502.

⁵ « Enivrez-vous », *Le Spleen de Paris* dans *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 337.

chapitre, le sentiment du déséquilibre correspond à la sensation de se voir tomber. Davantage que dans les autres romans de Cendrars, l'enjeu consiste à identifier ces moments où la chute est parfaitement consciente pour celui qui trébuche.

Les motifs dans lesquels Dan Yack se voit choir sont légion : le jeu, le gramophone, le dictaphone, le monocle, la longue-vue, la glace, les symboles du cercle, de la roue, de la pointe, du reflet, etc. Pour Michèle Touret, l'opposition entre le gros plan et la vue d'ensemble est un trait dominant de l'esthétique romanesque de Cendrars. À propos de *Dan Yack*, elle pose une question qui met en avant cette manipulation brusque des perspectives et de la géométrie : « Qu'est-ce alors qu'écrire sinon maîtriser les proportions, composer dans l'espace du texte et selon un ordre linéaire un autre univers où les dimensions s'inversent librement ?¹ » À partir d'un constat semblable, Claude Leroy écrit que l'histoire de *Dan Yack* est « vacillante, en état de virtuelle métamorphose² ». Dès lors, les symboles de mort et de renaissance qui ponctuent l'existence du personnage sont autant de masques qui perpétuent ce vacillement, et Claude Leroy ajoute : « À travers ses figures, Dan Yack est l'homme d'une hantise : se recommencer.³ » Il est vrai qu'au fil du texte se succèdent des passages où la fixité se refuse et dans lesquels s'agitent des transformations, des métamorphoses ou des anamorphoses. Autant de moments pendant lesquels Cendrars fait du vertige un spectacle.

Certes, dans *Moravagine* les effets de retour de la pensée sur elle-même existent aussi. Cependant, l'ensemble apparaît comme un souvenir lointain tandis que les aventures de Dan Yack sont vécues dans l'immédiateté. Dans *Moravagine*, un narrateur homodiégétique, Raymond, revient sur les dix années pendant lesquelles il a accompagné un malade psychiatrique qu'il a aidé à faire échapper de son hôpital. Leurs aventures sont rapportées avec les temps du passé ou au présent, parfois au discours direct, et peuvent être situées chronologiquement. Leurs visions apparaissent comme des moments achevés. La perte d'influence progressive de Moravagine sur Raymond, sa mort finale, la question de son legs littéraire, tous ces éléments concourent à la perception d'une histoire finie, même si elle refuse de finir, même si le paratexte formé par la préface et le « Pro domo » ne cessent d'insister sur l'influence de l'ombre de Moravagine dans la diégèse du texte comme dans la réalité de l'auteur.

¹ Touret, Michèle, « Miniatures : une esthétique de la transformation », dans *Cendrars, L'Aventurier du texte*, [1988], Jacqueline Bernard (dir.), Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1992, p. 169.

² Leroy, Claude, « Figures de *Dan Yack* – le jeu dans l'île » dans *Cendrars aujourd'hui. Présence d'un romancier, op. cit.*, p. 120.

³ « Notice » à *Dan Yack*, ORC, I, p. 1502.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

À l’opposé, Dan Yack ne semble connaître qu’une seule expérience, sans fin, mais qui subit des variations d’intensité. Dans *Le Plan de l’Aiguille*, un narrateur extradiégétique raconte le parcours d’un dandy anglais richissime. Le héros ne prend que très rarement la parole et le temps dominant utilisé quand il est question de ses plus forts états de déséquilibre est le présent. Dans *Les Confessions de Dan Yack*, tout le récit est tourné vers cet unique effort de remembrance du personnage qui n’arrive pas à dire ce qu’il voudrait dire et qui commente sa démarche, qui consiste à raconter ses souvenirs sur un dictaphone. L’attention ne se focalise pas sur les événements eux-mêmes, mais sur l’effort fourni par Dan Yack pour faire revivre Mireille, et sur sa difficulté à dire l’indicible. La fin du roman le montre contemplant sa propre intériorité : « Aujourd’hui, je regarde en moi-même.¹ » Même s’il ne sent plus rien et se juge fini, la dernière phrase laisse entendre qu’un nouveau départ, avec son fils, est possible : « Et pour commencer, nous courons déjà tous les trois à quatre pattes sur les parquets, moi, mon fils et le petit lapin rose, dans mon grand appartement vide...² »

Dans *Moravagine*, les héros se réengagent dans de nouvelles expériences de ruine, mais avec *Le Plan de l’Aiguille* et *Les Confessions de Dan Yack* il y a déséquilibre parce que le héros s’égare dans une unique expérience en cours. D’une part, les tranches de *Moravagine* ou de Raymond ponctuent une série de péripéties extérieures à eux, d’autre part, les péripéties sont vécues de l’intérieur par un individu « abruti³ » et elles accentuent son instabilité. La déchéance délibérée de Dan Yack le conduit à l’indolence, propension que Cendrars considère comme le propre de son tempérament personnel dans le « Pro domo » de *Moravagine* : « [...] l’indolence de mon caractère, cette tendance satanique à l’auto-contradiction qui intervient toujours et me fait rater des tas de choses⁴ ». Dans la dédicace initiale à Gance, remplacée en 1946 par la dédicace à Raymone, Cendrars indique que son roman ne vise à rien d’autre qu’à mimer cet état : « N’y cherche pas une nouvelle formule d’art, ni un nouveau mode d’écriture, mais bien l’expression de l’état de santé général de demain : *on déraisonnera*.⁵ » Dans cette notion de déraison se retrouve l’idée de se laisser aller à de faux jugements ou à rejeter la cohérence d’un propos bien ordonné au profit d’une spontanéité de l’expression. Ainsi Dan Yack est censé emprunter le chemin le plus escarpé de la « congestion de lumière » : celui qui mène à l’anéantissement. Par exemple, la dépossession qui étreint les terroristes de

¹ *Dan Yack*, ORC, I, p. 1044.

² *Ibid.*, p. 1047.

³ *Ibid.*, p. 893.

⁴ *Moravagine*, ORC, I, p. 686.

⁵ *Le Plan de l’Aiguille*, *Œuvres complètes*, Paris, Denoël, t. III, 1960, p. 3. L’auteur souligne.

Moravagine les fait se perdre dans le rire et dans l'alcool, alors que Dan Yack, du fait de son hilarité et de son état d'ivresse, tombe souvent dans l'atonie.

Schématiquement, *Moravagine* traduit l'émergence de la « trop grande lucidité » de la « congestion de lumière », et *Dan Yack* traduit les « états d'épuisement » et l'« immense coup de fatigue » qui résultent de cette congestion. Toutefois, Deleuze rappelle en quoi « l'épuisé, c'est beaucoup plus que le fatigué ». En effet, « le fatigué a seulement épuisé la réalisation, tandis que l'épuisé épuise tout le possible¹ ». De ce point de vue, *Moravagine* s'effondre de fatigue après avoir voulu tout posséder, tandis que *Dan Yack* est épuisé dès le départ. En dépit de son existence agitée, le personnage demeure constamment en état de fuite. Que ce soit dans l'effervescence de Saint-Petersbourg ou de Paris, dans la réclusion d'une île ou dans un chalet des Alpes, sous un soleil éclatant ou dans la nuit, il tourne dans des espaces dissemblables mais facilement identifiables et délimités, à l'intérieur desquels il ne se sent jamais chez lui. *Dan Yack* n'est partisan ni du jour, ni de la nuit, ni de la ville, ni de la nature, et ses moments d'euphorie connaissent toujours une contrepartie dysphorique. Sa nature est de rester au seuil de ce qu'il vit sans jamais y adhérer complètement, car il se sait tirailé par des sentiments contradictoires. À travers un texte qui tient autant du vagabondage onirique que du roman d'aventures, Cendrars tente de représenter une conscience qui n'adhère pas pleinement aux choses qui l'entourent.

Le glissement de *Dan Yack* est mû par un amour fou. Sa mélancolie est liée à la maladresse avec laquelle il échoue à assouvir sa passion, un peu comme le personnage de Charlot, dont il est ouvertement question dans *Les Confessions de Dan Yack*, et auquel le lecteur pense en lisant la scène d'ouverture du *Plan de l'Aiguille*. À travers ses danses, ses chutes et ses rattrapages *in extremis*, Charlot est comique et émouvant. Il n'a pas de centre et ne tient pas debout. Poussé par l'obligation de trouver un emploi pour se nourrir, il est toujours en mouvement. Vagabond éternel, il reprend la route dès qu'il est mis à la porte. La ronde des bousculades se relance, interrompue ponctuellement par son air crédule ou par son regard qui s'illumine à la vue d'une jeune femme dont il tombe amoureux. De lieu en lieu, il est malmené par des brutes. Quand ce n'est pas un policier avec sa matraque, c'est le plus souvent un homme grand, ventripotent, sûr de lui, bien planté sur ses deux pieds, solide, autoritaire et qui n'hésite pas à le battre. Cet « homme fort, trop fort, cruel, impérieux, rancunier² » écrit

¹ Deleuze, Gilles, *L'Épuisé* dans *Quad et autres pièces pour la télévision* de Beckett, Samuel, Paris, Minuit, 1992, p. 57 pour les deux dernières citations.

² Soupault, Philippe, *Charlot*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2014, p. 23.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

Soupault, est le seul ennemi de Charlot. L'ambiguïté du personnage de Dan Yack tient dans ce qu'il incarne à la fois le tendre pitre en perte d'équilibre, mais aussi la brute insensible qui pousse le plus faible et provoque ses étourdissements. Par exemple, dans *Le Plan de l'Aiguille* il mène à la mort les trois artistes qui l'accompagnent dans son hivernage, et dans *Les Confessions de Dan Yack* il précipite le décès de Mireille en voulant faire d'elle une actrice. Ceux qui entourent Dan Yack s'effondrent sans parvenir à se relever. Il est seul à pouvoir demeurer dans le champ du vertige, dans l'attente d'une fin qui s'obstine à ne pas advenir.

En 1914, dans *A Film Johnnie*, un des premiers courts-métrages dans lequel Charlie Chaplin met en scène son personnage, Charlot s'introduit dans les studios de la Keystone, assiste à une projection et perturbe les tournages. Nous le voyons assis au milieu des autres spectateurs, émerveillé par le défilement des images. Nous ne pouvons qu'imaginer le prolongement de la mise en abyme : et s'il s'était retrouvé à visionner un de ses films ? Se mettrait-il à rire aux éclats ? Se jugerait-il ? Craindrait-il pour lui-même ? Quelle aurait été sa réaction en se voyant apparaître à l'écran ? Ce trouble, issu de la difficulté à poser un regard sur soi, est le tourment de Dan Yack que nous cherchons à saisir. Avec quels moyens Cendrars représente-t-il un personnage se retournant sur lui-même dans sa course éperdue vers l'abîme ?

Trois métamorphoses de la voix permettent de répondre à cette question. Dans un premier temps, nous examinerons la caractérisation de l'ivrognerie en suivant les tâtonnements de la parole dans les deux tomes. Dans un deuxième temps, nous observerons comment cette voix s'amenuise à l'occasion d'un chagrin d'amour dans *Le Plan de l'Aiguille*. Dans un troisième et dernier temps, nous nous attacherons à montrer que la voix qui se confesse, dans *Les Confessions de Dan Yack*, s'accuse en même temps qu'elle organise ses souvenirs.

A. Examen d'une parole d'ivrogne

Des rues enneigées de Saint-Petersbourg aux glaciers de l'Antarctique, Dan Yack traverse *Le Plan de l'Aiguille* en ivrogne. Le ton est donné dès les cinq premières sections du récit, qui décrivent d'abord son expulsion d'un club, puis son égarement le long de la Néva, et enfin son arrivée au cabaret du *Chien errant* où il finit par s'écrouler, ivre mort sous une table. Dans les dernières pages, il est en proie au désespoir, accablé, uniquement occupé à boire. Il titube depuis la première scène d'agitation jusqu'à sa prostration finale : deux moments pendant lesquels l'alcoolisme est une manière de se confronter à l'événement. Dans *Les Confessions de Dan Yack*, le même personnage répète qu'il cherche à arrêter de boire, et se remémore les fêtes qu'il a connues à Paris. Mais, dans ce deuxième tome, les passages dans lesquels il est question d'alcool ne sont plus des prétextes à prendre la mesure de la désinvolture ou de la tristesse de Dan Yack, car celui-ci ne parvient plus à se soûler après la mort de Mireille.

La débauche maintient le sujet dans un état d'équilibre précaire et introduit un décalage vis-à-vis d'une vision du monde trop homogène. Les troubles de la perception qu'implique ce motif contraignent Cendrars à tordre le réel et à faire prédominer les marques de la subjectivité et de l'empirisme sur le développement d'une intrigue. L'ivresse apparaît comme le modèle de la progression de toute l'action. La bougeotte attribuée à l'homme ivre relève du même refus de la fixité qui s'empare de Suter, de John Paul ou de Moravagine, mais elle s'exprime selon d'autres modalités. Ce qui est en jeu dans l'étude de cet état second, c'est la compréhension des procédés par lesquels s'élabore une conquête de sa voix par le sujet ivre, voix de rogomme il est vrai, mais voix singulière de celui qui tente d'évoluer dans des ajustements qui lui sont propres.

Les deux tomes des aventures de Dan Yack illustrent la manière dont Cendrars se détache de l'écriture du rêve, développée dans ses « écrits de jeunesse », au profit d'une écriture de la débauche. En effet, la consommation d'alcool de Dan Yack, qui n'est qu'occasionnellement festive, est considérable. Elle est le véhicule par lequel le héros devient une brute qui déraisonne. Cette écriture de la débauche durcit la démarche de création de récits oniriques commencée avec *Au pays des images* et *Mon Voyage en Amérique*. Certes, Dan Yack est un ivrogne, mais il est aussi un rêveur qui ne se défait pas de l'idée de laisser la possibilité « au

rêve d’empiéter sur la vie, d’y empiéter d’une façon inavouable¹ ». Dans *Le Plan de l’Aiguille* et dans *Les Confessions de Dan Yack*, Cendrars ne distingue plus les états de sommeil, d’éveil ou de semi-conscience de son personnage. En outre, l’enjeu n’est plus de passer d’une écriture symboliste à de nouvelles formes qui répondent aux préoccupations de l’époque moderne, ni de trouver un nouveau mode d’expression qui reproduirait le fonctionnement de la pensée. Cendrars essaie plutôt d’engager le sujet dans la parole qu’il produit. Pour ce faire, il représente une conscience constamment altérée. L’écriture de la débauche éthylique lui permet de dire autrement la façon dont l’irréalisme du rêve empiète, de manière « inavouable », sur la vie. Autrement dit, il tente d’avouer l’inavouable. Cette posture contradictoire, voire intenable, motive l’invention d’une forme narrative qui ne soit plus tributaire de la représentation passive de la vie intérieure, comme dans le récit de rêve.

Les rêves nocturnes, comme ceux de José dans *Aléa*, reprennent des images stéréotypées, des angoisses et des fantasmes qu’ils fixent. Le sujet endormi est engagé dans une vigueur inconsciente qu’il ne peut pas maîtriser et il doit se soumettre à des images intempestives. À l’intérieur de ces images, qui sont autant de désirs qui s’agitent, il n’est pas libre d’évoluer. Le personnage de José est limité dans une temporalité qu’il subit, et s’il essaie de retranscrire ce qu’il a éprouvé, il ne parvient à entreprendre qu’une reproduction servile. Le même asservissement est en cause dans le phénomène de la rêverie puisqu’il s’agit d’un vagabondage involontaire de la pensée, même si le sujet est en état de veille et qu’un degré de conscience supplémentaire est engagé.

L’ivrogne est plus actif que le rêveur endormi. Dan Yack se soûle pour faire advenir l’expérience selon ses propres conditions, il peut l’interrompre ou la reconduire à son gré, sans l’analyser. Quand il est soûl, sa conscience n’est pas altérée de la même manière que Moravagine quand il est soigné par la morphine. C’est-à-dire que son ivresse le conduit à des abattements proportionnels aux excitations qui les précèdent, et témoigne de sa volonté de contrôler son désir. Le rêve suggère la dépendance du rêveur à son imagination et n’est compris qu’au réveil. Au contraire, avec l’ivresse, s’il y a un jugement sur le phénomène en cours, il est toujours incertain et prêt à se contredire. C’est pourquoi étudier le surgissement de l’ivresse revient à étudier la façon dont le sujet se pense et se voit tituber. Quand Dan Yack boit pour oublier un chagrin d’amour, il ne perd pas pied comme quand il rêve. Il ne se coupe pas de la réalité, mais se voit s’abandonner à un état inconnu qu’il cherche à comprendre.

¹ *Dan Yack*, ORC, I, p. 944.

Si la dichotomie entre la voix et la parole dans *Dan Yack* a fait l'objet de nombreuses analyses¹, elle n'a pas été étudiée dans sa relation avec l'ivrognerie. Pourtant, c'est un état qui favorise ce que Jean-Pierre Martin nomme, dans *La Bande sonore*, la « jouissance de l'ouïe » contre « le vertige des voix » :

Le roman de voix est un roman de l'écoute qui débusque les voix dans ma voix, l'autre dans mon corps, le terrorisme de la langue que je crois mienne. Il substitue au vertige des voix les jouissances de l'ouïe à l'écoute du grand Autre multiplié et de son Grand Livre des voix, des phrases entendues, des paroles ordinaires et des expressions qui courent partout.²

Ce sentiment d'étrangeté se révèle à travers des scènes d'alcoolisation. D'abord, nous décrirons la façon dont l'ivresse permet à la voix de Dan Yack de se mesurer aux bruits du monde dans *Le Plan de l'Aiguille*. Ensuite, nous nous demanderons ce qui provoque l'épuisement de la voix enregistrée dans *Les Confessions de Dan Yack*. L'ivresse apparaîtra peut-être moins comme l'objet de turpitudes romanesques que comme le vecteur d'un nouveau rapport au temps.

La résistance de la voix

Dans la scène d'ouverture du *Plan de l'Aiguille*, les échos du monde sont les premiers éléments à porter la marque du tournoiement et de la désarticulation qui innerve tout le récit :

Un air beuglant de gramophone.
Mû par les ventilateurs du plafond, l'appareil à disques aspirait les couples, les rejetait de profil, trébuchant, vertigineux. Les voix de tous les pays de la terre, les hymnes de toutes les nations du monde retentissaient.³

L'apparition de Dan Yack au milieu de ce vacarme, accentué par la « pétarade » des « bouchons de champagne⁴ », n'intervient que dans un second temps. Dès cet instant, son aventure consiste à ne pas se laisser recouvrir par ces voix étrangères. L'ivresse apparaît comme un moyen de retarder une hypothétique résignation au silence.

Dan Yack est projeté dans un univers railleur et ironique. Tandis qu'il est poussé vers la sortie, il veut imposer sa « petite voix de tête », qui ne suffit pas à couvrir le bruit ambiant, et

¹ Sur tous les autres types de sons et de voix qui se font entendre dans les deux parties de *Dan Yack*, roman qui se demande « quand les pages d'un livre seront-elles sonores ? » (ORC, I, p. 947), voir l'article de Jean-Claude Vian, « *Dan Yack*, Le livre des voix » dans *La Fable du lieu. Études sur Blaise Cendrars*, Monique Chefdor (dir.), Paris, Honoré Champion, 1999, p. 99-112 ; et l'article de Birgit Wagner, « La voix (enregistrée) et le texte. À propos de *Dan Yack* » dans *Blaise Média. Blaise Cendrars et les médias*, Birgit Wagner et Claude Leroy (dir.), Nanterre, Université Paris X-Nanterre, « RITM », n°36, 2006, p. 29-43.

² Martin, Jean-Pierre, *La Bande sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, « Les Essais », 1998, p. 225.

³ *Dan Yack*, ORC, I, p. 819.

⁴ *Ibid.*, pour les deux dernières citations.

notamment le rire de la « valetaille » qui « déchir[e], comme on viole, l'écharpe pure du matin ». La brutalité de l'image du viol signale la transgression d'une représentation précieuse du réel que la métaphore de « l'écharpe pure du matin » incarne. L'extrait de l'*Ave Maria* que Dan Yack claironne quand il est expulsé, « ... *et benedictus fructus ventris tui.../ A-a-men !*¹ », résonne comme le cri de son premier jour sur terre. Une naissance éclipsée par celle du soleil qui « vient au monde, bien constitué et rougeaud ». Rejeté sur le quai, il est encore assailli par les bruits : les matelots qui chantent, les sabots des chevaux, le ronflement des automobiles, les pavillons qui claquent au vent. Dans le tumulte, il s'obstine à rire, à injurier les matelots et à reprendre sa chanson pour que sa parole domine. Se faisant chef d'orchestre de cet environnement bruyant en battant « démesurément la mesure² », il devient l'organisateur plus que l'acteur du monde qu'il croit faire rythmer. Mais il est moins que cela : d'abord spectateur d'un spectacle qui n'a pas lieu à l'instant de l'accouchement fantastique de la Néva, il est ensuite danseur sur une scène inexistante tandis qu'il entend le concert de Saint-Pétersbourg. Le narrateur précise : « Il a l'impression d'avoir assisté à un spectacle prodigieux. [...] Il a l'impression de danser sur le rythme même de la ville qui s'éveille.³ » Tout lui paraît « joie [...] couleurs, lumière, vie », y compris les « ivrognes effondrés⁴ » devant lesquels il passe, sans les rejoindre.

Toute cette entrée en matière indique comment la subjectivité du personnage est construite sur le sentiment d'être en dehors du monde, à l'écart de toute communauté. Cet écart s'exprime par une dissonance profonde entre sa propre voix, celles des autres et le chahut environnant. Dan Yack échoue à rejoindre le ballet sonore du gramophone qui beugle, car sa voix d'ivrogne est une voix qui sonne faux, qui n'est pas en place, et parce que son corps ne l'est pas non plus.

En effet, les bondissements de Dan Yack s'apparentent à des acrobaties, mais un acrobate retombe sur ses pieds et revient en place après avoir exécuté un exercice périlleux. Ce n'est pas le cas ici : l'acrobate ne retombe pas. Le narrateur donne des indications sur les élévations, mais peu sur les atterrissages de Dan Yack, comme s'il était suspendu en l'air, entre l'impulsion première et la chute. Lui-même surpris de se retrouver dans cette posture sans avoir livré aucun effort, il ne semble pas maître de ses mouvements et reste indécis devant ses

¹ *Ibid.*, p. 820 pour les quatre dernières citations.

² *Ibid.*, p. 821 pour les deux dernières citations.

³ *Ibid.*, p. 821 et 822 pour les deux citations de la phrase.

⁴ *Ibid.*, p. 822 pour les deux citations de la phrase.

virevoltes : « Il eut l'impression d'effectuer une acrobatie dangereuse, entre ciel et terre, au niveau des visages aériens et des projecteurs qui chavirent dans l'éloignement¹ [...] ». La même incompréhension le saisit alors qu'une « tristesse infinie » l'assaille : il « gonfle » et a « la sensation de monter en l'air comme un ballon d'observation² ». Son ivresse s'exprime par une tension à la verticale qui ne trouve pas de fin et qui ne fait qu'intensifier le fatras de ses impressions douteuses. Étranger à lui-même, il ne trouve pas d'asile dans ce qui l'entoure, car la ville est aussi prise de convulsions.

Ébahi, il ne peut qu'imaginer que c'est lui qui provoque ces mouvements. Par exemple, il tire dans le ciel avec sa palme d'aréca, en chasseur grotesque, pour que « les nuages tombent, canardés », et il se représente la Néva comme un « grand corps en chair de poule » en train d'accoucher, retourné, la tête en bas. La confusion est telle qu'il n'est plus possible d'identifier ce qui est décrit ni le point de vue adopté :

D'un coup, tout s'inclina, fit une embardée, grandit, s'approcha et se mit à défiler, puis à tirer une bordée, vira sur place, frémit, glissa et repartit dans le vent, s'éloigna, embarquant des paquets d'eau. Tout noircit sous le grain, se tasse, se brouille. Des grosses bouées bringuebalantes passent en dansant, alors que la ville pontonne dans l'embrun.³

Dans ce passage a lieu un dérapage de formes qui culbutent et qui défilent les unes après les autres. Il n'est plus question d'aucun personnage, même plus du fleuve, à peine de « paquets d'eau ». Tout est abandonné à la description d'un espace mouvant, abstrait, difficilement concevable, pour laisser la place à une représentation fantasmatique d'une ville qui cesserait de contenir le fleuve, mais qui serait elle-même fragmentée en morceaux épars sur l'eau⁴. Dans ce portrait confus de la réalité, il n'y a plus de place pour l'existence substantielle d'un personnage. Il est exclu du monde, mais aussi de lui-même. Le sentiment d'incertitude, victorieux sur l'illusion du réel, surnage à la surface d'une histoire qui répugne à commencer.

L'ivresse est pour Dan Yack un état d'exil permanent et un révélateur de l'ambivalence de sa personnalité. Dans un premier temps, il est porté par une truculente confusion de ses sens et, dans un second temps, il est abattu et se sent « gauchir » par l'arrivée d'un « vide » inexpliqué. Progressivement, le rythme du monde autour de lui ralentit et se réduit à une symétrie morne : « Une, deux, trois, quatre. Une, deux, trois, quatre. » Par une contradiction

¹ *Ibid.*, p. 819.

² *Ibid.*, p. 822 pour les deux citations de la phrase.

³ *Ibid.*, p. 821 pour les trois dernières citations.

⁴ Dans son analyse de l'*incipit* de *Dan Yack*, Michèle Touret insiste sur quelques critères qui peuvent être attribués à cette esthétique de l'ivresse et qui peuvent se généraliser, comme elle le précise, à tous les romans de Cendrars : une survalorisation du détail, une tendance à la synthèse, une fragmentation du réel, l'insertion de visions fantastiques et d'effets de disjonction. *Blaise Cendrars, Le Désir du roman (1920-1930), op. cit.*, p. 129 à 134.

totale avec la sensation de légèreté qui est la sienne depuis le début de sa déambulation, il est retenu : « Un câble le retient, quelque chose d'ancré au fond de ses moelles. Une pesanteur. » À ce soulèvement impossible s'ajoute une gesticulation : « Maintenant Dan Yack piétine sur place, fait des mouvements des bras. Même sa tête dodeline, semble se détacher et enfler. ¹ » Ce Charlot bouge, mais ne va nulle part. Il ressemble à un acrobate devenu trop lourd, sujet au sentiment douloureux de ne pas réussir à sortir de soi-même. D'abord montré suspendu dans les airs, Dan Yack est ensuite incapable d'avancer. Il s'élance, mais retombe aussitôt. Le déséquilibre, après s'être imposé comme condition d'une existence heureuse et solitaire, est éclairé d'une lumière inquiétante qui annonce le destin d'un être vaincu.

La scène d'orgie dans la salle du *Chien errant* prolonge ce moment d'extase avorté. Il s'agit d'une autre mise à l'épreuve de la voix de Dan Yack, de ses visions qui touchent à l'irréalité complète et de son désespoir lié à l'abandon d'Hedwiga. Puisant dans le *topos* des scènes de fêtes, ce passage s'organise selon un schéma actanciel proche du chapitre « Délire » du livre VIII des *Frères Karamazov*, consacré au personnage de Dmitri. L'aîné des trois frères participe à une fête dans une demeure où se trouve Grouchenka, qu'il aime d'un amour non réciproque. Il est partagé entre l'envie de se suicider, car elle a choisi un autre homme, et l'espoir de réussir à se faire aimer d'elle tout de même « pour cette nuit, pour une heure, pour un instant² », ce qui rendrait toute son existence supportable. Ses tergiversations sont rythmées par les chansons à boire entonnées par les invités et par l'accentuation progressive de son délire alcoolique. Dostoïevski décrit « une fête à tout casser³ » pendant laquelle Dmitri est pris de vertiges : « À partir de ce moment, tout tourna autour de lui, comme dans le délire.⁴ » La fièvre de Dan Yack s'exprime aussi par la sensation d'un tournoiement : « Tout tourne autour de lui. Il sent son ivresse le reprendre. Il perd toute notion. Tout tourne. » Dans une atmosphère où tout semble se liquéfier et se décomposer, des troubles de la perception visuelle et des hallucinations hypersexualisées altèrent son jugement. Progressivement, il se sent isolé, ce qui accentue son chagrin : « Il est très malheureux. [...] Il n'a qu'un seul sentiment, celui d'être malheureux.⁵ »

¹ *Dan Yack*, ORC, I, p. 822 pour les cinq dernières citations.

² Dostoïevski, Fédor, *Les Frères Karamazov*, [1879], Pierre Pascal (dir.), Lucie Desormonts, Sylvie Luneau, Henri Mongault et Boris de Schlœzer (trad.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°91, 1952, p. 463.

³ *Ibid.*, p. 458.

⁴ *Ibid.*, p. 465.

⁵ *Dan Yack*, ORC, I, p. 826 pour les deux dernières citations.

Kalganov, un autre invité de la fête dans *Les Frères Karamazov*, est « en proie aux fumées de l'ivresse et plus encore à une angoisse indéfinissable¹ ». Dostoïevski insiste sur l'isolement de Dmitri, personnage délirant, au milieu de la bousculade. Dmitri pense avoir trouvé le lieu pour mettre fin à ses jours parce que c'est là qu'il a vu Grouchenka s'éloigner : « “Si je dois me tuer, c'est maintenant ou jamais”, songea-t-il. [...] tout était fini, Grouchenka, cédée à un autre, n'existait plus pour lui.² » Le rapport de Dan Yack à Hedwiga est aussi construit sur un sentiment d'éloignement puisqu'au téléphone le souvenir de l'être aimé s'enfonce en profondeur, dans les abysses, avec sa propre voix : « Il s'impatiente, s'énerve, crie, pleure, supplie. En vain. Rien ne lui répond, sauf, à l'autre bout du fil, une sonnerie assourdie et précipitée qui se noie.³ »

Que ce soit dans *Les Frères Karamazov* ou dans *Le Plan de L'Aiguille*, les chansons obscènes proférées par des femmes lubriques sont des démonstrations de l'érotisme qui se refuse aux deux personnages. Les chants en italien, en russe et en français du *Chien errant*, à la différence de la prière en latin fredonnée ou créée en solitaire quelques pages en amont, lient tous les chanteurs dans une forme de camaraderie que Dan Yack se résigne à rejoindre. Il abandonne la singularité de sa voix et ses lamentations, pour ne plus se faire entendre que par une assemblée hagarde, qu'il cherche à enivrer davantage : « Je ne paie pas à boire mais à dégueuler.⁴ » L'ivresse s'intensifie jusqu'au point répugnant où la gorge déborde, supplantant la manifestation d'une parole orgueilleuse par un étouffement maladif. Avec cette tournée générale, il n'est pas question de se sentir simplement grisé par l'alcool, mais de faire chanter « les chiens calamiteux, soit ceux qui errent, solitaires, dans les ravines sinueuses des immenses villes⁵ » comme l'écrit Baudelaire, jusqu'à leur faire perdre la voix, jusqu'à faire en sorte que les gueules des chiens errants, pour reprendre le nom du cabaret, se referment.

Pendant le séjour des passagers du *Green Star* sur l'île de Chiloé, la confiance de l'ivrogne est exacerbée. Il n'y a pas une seule page consacrée à la vie quotidienne de Dan Yack dans la ville de San Carlos qui n'évoque la vigueur que lui procure une consommation d'alcool régulière, de sa tournée des bars avec l'équipage à ses derniers esclandres au *Pourquoi Pépita ?*. Vider des verres apparaît comme une façon de posséder un univers à part entière et renforce le portrait d'un individu au tempérament outrancier :

¹ Dostoïevski, Fédor, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 460.

² *Ibid.*, p. 462.

³ *Dan Yack*, ORC, I, p. 826.

⁴ *Ibid.*, p. 827.

⁵ Baudelaire, Charles, « Les Bons chiens » dans *Le Spleen de Paris*, op. cit., p. 361.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

[...] partout il y avait donc du vin à discrétion, du vin, des liqueurs, des mélanges à toutes les doses absorbées dans des verres de toutes dimensions, des bouteilles de toutes les formes, et les flacons les plus rares, qui faisaient l'honneur du comptoir, étaient descendus, époussetés, vidés d'un trait, emportés et fracassés dehors sous les pieds nus des curieux.¹

Pour Dan Yack, la résistance à l'alcool distingue la valeur des individus. C'est pourquoi, pour rendre hommage à ses trois compagnons incapables d'aller jusqu'au bout de leur quête, il plante une croix après leur mort « faite en bouts de planches » qui « proviennent de vieilles caisses abandonnées ». Sur ces planches, « on peut lire en travers, de dos et de face, en haut ou en bas, les mots PICON, VERMOUTH, la marque du whisky BLACK BULL, ainsi que le grand nom d'un champagne² », comme un symbole ironique de leur impuissance.

À San Carlos, Dan Yack se sent en pleine possession de ses moyens quand il est ivre : « L'alcool aiguisait son flair, lui donnait de la lucidité, de l'audace et le sens des spéculations.³ » Boire, faire l'amour et jouer sont ses trois occupations en attendant qu'il réalise l'affaire qu'il a conclue avec Hortalez, la première de ces activités entraînant les deux autres. Confiant, jouisseur, parieur, intarissable de « véritable[s] idée[s] d'ivrogne⁴ » : tous ces attributs concourent à faire oublier l'image de pantin docile que Dan Yack présente au début du roman. Mais cette surenchère de puissance et de confiance ne couvre pas son inconsistance et son insatisfaction chronique. Bien qu'il se montre gouailleur avec Hortalez, il reste sans voix, « songeur⁵ » face à l'orchestre des chats ou en entendant les « paroles d'amour⁶ » de l'Indienne avec laquelle il couche. Dans les deux cas, ce sont les sons émis par l'un ou par l'autre qui le fascinent et le réduisent au silence ou à la crispation maniaque de son rire. Le narrateur précise que Dan Yack « était en extase⁷ » devant son automate, et il insiste sur « le roucoulement de l'Indienne en extase⁸ ». En ce sens, comme tous les autres héros de Cendrars depuis *Au pays des images*, Dan Yack essaie de sortir de lui-même. En l'occurrence, il s'agit de mener à terme l'extase empêchée sur les quais de la Néva qui ouvre *Le Plan de l'Aiguille*.

¹ *Dan Yack*, ORC, I, p. 908. Ce plaisir de la surconsommation révèle une volonté d'accaparement qui se trouve déjà dans la *Prose du Transsibérien* : « Et tous les jours et toutes les femmes dans les cafés et tous les verres / J'aurais voulu les boire et les casser ». *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, ORC, I, p. 18.

² *Ibid.*, p. 894 pour les trois dernières citations.

³ *Ibid.*, p. 924.

⁴ *Ibid.*, p. 909.

⁵ *Ibid.*, p. 926.

⁶ *Ibid.*, p. 925.

⁷ *Ibid.*, p. 910.

⁸ *Ibid.*, p. 926.

Chaque roman de Cendrars développe une méthode, un truc, pour atteindre l'extase, à l'image du guesquel, l'objet sexuel patagon qu'utilise Dan Yack pendant ses rapports avec l'Indienne et qui permet de conduire les femmes à un état de jouissance exceptionnel :

Ces crins sont raides et longs d'un bon doigt ; leur effet est si violent que la femme hurle, pleure, grince des dents, mord, éclate de rire, sanglote, s'agite, écume, bave, fait des soubresauts, se tortille [...] l'orgasme est si puissant, qu'après la détumescence la femme reste épuisée, râlante, rassasiée, satisfaite, comblée, étourdie de bonheur, bête à pleurer, n'en pouvant plus.¹

Dans la petite note descriptive qu'il ajoute à son texte pour expliquer les origines de l'objet, Cendrars met en scène le discours du savoir et son roman prend des allures de traité ethnologique. Ce faisant, il brise un secret ancestral puisque cet instrument est censé rester tabou : « Les Patagons font mystère de cet instrument et il est interdit aux femmes d'en prononcer le nom sous peine d'être répudiées, voire même chassées de la tribu.² » De la même manière, l'écriture recèle quelque chose de secret qui est censé permettre de sortir hors de soi-même. En n'atteignant pas l'orgasme, Dan Yack n'atteint pas non plus cette sensation d'être détaché de soi.

À travers le passage où l'Indienne réclame son « *grand mâle*³ », il est possible de reconnaître en Dan Yack la résurgence d'une figure littéraire populaire chez les écrivains de l'avant-garde des années 1920, celle du « Surmâle », du nom du héros éponyme d'un roman de Jarry de 1902. Dans ce roman se rencontrent de nombreux thèmes chers à Cendrars : il y est question d'une course dite du « *mouvement perpétuel*⁴ » qui oppose des bicyclettes à un transsibérien, d'un phonographe qui donne à entendre une chanson popularisée par Remy de Gourmont, d'une machine qui tombe amoureuse, et même d'une Hélène adorée qui ressuscite. Au début du récit, les invités du châtelain André Marcueil imaginent l'existence d'un Surmâle, un homme capable de multiplier les performances sexuelles en un temps record sans se fatiguer. Au neuvième chapitre, il apparaît que Marcueil est « l'Indien tant célébré par Théophraste⁵ », incarnation du Surmâle en quête d'un amour illimité. L'infinitude de son appétit est formulée par la locution « *Et plus* » utilisée par Ellen, la fille du chimiste Barthybius avec qui le Surmâle va s'unir jusqu'à ce qu'elle s'épuise et finisse par mourir : « *Et plus*, cela n'est plus fixe, cela recule plus loin que l'infini, c'est insaisissable, un

¹ *Ibid.*, p. 923.

² *Ibid.*, p. 924.

³ *Ibid.*, p. 925. L'auteur souligne.

⁴ Jarry, Alfred, *Le Surmâle*, [1902], dans *Œuvres*, Michel Décaudin (dir.), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2004, p. 797-868, p. 829. L'auteur souligne.

⁵ *Ibid.*, p. 848.

fantôme...¹ ». En refusant de retirer le guesquel qu'il porte jour et nuit sur le modèle des Patagons, Dan Yack ne devient-il pas le Surmâle du roman de Jarry, l'Indien insatiable ? Épuisant sa partenaire qui réclame « *encore* » cette volupté en même temps qu'elle en a « *assez* », Dan Yack rédige des télégrammes qui interrompent ses nuits pour continuer à « *accapare[r]*² » des biens. Sa libido se déporte selon la dynamique d'un « *Et plus* » sans fin. L'alcool est le carburant de cette course à l'extase de Dan Yack, comme il est un des ingrédients de « *L'Aliment-du-Mouvement-perpétuel*³ » censé permettre aux muscles de se régénérer d'après Barthybius. Cependant, l'ivresse de Dan Yack ne lui épargne pas la défaite, et son séjour à Chiloé se termine sur un « krach sensationnel⁴ ».

Ainsi le héros ne parvient pas à rester le Surmâle, avatar strictement libidineux du surhomme nietzschéen, et n'atteint jamais l'extase convoitée. Il se consume en dilapidant sa fortune dans un automate et en voulant « recommenc[er] sans cesse à le faire jouer⁵ ». En outre, la « kyrielle de paroles lasses et troublées⁶ » de l'Indienne ne le reconforte pas puisqu'elle ne touche pas à la beauté du cri de l'otarie qu'on égorge. La relation qu'il noue avec cet amour de passage ne fait que confirmer le propos de Marcueil à la mort d'Hélène dans *Le Surmâle* : « [...] ce n'est que le désir de l'éternité impossible qui obsède et gâte les joies éphémères des amants.⁷ » Par conséquent, l'entrelacement de l'érotisme avec l'éternité scelle l'échec amoureux des personnages de Cendrars. Dans leurs transes vers la dépossession ou l'extase, la dissolution définitive est toujours repoussée à plus tard. Le jeu ou la sexualité ne sont que des manifestations concrètes de cette faillite.

L'aporie dans laquelle s'enfonce Dan Yack se matérialise dans la polyphonie de son environnement. Le mélange des bruits et des voix, humaines ou mécaniques, crée une jungle sonore dans laquelle le héros se perd. Quittant la chambre où il a laissé son amante, il est entraîné dans la répercussion des échos provoqués par les grelots de son guesquel, les vocalises des oiseaux, les coups de fusil de José-Pinto, le roulis de la mer et les chocs du télégraphe. Jean-Claude Vian remarque que les bruits et les onomatopées dominent les voix humaines : « *Dan Yack*, étrange livre des voix dans lequel l'homme ne possède pas la sienne

¹ *Ibid.*, p. 849.

² *Dan Yack*, ORC, I, p. 925 pour les trois citations de la phrase. L'auteur souligne.

³ Jarry, Alfred, *Le Surmâle*, *op. cit.* p. 804. L'auteur souligne.

⁴ *Dan Yack*, ORC, I, p. 928.

⁵ *Ibid.*, p. 909.

⁶ *Ibid.*, p. 925.

⁷ *Le Surmâle*, *op. cit.*, p. 863.

propre.¹ » Plus loin dans son article, il renvoie à un passage du *Lotissement du ciel* tout à fait pertinent pour figurer cet écho dans lequel le sujet s’effondre. Sur le champ de bataille, le narrateur lançant une grenade ou tirant un coup de fusil est comparé à « un enfant qui pousse du pied une grosse pierre dans un gouffre et suit sa chute dans le vide de percussion en répercussion jusqu’au point mort pour juger avec émotion de la profondeur, ce qui n’était pas si paradoxal que ça pour un contemplatif qui s’ignorait [...]»². Ainsi, tant que Dan Yack n’atteint pas ce « point mort », il semble immobilisé par l’écoute attentive et désarmante des résonnements du monde, et c’est uniquement en buvant qu’il trouve l’énergie nécessaire pour recommencer à agir.

À défaut de réussir à sortir de lui-même, Dan Yack essaie de faire entendre sa voix, dans un effort qui le plonge en pleine lassitude. Philippe Bonnefis commente à ce sujet : « L’écho inquiète. Parce que l’écho est une puissance de dépaysement. »³ » *Le Plan de l’Aiguille* progresse sur un principe de modulation de la voix où l’ivresse vient faire s’alterner des séquences sonores plus ou moins longues. La mise en évidence excessive d’une parole d’ivrogne sert à ne pas laisser la voix humaine s’effondrer définitivement dans le silence, au milieu des machines, des bruits indifférenciés, des cris d’animaux, des chœurs, etc. En outre, cette parole empêche que ne survienne une résignation totale à un désespoir qui prend tour à tour le visage d’Hedwiga et de Dona Heloisa. À la toute fin de ce premier tome, après l’utilisation du discours indirect libre, le narrateur extradiégétique laisse la place à un « je » qui appartient à la diégèse : l’arrivée de la première personne du singulier annonce la focalisation interne à venir dans *Les Confessions de Dan Yack*. Mais au moment de devenir autonome, cette parole est déjà rongée par la fatigue.

L’épuisement du soliloque

Dans *Les Confessions de Dan Yack*, la voix du héros prend davantage de place que dans *Le Plan de l’Aiguille*. Dans le premier tome, il est présenté comme un personnage vaincu par les bruits qui l’entourent alors que, dans le second, sa voix s’affirme à travers la retranscription écrite de neuf rouleaux enregistrés au dictaphone. Dans ces rouleaux, le propos se divise en treize sections non linéaires. Cette confrontation du personnage avec sa propre parole est donnée comme insoutenable. En enregistrant lui-même le journal intime de Mireille, après

¹ Vian, Jean-Claude, « Dan Yack, Le livre des voix » dans *La Fable du lieu. Études sur Blaise Cendrars*, op. cit., p. 105.

² *Le Lotissement du ciel*, OAC, II, p. 595.

³ Bonnefis, Philippe, *Dan Yack : Blaise Cendrars phonographe*, op. cit., p. 76.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

l'avoir poussée à la mort, Dan Yack rend son témoignage cannibale et autophage, puisqu'il l'absorbe jusqu'à ce qu'il se sente « fini¹ ».

Toutefois, ses enregistrements permettent à Dan Yack de retrouver sa voix après que son désespoir à Port-Déception lui a fait frôler l'aphonie. C'est également une manière de restaurer le souvenir de l'être aimé à travers un discours qui n'est pas proprement élégiaque, mais maladroit, qui frôle le drame sans le percuter. Dans son commentaire sur *Élégie de la mort violente* de Claude Estaban, Dominique Carlat rend compte de cette tendance de la langue à tourner sur elle-même quand elle veut signifier le deuil :

[...] si la répétition, structure fondamentale de la poésie, est apte à retranscrire l'expérience d'une mémoire qui revient sans cesse sur les mêmes images, interroge constamment la même énigme de la violence, plusieurs postures et plusieurs styles semblent en revanche nécessaires pour rendre compte du retentissement personnel du deuil. Tour à tour écartelé entre la colère et la pitié, la révolte et l'acceptation stoïque, le sujet témoigne de l'épreuve traversée grâce à cette instabilité des registres auxquels il fait appel. L'écrivain s'efforce vainement de reconstruire une chronologie qui parvienne à ordonner les événements.²

Construite sur des mouvements de répétition, obsédée par les mêmes images, bouleversée par sa violence, variant les registres et rendant difficilement compte d'une chronologie, la parole endeuillée de Dan Yack tente de se saisir, s'éloigne, se rappelle par des jeux d'enchâssement et ratiocine. Le premier rouleau invite à ne pas être dupe de ce manège tout à fait conscient de son inconséquence :

Ne vous moquez pas de moi, mademoiselle, je suis bavard comme tous ceux de ma nation. [...] Quand l'Anglais se tait au milieu de ses semblables, c'est qu'il soliloque en sourdine. C'est la ratiocination qui donne à chaque Anglais cet air de vieille fille désagréable.³

Le plaisir de monologuer se devine derrière cette adresse à la dactylographe. La mélancolie de ces pages et le sentiment de lassitude affiché ne se séparent pas d'une joie à s'entendre parler, à manier un « dialogue de ventriloque⁴ » qui va de soi à soi :

Je fais marcher l'appareil à reculons. Je presse sur un bouton et j'entends aussitôt ma voix sortir du cornet. Je suis en train de lire à haute voix le petit cahier de Mireille et l'appareil enregistre. Ainsi, je m'entends deux fois, *primo*, quand je dicte, et puis, quand l'appareil me répète ce que je viens de lui dicter.⁵

Certes, ce cercle fermé ne se construit pas sans omettre sa futilité et se reconnaît comme un pis-aller pour étouffer le regret de « la voix de Mireille » : « Et, aujourd'hui, c'est moi qui

¹ Dan Yack, ORC, I, p. 1044.

² Carlat, Dominique, *Témoins de l'inactuel. Quatre écrivains contemporains face au deuil*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2007, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 956.

⁴ *Ibid.*, p. 953.

⁵ *Ibid.*, p. 952. L'auteur souligne.

entendrais sa voix, sa voix sortant de l'appareil, sa voix à elle, au lieu d'entendre deux fois la mienne qui parle dans le cornet ou dicte à haute voix.¹ » Mais sans cesser de souligner la douleur de n'avoir plus en face de soi que sa propre voix, le récit met en évidence la fascination d'avoir encore une voix à entendre.

En effet, *Les Confessions de Dan Yack* s'ouvrent sur un appel de l'univers à un sujet qui proclame sa présence : « Tout m'appelle, moi./ Moi. Je.² » De ce point de vue, l'épuisement qui gagne Dan Yack, et dont il se lamente, est un leurre. Son soliloque n'est pas destiné à se terminer ou à faire de la mort une perspective proche et rassurante. Ce mirage d'une écriture de l'anéantissement, Dominique Rabaté le met en évidence quand il s'interroge sur la relation entre épuisement et littérature et décrit une « énergie paradoxale du récit qui tend vers sa fin, mais qui doit constamment reprendre le travail d'annulation de sa propre voix³ ». L'épuisement de Dan Yack, sa solitude et son désespoir ne s'expliquent pas uniquement à partir du phénomène du deuil, mais aussi à partir de ce travail de sape que commet celui qui s'adresse à lui-même.

Dans la deuxième partie du roman, le rapport à l'ivresse illustre ces circonlocutions de la parole. L'alcool conduit Dan Yack à soliloquer après la mort de Mireille, quand il reprend une consommation régulière. Le soliloque est une forme du discours qui évite à la parole de s'éteindre en revenant constamment sur un locuteur qui est à la fois émetteur et récepteur de l'énoncé. La prise de parole sombre de son propre chef dans le silence, sans se préoccuper de l'absence de réponse d'un interlocuteur. Cependant, Dan Yack fait tout pour éviter que sa parole ne disparaisse.

Au front, il est particulièrement attentif à l'interruption des voix ou des sons, signe évident de la mort. Pour lui, le vacarme le plus alarmant provient du « silence terrifiant⁴ » entre deux explosions, ou encore du souffle trop lointain de ses camarades dont il perçoit le désarroi. Il constate que « la plainte secrète d'un cœur angoissé écrasait la voix des canons », comme au milieu du blizzard « la plainte dominante de [s]es silencieux compagnons » se trouve être ce qu'il y a de plus assourdissant. Cette impression de déjà-vu montre comment la hantise du silence lutte avec la jubilation du bruit. Ce qu'il y a d'exécration dans la guerre, c'est qu'elle exclut la voix des hommes des bruits du monde, elle la rejette en dehors de sa

¹ *Ibid.*, pour les deux dernières citations.

² *Ibid.*, p. 953.

³ Rabaté, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2004, p. 11.

⁴ *Dan Yack*, ORC, I, p. 1016.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

« symphonie singulière¹ ». La montée à l'assaut est saisie par un étourdissement sonore, et le désastre agit comme un gramophone :

J'entendais des cris, des appels, des craintes. 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, raye à tort et à travers un vieux disque déjà usé, remonté à fond et dont toutes les voix humaines sont définitivement condamnées.²

En essayant de ne plus boire, Dan Yack prend le risque d'exclure sa voix des autres voix humaines. C'est pourquoi il finit par reprendre « une demi-douzaine de cocktails³ » et du champagne pour conclure l'affaire qui ouvre à Mireille les portes du cinéma. En outre, pendant ses mois de chasse à la baleine qu'il passe avec des matelots exécutant un travail « abrutissant, éreintant, de surmenage, de fatigues, de risques⁴ », l'alcool est à nouveau montré comme un expédient. Les scaphandriers sont décrits comme des « gens silencieux⁵ » qui boivent beaucoup. Le « massacre », le « carnage » qui rappelle les chasses de *Moby Dick*, ne semble être rendu possible que parce qu'au milieu des « cris, coups de sifflet, ordres rauques, manœuvres improvisées, courses folles, baleines râlant » les matelots sont « ivres de sang, de surmenage, de joie⁶ ». Autrement dit, l'importance de leur consommation d'alcool est au moins égale à cette autre forme d'enivrement dans laquelle le goût du meurtre les plonge. Dès lors, l'ivresse ne sert pas seulement à élaborer des scènes gaillardes, mais aussi à supporter la fatigue, la violence, le silence, et à relancer la vie elle-même.

Dans son entreprise d'enregistrement, Dan Yack cherche une façon de parler qui sache pratiquer l'esquive et adopter les dévoiements de l'ivresse. Au front, ce subterfuge de la parole est incarné par le cri des oiseaux. Ils ne produisent pas un discours logique, construit et rassurant, mais un raffut dénué de sens : « Comme dans ces solitudes perdues le jacassement des canards sauvages et des poules d'eau me faisait battre le cœur.⁷ » Si la voix humaine est perturbante (« Je parle tout seul. Ma voix me gêne. »), celle des oiseaux est une promesse d'amour :

Quelle infinité de chansons d'amour, de mélodies, de voix dans l'infinie variété des oiseaux !
À Chiloé, dans les collines de San Carlos, les oiseaux me donnaient de merveilleuses rhapsodies.⁸

¹ *Ibid.*, p. 1017 pour les trois dernières citations.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 990.

⁴ *Ibid.*, p. 986-987.

⁵ *Ibid.*, p. 987.

⁶ *Ibid.*, p. 986 pour les quatre citations de la phrase.

⁷ *Ibid.*, p. 1016.

⁸ *Ibid.*, p. 1018 pour les deux dernières citations.

Aussitôt après ce passage, Cendrars énumère les cris de quelques oiseaux rares, comme il le refera vingt ans plus tard pour rédiger la litanie du fragment 73 du chapitre « Le Nouveau Patron de l’aviation ». Dans un long catalogue ornithologique, le chant des oiseaux transporte le « je » mystérieux de ce chapitre du *Lotissement du ciel* vers un ravissement de tout son être. Il y a lieu de croire que c’est un ravissement similaire que vit Dan Yack sur le champ de bataille. Sa voix tente d’imiter le rythme et les modulations de ces animaux parce que c’est ce qui ressemble le plus à la vie (« La vie était là derrière un paillon. Je l’entendais jacasser, caqueter, rire.¹ »), contre la mort qui déraisonne (« J’écoutais délirer la mort.² »). Derrière son créneau, il rêve de s’envoler pour échapper à l’attente. Comme l’oiseau inconnu au « cri de balançoire » qui se faufile entre deux combats, le soliloque des *Confessions de Dan Yack* s’épuise à se construire sous une forme « zigzagante, rasante », et à fonctionner « comme un boomerang », revenant « à la même place³ ». Ce tournoiement figure l’ivresse langagière de celui qui renonce momentanément à l’ivresse éthylique.

La répétition est la figure de style la plus évidente pour mettre en relief ce retour du discours sur lui-même « comme un boomerang ». Dans le troisième rouleau, Cendrars l’utilise pour insister sur la couleur de la nuit. La phrase « La nuit est bleue » sert à décrire à la fois le paysage perceptible par la fenêtre du chalet, et à introduire l’épisode parisien durant lequel Dan Yack rencontre Mireille. Le thème de la couleur de la nuit est une idée fixe d’autant plus remarquable que les notations sur ce sujet sont détachées du reste du texte par des vers. La même formule est identifiable à intervalles réguliers ou est répétée pour créer un effet d’insistance :

La nuit est bleue.
La nuit est bleue.
La nuit est bleue.⁴

Néanmoins, la répétition parfaite n’est pas la signature exclusive du soliloque de Dan Yack. La phrase est reprise et amplifiée par de nouveaux compléments, provoquant une nouvelle série de vers dans laquelle l’énoncé se gonfle :

La nuit est bleue.
Je ne dors pas.
Je regarde par la fenêtre.

¹ *Ibid.*, p. 1021.

² *Ibid.*, p. 1020.

³ *Ibid.*, p. 1021 pour les quatre dernières citations.

⁴ *Ibid.*, p. 970.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

La nuit est de plus en plus bleue.¹

La locution adverbiale « de plus en plus » ajoute un supplément d'intensité et une nuance de teinte à la nuit. Par ces ajouts d'informations, Cendrars change le lieu de l'action et bascule dans un récit à l'imparfait qui marque l'apparition du souvenir :

La nuit est bleue.

La nuit est bleue comme à Paris.

C'est l'aube. Ou presque.

Autrefois j'allais faire la noce à Paris.

La nuit est bleue comme quand on sort d'un mauvais lieu et qu'on descend de Montmartre à l'aube.²

Dans cet extrait, la répétition ne permet pas uniquement de faire avancer le récit ou de produire un rythme singulier. Elle est aussi un moyen de faire varier le thème, de manière à l'appréhender sous un angle différent. Cendrars change les points de vue pour considérer la nuit. Il met en valeur le motif de la fenêtre en détachant en tête de phrase le complément circonstanciel qui l'évoque : « Par la fenêtre ouverte, la nuit était bleue.³ » Ou encore, il souligne l'habitude de Dan Yack de scruter les irisations bleutées : « Combien de fois je l'ai vue bleuir, la nuit. À travers une porte de bar ou par la fenêtre ouverte d'une maison de femmes, place des Victoires.⁴ » Évidemment, la vue à la fenêtre est un symbole qui marque un passage, une transition. Ainsi ce sont les associations mentales du personnage, qui passe d'une idée à l'autre à partir d'un même thème, qui font avancer le récit et créent des ellipses narratives.

Le mouvement de giration de la parole de Dan Yack reprend au début du sixième rouleau. La couleur de la nuit, noire cette fois-ci, redevient le moyen de passer d'une séquence à l'autre. Par l'usage appuyé de l'anadiplose, Cendrars reproduit un effet d'oralité et un effet de stagnation d'une pensée perdue entre rêve et réalité, souvenir et instant présent. Il en résulte un équilibre hypnotique qui incite à une lecture du texte à voix haute. La reprise du rhème d'une phrase comme thème de la phrase suivante, dans une progression thématique linéaire, donne l'impression que le discours avance laborieusement, par à-coups, avec langueur :

Il fait nuit. Il pleut. Il pleut depuis huit jours. Depuis huit jours je ne fais rien. [...] Je regarde dehors.

Dehors, il pleut. [...] Je regarde dehors. Dehors, il pleut.

Puis, c'est la nuit. La nuit noire. [...]

¹ *Ibid.*, p. 967.

² *Ibid.*, p. 970.

³ *Ibid.*, p. 971.

⁴ *Ibid.*, p. 970.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

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 les oiseaux.¹

Dans une page du quatrième rouleau, un procédé semblable est utilisé pour exprimer la monotonie des jours qui s’écoulent :

Rien ne me trouble dans mes pensées, pas même l’abolement lointain d’un chien. [...]
Je suis seul. [...]
Rien ne me trouble dans mes pensées. [...]
Je suis tout seul.²

La représentation de la pensée errante de Dan Yack est un indice d’attente, chargé de traduire ce que Dominique Rabaté appelle, avec les mots de Borges, « l’imminence d’une révélation³ » qui se fait attendre, et qui est à l’origine d’un épuisement du soliloque.

À l’échelle de tout le roman, la répétition approximative d’une séquence est le trait stylistique le plus saillant pour indiquer la prise de conscience par Dan Yack que rien ne recommence jamais à l’identique : « Ah ! pourquoi est-ce que tout se répète-t-il puisque rien ne revient ?⁴ » La résurrection impossible de Mireille amène tout le discours dans le délire de la réitération. Sans doute y a-t-il quelque chose de ce sentiment de l’inéluctable vécu par Dan Yack dans la pièce de Beckett, *La Dernière bande*, où le personnage de Krapp écoute aléatoirement des bandes sonores sur lesquelles il a enregistré le compte rendu de sa vie passée. Il se confronte à un temps où il lui semble qu’« il y avait encore une chance de bonheur⁵ ». Il ne peut le supporter que s’il parvient à redevenir ce qu’il était : « Sois de nouveau, sois de nouveau.⁶ » L’impossibilité à être de nouveau plonge Dan Yack dans une torpeur qui l’immobilise et l’empêche d’agir autrement que par un retour, à voix haute, sur les dernières années qu’il vient de vivre. Cette torpeur se lit aussi dans son incapacité à redevenir un ivrogne : « Nous avons bu toute la nuit sans arriver à me soûler. Cela aussi est fini.⁷ » Il est possible de reprendre un verre et de reproduire la routine du buveur, mais l’ivresse a changé de nature.

Contre un coup d’arrêt définitif qui viendrait empêcher la tentative d’un recommencement, c’est autour d’une bouteille de vin que Dan Yack se rend compte que

¹ *Ibid.*, p. 1009-1010.

² *Ibid.*, p. 982.

³ Rabaté, Dominique, *Vers une littérature de l’épuisement*, *op. cit.*, p. 11.

⁴ *Dan Yack*, ORC, I, p. 1029.

⁵ Beckett, Samuel, *La Dernière bande* suivi de *Cendres*, [1958], Paris, Minit, 2018, p. 35.

⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁷ *Dan Yack*, ORC, I, p. 1031.

l'existence est affaire de relances. Cette expérience introspective surgit au moment de l'annonce de la mort de Mireille par l'infirmier qui se chargeait d'elle, repoussant à plus tard l'éclatement de la tristesse :

Ce litre de rouge !

La tonnelle était parfumée par un acacia qui laissait tomber ses fleurs blanches dans nos verres. Il y avait une toute petite brise. Des quilles volaient en l'air. Les joueurs d'à côté, des employés de la gare obligés d'aller recevoir le train que l'on entendait gronder dans le fond de la vallée, s'entêtaient à vouloir faire des points. Ils jouaient avec violence.

Il y avait un litre de rouge sur la table, et trois hommes, trois hommes assis autour de la table, trois hommes qui ne se parlaient pas. Les verres étaient pleins, ils les vidaient. L'acacia secouait ses fleurs.¹

Une phrase averbale exclamative introduit un trouble fortuit par lequel le temps semble retenu. Le répit qu'apporte cet extrait est indiqué par le rappel de termes, le retour du motif de la bouteille d'alcool ou de l'acacia. L'observation sur les quilles qui ne retombent pas renforce l'impression d'un instant de suspens exceptionnel, où seule l'immédiateté des sens compte : le parfum de la tonnelle, les bruissements de la vallée, les couleurs des fleurs ou du vin. Dan Yack se remémore encore une bousculade et le toucher d'une guêpe sur sa joue avant de reconnaître sa stupéfaction. Le goût est le dernier sens convoqué pour qu'ait lieu la révélation :

Comme dans un accident d'auto, j'enregistrai tous ces menus détails en une fraction de seconde.

Tout cela est encore vivant en moi.

Parfaitement.

Mais je me souviens également de la stupeur qui se fit jour en moi quand je constatai que le vin était bon.

La vie était donc encore possible et l'on ne mourait pas sur le coup ?

Ce litre de rouge !²

Dans le commun d'une séquence de délasserment estival, la mort de Mireille devient une promesse de renouveau. La pensée se laisse envahir par un choc et se libère de l'écoulement du temps par une fulgurance qui révèle qu'aucun foudroiement fatal ne survient au moment le plus attendu. Après la duplication de l'exclamation initiale, l'ordinaire reprend ses droits, mais une acuité nouvelle est passée, et a rendu sensible le mouvement en spirale de l'existence.

Cette expérience est comparable à celle qui saisit le narrateur dans *Le Temps retrouvé* :

J'éprouvais un sentiment de fatigue et d'effroi à sentir que tout ce temps si long non seulement avait, sans une interruption, été vécu, pensé, secrété par moi, qu'il était ma vie, qu'il était moi-même, mais encore que j'avais à toute minute à le maintenir attaché à moi, qu'il me supportait, moi, juché à son sommet vertigineux, que je ne pouvais me mouvoir sans le déplacer comme je le pouvais avec lui.³

¹ *Ibid.*, p. 1043.

² *Ibid.*, p. 1043-1044.

³ Proust, Marcel, *Le Temps retrouvé*, [1927], dans *À la recherche du temps perdu*, t. IV, Jean-Yves Tadié (dir.), avec la collaboration d'Yves Baudelle, Anne Chevalier, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Pierre-Edmond Robert, Jacques Robichez et Brian Rogers, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°356, 1989, p. 624.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

Pour le personnage de Cendrars, la fatigue résulte également de la lucidité engendrée par le passage du temps. En haut d'un nid d'aigle, au volant d'une voiture lancée à toute vitesse qui donne « l'impression de voler¹ », depuis le sixième étage d'un immeuble parisien, les trois dernières sections du livre, après l'annonce de la mort de Mireille, présentent différents sommets. Pas un seul ne semble aussi vertigineux que celui du temps décrit par Proust, et que Dan Yack gravit par les détours de son soliloque. Néanmoins, le narrateur du *Temps retrouvé* et celui des *Confessions de Dan Yack* n'entretiennent pas le même rapport à cette fuite du temps. Le premier va finir par prendre goût à retrouver le temps passé, tandis que le second n'y voit qu'une douleur qui se répète. Le détournement du récit de Proust par Cendrars tient dans le passage d'un consentement heureux à un sentiment de résignation.

Dans *Le Plan de l'Aiguille* et dans *Les Confessions de Dan Yack*, l'ivresse est associée à l'apprentissage d'un nouveau rapport à la temporalité. D'un verre à l'autre, le héros se réconcilie avec l'alternance des jours et des nuits, et découvre ce qu'il est possible d'appeler avec Guy Debord commentant son alcoolisme : « le vrai goût du passage du temps² ». Loin de l'écriture du rêve que Cendrars a pu approcher comme une succession d'images figées, l'écriture de l'ivresse, ou plutôt de ce qui est plus fort que l'ivresse et qui amène à sentir comment le temps s'écoule, le conduit à imaginer un récit sans cesse mouvant. Cette relation au temps, refus d'une perception linéaire, ne naît pas avec *Dan Yack*, mais elle s'y précise encore. Au moment de la réunion des deux tomes, Cendrars écrit à Jacques-Henry Lévesque : « Déjà la question de la dislocation du temps me préoccupait, mais je n'en avais pas pris conscience.³ » Cette dislocation est liée, dans *Le Plan de l'Aiguille*, aux effets d'accélération ou de ralentissement extrêmes du récit et, dans *Les Confessions de Dan Yack*, à l'enchevêtrement des rouleaux sur lesquels le protagoniste enregistre son discours. L'ivrogne réagence le désordre de sa parole et c'est pourquoi il réalise la même opération que Pantagruel dans *Le Quart livre*, c'est-à-dire qu'il décongèle les mots et leur accorde une seconde force de signification. Le magnétophone apparaît comme l'outil qui permet ce tour de force :

Pour la première fois une machine rattrape les paroles de l'homme, ce que Rabelais nommait les paroles "congelées", et les fait éclore séance tenante. À la stupéfaction de tous, il en sort, non pas des

¹ *Dan Yack*, ORC, I, p. 1045.

² « J'ai d'abord aimé, comme tout le monde, l'effet de la légère ivresse, puis très bientôt j'ai aimé ce qui est au-delà de la violente ivresse, quand on a franchi ce stade : une paix magnifique et terrible, le vrai goût du passage du temps. » Debord, Guy, *Panégryque*, Paris, Gallimard, 1993, cité par Trudel, Alexandre, dans « Des surréalistes aux situationnistes : sur le passage entre le rêve et l'ivresse », *CONTEXTES*, 2009, [En ligne]; consulté le 8 janvier 2020; URL : <http://journals.openedition.org/contextes/4421>

³ Lettre à Jacques-Henry Lévesque, 13 octobre 1945, *Blaise Cendrars / Jacques-Henry Lévesque. 1922-1959. Et maintenant veillez au grain !*, op. cit., p. 426.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

sentences, des thèses, des mots historiques, mais les propos qu'on tient en conversation, le langage de tous les jours, une suite de mots familiers.¹

Une simple voix, désignée d'abord comme celle d'un pochard qui se sent concurrencé par la présence sonore de l'univers, cède ensuite à une parole qui refuse de se taire. Dans un cas comme dans l'autre, le sujet est toujours en train de se regarder agir ou parler, en spectateur de sa débâcle. La déception amoureuse dans *Le Plan de l'Aiguille* et la tentation du cinéma dans *Les Confessions de Dan Yack* accentuent l'acuité de ce regard tourné vers soi.

¹ *Le Paysage dans l'œuvre de Fernand Léger*, [1946], TADA, XV, p. 253.

B. Le navrement d'amour

Dans *Le Plan de l'Aiguille*, l'errance de Dan Yack prend fin dans une île des Shetland sur laquelle il s'abandonne au désespoir, sous prétexte qu'il ne parvient pas à conquérir Dona Heloisa. Sa voix de rogomme est atténuée par des murmures qui le sidèrent autour de son verre « vide, vide, vide¹ ». Toutefois, le pronom « je » émerge à l'issue d'une longue introspection, comme si le personnage arrivait au bout d'un parcours de subjectivisation alors qu'« il était mortellement navré d'amour² ».

La question amoureuse renverse le statut de la parole de l'ivrogne qui se confronte à l'idée d'une relation interdite et chaste. *Le Plan de l'Aiguille* devait être le grand livre érotique de Cendrars³, pourtant c'est dans *Les Confessions de Dan Yack* qu'il identifie la « désorientation sexuelle⁴ » des soldats, provoquée, selon lui, par la guerre : « On dit que la guerre a tout bouleversé, je crois surtout qu'elle a bouleversé l'amour.⁵ » Par anticipation du deuxième tome, n'est-ce pas de cette désorientation amoureuse, plutôt que d'un érotisme libéré, que témoigne *Le Plan de l'Aiguille* ? Le titre du premier volume installe la confusion puisqu'il fait référence au lieu dans lequel le héros est reclus dans le second tome. Mais qu'il la vive isolé sur son île ou plus tard enfermé dans son chalet, l'expérience intérieure de Dan Yack est un vertige qui n'a rien de l'« euphorie de l'extase d'amour⁶ » qui aurait permis à Cendrars de produire ses textes inclassables, selon Maurice Mourier. Au contraire, *Le Plan de l'Aiguille* prépare la relation blanche de Dan Yack avec Mireille. Pour Michèle Touret, cet amour puissant, mais détaché de l'exaspération du désir, est « l'idéal de Dan Yack » : « l'amour sans objet, sans désir, sans espérance ni avenir⁷ ». Son navrement le plonge dans un état cataleptique proche de celui que peuvent connaître Moravagine et Raymond, une expérience qui s'accompagne d'une sensation de déjà-vu.

Cendrars essaie de faire de son personnage un observateur attentif d'un sentiment de dépaysement dans lequel les sens ont de moins en moins de prises. Ainsi Dan Yack se rend

¹ *Dan Yack*, ORC, I, p. 945.

² *Ibid.*, p. 946.

³ Notre édition donne accès aux notes de Cendrars dans lesquelles il relie la question de la « débauche sexuelle » avec « la guerre universelle » et établit la liste des pratiques sexuelles qu'il souhaite introduire dans *Le Plan de l'Aiguille* : « La castration/ Bestialité et nécrophilie/ cunnilingus et fellation/ Pédérastie/ Masturbation/ Excitants érotiques/ Le prépuce du Christ/ le culte de la déesse syrienne/ Exhibition etc. etc. ». « Notes », ORC, I, p. 1530 pour ces trois citations.

⁴ *Dan Yack*, ORC, I, p. 1028.

⁵ *Ibid.*, p. 988.

⁶ Mourier, Maurice, « Quand Cendrars rêve cinéma... », *Les Inclassables. 1917-1926, op. cit.*, p. 106.

⁷ Touret, Michèle, *Blaise Cendrars, Le Désir du roman (1920-1930), op. cit.*, p. 206 pour les deux citations de la phrase.

actif dans un moment d'apathie, cherche à rendre présent ce qui s'absente. Prendre en main son vertige, maîtriser ce qui tourne autour de soi, ces enjeux se retrouvent dans l'épisode du blizzard quand Sabakoff a la volonté d'ordonner géométriquement l'espace. C'est un jeu dangereux qui revient à se demander jusqu'où il est possible d'accompagner sa propre fin et comment il est possible non seulement d'avoir conscience de sa mort, mais aussi de la dire. Reste à identifier les outils qui permettent à Cendrars de se livrer à cette exploration de l'intériorité. Dans la scène du blizzard du quatrième chapitre, la dislocation du monde et la disparition des voyageurs sont liées par un trouble amoureux. Dans le chapitre suivant, le long paragraphe entre parenthèses qui conclut *Le Plan de l'Aiguille* est un cas exemplaire de vertige d'amour¹.

Dislocation du blizzard

Au moment de l'hivernage de Dan Yack et de ses compagnons, la dislocation est une méthode de disparition de l'individu. Il n'y a pas de distance entre l'homme et la nature sauvage qui l'entoure : elle l'absorbe totalement. Dévastatrice, elle annonce l'anéantissement de celui qui s'y aventure : « À perte de vue tout n'était que suaire glacé, ruines blanches, table rase.² » Cette image de la table rase ouvre la voie à une destruction et à une reconstruction du cosmos. La puissance des éléments est restituée pour parvenir à représenter un espace épuré, débarrassé du superflu, où tout peut reprendre :

Nature dépouillée, cristallisation, tout est réduit géométriquement, la plus belle image, les sens, l'instinct, tout est intelligible, rien ne vient obscurcir la vision lumineuse de la véritable nature des choses, grand art dont la vie n'est pas absente, mais latente !³

L'abstraction du paysage passe par une focalisation sur les formes géométriques et une appréhension violente de leurs mouvements. La nature ne semble pas hostile : elle va pourtant entraîner la mort de Sabakoff, de Goischman et de Lamont.

Le premier d'entre eux, le sculpteur, a du mal à travailler la glace parce qu'à travers elle il souhaite canaliser un idéal qui le dépasse :

Yvan Sabakoff songeait à une sculpture immatérielle tant son désir de simplification, de purification était grand.
Ah ! se consumer en émettant des formes, comme le soleil, par rayonnement !

¹ L'importance de ce passage est rehaussée par le fait que Cendrars demande à Jacques-Henry Lèvesque de le publier comme un texte à part entière dans le *Blaise Cendrars* que Louis Parrot fait paraître en 1948.

² *Dan Yack*, ORC, I, p. 879.

³ *Ibid.*, p. 880.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

Ne plus sculpter la main, mais l'espace infini qui circule entre les doigts écartés.¹

Le discours indirect libre est le principal mode de représentation de l'intériorité dans les deux derniers chapitres du *Plan de l'Aiguille*. Il permet de mêler le discours du narrateur à celui du personnage et de restituer une pensée le plus franchement possible, sans marquer de ruptures à l'intérieur de la narration. Au mélange des discours s'ajoute un autre rêve de fusion, celui de Sabakoff, qui souhaite se fondre dans le paysage : il est en plein délire et souhaite « se consumer ». En considérant que l'interjection, la phrase exclamative et la phrase assertive qui se suivent sont attribuables à sa réflexion, il est possible d'estimer qu'il anticipe sa disparition à travers cette rêverie. Son idéalisme rappelle celui du « je » de *Mon Voyage en Amérique* qui attend beaucoup de l'art et qui est submergé de références artistiques quand il admire la tempête. Incapable de voir ce qui l'entoure indépendamment d'une projection intellectuelle, Sabakoff relie la variété des formes offertes par la nature à la présence de Dieu : « Un cercle, un carré, un cube, une sphère, un disque, une ellipse sont les manifestations de sa perfection.² » Ironie du sort, il meurt écrasé par une de ses statues. Sa fusion avec le blizzard annonce bien sa fin :

Aveuglé, ébloui, Sabakoff ne luttait pas contre les éléments déchaînés. L'ouragan était à tel point saturé d'électricité que des feux de Saint-Elme jaillissaient de la pointe des skis pour entourer toute la personne d'Ivan d'une pâle auréole d'aigrettes crépitantes. Il se laissait porter par le vent. Il pivotait, il tournoyait dans les tourbillons [...]³

Tout le paysage se brouille lentement derrière l'évocation d'un mouvement giratoire.

La tyrannie de la tempête est aussi subie par Lamont : « L'iris se noie dans un tourbillon de saphirs, d'émeraudes, de rubis et dans le plus mouvementé kaléidoscope des changements à vue qui craquent et se disloquent./ André Lamont étendu est entraîné au large.⁴ » Goischman n'échappe pas à la règle, car « le vent le fait pivoter » avant que « la neige et les frimas le recouvrent, en tas⁵ ». Par l'aveuglement et la confusion des formes, le blizzard est un événement climatique admirable pour évoquer une dislocation, non seulement de l'humain qui se fait surprendre par la météo, mais aussi du paysage qui se désorganise.

L'anéantissement ne serait pas total si le texte n'y participait pas par son propre amoindrissement. La nouveauté du langage poétique de Cendrars vient d'une dégradation de la structure syntaxique, à l'intérieur de séquences autonomes. Au début de la section « 28 »,

¹ *Ibid.*, p. 881.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 882.

⁴ *Ibid.*, p. 893.

⁵ *Ibid.*, p. 892 pour les deux citations de la phrase.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

la persistance du mauvais temps, juste après la mort de Sabakoff, est évoquée par quelques groupements de phrases. Les notations météorologiques sont séparées par des points de fuite :

L'ouragan fait rage depuis des jours.
.....
Le vent vient de sauter. Il souffle un mélange de neige et de verglas.
Il y a un petit lac, formé par la fusion de la glace pendant les premiers jours d'été, qui vient de se vider comme une tasse renversée.
Lumière crépusculaire, bouffie.
Il pleut.
Tout danse dans une ornière d'eau.
Tout se secoue et remonte.
Il neige.
.....
Accalmie.
Une nouvelle glace s'est formée, des fleurs et des boutures, des rivages nacrés comme une aquarelle, des plages trop fragiles pour s'y aventurer.
Mirage.
Floes translucides.
Le soleil se brouille.
.....
Il pleut, il neige, il vente. Le vent saute encore. L'ouragan reprend de plus belle.
Tout est noyé de larmes salées.
Tout aboie.
La mer brise avec furie.
Il gèle à pierre fendre.
L'ouragan l'emporte.
.....¹

Les retours à la ligne fabriquent un texte vertical qui imite la neige tombante. Les phrases sont allongées par juxtaposition de syntagmes, comme dans ces appositions : « Il y a un petit lac, formé par la fusion de la glace pendant les premiers jours d'été, qui vient de se vider comme une tasse renversée. » Un autre exemple est identifiable dans la juxtaposition, en hyperbate, de certains groupes nominaux : « Une nouvelle glace s'est formée, des fleurs et des boutures, des rivages nacrés comme une aquarelle, des plages trop fragiles pour s'y aventurer. » À l'opposé, surgissent des phrases plus courtes, averbales, voire des mots-phrases. Ce contraste d'amplitude donne l'impression que la verticalité s'oriente vers un rétrécissement. Chaque fragment ressemble à un tourbillon en forme d'entonnoir qui se resserre vers son centre. L'absence de connecteurs logiques et la généralisation de la figure de l'asyndète renforcent le processus d'accumulation. Le temps de la description de l'ouragan qui persévère « depuis des jours » est ainsi prolongé. Cette longueur est accentuée par l'utilisation du présent et par les répétitions. Tous ces procédés font tourner le texte sur lui-même. Une phrase réduite à un ou deux termes sert de pivot vers une phrase plus longue où les éléments s'accumulent. En somme, la simplification de la syntaxe relance le discours au lieu de tendre vers son

¹ *Ibid.*, p. 891.

effacement et met en déroute les repères du lecteur. Ce dernier s'égaré dans l'abondance des significations de la même manière que Dan Yack se voit désorienté par la décomposition de la banquise¹.

Pour rendre compte de la dérive du paysage, Cendrars s'appuie sur trois figurations de l'espace : le tournoiement, la fissuration et l'effondrement. La première figure agit comme une spectacularisation de la scène :

D'immenses nuages pendaient des frises du ciel et se secouaient comme des vélums, et parmi leurs déchirures, leur agitation et leurs trous, le soleil explosait dans de la couleur crépitante, éclaboussante comme celle d'un millier de projecteurs qui se contrebattaient et tournent, virent. Au-dessus de ce vertige de tâches tourbillonnantes, délirantes et emportées comme des toupies folles, le vent montait son diapason de seconde en seconde.²

La lumière du soleil illumine l'ensemble et les trouées du ciel favorisent une communication entre le haut et le bas, installant le cadre général de la description. La surenchère de détails est entretenue par la multiplication d'adjectifs qualificatifs et de compléments circonstanciels, mais aussi par des comparaisons et des métaphores qui multiplient les références. À l'intérieur de ce sensationnalisme qu'il vient de mettre en place, Cendrars insère une découpe de l'espace par une deuxième figure :

Maintenant, il glissait comme un rasoir continu, de long en large, tout au travers du champ de glace et de longues fissures couraient derrière lui sur la banquise, des lézardes zigzagantes, des craquelures, des coupures qui allaient s'élargissant comme des plaies et dont les lèvres fendues laissaient gicler immédiatement une eau noire et bouillonnante. Des jets d'écume bavaient.³

L'adverbe « maintenant » actualise et rend possible une gradation ascendante de la description, le phénomène est en cours et s'intensifie. Les fissures forment un réseau de chemins qui convergent vers Dan Yack, point d'appui depuis lequel la séquence se poursuit. La comparaison se systématisent et gonfle le discours. La valeur durative et l'aspect sécant de l'imparfait prolongent l'étendue de l'action tout en la maintenant concentrée sur le déséquilibre de chaque élément. Tandis que l'espace est décrit en fonction d'un personnage dérapant et encore identifiable quelque part au milieu du chaos, Cendrars abandonne tous les points d'ancrage par une troisième figure :

D'énormes icebergs culbutaient. Des champs de glace montaient les uns sur les autres, s'abordaient, s'écrasaient avec fureur. Dans les éperonnements, le pack était projeté en l'air et des blocs retombaient en ronflant comme des gros obus et en faisant rejaillir une trombe d'eau. Tout se concassait, se rompait, s'émiettait, se disloquait et, pris de frénésie, se mettait hystériquement en branle. Tout se lâchait, se

¹ Michèle Touret compare notre prochaine citation à « une scène, une vaste architecture, une arène, un plateau de cinéma, un décor surchargé de sens, un spectacle qu'éclairent les projecteurs du soleil. » Selon elle, l'atmosphère de lutte qui s'en dégage fait « basculer dans le néant » l'univers. (*Blaise Cendrars, Le Désir du roman (1920-1930), op. cit.*, p. 151 pour les deux citations.) Notre lecture cherche à préciser les étapes de ce basculement.

² *Dan Yack*, ORC, I, p. 888-889.

³ *Ibid.*, p. 889.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

vidait, par en haut ou par en bas, tout partait à la dérive tumultueusement éperdu, désordonné, défaillant, aspiré, refoulé, tohu-bohu, fuite, cohue, panique des éléments en pagaïe, panique de la nature mise en déroute par la lanière claquante et cinglante du blizzard.¹

Le mouvement de la banquise, qui ne rend plus compte d'une simple tempête, mais d'une véritable apocalypse, est restitué pour lui-même et non pas pour planter un décor, tout démoli soit-il. L'inventaire du désastre ne se préoccupe pas d'une structuration hiérarchique des signifiants. Ces derniers sont jetés pêle-mêle dans une cohue qui se soucie davantage des jeux d'agencement des mots que de la cohérence d'une description. L'amplification progressive de la phrase, l'indéfinition du pronom « tout », les tournures hyperboliques, l'énumération des verbes de mouvement, des participes passés et des substantifs situent dans le langage l'effet de « panique » repris anaphoriquement au début des deux dernières propositions. Toute la séquence s'organise pour repousser au dernier moment l'évocation concrète du blizzard, pour ne pas avoir à le nommer immédiatement. Le terme est mis en relief par sa position en fin de paragraphe. La particularité graphique des deux z placés concomitamment, comme deux zigzags au centre du mot, rappelle la sinuosité de la phrase de Cendrars. Le texte n'est pas uniquement à comprendre, il est aussi à écouter et à regarder : la dislocation a lieu sur la page autant que sur la glace. Ce constat ne manque pas de glacer aussi le lecteur, notamment Philippe Bonnefis qui note un parallèle époustouflant :

J'ignore si mes impressions correspondent à l'impression générale, mais ce roman me glace. Et, le disant, je ne pense même pas aux packs, même pas aux pics, aux aiguilles de Chamonix. Ma réaction est une réaction au corps physique du texte. À ce grand corps disloqué, dispersé aux quatre coins de la page. De la composition en blocs, mais blocs aux arêtes cassantes. Une prose craquelée, crevassée, comme surprise par le gel.²

Un fil relie l'hostilité du milieu à l'hostilité d'un langage qui ne se laisse pas dompter. De ce lien indéfectible se dégage encore l'idée que, comme la neige qui étouffe les sons, l'écriture est loin de garantir une communication satisfaisante avec l'autre. Sur ce point, Philippe Bonnefis écrit encore :

C'est dans sa langue même, dans son milieu naturel, que l'écrivain se sent encerclé par l'hiver et son cortège de terreurs ; c'est sa langue même, autour de lui, qui resserre son étreinte, l'oblige à ces efforts désespérés pour vaincre l'isolement de l'hivernage, pour se tailler au pic une route vers l'autre, alors que semble perdue la dimension de l'adresse, alors que les paroles sont gelées sur toute la ligne. Plus de destinataire à l'horizon, ni d'oreille bienveillante : la langue fait obstacle.³

¹ *Ibid.*

² Bonnefis, Philippe, *Dan Yack : Blaise Cendrars phonographe, op. cit.*, p. 111.

³ *Ibid.*, p. 112.

La relation entre Dan Yack et Sabakoff dit cette rencontre impossible entre les êtres, et sur laquelle la langue de Cendrars ne cesse d'insister. L'écriture et l'amour sont associés dans une débâcle commune.

La passion de Sabakoff pour Dan Yack le pousse à s'éloigner de celui qu'il admire. Il s'absente des journées entières du chalet pour sculpter une œuvre à sa hauteur : « Un monument plein d'hommes, de femmes et d'enfants. Et vous, vous êtes au sommet. Vous tenez le soleil dans vos bras. Vous l'élevez bien au-dessus de votre tête. Vous éclairez le monde.¹ » Cette glorification prométhéenne et les autres sculptures « à l'image de Dan Yack² » sont réduites à la simple épure d'un disque qui écrase le sculpteur : « “Adieu, Yack ! criait-il. Mon amour !”/ Dévalant à vitesse accélérée, le disque de glace battait des étincelles comme une roue avant d'éclater et de voler en morceaux.³ » L'enthousiasme de Sabakoff le conduit à la mort, bien que la chanson de Fragon, sur le phonographe de Dan Yack, sonnait comme un avertissement. Le ténor annonçait le déclenchement d'une fatalité qui veut que l'amour influence le destin de chacun : « *C'est l'amour – ou – our - - maître des cho-ôses* ». Le ridicule qu'insuffle cette voix qui braille, appartenant à un interprète « enroué⁴ », est renforcé par l'élan chevaleresque, outrageusement épique, de Dan Yack s'en allant se confronter au blizzard, prêt à se perdre dans la tempête, pour tenter de sauver son admirateur. Dans ce sauvetage raté, l'amalgame entre une nature qui se brise et un homme qui s'effondre se fait nettement sentir :

Dans cet abîme universel, Dan Yack ne cherchait qu'Ivan. Il voulait l'atteindre, le rejoindre, à tout prix, lui serrer la main. Il avait tant de choses à lui dire, il avait tant de choses à se faire pardonner. Peu lui importait la débâcle, l'eau libre, la prochaine venue du bateau. Il voulait se justifier, s'expliquer, faire comprendre que...

Il chercha Ivan partout, sous la tente, dans une faille du rocher, sur un glaçon qui s'en allait : en l'air, sur terre, au large ; au fond de son cœur.⁵

Bien que Dan Yack tente de faire fi de la « débâcle », il est tout de même attiré dans l'« abîme universel » et son courage ne le conduit qu'à débusquer du vide. La motivation qui le pousse à sauver Sabakoff n'est que partiellement avouée, cachée dans les points de suspension comme la partie immergée d'un iceberg. Dès lors, son cri du cœur se brise, à l'image du paysage qui se défait, et seul un zeugma de Cendrars, à la fin de cet extrait, peut encore espérer les réunir.

¹ *Dan Yack*, ORC, I, p. 870.

² *Ibid.*, p. 880.

³ *Ibid.*, p. 883.

⁴ *Ibid.*, p. 875 pour les deux dernières citations. L'auteur souligne.

⁵ *Ibid.*, p. 889.

À Port-Déception, l'« insensibilisation¹ » de Dan Yack autorise son union avec la nature. Pour en rendre compte, Cendrars réemploie des métaphores géométriques, ordonne des phénomènes de prolifération et procède à un effacement des marques de la subjectivité :

L'insensibilisation n'est ni un repos réparateur, ni un sommeil coupé d'éclairs, ni même un long interrègne de la conscience que l'on pourrait comparer à une chute brusque de la personnalité ou à une coupure, comme un col abrupt, dans la longue chaîne des états de veille ; c'est plutôt votre propre poids qui vous entraîne, comme si votre double s'accolait à vous pour vous alourdir et vous faire couler au fond de vous-même, dans un remous auquel on s'abandonne et qui vous dépose au milieu d'herbes et de mousses mouvantes sur un fond instable que les courants de l'inconscient drainent, déplacent et creusent sans cesse, tout en vous recouvrant de sables et de lustres et en vous retournant d'un côté sur l'autre.²

Censée désigner un amour « secret, sans aveux, sans aucun désir, sans aucune sorte d'espérance³ », l'insensibilisation se caractérise pourtant par une fièvre. Le point-virgule souligne la construction antithétique de la phrase et son tâtonnement pour photographier un état d'intériorité difficile à cerner. Les symptômes de cet état amoureux disloquent la personnalité comme le vent disloque la glace. Le courant marin remplace le vent, mais conduit aux mêmes chocs. L'espace est figuré de haut en bas : du sommet d'un « col » ou d'une « chaîne » de montagnes jusqu'au « fond » des océans. La phrase s'étire pour marquer une prolifération entre ces points extrêmes : accumulation des comparaisons, des propositions subordonnées et des connecteurs logiques, superposition ternaire de la négation introduite par « ni », insistance grâce au présentatif « c'est [...] qui ». Par le pronom « on » ainsi que par l'indistinction de la voix du narrateur l'impersonnel se généralise. Le tableau clinique de l'état physiologique de Dan Yack prend toute la place, et la reprise de l'intrigue est compromise par le surgissement du « double ».

L'écriture se voit menacée d'immobilisation : « On est en train de se noyer dans sa propre profondeur, et tant que dure ce temps de plongée, toutes les ophélie et toutes les sirènes des sens viennent vous mordiller.⁴ » Mais tant que ce malaise ne trouve pas son terme, le discours se poursuit : « On est en train », précise le narrateur. Les « ophélie et toutes les sirènes des sens » auxquelles le sujet consent à céder, et qui rappellent les tiraillements sensuels d'*Aléa*, des *Armoires chinoises* ou de *Profond aujourd'hui*, sont la contrepartie d'une volonté acharnée de se maintenir en mouvement, fût-ce en direction d'une chute. La stupéfaction

¹ *Ibid.*, p. 936.

² *Ibid.*, p. 936-937.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 937.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

amoureuse n'empêche pas la création d'un vide que les « courants de l'inconscient drainent, déplacent et creusent sans cesse ».

Dans la section « 35 », la métaphore de l'effondrement accompagne le vertige de Dan Yack, sorte de « communion avec la mort¹ ». Un détour par la « profondeur vide » de Bataille dans *L'Expérience intérieure* peut nous aider à mieux cerner ce gouffre qui permet la contemplation de soi. Dans le passage suivant, la personnification de la nuit restitue un état de prostration, proche de celui de Dan Yack, qui tourne sur lui-même :

À contempler la nuit, je ne vois rien, n'aime rien. Je demeure immobile, figé, absorbé en ELLE. Je puis m'imaginer un paysage de terreur, sublime, la terre ouverte en volcan, le ciel empli de feu, ou toute autre vision pouvant "ravir" l'esprit ; pour belle et bouleversante qu'elle soit, la nuit surpasse ce possible limité et pourtant ELLE n'est rien, il n'est rien de sensible en ELLE, pas même la fin de l'obscurité. En ELLE tout s'efface, mais, exorbité, je traverse une profondeur vide et la profondeur vide me traverse, moi.²

Par cette contemplation intérieure, Bataille rend compte d'une exorbitation du « je » qui est une tentative pour sortir de soi afin de se confondre avec le monde nocturne. Tout en restant circonscrite à un « possible limité », la vision s'étire en direction d'un ailleurs où il serait possible de se dissoudre, mais qui se refuse. Le sens de cet enlèvement spirituel ne se situe pas dans sa réalisation effective, mais dans l'opportunité qu'il offre au sujet de pouvoir « contempler la nuit », c'est-à-dire de pouvoir projeter son regard dans ce dehors inaccessible. En restant impossible, ce ravissement conforte l'existence d'un regard singulier qui fait toute la consolation du « je » de *L'Expérience intérieure*.

De la même manière, l'insensibilisation du héros de Cendrars relève d'une extase ratée qui n'aboutit qu'à la solitude et à l'affirmation de sa subjectivité :

Quand on émerge enfin, quand on revient à soi, on n'est plus le même homme : on peut se suicider, être ravi ou même continuer à vivre terre à terre, mais alors, dans une sorte d'extase qui n'a plus rien de commun 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 dépaycé, étranger, seul au monde. [...] Il n'y a aucune distraction possible, et l'âme a beau vouloir être avide, chercher à s'emparer brutalement de tout, sortir d'elle-même, elle est tellement pleine de bonheur qu'elle fait perpétuellement le vide autour de soi, retombe sur elle-même, dépérit, et que plus rien ne la soutient que ce feu même qui se dégage d'elle-même et qui va la consumant avant de la réduire en cendres. On ne peut plus rien posséder, ni étreindre sans perdre pied.³

Le blizzard matérialisait le désir ardent de Dan Yack de retrouver Sabakoff. Ici, le bonheur de la désensibilisation provient d'une absence de désir. Les marques de la négation (« n' [...] rien », « ni », « ne [...] plus », « n' [...] aucune », « a beau vouloir », « plus rien ») traduisent

¹ *Ibid.*, p. 941.

² Bataille, Georges, *L'Expérience intérieure*, [1943], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Blanche », t. v, 1973, p. 145. L'auteur souligne par des majuscules.

³ *Dan Yack*, ORC, I, p. 937-938.

cet empêchement qui est une émotion nouvelle¹. Extase sans transport extérieur à soi, changement de peau à l'intérieur de sa peau par une opération de brûlis : tout converge vers une mise au jour du pseudonyme. Pourquoi le convoquer à cet endroit précis² ? Probablement parce qu'il s'est construit sur cette frustration de la possession, objet de notre première partie.

La scène du blizzard et la désensibilisation de Dan Yack rompent les liens qu'elles nouent, entre les blocs de glace d'abord, entre les émotions ensuite. Jusque dans les dernières pages du *Plan de l'Aiguille*, le lexique instaure la lourdeur comme vecteur de la dislocation, il exagère les traces d'un bonheur sans « désir » ni « volupté », d'une sortie de soi-même contrariée par un trop-plein, d'un dépaysement.

Un traité du dépaysement

Loin des visions exaltantes que l'Atlantique inspire au narrateur de *Mon Voyage en Amérique*, les sorties en mer de Dan Yack renforcent cette désensibilisation qui prend l'allure d'un écoulement :

Neuf fois sur dix, il rentrait bredouille, n'ayant même pas songé à tirer un coup de fusil, ayant tout oublié, même d'allumer sa pipe, ne rapportant du large que des images de pannes, de déchirures, de trous, d'un immense écoulement, d'un perpétuel recommencement, d'un formidable laisser-aller où tout partait à la dérive, l'air, le vent, l'eau, d'un courant continu tournant en rond, d'une bousculade insensée, d'un aller et venir, flux et reflux, qui lui donnaient le vertige.³

Les déchirements et les trouées servaient déjà à décrire les dégâts engendrés par le blizzard. De l'écoulement à l'écroulement, ce passage reconvoque des figures de la porosité et de la fuite. De la même manière que la personnalité de Dan Yack devient de plus en plus inconsistante, l'écriture de Cendrars semble couler, par des juxtapositions qui égrainent des détails et des aspects mineurs de la scène rapportée. La répétition des cadences ternaires rend compte de la monotonie du quotidien de Dan Yack : « de pannes, de déchirures, de trous », « d'un immense écoulement, d'un perpétuel recommencement, d'un formidable laisser-aller », « l'air, le vent, l'eau ». La désarticulation du corps évoluant dans la tempête accompagne cet état de passivité :

¹ L'indifférence entre le plus et le moins se voit renforcée dans une note du dossier consacré au *Plan de l'Aiguille* conservé à l'université d'Austin. Selon la note de notre édition, Cendrars aurait retiré, avant publication, un passage situé au cœur de l'extrait que nous citons : « Si durant cette absence il y a eu une intervention de l'extérieur on peut se trouver amputé des 4 membres au réveil ou au contraire merveilleusement rajeuni comme par la greffe d'une glande. » (ORC, I, p. 1526.) Perdre des membres ou gagner une glande : ces alternances révèlent la façon dont Cendrars ne cesse de manipuler les contraires.

² Notre édition souligne à quel point l'allusion au pseudonyme était évidente dans une version antérieure : « L'âme est tellement pleine d'elle-même qu'elle fait perpétuellement le vide autour d'elle en absorbant et dévorant tout, tout en se consumant elle-même comme une braise, une braise qui va se refroidissant, une braise qui étouffe sous les cendres, une braise agonisante. » ORC, I, p. 1527.

³ *Dan Yack*, ORC, I, p. 939.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

Ivresse ! Dan Yack se laisse flotter à la dérive. Il se laisse emporter, non plus en imagination seulement, comme quand à bord du *Green Star* il écoutait le disque de l'otarie qui le chatouillait d'aise et réveillait en lui tous ses instincts de chasseur, mais emporter pour de bon, dans un mouvement physique, où le grand rythme saisonnier de la nature, se mêlant à une cadence d'industrie, l'entraînait, lui faisait faire des embardées, décrire des huit, des cercles, des spirales, pour le balloter, pour le secouer, et Dan Yack lâchait ses commandes, gesticulait, se mettait à chanter, à hurler dans le vent, à crier à tue-tête, à siffler entre ses doigts, à pousser des hurras, grisé, mais mortellement atteint de solitude.¹

Comme à l'ouverture du roman, Dan Yack est une marionnette gesticulante. Ce ballotement lui fait décrire des formes dans lesquelles il perd de sa consistance. Vidé de tout ce qui pouvait faire sa personnalité, il n'est plus qu'un « mouvement physique », un corps traversé par le vertige. S'interrogeant sur l'essence du rire, Baudelaire voit dans le vertige le trait d'un certain grotesque :

Qu'est-ce que le vertige ? C'est le comique absolu ; il s'est emparé de chaque être. Léandre, Pierrot, Cassandre, font des gestes extraordinaires, qui démontrent clairement qu'ils se sentent introduits de force dans une existence nouvelle. Ils n'en ont pas l'air fâché. Ils s'exercent aux grands désastres et à la destinée tumultueuse qui les attend, comme quelqu'un qui crache dans ses mains et les frotte l'une contre l'autre avant de faire une action d'éclat. Ils font le moulinet avec leurs bras, ils ressemblent à des moulins à vent tourmentés par la tempête.²

La résignation du personnage de *Commedia dell'arte* que remarque Baudelaire existe aussi dans le personnage de Cendrars. Elle consiste à accepter que le vertige n'en finisse pas et se fasse bandit dérobant toutes les bases stables de l'identité. Par exemple, la voix ne construit plus de discours, mais se perd dans des hurlements. Sans un Léandre, un Pierrot ou une Cassandre, aucun rire n'émerge d'aucune rivalité, et au ridicule de la pantomime s'ajoute le tragique de la solitude. Dan Yack oscille entre le rire et le malheur, la grâce et la maladresse, le mobile et l'immobile, à la manière d'un Chaplin, d'un Buster Keaton ou d'un personnage de Beckett, entre autres héros burlesques.

Ce Dan Yack de la haute mer est comme Protée : insaisissable et doué de métamorphoses. Ces facultés sont à nouveau convoquées dans un long paragraphe qui envahit la fin du *Plan de l'Aiguille*. Il s'agit d'une réflexion sur le « dépaysement » qui a des allures de texte argumentatif :

Boire.

... (C'est ainsi que l'on se découvre tout à coup des habitudes de fainéantise, de débauche, de pochardise dans une nouvelle ville ou dans un pays où l'on débarque pour la première fois. Une simple impression de dépaysement a suffi pour vous faire trébucher, hésiter et vous pousser, plutôt par telle rue fréquentée que par tel chemin détourné, pour vous perdre. On va, on se promène, on regarde en flânant. On trouve innocemment ces crépuscules les plus beaux ou les plus malsains du monde. On passe tous les jours devant telle fontaine et l'on s'arrête toujours sous la même touffe de palmiers, ou l'on stationne durant des heures au coin d'une rue, sous la pluie ou en plein soleil, à cause d'une femme devinée ou d'une odeur sur laquelle la vie populaire se pose comme un essaim de mouches.

¹ *Ibid.*, p. 941.

² Baudelaire, Charles, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, [1855], dans *Œuvres complètes*, t. II, Claude Pichois (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°7, 1976, p. 540.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

À quoi pense-t-on tout à coup et quel est ce souvenir invraisemblable qui monte, ce sentiment de « déjà vu » ? Quelle impression ! Quel choc en retour ! Plus cela a été inattendu, plus cela ne demande qu'à se répéter des centaines de fois, et cela se répète toujours identique, et de plus en plus impératif, tyrannique, quoique de plus en plus troublant, obscur. On ne peut qu'obéir. Il faut céder à cette titillation qui vous porte à la découverte et qui vous mène, à la mode des ânes, d'un trot menu, coupé de beaucoup d'écarts et d'un nombre incalculable d'arrêts, avant de vous vider, de vous désarçonner, de vous abandonner là, sur le coup, seul, vis-à-vis de vous-même. Que peut-on faire d'autre ? On est surpris, indigné, honteux au point qu'on perd le sentiment ; alors on va s'asseoir devant un verre d'alcool, et le lendemain, on se trouve encore assis au même endroit, et le surlendemain, et ainsi de suite pendant des jours et des jours. On s'observe. On se tâte. Quel rabâchage ! Cette adorable flânerie du début, cette griserie, cette nouveauté est déjà un vieux truc, c'est une espèce d'intoxication, c'est un état de paresse, c'est une abdication totale de la volonté, un lâchage complet. À quoi peut-on bien réfléchir devant son verre ? À rien. On est plein de murmures. On s'écoute. On en a déjà pris l'habitude. On est en plein marasme, en plein désarroi, en plein laisser-aller. On en a déjà pris l'habitude, et l'habitude étant une seconde nature, de nouvelles habitudes prises sont comme une deuxième nature démultipliée ; c'est pourquoi tout penche et tout fléchit insensiblement, sans heurts, sans frictions, ce qui permet au rêve d'empiéter sur la vie, d'y empiéter d'une façon inavouable. Cela vous charme ou vous séduit, ou vous éveille, ou vous épouvante, ou vous paralyse. Dans tous les cas, il est trop tard pour freiner. On se laisse vertigineusement aller comme dans un ascenseur qui monte et qui descend dans un puits sans issue. Le passé et l'avenir défilent à toute vitesse. On en a mal au cœur. Les jarrets sont coupés. Tout glisse. On n'a pas un seul point de repère. Tout est creux. Tout tourne. Tout déborde. On est ivre. Tout est prodigieusement proche. Tout est monstrueux, vous tombez dessus, vous sourit, vous dévore et se consume dans un immense éclat de rire. Ce rire dévoyé est le nouveau régime de la personnalité ; rares sont ceux qui peuvent s'y adapter, c'est pourquoi il y a tant de lamentables épaves parmi les gens qui s'expatrient. Ce sont des victimes de lésions nerveuses que l'on attribue généralement au climat pernicieux des pays d'outre-mer ou à la dépravation des grandes villes, au contact démoralisant des indigènes ou à la promiscuité des taudis et des palaces, à l'indolence, aux voluptés gratuites, à une insolation, à une inaptitude organique, à une impossibilité physique d'adaptation, à un achoppement moral, alors qu'il s'agit neuf fois sur dix de la sournoise piqûre d'une première impression, piqûre semblable à celle du moustique qui déclenche la fièvre jaune, piqûre qui empoisonne, stupéfie, enfle la personnalité au point de vous remplir de malaise et de dégoût. Il s'agit de « déjà vu » et de dépaysement, il s'agit de ressouvenance, de cafard et de tristesse, d'une impression qui devient une idée fixe, pour vous priver de tous vos moyens en posant devant votre conscience anxieuse l'angoissant problème de l'atavisme. On est perdu. Tout est lourdeur. Était-ce dans une vie antérieure ? Où ? Pourquoi ? Comment ? Qui ? L'esprit cherche. Quand cela est-il déjà arrivé ? On s'est déjà vu dans ce paysage, sous cet arbre, devant cette vitrine ; on a déjà entendu les sonorités de cette langue étrangère dont on ne comprend rien, mais dont on devine le sens ; les circonstances étaient identiques bien qu'on ne se souvienne d'aucun détail précis et que tous vous reviennent au fur et à mesure que les mêmes accidents se reproduisent. Déjà on s'est senti opprimé, écrasé, sur ce banc, devant cette mer, devant ce verre, vide, vide, vide, et déjà on s'est posé ici même la même question qui ? comment ? pourquoi ? On sent fébrilement qu'il faudrait agir, se secouer, mais on reste engourdi, car on a déjà agi, ailleurs...)¹

L'identification du locuteur est difficile. Il peut s'agir d'un jugement de Dan Yack qui ne s'objective pas à travers un « je », comme la divagation d'un individu ivre qui essaierait péniblement de se saisir de ce qu'il pense. La longueur de la séquence introduit une rupture évidente dans l'économie du récit. Le paragraphe est isolé par les deux arcs de cercle formés par la parenthèse, et par deux séries de points de suspension avant et après ces arcs. Visuellement, les béances induites par la multiplication des lettres « O » et « Q »² renforcent

¹ *Dan Yack*, ORC, I, p. 943-945.

² Jean-Carlo Flückiger met en évidence la façon dont cette technique du gouffre typographique est réutilisée dans *Le Lotissement du ciel. Au cœur du texte, Essai sur Blaise Cendrars*, op. cit., p. 168-169. Cendrars reprend à différents endroits de son œuvre ce processus de transpercement du texte par une mise en valeur de la lettre O, processus qui débute en 1916 avec le poème « OpOetic ».

sa singularité. Le présentatif « C'est ainsi que » lance une série d'autres tournures emphatiques : des questions rhétoriques, des exclamations, des phrases averbales, des verbes conjugués au présent à valeur de vérité générale. Le propos ne s'attarde plus sur le chagrin d'amour de Dan Yack, il s'étend sur des considérations plus universelles. Dès lors, ce paragraphe est comme un traité qui prendrait le vertige du dépaysement comme sujet de réflexion. Il montre, de façon didactique, que cette sensation porte en elle les germes d'un « déjà vu ».

Toutefois, c'est un traité imparfait parce qu'il est décalé par rapport aux attentes d'une rhétorique ordinaire et qu'il expose l'échec potentiel de son discours. Certaines phrases sont réduites au minimum : « À rien. », « Tout déborde. », « Où ? », etc. D'autres prennent davantage d'amplitude, voire serpentent sur la page, comme celle qui pivote autour de son point-virgule :

On en a déjà pris l'habitude, et l'habitude étant une seconde nature, de nouvelles habitudes prises sont comme une deuxième nature démultipliée ; c'est pourquoi tout penche et tout fléchit insensiblement, sans heurts, sans frictions, ce qui permet au rêve d'empiéter sur la vie, d'y empiéter d'une façon inavouable.

Le paragraphe évolue par poussées brèves de listes d'adjectifs, de participes passés adjectivés ou de propositions subordonnées :

On est surpris, indigné, honteux [...] c'est une espèce d'intoxication, c'est un état de paresse, c'est une abdication totale de la volonté [...] à l'indolence, aux voluptés gratuites, à une insolation, à une inaptitude organique, à une impossibilité physique d'adaptation, à un achoppement moral [...]

L'écriture tourne autour de son sujet et témoigne d'un tâtonnement et d'une recherche hasardeuse à la fois de ce qui provoque l'ivresse du « déjà vu », de ce qui la caractérise et pourrait y mettre fin. La confusion générée par les figures d'opposition peut être interprétée comme la manifestation d'une démarche heuristique qui ne peut pas aboutir. Le locuteur voit l'ivresse comme un événement inconfortable, mais qui mènerait à une solitude si profonde et si essentielle dans le processus de ressouvenance qu'il mérite d'être découvert :

Il faut céder à cette titillation qui vous porte à la découverte et qui vous mène, à la mode des ânes, d'un trot menu, coupé de beaucoup d'écarts et d'un nombre incalculable d'arrêts, avant de vous vider, de vous désarçonner de vous abandonner là, sur le coup, seul vis-à-vis de vous-même.

Le texte ne trouve pas son centre et ne fait pas l'objet d'une démonstration logique rigoureuse parce qu'il décrit l'abrutissement d'un corps ivre, qui vit et pense « à la mode des ânes » : « Dan Yack buvait¹ » scande toute la fin du chapitre, comme un mantra.

¹ *Dan Yack*, *ORC*, I, p. 943.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

L'alcoolisation est une façon de parvenir à une « ressouvenance », à une forme confuse d'« atavisme », à une sensation de « choc en retour ». L'indolence dans laquelle cette prostration plonge le personnage est aux antipodes du déplacement à la hâte dans le blizzard. Dan Yack n'est plus chahuté à l'intérieur d'espaces gelés qui se disloquent, mais il dérive en lui-même. Ce paragraphe est une pénétration d'ivrogne sur les territoires de l'intériorité, bien loin des « propos des Bien-Ivres » de *Gargantua* et plus proche de la débauche atavique des frères Karamazov. Difficile d'avoir une pensée propre dans ce retour intime aux origines de sa personnalité : « [o]n est plein de murmures », et une voix n'appartient pas à celui qui la porte. Cette présence des autres en soi, « révélation » qui fait « chavirer sa propre vie¹ », ne s'atteint pas par la raison, mais par un « laisser-aller » de la personnalité dont Cendrars organise le vertige en deux temps : d'abord, il figure une individualité désarçonnée de ses habitudes, ensuite, il la montre en train d'accéder à une connaissance charnelle de sa chute.

L'illusion du déséquilibre sert de métaphore privilégiée pour la première étape. Elle apparaît comme la conséquence d'une « simple impression de dépaysement » qui s'empare des « vous » et « on » inclusifs de l'énoncé. Ces identités indéfinies sont amenées à « trébucher », à « hésiter », à se sentir poussées, abandonnées, esseulées. La soumission et l'obéissance à ce dépaysement provoquent une instabilité impérieuse : « On se laisse vertigineusement aller comme dans un ascenseur qui monte et qui descend dans un puits sans issue. » Les images de l'ascenseur et du puits, chères à Cendrars, convoquent l'image d'une verticalité fragile : « tout penche et tout fléchit insensiblement ». La débâcle est d'autant plus totale qu'elle écrase la volonté de l'individu comme s'il était un ennemi à abattre :

Il faut céder [...] c'est une abdication totale de la volonté [...] On est en plein marasme [...] Cela vous charme ou vous séduit, ou vous éveille, ou vous épouvante, ou vous paralyse [...] une impossibilité physique d'adaptation [...] un achoppement moral [...]

Cette fuite incontrôlable de la personnalité est un tourbillon qui conduit à un centre noir, inconnu, vers lequel tout le paragraphe s'oriente :

Tout glisse. On n'a pas un seul point de repère. Tout est creux. Tout tourne. Tout déborde. On est ivre. Tout est prodigieusement proche. Tout est monstrueux, vous tombez dessus, vous souriez, vous dévorez et se consume dans un immense éclat de rire.

Glisser, creuser, tourner, déborder, tomber, dévorer, se consumer : Cendrars s'obstine à dire comment l'effondrement surgit quand les bornes ne sont plus respectées, dès lors qu'un ailleurs existe et qu'il exerce une attraction. La course aux synonymes qui en découle dévoile une impuissance. La soudaineté du choc est telle qu'il est impossible d'agir, ce que renforce

¹ *Ibid.*, p. 942 pour les deux dernières citations.

l'emploi du conditionnel : « On sent fébrilement qu'il faudrait agir ». Mais l'action échoue car le malaise est amené à « se répéter des centaines de fois, et cela se répète toujours à l'identique ». À l'image de ce mal-être, le paragraphe s'enfonce dans le « rabâchage » et la ratiocination, structures des *Confessions de Dan Yack*. La chute indique l'incapacité du discours à décrire nettement le régime inconscient de la pensée : celui de l'éternel retour. La parole évolue donc dans la confusion. La reprise anaphorique de « cela », qui n'a pas de référent clairement identifié, questionne la possibilité de dire ce qui constitue la personnalité, et met en question son existence même. Qu'est-ce que « cela » ? Une réponse strictement rationnelle est irrecevable car, dans cette séquence, l'accès à la connaissance ne se fait que par le corps.

La seconde étape de ce passage met en évidence une facette du « nouveau régime de la personnalité » ouvert par la modernité, avant que l'expression ne soit reprise dans le passage du « Roman français ». Cendrars essaie de définir ce nouveau régime en expliquant comment l'idée vient faire effraction dans la chair. Par exemple le phénomène de « ressouvenance », intrus « invraisemblable » dans la conscience, serait provoqué par la sensation de « la pluie » ou du « plein soleil » :

On va, on se promène, on regarde en flânant. On trouve innocemment ces crépuscules les plus beaux et les plus malsains du monde. On passe tous les jours devant telle fontaine et l'on s'arrête toujours sous la même touffe de palmier, ou l'on stationne durant des heures au coin d'une rue, sous la pluie ou en plein soleil, à cause d'une femme devinée ou d'une odeur sur lesquelles la vie populaire se pose comme un essaim de mouches. À quoi pense-t-on tout à coup et quel est ce souvenir invraisemblable qui monte, ce sentiment de « déjà vu » ?

Les perceptions visuelles, les odeurs, la chaleur, l'humidité et la pulsion érotique sont exposées d'un seul tenant. La question « À quoi pense-t-on tout à coup ? » amène un effet de soudaineté censé accentuer cette symbiose. L'extériorité des choses et l'intériorité du sujet se perçoivent simultanément. La démarche de connaissance de soi du dépaycé se soumet à une approche globale, empirique et non spéculative qui le conduit à se dissoudre dans ses « lésions nerveuses ». Charge au langage de rendre compte de la « synthèse perceptive¹ » supportée par le corps qui s'abîme.

Le « déjà vu » entraîné par les sens implique une perception nouvelle de soi dans l'espace, mais aussi dans le temps. L'individu se projette dans un décor, mais « l'angoissant problème de l'atavisme » le situe aussi dans une temporalité cyclique :

¹ Merleau-Ponty, Maurice, cité par Coquet, Jean-Claude dans *Phusis et Logos. Une phénoménologie du langage*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, « La philosophie hors de soi », 2007, p. 63.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

On s'est déjà vu dans ce paysage, sous cet arbre, devant cette vitrine ; on a déjà entendu les sonorités de cette langue étrangère dont on ne comprend rien, mais dont on devine le sens ; les circonstances étaient identiques bien qu'on ne se souvienne d'aucun détail précis et que tous vous reviennent au fur et à mesure que les mêmes accidents se reproduisent.

Découverte d'un « arbre », d'une « vitrine », de « sonorités » : le nouvel éveil perceptif se confond avec le surgissement du souvenir. « Cette nouveauté est déjà un vieux truc » avait prévenu le narrateur quelques lignes en amont. Dans tout le paragraphe, cinq occurrences de l'adverbe « déjà » associées à des verbes conjugués au passé composé permettent de situer dans le passé ce qui est perçu, en premier lieu, comme exceptionnel et immédiat. Pour conclure ce passage, Cendrars rapproche le modalisateur du verbe « sentir » :

Déjà on *s'est senti* opprimé, écrasé, sur ce banc, devant cette mer, devant ce verre, vide, vide, vide, et déjà on s'est posé ici même la même question qui ? comment ? pourquoi ? On *sent* fébrilement qu'il faudrait agir, se secouer, mais on reste engourdi, car on a déjà agi, ailleurs...

Cette proximité sert l'expression d'un trouble, l'impression que tout recommence ne se situe pas au-delà ou en dehors du monde sensible, mais s'y trouve. Merleau-Ponty identifie chez Proust une même interpénétration de l'esprit et de la chair : « Personne n'a été plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l'invisible, dans la description d'une idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur.¹ » Comment ne pas considérer que, chez Cendrars, l'idée est aussi la « profondeur » du sensible ?

Cette expérience de mémoire involontaire, induite par un dépaysement, ne renvoie à aucun souvenir identifié, mais à un état vague : le passé de la mémoire renvoie au présent de la sensation autant que le présent de la sensation renvoie au passé de la mémoire. Au début de *La Recherche du temps perdu*, une expérience similaire impose au narrateur « l'évidence de sa félicité, de sa réalité devant laquelle les autres s'évanouissaient² ». Pour Dan Yack, le souvenir génère plutôt une « lourdeur », un « choc en retour » qui le réduit à l'indolence, c'est-à-dire à un étouffement des sens. Certes, avec Cendrars la conception de la marche du temps est inféodée à la sensualité, comme chez Proust, mais c'est une sensualité meurtrie, stupéfaite par la brutalité. Dès lors, si Dan Yack ne peut pas s'extasier c'est qu'il ne peut pas sortir de cette boucle où passé et présent, intellection et intuition, sont des doublures. Il est à la fois en dedans et en dehors de l'espace et du temps : encore et toujours « ailleurs ».

Les outils d'exploration de l'intériorité maintiennent à flot une vraisemblance de personnalité, un faux-semblant psychologique, mais sont surtout une façon de relancer la

¹ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, [1964], Paris, Gallimard, « Tel », 1979, p. 193.

² Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 45.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

possibilité d'un récit autour d'un navrement amoureux : « On ne peut être qu'ébloui par cette tentative de tout repenser à partir de sa singularité amoureuse¹ », pourrions-nous dire avec Annie Le Brun commentant l'œuvre de Charles Fourier. Dans *Les Confessions de Dan Yack*, cette « singularité amoureuse » n'est pas la seule à bousculer l'individu. De la même façon que Moravagine se disperse dans des pirouettes d'aviateur et Dan Yack dans les chavirements de son navire ou devant son verre, Mireille perd pied devant une caméra qui révèle toute l'intensité de son évanescence.

¹ Le Brun, Annie, *De l'Éperdu*, [2000], Paris, Gallimard, « Folio essais », 2005, p. 423.

C. Le cinéma : formule moderne d'évanescence

Dans *Les Confessions de Dan Yack*, le cinéma apparaît comme le lieu où se rencontrent une voix épuisée et un sujet amoureux navré. En s'enregistrant, Dan Yack cherche ce qui a pu précipiter l'échec de sa relation amoureuse et conduire Mireille à la mort. Cette course au souvenir, Cendrars la métaphorise dès l'*incipit*, en montrant une femme s'éloigner sur un boulevard parisien : « La femme s'éloigne, elle glisse, glisse, elle se retourne.¹ » À travers ce regard qui dérape, les confessions poursuivent un fantasme de complétude, mais ne parviennent qu'à accentuer les regrets de celui qui parle, et l'évanescence de l'être aimé.

L'évanescence est à entendre comme un amoindrissement encore plus puissant que l'indolence de Dan Yack dans *Le Plan de l'Aiguille*. Certes, le héros s'enfonce dans sa profondeur, mais il se ressaisit, tandis que Mireille vit dans un état de prostration qui la conduit à la mort. Le premier plan manuscrit du roman oppose ouvertement ces deux figures : « *L'Échéance*. (roman)/ 3 années du Journal d'une brute./ Pan de Knut Hamsun/ la solitude à Paris/ La brute et l'enfant évanescence./ 26 juin 1917² ». La date confirme que c'est un livre sur le deuil qui se prépare, car en juin 1917 Cendrars célèbre le dixième anniversaire de la mort d'Hélène³. Le héros se blâme de l'avoir tuée en la révélant à elle-même par le truchement du cinéma. Ainsi le tournage d'un film est perçu comme un exercice d'introspection extrême dans lequel le spectateur et l'acteur s'éloignent.

La pellicule dévoile aussi la différence du rapport au vertige de Dan Yack et de la comédienne. L'un vit avec le sentiment que tout bouge et que tout change, quand l'autre se fige et succombe. Le vertige est davantage qu'une projection tournoyante ou une angoisse, il est à entendre comme une façon d'épouser les métamorphoses du monde. Peut-être est-ce cela que Dan Yack échoue à montrer à Mireille ou que Cendrars ne parvient pas à communiquer à Pompon, l'autre figure féminine victime du cinéma dans *Une nuit dans la forêt*. L'expérience cinématographique révèle cette incompréhension et épuise l'actrice autant que celui qui se confesse.

¹ *Dan Yack*, ORC, I, p. 950.

² Leroy, Claude, « Notice » de *Dan Yack* ORC, I, p. 1505. L'auteur souligne.

³ Sur l'importance de cette date, voir la « Notice » de *Dan Yack*, ORC, I, p. 1507-1508.

Le malentendu des images

Dans *Les Confessions de Dan Yack*, une image n'est jamais fiable. Du moins, l'observateur est amené à se méfier de ce qu'il regarde. Preuve en est le regard de Dan Yack sur Mireille à l'écran, complètement décalé par rapport à ce qu'elle veut, peut ou croit renvoyer. Par l'image animée, il voudrait la connaître sans se fier aux apparences et sans se soumettre aux illusions de son désir. Dans cette perspective, le film est chargé de rendre compte d'un certain naturel, il n'est pas à interpréter. Le jugement de Dan Yack sur Mireille est proche de celui que Michaux porte sur Charlot dans « Notre frère Charlie ». Il considère que son jeu passe avant tout pour une restitution immédiate des désirs :

Proust, Freud, sont des dissertateurs du subconscient.
Charlie, acteur du subconscient. [...] C'est pourquoi *Charlie est dadaïste*. Sa vie est coq-à-l'âne. Ni milieu, ni commencement, ni fin, ni lieu. Les désirs du subconscient, les impulsions réalisées sur-le-champ.¹

Ce parti pris de l'impulsivité rejoint la conception du film en tant qu'assemblage arbitraire de séquences autonomes. Dan Yack est captivé par les prouesses du montage qui donnent à l'image sa plasticité sur le modèle du fonctionnement de la pensée, et non par la cohésion d'un scénario ou par le message que porterait l'histoire.

Le malentendu des images tient dans le fait que Mireille, à l'inverse, s'intéresse à la faculté du cinéma de matérialiser des rêves. Son « petit cahier rouge » témoigne du plaisir puis de la douleur qu'elle éprouve à jouer des rôles de personnages fantomatiques ou irréels. Elle qui écrit avoir « peur de la vie » s'en tient éloignée en mimant « la pensée d'Edgar Poe² » se promenant dans des jardins ou au fond de la mer, en incarnant « un esprit follet, un petit démon familier et espiègle » dans une adaptation des *Contes d'Hoffmann*, ou encore en jouant la femme artificielle de *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam. Ses souvenirs d'actrice se confondent avec ses songes. Par exemple, ses métamorphoses dans *Les Contes d'Hoffmann* contaminent sa perception de la ville de Vienne. Elle la qualifie de ville à son image, c'est-à-dire « chlorotique et pleine de fantasmagories ». Cependant, par l'intermédiaire d'Hoffmann qu'elle voit « se promener entre [s]es paupières », ces rôles la font tomber dans un « demi-sommeil³ ».

¹ Michaux, Henri, « Notre frère Charlie », [1924], dans *Œuvres complètes*, t. I, Raymond Bellour (dir.), *op. cit.*, p. 45. L'auteur souligne.

² *Dan Yack*, ORC, I, p. 1000 pour les deux dernières citations.

³ *Ibid.*, p. 1002 pour les quatre dernières citations.

Le temps que dure son sommeil maladif, le rêve empiète sur sa vie. Dans son journal, elle raconte qu'elle voit le Tzigane qui lit dans les lignes de sa main se confondre avec Dan Yack :

« Vais-je mourir bientôt, Carol (il s'appelait Carol dans mes songes, Carol, et encore d'un autre nom beaucoup plus tendre, beaucoup plus doux, que j'ai toujours sur la langue dans mon sommeil, mais que je suis incapable de retrouver à l'état de veille, même pas en faisant des efforts prodigieux de mémoire, car si tout me revient de mon rêve, mon angoisse, mon émotion, ma fièvre et jusqu'au sentiment très vague de la présence de mon grand qui fume dans la pièce à côté, seul ce petit nom de miel, ce petit nom fondant m'échappe), Carol, vais-je mourir bientôt ?... »¹

La voix de la diariste est enchâssée dans celle de la rêveuse. L'angoisse de Mireille est générée par l'absence de démarcation entre l'éveil et le sommeil. Son effort de réminiscence a lieu au croisement de ces deux états de conscience. En ne resurgissant pas, le « nom de miel » qui hante sa mémoire laisse toute la place à « Carol », nom de règne du roi de Roumanie au début du siècle qui rappelle les origines tziganes du « Bohémien² » qui la tourmente, mais qui évoque aussi, à une lettre près, le patronyme de l'auteur d'*Alice au pays des merveilles*, cet autre conte qui raconte un passage entre le monde réel et le pays des songes.

Lorsque Dan Yack s'oppose à ce que Mireille fasse partie du casting du *Songe d'une nuit d'été*, il interrompt cette interpénétration du rêve et de la vie. En la faisant jouer le personnage de Gribouille, un « Charlot femelle³ », il espère ne plus la voir dissenter du subconscient, mais devenir actrice du subconscient, pour reprendre les termes de Michaux. Comme « l'écran ne ment pas », selon Dan Yack, et qu'elle est poussée à jouer « moralement nue⁴ », Mireille s'effondre car ce nouveau film va mettre en évidence son désir, jusqu'ici tenu secret, de se travestir en garçon.

À travers Mireille et Dan Yack, Cendrars met donc en avant deux conceptions différentes du cinéma. Néanmoins, les deux personnages entretiennent le même rapport à la confession. L'un écrit dans un journal intime et l'autre s'enregistre, mais tous les deux veulent « faire le récit de l'ineffable⁵ ». En effet, Mireille craint de se perdre dans les images que son film renvoie d'elle, et Dan Yack craint d'oublier Mireille. À l'échelle du roman, les témoignages s'entremêlent ou plutôt sont cousus les uns aux autres, comme les feuillets manuscrits dans *Le Temps retrouvé* sont épinglés entre eux par un narrateur qui cherche à élaborer son livre

¹ *Ibid.*, p. 1003.

² *Ibid.*, p. 1002.

³ Extrait d'un manuscrit des *Confessions de Dan Yack*, ORC, I, p. 1532.

⁴ *Dan Yack*, ORC, I, p. 1007 pour les deux citations de la phrase.

⁵ Pintiaux, Alice, « "Dans le silence des pages" : enjeux des ellipses et récit rétrospectif dans *Les Confessions de Dan Yack* de Blaise Cendrars », *Trans. Revue de littérature générale et comparée*, n°3, *Esthétique de la discontinuité*, Alison Boulanger (dir.), 2007, [En ligne] ; consulté le 16 juin 2020 ; URL : <http://journals.openedition.org/trans/497>

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

« comme une robe¹ ». Dans *Les Confessions de Dan Yack*, il résulte de cette compilation des voix narratives une identification ardue des différents locuteurs, mais une meilleure dissimulation des secrets de chacun.

Avec le stylo ou le dictaphone, la caméra est un troisième outil au service de l'exploration de la vie intérieure. Cependant, c'est un outil dangereux parce qu'il met en évidence des zones d'ombre de l'individu que Mireille ne supporte pas de voir chez elle. Au contraire, Dan Yack sait vivre avec le secret. La scène pendant laquelle il observe des aigles avec sa longue-vue, depuis le sanatorium où Mireille se meurt, le montre à son aise dans l'incertitude :

J'en avais le vertige.

J'attrapais des torticolis à suivre le vol plané des aigles qui décrivaient des cercles dans le ciel vide, qui tournaient en rond dans le champ de ma lunette. Tout oscillait autour de moi comme quand, allongé sur le dos, sur le pont d'un navire, on suit des yeux la pomme du grand mât qui décrit des cercles parmi les étoiles ; à la longue, c'est le ciel qui se balance et les étoiles bougent, vous enfièvent, vous aveuglent, viennent se poser sur vous, repartent, reviennent bourdonner à vos oreilles comme ces essaims de mouches imaginaires qui tourmentent un mourant dont le regard épouventé filtre déjà dans la tombe mais dont les prunelles roulent égarées au plafond. Le silence tient du prodige. J'étais si loin et si proche de tout, si calme et si anxieux, et je m'appliquais tellement à suivre les aigles dans ma lunette pour donner le change aux infirmières qui passaient dans le couloir derrière moi, que j'entendais tous les bruits qui se produisaient dans la chambre de Mireille, une cuillère que l'on tournait dans un verre, le heurt d'un broc, un choc ténu de faïence, mais non pas le médecin ouvrir la porte de cette chambre devant laquelle je stationnais depuis l'aube attendant son verdict, ni les paroles qu'il m'adressait.²

Dans ce passage, Dan Yack observe davantage que le vol hypnotique des aigles. Pris dans des émotions contradictoires, il perçoit le vacillement de tout le cosmos. Son acuité sensorielle abolit les distances et amplifie son ouïe. Tout se passe comme s'il devenait, après Moravagine, le « pavillon acoustique de l'univers », accaparant tous les bruits sauf les plus élaborés, comme le discours trop rationnel du médecin, qu'il ne parvient pas à restituer. Cette communion avec les sons les plus élémentaires du monde revient à élever son regard devant soi, comme l'observateur qui suit la pomme du mât d'un bateau ou comme le cadavre dont les yeux se lèvent au plafond. Ces deux comparaisons servent à signifier que Dan Yack parvient à regarder en face le vide qui lui donne le vertige. Dans *L'Œil pinéal*, Bataille rappelle que ce léger malaise peut s'inviter sans prévenir : « Il y a sans doute un très grand nombre de personnes qui se sont quelquefois couchées sur le dos dans les champs et qui se sont retrouvées tout à coup sans l'avoir voulu face à face avec le vide immense du ciel.³ » Dan Yack est soumis au même effet de surprise que la personne qui s'allonge dans un champ et

¹ Proust, Marcel, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 610.

² *Dan Yack*, ORC, I, p. 1019.

³ Bataille, Georges, *L'Œil pinéal (2)* dans *Œuvres complètes. Écrits posthumes 1922-1940*, Paris, Gallimard, « Blanche », t. II, 1970, p. 37.

qui regarde vers le haut, mais il ne craint pas le vide, il le contemple. Sa démarche de reconstitution de ses souvenirs est même bâtie sur cette confrontation curieuse avec le vide, c'est-à-dire avec ce qu'il a pu oublier, avec ses manques. Sur ce point, sa démarche diverge de celle de Mireille qui se détourne du vide par l'écriture.

Chez Rousseau, l'écriture mémorielle est une expérience de la carence :

Il y a des événements de ma vie qui me sont aussi présents que s'ils venaient de m'arriver ; mais il y a aussi des lacunes et des vides que je ne peux remplir qu'à l'aide de récits tout aussi confus que le souvenir qui m'en est resté.¹

Malgré l'honnêteté maximale avec laquelle il veut entreprendre ses *Confessions*, il se voit contraint de reconnaître les déficiences de sa mémoire, ses « vides ». À son tour, le récit de Dan Yack s'appesantit sur les trouées de ses souvenirs, sans chercher à les compenser. Par des propos interrompus, le premier rouleau des *Confessions de Dan Yack* se focalise sur l'impossibilité de dire la vérité et sur les omissions du langage : « Mais son regard était... », « J'aurais beaucoup voulu être... », « Comment dire ce que je voudrais dire, dire que...² », « Je fume. Je...³ », « Une belle invention. Qui m'amuse et me rend fou... mais comment le dire ?...⁴ ». Par ces aposiopèses, le discours se détourne des traces et traque les manques, retournant la mémoire comme un gant. De cette manière, le sentiment de culpabilité de Dan Yack vis-à-vis de la mort de l'être aimé n'est pas vraiment dit. Sa fouille dans les ressources du langage le maintient en vie. À l'opposé, Cendrars montre Mireille, qui a toujours « l'air gauche⁵ », submergée par la honte de son secret :

Mais cette fois-ci je n'interprétais plus un rôle, je me voyais révélée à moi-même, c'était moi-même que je voyais évoluer, moi, moi, telle que je suis et telle que je ne m'avoue pas être, loufoque, éperdue, maladroite, craintive, butée, avec un besoin fou de grandeur et de pureté, et si désarmée, incapable, impuissante, bête. Pauvre Gribouille ! Espèce de fille manquée, va ! J'en mourrai de honte.⁶

Les mots ne servent qu'à marquer la contradiction entre elle et son personnage qui « se jette à corps perdu dans des grandes actions imaginaires, héroïques, ridicules, qui avortent toujours, mais dont la dernière le tue⁷ », tel un Don Quichotte sur grand écran. Dan Yack parvient à triompher du malaise de son impression de dépaysement en poursuivant les souvenirs dispersés de son amour, tandis que Mireille est figurée couchée dans son lit, immobile,

¹ Rousseau, Jean-Jacques, *Les Confessions*, [1782], dans *Œuvres complètes*, t. 1, Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (dir.), avec la collaboration de Robert Osmond, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°11, 1959, p. 130.

² *Dan Yack*, ORC, I, p. 950 pour les trois dernières citations.

³ *Ibid.*, p. 951.

⁴ *Ibid.*, p. 952.

⁵ *Ibid.*, p. 1008.

⁶ *Ibid.*, p. 1008-1009.

⁷ *Ibid.*, p. 1008.

désespérée et constipée, incapable d’aller à la rencontre de la masculinité vers laquelle le cinéma la pousse.

Chorégraphie de l’acteur

Le cahier de Mireille se présente comme un petit manuel pour qui voudrait devenir acteur : Louise Fazenda serait « bondissante comme une balle de tennis », Vernon Castle effectuerait un « glissement de voilier¹ », et l’élégance de Mireille aurait tout à gagner à s’inspirer de la lenteur de la marche de sa tortue. Les conseils de comédie que Dan Yack lui prodigue la contraignent à s’interroger sur sa façon de bouger et sur sa manière d’adopter « une allure imperceptiblement parlante et même dansante² ». Il y a loin de cette chorégraphie millimétrée à la gesticulation de Dan Yack. L’exigence de précision qu’il affiche révèle un désir de contrôler le corps en mouvement. Pour Cendrars, ce déplacement de l’acteur a quelque chose de mécanique, à l’image des nouveaux objets créés par le développement technique du début du siècle comme la caméra, mais aussi le dictaphone ou la voiture. Tous ces objets sont capables de reproduire un mouvement ou de l’accélérer. Dans *Les Confessions de Dan Yack*, l’écriture tend à restituer cette dynamique de répétition et d’accélération.

L’idée d’un homme mécanique traverse les années 1920. Dans *L’Homme montage*, Bernd Stiegler considère l’homme « assemblé par montage : sur l’écran et dans la salle de cinéma³ » comme une figure à part entière de la modernité. Dès 1923, dans son manifeste *Kinoks. Révolution*, le cinéaste Dziga Vertov l’appelle de ses vœux : « Par le montage je crée un homme nouveau, un homme parfait [...] Je me libère, désormais et pour toujours, de l’immobilité humaine. Je demeure dans un mouvement ininterrompu.⁴ » Ce programme ambitieux ne cherche pas qu’à observer l’homme, mais à le transformer, selon le principe de composition et de décomposition du montage cinématographique. À cette inclination pour un mouvement ininterrompu s’ajoute l’exigence que la scène filmée se concentre sur le déroulement de l’action sans s’appesantir dans la surenchère de signes.

En France, la même année que la publication du manifeste de Vertov, Artaud répond à une enquête de René Clair dans *Théâtre et Comœdia illustré* pour défendre un cinéma

¹ *Ibid.*, p. 1001 pour les deux citations de la phrase.

² *Ibid.*, p. 1006.

³ Stiegler, Bernd, *L’Homme montage. Une figure de la modernité*, Paris, Hermann, « Échanges littéraires », 2019, p. 12.

⁴ Vertov, Dziga, *Kinoks. Révolution*, [1923], dans *Le Ciné-Œil de la révolution. Écrits sur le cinéma*, François Albera, Antonio Somaini, Irina Tcherneva (dir.), Dijon, Les presses du réel, « Médias/Théories », 2019, p. 131.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

novateur. Pour lui, le cinéma est un art total présentant une multitude de « moyens d'action sensuelle », et il ajoute :

Le cinéma réclame des sujets excessifs et une psychologie minutieuse. Il exige la rapidité mais surtout la répétition, l'insistance, le revenez-y. L'âme humaine sous tous ses aspects. [...] C'est la supériorité et la loi puissante de cet art que son rythme, sa vitesse, son caractère d'éloignement de la vie, son aspect illusoire exigent un criblage serré et l'essentialisation de tous ses éléments.¹

Si Artaud insiste sur la nécessité de la répétition, c'est que derrière l'extraordinaire abondance de nouveaux sujets se cache, selon lui, une multitude de possibilités techniques qui ne pourront être découvertes que par l'augmentation des tournages. Ainsi Artaud et Cendrars partagent le goût des films dans lesquels la superposition des plans matérialise l'effet d'ubiquité en même temps qu'elle témoigne d'une habileté dans les variations de vitesse. Ces deux promesses du cinéma, celle d'un mouvement ne s'arrêtant jamais et dont rêve Vertov, et celle d'une image allant de plus en plus vite et qu'exige Artaud, forment une bonne part de l'objet des expérimentations que Cendrars met en œuvre dans *La Roue* avec Gance². Deux techniques qui lui permettent aussi d'imaginer une chorégraphie de l'acteur.

Pour nommer le désarroi de Mireille, quand elle incarne la femme artificielle de Villiers de L'Isle-Adam, Cendrars parle de son « détraquement intime³ ». De même, pour décrire le spectacle de Benjamin Nouvel-An, il décrit un « détraquement mortel⁴ ». Le substantif, qui désignait aussi le tumulte intérieur de Suter dans *L'Or*, rapproche l'homme et la machine parce qu'il signale la fragilité de leur mécanisme. Contre la santé illusoire du corps de l'acteur, la justesse du jeu est à chercher dans la désorganisation de ce corps, dans le décalage et la maladresse du geste. C'est pourquoi la grande qualité de Fazenda, selon Dan Yack, tient dans le fait « qu'elle était naturellement gauche⁵ ». Quand elle se promène sur terre ou sous la mer, Mireille doit se perfectionner dans ses écarts, apprendre à « faire songer à un éventail » ou à « l'ondoiement des poissons⁶ ». Elle est censée travailler en détail ses déplacements et s'obstiner à parfaire « un humble geste » ou « un mouvement emprunté » en quête « d'une simple pulsation, par exemple l'esquisse du premier mouvement des paupières et de la dilatation des pupilles⁷ ».

¹ Artaud, Antonin, « Réponse à une enquête » pour *Théâtre et Comœdia illustré*, [1923], dans *Œuvres*, Évelyne Grossman (dir.), Gallimard, « Quarto », Paris, 2004, p. 41 pour les deux dernières citations. L'auteur souligne.

² Voir l'article de Wagner Birgit, « Le dispositif du train. Blaise Cendrars et Abel Gance » dans *Cendrars et les arts, op. cit.*, p. 205-215.

³ *Dan Yack*, ORC, I, p. 1004.

⁴ *Ibid.*, p. 998.

⁵ *Ibid.*, p. 995.

⁶ *Ibid.*, p. 1001 pour les deux dernières citations.

⁷ *Ibid.*, p. 1003 pour les trois dernières citations.

Les problématiques de l'art dramatique informent sur la façon dont le texte cherche à dompter le côté gauche et à s'abandonner au déséquilibre. Ce travail d'automate détraqué organise un dialogue entre la mécanique de la « prise de vues » et celle du corps :

“Ce n'est qu'une question d'angle”, ajoutait-il après un moment de réflexion.

“Maintenant, il faut te mettre à la hauteur de cette machine”, me disait mon grand en me parlant de l'appareil de prise de vues. Et il me réapprenait à marcher, géométriquement, pour le cristallin gradué des objectifs et non plus pour la sensibilité des yeux.¹

Pour Dan Yack, l'homme doit s'élever à la hauteur de la machine et non l'inverse. Ce n'est que par ce moyen qu'il peut atteindre l'idéal photogénique de l'ininterruption : « L'équilibre est dans le mouvement, disait-il, si tu ne bouges pas, tu poses. Tout est là. C'est le secret du ciné.² » *Les Confessions de Dan Yack* envisage un genre de film entièrement voué à la valorisation de la présence de l'acteur et non à la mise en avant d'un texte ou d'une histoire. Cette prévalence de l'acteur sur le propos est aussi ce qui guide le goût d'Artaud en matière de cinéma. Son commentaire dans *Théâtre et Comœdia illustré* permet de mieux comprendre quelle pensée de la comédie se rencontre dans la fiction de Cendrars : « Au cinéma l'acteur n'est qu'un signe vivant. Il est à lui seul toute la scène, la pensée de l'auteur et la suite des événements. C'est pourquoi nous n'y pensons pas. Charlot joue Charlot, Pickford joue Pickford, Fairbanks joue Fairbanks. Ils sont le film.³ »

Dans le « rouleau n°5 bis », le spectacle de Nouvel-An allie le détraquement de l'acteur, qui n'est pas le contraire de la grâce, avec une présence exceptionnelle qui passe par l'expressivité de la voix⁴. Sa performance de « sosie parlant⁵ » ne repose pas uniquement sur

¹ *Ibid.*, p. 1006.

² *Ibid.*

³ Artaud, Antonin, « Réponse à une enquête » pour *Théâtre et Comœdia illustré*, [1923], dans *Œuvres, op. cit.*, p. 42.

⁴ Nouvel-An apparaît clairement comme un Ursus moderne. Comme le personnage de Hugo, il est un homme-orchestre formidable. Surtout, il ne restitue pas des paroles articulées, mais des sons, des plaintes et des cris, comme dans le passage du sixième livre de *L'Homme qui rit* où il reproduit le vacarme de la foule : « Alors Ursus devint extraordinaire. Ce ne fut plus un homme, ce fut une foule. Forcé de faire la plénitude avec le vide, il appela à son secours une ventriloquie prodigieuse. Tout l'orchestre de voix humaines et bestiales qu'il avait en lui entra en branle à la fois. Il se fit légion. Quelqu'un qui eût fermé les yeux eût cru être dans une place publique un jour de fête ou un jour d'émeute. Le tourbillon de bégaiements et de clameurs qui sortait d'Ursus chantait, clabaudait, causait, toussait, crachait, éternuait, prenait du tabac, dialoguait, faisait les demandes et les réponses, tout cela à la fois. Les syllabes ébauchées rentraient les unes dans les autres. Dans cette cour où il n'y avait rien, on entendait des hommes, des femmes, des enfants. C'était la confusion claire du brouhaha. À travers ce fracas, serpentaient, comme dans une fumée, des cacophonies étranges, des gloussements d'oiseaux, des juréments de chats, des vagissements d'enfants qui têtent. On distinguait l'enrouement des ivrognes. Le mécontentement des dogues sous les pieds des gens bougonnait. Les voix venaient de loin et de près, d'en haut et d'en bas, du premier plan et du dernier. L'ensemble était une rumeur, le détail était un cri. Ursus cognait du poing, frappait du pied, jetait sa voix tout au fond de la cour, puis la faisait venir de dessous terre. C'était orageux et familier. Il passait du murmure au bruit, du bruit au tumulte, du tumulte à l'ouragan. Il était lui et tous. Soliloque polyglotte. De même qu'il y a le trompe-l'œil, il y a le trompe-l'oreille. Ce que Protée faisait pour le regard, Ursus le faisait pour l'ouïe. Rien de merveilleux comme ce fac-similé de la multitudine. De temps en temps il écartait la portière du gynécée et regardait Dea. Dea écoutait. » Hugo, Victor, *L'Homme qui rit*, [1869], dans *Œuvres complètes*, t. III, Yves Gohin (dir.), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 667-668.

⁵ *Dan Yack, ORC*, I, p. 997.

Carré en 1955, Cendrars effectue un rapprochement entre tous les moyens modernes d'enregistrement :

Comme la photo et le ciné, le magnétophone est un art mécanique ultra-sensible. Avec ses pauses et ses gros plans, ses accélérés et ses ralentis, ses hésitations, ses répétitions, ses pauses intimidantes, la précipitation et l'instantané de son enregistrement et de son débit automatique, on atteint à l'émotion pure.¹

Modulation du son et montage de l'image inventent un art de la manipulation à part entière, perçu par Cendrars comme un vecteur d'émotion exceptionnel. Mais, entre 1926 et 1934, les films parlants se popularisent et prennent le pas sur les films muets². Une telle déclaration nous permet donc de comprendre ses réticences à l'égard d'un cinéma qui voudrait construire un discours, élaborer des dialogues, faire valoir une trame narrative. Les deux tomes des aventures de Dan Yack, qui paraissent au milieu d'une crise majeure de l'histoire du cinéma, relaient ces réticences.

Dès 1929, Artaud rejette aussi l'innovation du parlant. Le son et l'image ne seraient pas compatibles, ils ne se développeraient pas dans le même espace : « Car on voit bien que l'objection capitale, insoluble, à élever contre le cinéma parlant, est dans cette impuissance à identifier deux mondes, l'un visuel et l'autre sonore, qu'il a la prétention de réunir.³ » Plus tard, Artaud soutient qu'il existerait une « autonomie absolue de l'art des images⁴ » et quand bien même arriverait-on à reproduire des paroles, celles-ci ne seraient « mises là que pour faire rebondir les images⁵ ». D'une manière plus définitive encore, il va jusqu'à écrire dans *Ciné-rythme* que « depuis que la parole a été portée à l'écran il n'a plus jamais été question de poésie cinématographique ». Il formule deux types de griefs envers la parole au cinéma : elle « gêne l'expression », « arrête le mouvement, arrête la vie », et témoigne d'une impuissance « à vous suggérer ou à vous faire voir⁶ ». C'est pour cette raison que lorsque Yvonne Allendy lui soumet l'idée d'écrire un film parlant, Artaud lui répond : « Si j'ai une idée de film contenant des possibilités sonores ou musicales, et je vais y penser, je vous la

¹ *Le Paysage dans l'œuvre de Fernand Léger*, TADA, XV, p. 253.

² Le premier film parlant sort aux États-Unis en 1927 sous le titre *The Jazz Singer*. Il faut attendre 1929 pour que soit réalisé le premier film parlant en français : *Les Trois masques*. En 1932, la plupart des longs métrages dans le monde sont sonorisés et plus de la moitié des salles françaises sont équipées pour diffuser ces films. À ce sujet, voir l'ouvrage de Martin Barnier, *En route vers le parlant : histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Céfal, « Cinéma », 2002.

³ Artaud, Antonin, « Réponse à une enquête » pour *Ciné-Comœdia*, [1928], dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 306.

⁴ *Ibid.*, p. 307.

⁵ *La Révolte du boucher* dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 309.

⁶ « Réponse à une enquête sur les tendances du cinéma » pour *Ciné-Rythme*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 379 pour les quatre dernières citations.

communiquera. MAIS JE N’Y METTRAI PAS DE PAROLES.¹ » Au lieu de paroles, Artaud imagine des personnages « vivre dans un tissu de bruits de paroles, dans une rumeur d’exclamations, de heurts, de gémissements, d’appels, de cris² ». Il accorde une primauté à la mobilité sur la sonorité : « Sons, voix, images, interruptions d’images, tout cela fait partie du même monde objectif où c’est par-dessus tout le mouvement qui compte.³ »

Cendrars et Artaud ne sont pas les deux seuls écrivains à entretenir des relations ambivalentes avec l’évolution de la production cinématographique dans le tournant des années 1920, mais ils comptent parmi les écrivains français les plus engagés en faveur du développement des expérimentations autour du mouvement⁴. Au même titre que Chaplin, qui était méfiant vis-à-vis de l’arrivée du parlant⁵, ils dressent la voix contre la parole, le bruit contre le discours. Dan Yack, tant dans *Le Plan de l’Aiguille* que dans *Les Confessions de Dan Yack*, aime à se mouvoir dans ce qu’Artaud appelle « un tissu de bruits de paroles ». La trituration d’un son ravit le héros en tant qu’elle est le signe d’une animation et non d’une intelligibilité.

Cependant, dans *Les Confessions de Dan Yack*, les mouvements du son ou des images conduisent au surinvestissement de Nouvel-An, qui meurt dans « une crise de délire furieux⁶ », et à la longue évanescence de Mireille. Sa dégradation physique et mentale est liée à une désensibilisation qui la mène à sa perte : « [...] je devais retenir mon souffle, la circulation de mon sang, freiner tous mes sens pour paraître blême, inanimée, sentimentalement amorphe tant que durait la mise au point de la femme artificielle.⁷ » La caméra, le réalisateur et le rôle vampirisent son identité, la poussant à affirmer sa propre négation en des termes qui renvoient au lexique de l’annihilation :

[...] je n’aurais jamais pu atteindre ce *dépouillement* complet de ma personnalité, cette *neutralisation* de tout mon être, cette *inanimation* latente, cette préfiguration d’une espèce de mort mystique que j’ai su réaliser à l’écran. [...] Sans lui, je n’aurais peut-être jamais su toucher le grand public dans les

¹ « Lettre à madame Yvonne Allendy » du 26 mars 1929, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 305. L’auteur souligne en majuscule.

² « Réponse à une enquête » pour *Ciné-Comœdia*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 308.

³ *La Révolte du boucher* dans *Œuvres, op. cit.*, p. 310.

⁴ Sur le rapport au cinéma de quelques autres poètes de la période, voir l’ouvrage de Aurouet, Carole, *Le Cinéma des poètes. De la critique au ciné-texte*, Lormont, Le Bord de l’eau, « Ciné-Politique », 2014 ; ou bien celui de Cohen, Nadja, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2013 ; ou encore la collection « Le cinéma des poètes » dirigée par Carole Aurouet aux Nouvelles Éditions Place.

⁵ La meilleure illustration de cette réticence de Chaplin aux « *talkies* », est à trouver dans la scène d’ouverture des *Lumières de la ville*. Un homme habillé en costume, que le spectateur devine être le maire, prend la parole devant une foule. À la place de son discours s’échappent des grésillements, des bourdonnements et des ronflements incongrus qui ridiculisent son intervention. Sur l’histoire du rapport de Chaplin à l’arrivée du parlant et pour une analyse détaillée de cette scène, voir le documentaire « Charlie Chaplin, le génie de la liberté », de François Aymé et Yves Jeuland (réal.), France.tv Studio, France, 6 janvier 2021.

⁶ *Dan Yack*, ORC, I, p. 998.

⁷ *Ibid.*, p. 1003-1004.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

scènes d'*inconscience*, de *passivité*, d'*attente*, d'*égarement* tant que l'automatisme de l'Ève future n'avait pas embrayé la vie de la pensée, puis celle-ci déclenchée, dans les scènes d'*inassouvissement*, d'*entraînement*, d'*entêtement*, de *sensualité*, de *tristesse* quand l'Ève artificielle s'animait, se mettait à vivre pour de bon avec un cœur de femme ; mais il m'avait aussi esquiné, car M. Lefauché exagérait.¹

La multiplication des synonymes sert à faire comprendre au lecteur que Mireille tente de prolonger sa chorégraphie, son détraquement, le plus longtemps possible. Cendrars rend compte de la façon dont elle est absorbée par les rôles qu'elle joue, dissoute, selon « la loi de dissolution » du système nerveux proposée par Jean Delay qui veut que « la *dissolution* étant le processus inverse de l'évolution, va du moins organisé au plus organisé, du plus complexe au plus simple, du plus volontaire au plus automatique² ». En effet, tout porte à croire que plus Mireille fait du cinéma plus elle devient un automate. Charge à Dan Yack de dire son effacement complet quand elle n'a plus la force de tenir elle-même son journal. Par l'intermédiaire de Mireille, le héros touche à cette « espèce de mort mystique » que ses propres expériences, et au premier chef celle du navrement amoureux, ne lui permettent pas d'atteindre. Cendrars attribue cette perte de vitesse de l'héroïne à une configuration psychique qui reste étrangère au personnage principal, car elle doit rester étrangère à l'écriture même du roman.

La voiture, autre objet moderne, permet d'illustrer cette structure conflictuelle des portraits de Dan Yack et de Mireille, et de mieux faire des motifs de la répétition et de la vitesse des traits distinctifs de l'écriture. Le premier rouleau se termine sur une scène décrivant le désordre provoqué par une leçon de conduite :

Méfiez-vous, tout est truqué et va se déclencher à la venue de la petite auto ridicule de l'école. Attention ! la petite automobile arrive, s'arrête sans raison, avance par à-coups, fait marche arrière, tourne, repart en vitesse car le débutant qui est cramponné au volant ignore encore tout de la vitesse et appuie de tout son poids sur l'accélérateur en s'imaginant freiner. Il a l'impression d'être en avion ! Plus il a le vertige, plus la rue s'anime. La petite automobile klaxonne d'elle-même. Le professeur fait des gestes des bras. Tout défile à fond de train, saute à saute-mouton et c'est l'instant précis, calculé par l'unique piéton pour traverser la chaussée en courant et venir se jeter au-devant de la voiture !³

L'hypotypose favorise l'intensité de la bousculade que veut figurer le passage. La forte modalité énonciative qui permet d'alterner les exclamations et les assertions, l'adresse directe permise par l'intermédiaire du pronom « vous », les tournures expressives comme « défile à fond de train » ou « saute à saute-mouton » sont autant de procédés qui se croisent pour créer

¹ *Ibid.*, p. 1004. Nous soulignons.

² Delay, Jean, *Les Dissolutions de la mémoire*, [1942], Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1950, p. 38-39. L'auteur souligne.

³ *Dan Yack*, ORC, I, p. 954.

une impression d'accélération. Le spectacle de la voiture qui s'emballe, qui voltige comme un avion, ressemble à une séquence de cinéma burlesque. Bien que la vitesse et la direction du véhicule ne soient pas contrôlées, la description est organisée de manière à montrer la gradation volontaire du vertige, ou encore à indiquer l'irruption délibérée du piéton. Aussitôt qu'elle est affirmée, la spontanéité est contredite par la présence de quelque chose de « truqué », de « calculé ». L'événement est dirigé par un metteur en scène invisible, ou plutôt par un conteur, Dan Yack, qui refuse d'être dupe de sa propre histoire.

En contraste, le cinquième rouleau peint la répulsion de Mireille envers la sensation de vitesse :

Au début, elle se laissait emporter parce qu'elle m'aimait bien et que ça me fait plaisir d'aller vite ; mais dans les voitures vites, elle luttait. Elle luttait avec elle-même. Elle avait le vertige. Des palpitations. Une fois, une crise de larmes. Je dus stopper. Je croyais que c'était l'émotion de la vitesse ; mais un jour elle s'évanouit dans son baquet. Moi qui voulais lui acheter un avion, je la conduisis chez un médecin.¹

Le malaise du personnage est raconté avec le même schéma de progression de la phrase que lorsque Dan Yack ne parvient pas à avancer rapidement dans ses confessions. C'est-à-dire qu'à l'intérieur de phrases de plus en plus brèves, un chassé-croisé du thème et du rhème s'engage. Le groupe verbal « elle luttait », qui conclut une première phrase, est dupliqué au début de la phrase suivante, dans une nouvelle anadiplose. « Elle » reprend « elle-même » et le terme « vite », utilisé soit comme un adverbe soit comme un adjectif, se trouve répété dans deux propositions différentes. La lutte qui a lieu dans ce passage n'est pas uniquement celle de Mireille contre la vitesse, c'est aussi celle de la narration contre son propre ralentissement.

En des termes proches de ceux que Cendrars utilise pour parler de la vitesse en voiture, la même année que la publication des deux tomes de *Dan Yack*, Soupault peint Claude et Putman, les héros de son roman *Le Grand homme*, emportés par l'élan formidable de leur véhicule. Ils s'abandonnent au vertige, ne luttent pas, et Claude semble même s'évanouir tant elle est grisée par son élan :

Il y avait sur cette route un vent du diable qui faisait tourner la tête des arbres et ravageait les champs environnants, il y avait devant eux la terre qui cédait, qui lâchait pied, qui roulait sur elle-même avec un sifflement sourd, un roulement brutal, il y avait enfin la majesté de la vitesse. Les yeux de celui qui tenait leurs vies entre ses mains posées, à peine, sur le volant s'étaient tout à coup fixés sur un point qui fuyait toujours plus vite, et la tête de celle qui ne reconnaissait plus rien tombait, tombait et flottait dans le vent et le vertige. C'était comme un orage. Claude ne luttait pas, elle s'accrochait à ce qui fuyait, attendant le grand signe qui sépare la mort de la vie, l'ivresse simple et souple, l'ivresse qui fait voir plus clair : l'horizon devenait pour elle des bras ouverts.²

¹ *Ibid.*, p. 989.

² Soupault, Philippe, *Le Grand homme*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2002, p. 66-67.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

S'accrocher à ce qui fuit comme les roues de la voiture adhèrent à la route, continuer à progresser malgré l'impossibilité à se repérer, risquer à tout instant de lâcher prise : autant de nouveaux rapports à soi et aux choses rendus possibles par le progrès mécanique. Chacun à leur manière, Cendrars et Soupault travaillent à l'élaboration d'une méthode romanesque qui puisse donner la réplique au vertige de l'automobile, ou du cinéma.

Dans *Le Grand homme*, Claude cède aux charmes de son amant et son goût naissant pour la vitesse désigne indirectement cette passion grandissante. En revanche, Dan Yack échoue à devenir le pygmalion qu'il s'imagine incarner pour Mireille. En outre, il n'est jamais devenu « professeur d'auto¹ ». Les vertiges du tournage ou des virées en voiture sont à l'origine d'une inégalité fondamentale entre les êtres, à l'image du mal de mer dans *Mon Voyage en Amérique* qui départage le poète du reste de ses contemporains. En ce sens, il paraît flagrant que Dan Yack fait tout pour se dissoudre dans des dépenses inutiles, mais que son évanescence ne va jamais assez loin. Par exemple, alors qu'il reprend une dernière fois le volant dans le neuvième rouleau, il espère en vain qu'un accident survienne :

Elle est puissante et souple, sa force de traction, son ardeur à fendre l'air vous donnent l'impression de voler. Cette sensation ne s'oublie plus, une fois qu'on l'a connue. Et elle prend les virages, c'est un rêve ! Ce n'est pas de la voiture, c'est un avion, l'avion de la route me dit le mécano qui me l'a amenée de Paris. [...]

J'empoigne le volant, j'appuie sur le démarreur, j'embraye et je démarre dans un tonnerre.

Je vais encore une fois courir ma chance.

Si seulement je pouvais entrer dans le décor et me casser la figure !²

Si Dan Yack va vite, il ne va nulle part. Son rêve d'envol et de vitesse est une sensation qui ne « s'oublie plus ». Le passage met en évidence que les chorégraphies de l'aviateur, du conducteur et, par voie de conséquence, de l'acteur, sont captivantes parce qu'elles sont toujours suspendues au surgissement du faux pas. Depuis le tournage de *La Roue*, Cendrars garde à la lèvre la cicatrice de l'accident de voiture qu'il eut avec Gance. Son apparition dans *J'accuse*, autre film de son ami réalisateur, met l'accent sur sa blessure de guerre. Ainsi les outils de la modernité révèlent des blessures, mais moins souvent des annihilations.

La lenteur accompagne ce renoncement à l'idée qu'une fin puisse advenir. La résignation de Dan Yack, contre sa passion de la vitesse, rend son vertige plus doux que celui du conducteur novice ou de Mireille. Le roman se conclut sur l'appivoisement d'un balancement et par l'idée d'un heureux orchestre de sirènes et de klaxons :

La nuit, il fait jour chez moi, je m'hypnotise. Parfois, je dors, parfois, je rêve, parfois, j'ai le vertige, alors je me balance dans mon hamac comme en pleine mer ; n'étaient les voisins je m'installerais tout

¹ *Dan Yack*, ORC, I, p. 954.

² *Ibid.*, p. 1045.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

un jeu de sirènes ou, comme dans les sous-sols de Saint-Didier, un échantillonnage équipé de tous les modèles de klaxons électriques et je m’amuserais à les faire marcher la nuit. Mais la nuit, c’est tranquille chez moi, car la plupart du temps, je n’y suis pas.¹

Les confessions se referment sur l’alternance entre le jour et la nuit, le bruit et le silence, la présence et l’absence. Après avoir échafaudé des univers qui se disloquent, élaboré des discours qui s’éparpillent, inventé des héros qui titubent ou se détraquent, Cendrars oppose un va-et-vient réconfortant au tourbillon de son texte. Cette chorégraphie élémentaire consacre le plaisir qu’il existe à simplement passer.

*

La subjectivité extrême et la réflexivité outrancière dans les deux tomes des aventures de Dan Yack révèlent l’inconfort d’une écriture de l’introspection poussée très loin. La note manuscrite de 1946 que Cendrars rédige au moment de la réunion des deux romans en un troisième rappelle à quel point la question de la figuration de l’intériorité surpasse les autres : « Il n’y a qu’un seul personnage : DAN YACK/ Ne pas perdre de vue qu’il est toujours seul/ TOUT SE PASSE DANS SA TÊTE ce qui explique les déformations de la vision et le décousu du récit² ». Cette disposition du sujet qui tourne en rond à l’intérieur de lui-même ne connaît pas de fin et ne cesse d’être prise dans un désir insatisfait d’altérité, ce qui la fait apparaître comme une calamité, un enfermement. Une part de la modernité et de l’actualité de *Dan Yack* tient dans la manière dont le roman représente l’individu : coupé du monde, isolé de ses semblables, constamment en train de vouloir communiquer avec autrui, mais confronté au délitement de toute communauté. Prendre la parole ou essayer de devenir acteur apparaissent comme deux façons de réaffirmer cette solitude.

Le déséquilibre de Dan Yack le conduit d’affaiblissements en renforcements. Toutefois ce ne sont pas ces états qui font véritablement l’objet de l’écriture, mais les passages de l’un à l’autre, comme ce sont les passages d’un plan à l’autre qui font toute la dynamique d’un film. Les personnages s’épuisent dans ces déplacements, et leurs aventures illustrent le propos d’Arthur Cravan quand il écrit dans *Maintenant* que « l’homme n’est si infortuné que parce que mille âmes habitent un seul corps³ ». Qu’ils commencent à s’élaborer avant la guerre ou

¹ *Ibid.*, p. 1046.

² Cité par Claude Leroy, « Préface », *Aujourd’hui*, TADA, XI, p. IX.

³ Cravan, Arthur, *Œuvres. Poèmes, articles, lettres*, Jean-Pierre Begot (dir.), Paris, éd. Gérard Lebovici, 1987, p. 52.

III – LE VACILLEMENT DU HÉROS

qu'ils soient rédigés en quelques semaines, qu'ils soient publiés intégralement ou en fragments, les romans de Cendrars représentent toujours un héros qui perd de sa consistance en s'abandonnant à ses vertiges. Ce n'est qu'avec des textes ouvertement autobiographiques que commencera à s'élaborer une autre formule pour donner le dernier mot à l'homme qui écrit.

CONCLUSION

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources [...]

Georges PEREC, *Espèces d'espaces*

Pour Perec, en 1974, trouver des lieux inchangés qui soient des modèles de stabilité, apparaît comme un projet chimérique. Dans un regret s'éloigne la possibilité d'un refuge, d'une chambre à soi, d'un retour au pays natal, d'une terre promise. Chaque espace semble voué à être conquis, parcouru puis perdu selon un irrésistible schéma dans lequel ne fait que se réaffirmer la sévérité du temps qui s'écoule en déniait l'utopie d'une appropriation. Celui qui se livre à l'écriture en croyant réaliser cette utopie, en pensant parvenir à figer, du moins à retenir pour un instant, la présence ou la mémoire de l'endroit dans lequel il se tient, ou dans lequel il s'est tenu, fait-il autre chose que de signaler un simple passage ? Perec ne désespère pas de voir s'exercer une force d'immortalisation dans son travail : « Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes.¹ » Avant d'être reconnue comme une œuvre qui célèbre l'instabilité radicale et le goût du voyage par l'entremise d'un « je » partout chez lui, l'œuvre de Cendrars

¹ Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, [1974], dans *Œuvres*, t. 1, Christelle Reggiani (dir.), avec la collaboration de Dominique Bertelli, Claude Burgelin, Florence de Chalonge, Maxime Decout et Yannick Séité, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°623, 2017, p. 646.

CONCLUSION

a, elle aussi, manifesté cette volonté d'« arracher quelques bribes précises au vide » à travers l'hypothèse d'un livre hapax où tous les « ici » et tous les « maintenant » seraient contenus. Ses premiers écrits, entre 1910 et 1912, témoignent de la façon dont s'est progressivement imposé le deuil d'un « je » stable et identifiable. À défaut de trouver des certitudes intellectuelles ou des modèles infaillibles, se sont imposées à lui des figures de mobilité et d'errance, de vertige intérieur. Par la suite, son œuvre a évolué en soulevant la même question que celle posée, selon Deleuze, par Proust : « Qu'est-ce qui fait l'unité de l'art, s'il y en a une ? » Ce à quoi il faudrait répondre aussitôt : « Nous avons renoncé à chercher une unité qui unifierait les parties, un tout qui totaliserait les fragments.¹ » Penser que l'écriture trouverait son unité dans la réunion de parties décousues, de morceaux épars, reste à l'origine de désillusions parce que l'opération de rassemblement est condamnée à rester infinie, évidente, si ce n'est grossière. Ainsi chaque publication de Cendrars souligne une imperfection de l'écriture : il serait vain de vouloir créer des mondes cohérents et intangibles. Ses notes et ses premières fictions, brèves, ésotériques, gagnées par des images de morcellement, révèlent le vide qu'elles s'acharnent à combler. Plus tard, Artaud aussi se confronte à ce vide sur lequel rien ne peut être bâti : « Quand j'ai cru que je refusais le monde, je sais maintenant que je refusais le Vide./ Car je sais que ce monde n'est pas et je sais *comment* il n'est pas./ Ce dont j'ai souffert jusqu'ici, c'est d'avoir refusé le Vide./ Le Vide qui était déjà en moi.² » Réussir à faire d'un mouvement perpétuel, inlassable effort de désassemblage et de réassemblage, une poétique personnelle revient donc à apprivoiser ce vide et à identifier « *comment* » le monde « n'est pas ».

Au même titre que *Les Armoires chinoises*, *L'Eubage* ou *Une nuit dans la forêt*, le recueil *Aujourd'hui* rend compte de l'exercice de funambulisme que représente pour Cendrars le passage à une écriture en prose. Avant même la fin de la guerre, le renoncement au vers renforce les images liées au vertige : hyperesthésies, spirales, démesures, désorientations, chutes, envols, métamorphoses, chassés-croisés de l'infiniment petit et de l'infiniment grand, bourgeonnements incontrôlés, destructions et créations du monde, etc. L'univers est représenté comme un réseau de forces qui convergent en un même point, et divergent simultanément pour traverser tous les corps, y compris celui du poète qui est aussi celui du soldat mutilé, condamné à se découvrir autre, étranger à lui-même, brusquement parcouru de sensations jusqu'alors inconnues. Par la parataxe ou les blancs typographiques, l'énumération

¹ Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 1964, p. 195 pour les deux dernières citations.

² Artaud, Antonin, *Les Nouvelles révélations de l'être*, [1937], dans *Œuvres*, op. cit., p. 788. L'auteur souligne.

CONCLUSION

ou l'ellipse, l'anaphore ou les ruptures de tonalités, s'affrontent des effets de saturation ou, au contraire, d'anéantissement : des trop-pleins et des trouées. L'effervescence de telles visions provoque autant de contentements que d'inquiétudes : à la glorification des machines ou de la vie répond le détraquement des engrenages, des systèmes, et le tourment de la chair blessée. De la « révélation » du jeune homme qui découvre une statue de Vénus au Louvre jusqu'au personnage de Dan Yack qui roule à pleine vitesse dans sa voiture, les publications de Cendrars traduisent un émerveillement pour tout ce qui présage un déséquilibre en même temps qu'elles ressassent des passions tristes, des ressentiments et des deuils. Dès lors, dans la première moitié de son œuvre, le vertige naît d'une possession qui se sait impossible (partie I), d'une jubilation qui s'essouffle (partie II), et s'envisage comme une sortie de soi empêchée (partie III).

Il ressort de l'analyse de ces fluctuations que les mises en scène d'étourdissements, burlesques ou tragiques, servent à susciter l'attente d'une expérience extatique. Cette aspiration est rappelée par les illuminations, transes, syncopes, ou congestions des personnages de romans. Leurs vacillements, qui prennent appui sur des médiums très divers comme le vagabondage, le mysticisme, l'accident, l'érotisme, le meurtre, l'isolement, l'ivresse, le dépaysement, le cinéma ou l'épuisement, contribuent à forger l'image d'un récit qui fonctionnerait simplement sur des dynamiques d'agitation et de précipitation. Cendrars en vient à incarner une figure de bateleur qui cultive son pouvoir de fascination. Tout en façonnant sa légende, il a pourtant insisté sur l'influence d'un tempérament paresseux, contemplatif voire mélancolique. Aussi a-t-il paru nécessaire d'insister sur la passivité et le désespoir qui s'emparent de ses héros. Puisque le sujet pris de vertige est stupéfait par essence, saisi par son étourdissement et qu'il demeure incapable d'agir, il aurait été incongru d'ignorer cette impuissance. Les romans de Cendrars ne s'insèrent pas pleinement à la tradition du roman d'aventures, s'il en est une. Certes, certains critères qui ont été donnés comme définitoires de ce genre, comme l'« action violente¹ », « l'univers dépayasant² », l'« opposition entre la civilisation et la sauvagerie³ », sont des préoccupations centrales dans ses textes. Cependant, elles sont sabotées de l'intérieur par des prises de distance parodiques, comme la juxtaposition des types de discours qui fait de l'écriture un vaste magma dans lequel toutes les audaces formelles semblent pouvoir émerger sans jamais perdurer. Un tel manège, faisant

¹ Letourneux, Matthieu, *Le Roman d'aventures. 1870-1930*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, « Médiatextes », 2010, p. 19.

² *Ibid.*, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 22.

CONCLUSION

fi des taxinomies, ne sert qu'à rendre visible la démarche de composition du texte elle-même. S'il y a bien, dans l'œuvre de Cendrars, une dynamique du vertige, elle ne conduit pas tant à la création de confusions arbitraires au sein du chronotope qu'à une refondation permanente de l'effet-personnage, ou à une signalisation de l'activité de l'auteur.

L'hypothèse de départ fut de considérer cette dynamique comme un phénomène global qui unifie différentes formes narratives, mais force est de constater qu'elle permet plutôt de dire toute l'étendue de la solitude d'un « je » ou d'un « il ». L'individu solitaire est spectateur de son expérience, n'y adhère pas pleinement, s'en tient à l'écart pour mieux l'observer. Cette attitude ressemble à celle du navigateur de Poe, dans « Une descente dans le Maelstrom », qui réussit à comprendre les phénomènes physiques qui surviennent autour de lui alors qu'il est entraîné vers le gouffre formé par le remous des eaux :

Je regardai au large sur le vaste désert d'ébène qui nous portait, et je m'aperçus que notre barque n'était pas le seul objet qui fût tombé dans l'étreinte du tourbillon. Au-dessus et au-dessous de nous, on voyait des débris de navires, de gros morceaux de charpente, des troncs d'arbres, ainsi que bon nombre d'articles plus petits, tels que des pièces de mobilier, des malles brisées, des barils et des douves. J'ai déjà décrit la curiosité surnaturelle qui s'était substituée à mes primitives terreurs. Il me sembla qu'elle augmentait à mesure que je me rapprochais de mon épouvantable destinée. Je commençai alors à épier avec un étrange intérêt les nombreux objets qui flottaient en notre compagnie. Il fallait que j'eusse le délire, – car je trouvais même une sorte d'amusement à calculer les vitesses relatives de leur descente vers le tourbillon d'écume.¹

Suivre son emportement, mais lui conserver une « curiosité surnaturelle », tel est, pour Suter, John Paul, Moravagine ou Dan Yack, l'unique enjeu. L'ambiguïté de la notion de vertige ne provient pas seulement du fait qu'elle est mobilisée à l'intérieur de textes inclassables, mais également de la façon dont elle pousse à se succéder ce genre de déprises et de révélations au fil de la lecture. Cendrars ne s'éloigne donc pas d'une vocation contemplative, même quand les moments qui donnent l'impression que « tout tourne » risquent de créer la confusion. C'est pourquoi réduire son œuvre en prose d'*Au pays des images* à *Aujourd'hui* à une célébration du danger, à une apologie du risque, reviendrait à oublier qu'elle invite à mesurer l'homme à la hauteur de ses incapacités et de ses fragilités.

Dans les années 1920, l'écriture de Cendrars se fonde sur l'illusion qu'il serait possible de dompter son vertige pour en faire un balancement plaisant. À cet égard, les hamacs dans lesquels se laissent bercer le Cendrars d'*Une nuit dans la forêt*, Suter, Ivy Close, Dan Yack et Olympio, l'improbable orang-outan qui accompagne Moravagine et Raymond pendant leur traversée de l'Atlantique, opposent au rythme effréné de l'action la mollesse d'une douce

¹ Poe, Edgar Allan, « Une descente dans le Maelstrom » dans *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 196.

CONCLUSION

torpeur. D'ordinaire, cette étoffe tendue permet d'accueillir le dormeur. Mais dans les sociétés sud-américaines elle est aussi utilisée comme berceau ou comme linceul. Il s'agit donc d'un espace de repos pour la vie qui commence, pour celle qui s'active et pour celle qui s'éteint. Dans *Une nuit dans la forêt*, John Paul Jones et Dan Yack, le hamac est présent à la fin d'un récit qu'il referme, mais qui est appelé à reprendre ailleurs. Dans *L'Or* et dans *Moravagine*, il est situé à un autre seuil : Suter ou Olympio l'installent à bord d'un navire, pendant qu'ils transitent d'un espace à un autre. Dans le cas de *Moravagine*, les alanguissements et les loisirs d'Olympio sont racontés au point de bascule du roman, à la lettre « l) » de l'alphabet formé par les différents chapitres. Avant ce passage, *Moravagine* et Raymond sont inséparables. Après la traversée de l'océan, l'expédition en Amérique et le séjour chez les Indiens bleus, aux chapitres m) et n), ils se séparent. Pour Marie-Paule Berranger, l'orang-outan est « une figure joyeuse de l'insouciance primitive » qui se présente avant que ne surgisse « la version meurtrière de la sauvagerie¹ » dans les chapitres suivants. Le hamac est un des éléments typiques de ces passages : il matérialise un mouvement contrôlé et, à l'échelle de tout le roman, des bifurcations volontaires.

En se prélassant de la sorte, Olympio ou Suter sont temporairement heureux parce que leur agitation se confond avec l'agitation de la houle. Dans la cinquième promenade des *Rêveries du promeneur solitaire*, Rousseau témoigne d'un bien-être similaire. Son « précieux *far niente*² » consiste à « se jeter seul dans un bateau » au milieu du lac de Biemme et à s'étendre « de tout [s]on long dans le bateau les yeux tournés vers le ciel³ ». Dans cette position, il ne perçoit plus le tumulte de l'univers puisqu'il s'y abandonne : « De temps à autre naissait quelque faible et courte réflexion sur l'instabilité des choses de ce monde dont la surface des eaux m'offrait l'image : mais bientôt ces impressions légères s'effaçaient dans l'uniformité du mouvement continu qui me berçait [...] ». Il y a ici une concordance entre « le flux et le reflux⁴ » de l'eau et l'activité de la rêverie. Un mouvement en épouse un autre, si bien qu'ils s'annihilent jusqu'à faire naître, pour celui qui se laisse insensiblement étourdir, une sensation de plénitude. Dans ce léger vertige lacustre, Rousseau voit un moyen d'échapper au « flux continu⁵ » des choses :

¹ Berranger, Marie-Paule, « *Moravagine* ou l'épopée de l'idiotie contemporaine » dans *La Revue des Lettres Modernes*, n°6, *op. cit.*, p. 94 pour les deux citations de la phrase.

² Rousseau, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, [1782], dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1042.

³ *Ibid.*, p. 1044 pour les deux dernières citations.

⁴ *Ibid.*, p. 1045 pour les deux dernières citations.

⁵ *Ibid.*, p. 1046.

CONCLUSION

Mais s'il est un état où l'âme trouve une assiette assez solide pour s'y reposer tout entière et rassembler là tout son être, sans avoir besoin de rappeler le passé ni d'enjamber sur l'avenir ; où le temps ne soit rien pour elle, où le présent dure toujours sans néanmoins marquer sa durée et sans aucune trace de succession, sans aucun autre sentiment de privation ni de jouissance, de plaisir ni de peine, de désir ni de crainte que celui seul de notre existence, et que ce sentiment seul puisse la remplir tout entière ; tant que cet état dure celui qui s'y trouve peut s'appeler heureux, non d'un bonheur imparfait, pauvre et relatif tel que celui qu'on trouve dans les plaisirs de la vie, mais d'un bonheur suffisant, parfait et plein, qui ne laisse dans l'âme aucun vide qu'elle sente le besoin de remplir. Tel est l'état où je me suis trouvé souvent à l'île de Saint-Pierre dans mes rêveries solitaires, soit couché dans mon bateau que je laissais dériver au gré de l'eau, soit assis sur les rives du lac agité, soit ailleurs au bord d'une belle rivière ou d'un ruisseau murmurant sur le gravier.¹

Les hamacs de Cendrars sont comparables au bateau de Rousseau. Ils sont une façon de jouir « [d]e rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence² ». Mais cette jouissance se fonde sur un paradoxe : pour s'extraire du mouvement, il ne faut pas lui opposer la fixité, mais consentir à se fondre en lui. Dompter son vertige reviendrait donc à atteindre l'immobilité dans l'ébranlement, ou à tourner « dans la cage des méridiens comme un écureuil dans la sienne³ ». Il y a peut-être là une forme de beauté « convulsive » proche de l'« explosante-fixe⁴ » de Breton. De fait, les romans de Cendrars ne mènent nulle part. Non pas qu'un livre devrait mener où que ce soit, mais il se trouve que ces textes ne demandent qu'à se répéter en spirale, comme à l'intérieur d'une architecture truquée. *A priori*, ils s'enracinent dans une explosivité qui rappelle le caractère audacieux attribué à l'écriture poétique par Reverdy dans *La Révolution surréaliste* : « Il faut avoir innée la puissance du rêve, on éduque, on renforce en soi celle de la pensée. Mais s'il s'agit de poésie où irons-nous chercher sa précieuse et rare matière si ce n'est aux bords vertigineux du précipice ? » À l'évidence, Cendrars ne crée pas de distinction entre rêve, pensée et poésie. De surcroît, à bien observer ses vertiges, il est facile de se rendre compte qu'ils affichent une retenue, et qu'ainsi le précipice n'est pas franchement approché.

Tout se passe comme si aucun vacillement ne devait avoir le dernier mot : les espaces décomposés se réorganisent, la morale se rétablit, le personnage qui chute reprend sa route. En effet, l'univers se reforme après l'apocalypse dans *La Fin du monde* : Moravagine finit ses jours dans la chambre d'un centre de neurologie sans avoir précipité la planète dans le chaos, et Dan Yack s'installe dans un grand appartement après avoir adopté un enfant. Ni le prince,

¹ *Ibid.*, p. 1046-1047.

² *Ibid.*, p. 1047.

³ *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*, [1918], ORC, I, p. 38.

⁴ Breton, André, *L'Amour fou*, [1937], dans *Œuvres complètes*, t. II, Marguerite Bonnet (dir.), avec la collaboration d'Étienne-Alain Hubert et de José Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°392, 1992, p. 687 pour les deux citations de la phrase.

⁵ Reverdy, Pierre, « Le rêveur parmi les murailles », *La Révolution surréaliste*, n°1, 1924, p. 19.

CONCLUSION

ni José, ni le peintre, ni le poète, ni le soldat, ni l'eubage, ni les protagonistes des romans, ni les multiples figures qui se cachent derrière les « je » ne parviennent à se soustraire ou, au contraire, à s'abandonner à leurs fièvres. Ils ne tombent jamais vraiment dans la folie, ni ne recouvrent totalement leur raison. En conservant toujours un point d'appui, ils évitent d'enfermer leur identité dans une configuration limitée. Tout compte fait, ces personnages pourraient formuler la même confession que Cioran : « Avec force précautions, je rôde autour des profondeurs, leur soutire quelques vertiges et me débîne, comme un escroc du Gouffre.¹ » Cette escroquerie, qui consiste à rester inchangé en changeant tout le temps, peut paraître déconcertante pour le lecteur qui découvre que l'œuvre de Cendrars ne repousse pas les limites, mais se tient juste à la limite, à cheval sur la frontière. Pourquoi ces métamorphoses et ces ruptures si elles ne font qu'assurer des continuités ? Assureraient-elles un étonnement constant sur le monde ?

À défaut de parvenir à apprivoiser le vide, ou à dompter le vertige par le biais de l'écriture romanesque, Cendrars se tourne vers l'écriture de soi. Plus précisément, il va mettre en scène son pseudonyme avec de plus en plus d'insistance, que ce soit dans ses *Histoires vraies*, ses reportages, sa première « prochronie », *Vol à voile*, ou plus tard dans sa production d'après-guerre. Dans ces textes, la mythologie de l'homme solitaire initiée avec *Une nuit dans la forêt* s'accroît, mais la thématique du vertige suscite moins la stupeur que la gaité d'une certaine évasion, un rapport au mouvement qui tient de l'« imagination riante² » dont parle Rousseau. Les oiseaux, l'aviation ou la lévitation sont autant de figurations de l'abîme qui préfèrent l'image du vol plané à celle de l'effondrement :

Il n'y a rien à pardonner car il n'y a pas de mal dans le bonheur et seule l'action libère. Mais l'accoutumance a été dure, ce climat étant inhumain. Je sais que je porte ma création, et je plane. C'est ce qu'on appelle être seul. Mais planer c'est décrire un cercle en spirale et la spirale est la figure d'une chute. Or, on tombe de quelque part vers quelque part. On n'est donc pas seul. C'est le coup de foudre. Je te retrouverai dans l'abîme de la lumière. Mais n'anticipons pas.³

Dans cet extrait, Cendrars continue à faire l'apologie de l'homme d'action, mais l'image de la spirale n'est plus synonyme d'une chute terrifiante ou de solitude. Le motif du « coup de foudre », celui qui blesse le soldat, qui navre l'amoureux, qui extasie le saint, qui répond à une déperdition dans le tourbillon de la modernité, et surtout qui relance l'écriture du poète,

¹ Cioran, *Syllogismes de l'amertume*, [1952], dans *Œuvres*, Nicolas Cavaillès (dir.), avec la collaboration d'Aurélien Demars, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°574, 2011, p. 181.

² « Alors le secours d'une imagination riante est nécessaire et se présente assez naturellement à ceux que le ciel en a gratifiés. Le mouvement qui ne vient pas du dehors se fait alors au-dedans de nous. » Rousseau, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1047-1048.

³ *L'Homme foudroyé*, OAC, I, p. 392.

CONCLUSION

dévoile toute sa richesse au moment de la publication de *L'Homme foudroyé*. Auparavant, Cendrars évoluait à tâtons dans ces symboles, et les envols qu'il retraçait décrivaient plutôt la trajectoire d'un ange déchu.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'idée du livre hapax pouvant contenir tout ce qu'il est possible de dire de l'existence retrouve de la vigueur, par exemple dans *Bourlinguer* :

Écrire n'est pas mon ambition, mais vivre. J'ai vécu. Maintenant j'écris. Mais je ne suis pas un pharisien qui se bat la poitrine parce qu'il se met dans un livre. Je m'y mets avec les autres et au même titre que les autres. Un livre aussi c'est la vie. Je ne suis qu'un con. Et la vie continue. Et la vie recommence. Et la vie entraîne tout.

Perdu en mer, je me demandais souvent : Et si je mets la mer en bouteille, continue-t-elle à être la mer ou n'est-ce qu'une bouteille d'eau sale et salée ? Mettez la vie en cercueil, est-ce la mort ? Non, n'est-ce pas, mille fois non ! C'est un redoublement de vie, une explosion, un éblouissement, un grouillement d'une véhémence telle que si le marbre du tombeau éclate sous la pression intérieure et se déchausse, se fend, s'éparille et disparaît dans l'anonymat, les paquets des vers sont des myrophores, des pilules phosphorescentes, du pemmican pour explorateur athée, des millions d'années-polaires. (On change d'étoile Polaire tous les 26 920 ans !) La Chose n'est pas la Foi et les Pratiques de la religion ne sont pas le Salut. Voyez les Dents. Vivantes, elles mastiquent – et mortes, elles se découvrent. Et c'est le Rire. C'est Dieu. C'est la Vie. C'est la Grimace. Ce n'est pas la Condamnation mais c'est une chance de plus... La Chance. Merci de me la laisser tenter. Tout est dans tout. Et où commence le vice dans la conscience, où le péché, la sainteté, le crime, l'inceste, l'innocence, la peur, la force, la culpabilité, la gloire... et l'évasion ?¹

Le panache qui fait le succès des ouvrages de Cendrars dans les années 1940 se découvre dans cette exaltation de la vie. L'« évasion » qui permet de passer d'un « péché » à un autre, d'une activité à une autre, apparaît comme un principe fondateur de l'écriture. Très loin du fantasme du dandy décadent qui habite les carnets du voyage à New York, le métier de l'écrivain consiste maintenant à jouer à un jeu grotesque où tout ce qui s'apprête à être détruit sera rebâti, et dans lequel « la mort » n'est qu'un « redoublement de vie ». La présence de la grimace d'outre-tombe, souriante comme le pendu dans *L'Homme qui rit* d'où sort « de la lueur et des ténèbres », souligne cette ironie. Cendrars invite son lecteur à se tenir devant l'« explosion » de la vie et du texte comme le petit Gwynplaine en pleine « fascination lugubre² » devant le squelette qui s'anime sous les assauts du vent et des corbeaux, et qui découvre que les dents « étaient demeurées humaines » car « elles avaient conservé le rire³ », et qu'elles tentaient encore de mordre. Ce culte de la vitalité et de la communion universelle dans les mémoires est à comprendre comme un ressaisissement de la personnalité contre une tendance au sentiment de dissolution qu'une longue série de publications annonce pendant les années 1920.

¹ *Bourlinguer*, [1948], OAC, II, p. 185.

² Hugo, Victor, *L'Homme qui rit* dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 391 pour les deux dernières citations.

³ *Ibid.*, p. 390 pour les deux dernières citations.

CONCLUSION

Contre ce sentiment pénible exprimé avec éloquence, Cendrars multiplie, dès les prières du Prince dans *Au pays des images* et de José dans *Aléa*, des séquences dans lesquelles s'invente une poésie de la fulgurance. Dans *Le Lotissement du ciel*, l'« Effusion intarissable de la prière¹ » décrite au cœur du chapitre sur le « Ravissement d'amour » en est une des dernières manifestations :

C'est pourquoi le saint qui tombe en extase tombe aux abîmes, flotte en Haut, est lévité, gravite dans un transport, fuse et ne se possède plus. Tout au plus pousse-t-il un cri ou un dernier soupir. Il se laisse aller et coule comme une sonde au plus profond de la parole de Dieu. Il plane...²

Se moquant du vide, intervertissant à l'envie le haut et le bas dans un vol plané, l'extase du saint est l'exemple d'un vertige débarrassé de ses lourdeurs. En 1923, Cendrars avait tenté de porter sur scène une autre extase divine, païenne cette fois-ci, à travers le projet de *La Création du monde*. Ce spectacle de danse dont il élabore la trame à partir de « La légende des origines » est aussi le premier conte de son *Anthologie nègre*. Dans le scénario, il décrit l'effervescence avec laquelle « trois déités³ » font apparaître les premiers êtres vivants, y compris l'homme et la femme :

4. Et pendant que le couple exécute la danse du désir, puis de l'accouplement, ce qui restait par terre d'êtres informes apparaît sournoisement et se mêle à la ronde et l'entraîne frénétiquement, jusqu'au vertige. Ce sont les N'guils, les imprécateurs mâles et femelles, les sorciers, les féticheurs. 5. La ronde se calme, freine et ralentit et vient mourir très calme alentour. La ronde se disperse par petits groupes. Le couple s'isole dans un baiser qui le porte comme une onde. C'est le printemps.⁴

La ronde poussée « jusqu'au vertige » prend vie à travers la chair des comédiens, la musique de Darius Milhaud, les décors et les costumes de Fernand Léger. Les *Ballets suédois* mettront en scène cette tension entre fusion et dispersion dans un grand bouillonnement de couleurs et de formes. Les corps se trémoussent, exultent, s'unissent et se séparent, reproduisant des convulsions et des trances aussi dérisoires que celles qui s'emparent de Suter, John Paul, Moravagine ou Dan Yack puisqu'elles sont destinées à s'essouffler avant de recommencer. En dehors de cette expérience de création collective, les enivrements fabriqués par Cendrars d'un bout à l'autre de son œuvre témoignent donc de son goût pour la théâtralité, mais pour une théâtralité qui ne serait pas « le théâtre, moins le texte⁵ », comme la définit Barthes. Sans ambiguïté, il affirme que le théâtre l'« amuse follement... mais dans les coulisses⁶ ». Du reste,

¹ *Le Lotissement du ciel*, OAC, II, p. 528.

² *Ibid.*, p. 532.

³ « La création du monde », [1923], dans *Ballets suédois*, Bengt Häger (dir.), Paris, Denoël, 1989, p. 190.

⁴ *Ibid.*

⁵ Barthes, Roland, « Le théâtre de Baudelaire », [1954], dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1964, p. 41.

⁶ *Qui êtes-vous ?*, [1950], OAC, II, p. 928.

CONCLUSION

en s'offrant comme le spectacle de la transmutation d'une profonde mélancolie en une énergie étourdissante, son écriture est une invitation à se rendre dans les coulisses de la création.

BIBLIOGRAPHIE

Il ne s'agit pas d'une bibliographie exhaustive : seules sont mentionnées les références citées dans la thèse.

I. ŒUVRES DE BLAISE CENDRARS

I.1 CORPUS PRIMAIRE

Aux éditions Gallimard

Œuvres autobiographiques complètes, Claude Leroy (dir.), avec la collaboration de Michèle Touret (t. I), de Jean-Carlo Flückiger et de Christine Le Quellec Cottier (t. II), Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013 :

- I. — *Une nuit dans la forêt*, [1929], p. 93-137.
- II. — *Moganni Nameh*, [1969], p. 777-783.
- *Mon Voyage en Amérique*, [1969], p. 785-827.
- *Hic, Haec, Hoc*, [1969], p. 829-837.
- *Séjour à New York*, [1969], p. 839-850.
- *New York in Flashlight. Mémoires d'un cinématographe*, [1969], p. 851-856.
- *Le Retour*, [2003], p. 857-885.

Œuvres romanesques, précédées des poésies complètes, Claude Leroy (dir.), avec la collaboration de Jean-Carlo Flückiger et Christine Le Quellec Cottier (t. I), Marie-Paule Berranger, Myriam Boucharenc, Jean-Carlo Flückiger et Christine Le Quellec Cottier (t. II), Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017 :

- I. — *Profond aujourd'hui*, [1917], p. 337-342.
- *J'ai tué*, [1918], p. 343-350.
- *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, [1919], p. 351-372.
- *L'Or*, [1925], p. 375-463.
- *Moravagine*, [1926], p. 497-702.
- *Éloge de la vie dangereuse*, [1926], p. 733-740.
- *L'ABC du cinéma*, [1926], p. 741-747.
- *L'Eubage*, [1926], p. 751-770.
- *Le Plan de l'Aiguille* [1929] et *Les Confessions de Dan Yack* [1929] (rééd. *Dan Yack*, [1946]), p. 815-1047.

BIBLIOGRAPHIE

- *Au pays des images*, [1969], p. 1059-1098.
- *Les Armoires chinoises*, [2001], p. 1171-1178.
- *Aléa*, p. 1099-1159.
- II. — *John Paul Jones ou l'Ambition*, [1926-1933], p. 891-949.

Aux éditions Denoël

Œuvres complètes, 15 vol., Claude Leroy (dir.), avec la collaboration de Francis Vanoye (t. III), Michèle Touret (t. VI), Jean-Carlo Flückiger (t. VII), Christine Le Quellec Cottier (t. X), Myriam Boucharence (t. XIII), Paris, « Tout autour d'aujourd'hui » (TADA), 2001-2006 :

- XI. — *Aujourd'hui*, [1931], p. 1-138.

I.2 CORPUS SECONDAIRE

Aux éditions Gallimard

Œuvres autobiographiques complètes :

- I. — *Vol à Voile*, [1932], p. 31-75.
- *L'Homme foudroyé*, [1945], p. 163-505.
- *Le Sans-Nom*, [1952], p. 77-92.
- II. — *Bourlinguer*, [1948], p. 1-378.
- *Le Lotissement du Ciel*, [1949], p. 379-725.

Œuvres romanesques, précédées des poésies complètes :

- I. — *Séquences*, [1913], p. 287-302.
- *Le Théâtre des mains*, [1913], p. 1167-1170.
- *Du monde entier au cœur du monde*, [1944], p. 3-206.
- « Archives sonores », [1952], p. 325-326.
- *Amours*, [1961], p. 303-307.
- *Nupur*, [1984], p. 323-324.
- *Histoire du « Perpetuum mobile »*, p. 771-779.
- « De la surprise », p. 318-319.
- II. — *Rhum*, [1930], p. 3-98.
- *Qui êtes-vous ?*, [1950], p. 919-939.

Aux éditions Denoël

Œuvres complètes :

- XI. — *Paris par Balzac*, [1949], p. 189-202.

BIBLIOGRAPHIE

XIV. — *Danse macabre de l'amour*, [1969], p. 469-492.

XV. — *Le Paysage dans l'œuvre de Fernand Léger*, [1946], p. 249-289.

— *Blaise Cendrars vous parle...*, [1952], p. 1-198.

Publications séparées

Inédits secrets dans *Œuvres complètes*, hors-série, Miriam Cendrars (dir.), Paris, Club français du livre, 1969.

« La création du monde », [1923], dans *Ballets suédois*, Bengt Häger (dir.), Paris, Denoël, 1989, p. 190.

« Les tendances générales de l'esthétique contemporaine » dans *Blaise Cendrars au cœur des arts*, Gabriel Umstätter (dir.), catalogue de l'exposition présentée au Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds en 2014, Milan, Silvana Editoriale, 2015, p. 253-275.

I.3 CORRESPONDANCES

Blaise Cendrars / Jacques-Henry Lèvesque. 1922-1959. Et maintenant veillez au grain !, Marie-Paule Berranger (dir.), Genève, Zoé, « Cendrars en toutes lettres », 2017.

Madame mon copain. Blaise Cendrars et Élisabeth Prévost : une amitié rarissime, Monique Chefdor (dir.), Nantes, Joca Seria, 1997.

I.4 ENTRETIEN RADIOPHONIQUE

« Les rêves perdus de Blaise Cendrars », émission *Le Bureau des rêves perdus* de Louis Mollion, réalisée par Albert Riéra. Production Radiodiffusion Télévision Française (RTF), enregistrement du 19 mai 1953. Archive INA (Institut National de l'Audiovisuel).

II. OUVRAGES ET ARTICLES CONSACRÉS À BLAISE CENDRARS

BERNARD Jacqueline (dir.), *Cendrars, L'Aventurier du texte*, [1988], Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1992.

BERRANGER, Marie-Paule, *Marie-Paule Berranger commente Du monde entier au cœur au monde de Blaise Cendrars*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », n°150, 2007.

— « Entre tradition et antitradition futuriste : l'héritage façon Cendrars », *Les Héritages littéraires dans la littérature française*, Meier Franziska, Brigitte Diaz, Francine Wild (dir.), Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2014, p. 215 à 235.

BOILLAT, Gabriel, *À l'origine, Cendrars*, Les Ponts-de-Martel, Hughes Richard, 1985.

BONNEFIS, Philippe, *Dan Yack, Blaise Cendrars phonographe*, Paris, Presses universitaires de France, « Le texte rêve », 1992.

BOUCHARENC Myriam et LE QUELLEC COTTIER Christine (dir.), *Aujourd'hui Cendrars*, Paris, Honoré Champion, « Cahiers Blaise Cendrars », n°12, 2012.

BIBLIOGRAPHIE

- BOZON-SCALZITTI, Yvette, *Blaise Cendrars et le symbolisme. De Moganni Nameh au Transsibérien*, Paris, Minard, « Archives des Lettres Modernes », n°137, 1972.
— *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, Lausanne, L'Âge d'homme, « Lettera », 1977.
- BRICHE, Luce, *Blaise Cendrars et le livre*, Paris, L'Improviste, 2005.
- CAMELIN, Colette, « “Image simultanée” et “immobilité vive” (Cendrars, Delaunay, Léger) » dans *Polysèmes*, n°18, 2017, [En ligne] ; consulté le 14 mars 2016 ; URL : <https://journals.openedition.org/polysemes/2291>
- CARRIER-LAFLEUR, Thomas, « La surenchère réflexive des romans de Blaise Cendrars. Démessure moderne et dédoublements romanesques dans *Moravagine* » dans *L'Œuvre et ses miniatures. Les objets autoréflexifs dans la littérature européenne*, Luc Fraisse et Éric Wessler (dir.), Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2018, p. 631-652.
- CENDRARS, Miriam, *Blaise Cendrars, la Vie, le Verbe, l'Écriture*, [1984], Paris, Denoël, 2006.
- CHEFDOR Monique (dir.), *La Fable du lieu. Études sur Blaise Cendrars*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- DÉCAUDIN, Michel (dir.), *Cendrars aujourd'hui. Présence d'un romancier*, Paris, Minard, « Le plein siècle », n°1, 1977.
- FLÜCKIGER, Jean-Carlo, *Au cœur du texte. Essai sur Blaise Cendrars*, Neuchâtel, À la Baconnière, « Langage », 1977.
— *Cendrars et le cinéma*, Paris, Nouvelles Éditions Place, « Le cinéma des poètes », 2017.
- FREITAS Maria Teresa (de), LEROY Claude et NOGACKI Edmond (dir.), *Cendrars et les arts*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, « Recherches valenciennoises », n°9, 2002.
- GUYON, Laurence, *Cendrars en énigme. Modèles mystiques, écritures poétiques*, Paris, Honoré Champion, « Cahiers Blaise Cendrars », n°9, 2007.
- LE QUELLEC COTTIER, Christine, *Devenir Cendrars. Les Années d'apprentissage*, Paris, Honoré Champion, « Cahiers Blaise Cendrars », n°8, 2004.
— *Blaise Cendrars. Un homme en partance*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, « Le savoir suisse », n°62, 2010.
— « Une nuit dans la forêt entre Paris et Lausanne » dans *À la rencontre... Affinités et coups de foudre*, Marie-Paule Berranger et Myriam Boucharenc (dir.), Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, p. 307-319, [En ligne] ; consulté le 20 novembre 2020 ; URL : <https://books.openedition.org/pupo/2512>
- LEROY, Claude, *La Main de Cendrars*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Objet », 1996.
— *Dans l'atelier de Cendrars*, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2014.
— (dir.), *Blaise Cendrars 20 ans après*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque du XX^e siècle », 1983.
— (dir.), *Cendrars à l'établi (1917-1931)*, Paris, Non Lieu, 2009.

BIBLIOGRAPHIE

- « La fée de la blessure » dans *Les Armoires chinoises*, Paris, Fata Morgana, 2015, p. 47 à 64.
- MARTENS, David, *L'Invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, Paris, Honoré Champion, « Cahiers Blaise Cendrars », n°10, 2010.
- « Pseudonyme, herbe à brûler et lévitation : Blaise Cendrars, une alchimie de la création » dans *Images, symboles, mythes et poétique de l'ascension-envol*, Barbara Sosieñ (dir.), Cracovie, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007, p. 147-154. [En ligne] ; consulté le 24 mars 2021 ; URL : <https://core.ac.uk/reader/34476256>
- PINTIAUX, Alice, « “Dans le silence des pages” : enjeux des ellipses et récit rétrospectif dans *Les Confessions de Dan Yack* de Blaise Cendrars » dans *TRANS. Revue de littérature générale et comparée*, n°3, *Esthétique de la discontinuité*, Alison Boulanger (dir.), 2007, [En ligne] ; consulté le 16 juin 2020 ; URL : <http://journals.openedition.org/trans/497>
- TOURET, Michèle, *Blaise Cendrars, Le Désir du roman (1920-1930)*, Paris, Honoré Champion, « Cahiers Blaise Cendrars », n°6, 1999.

Numéros spéciaux de revues

- Blaise Cendrars, Mercure de France*, n°1185, Paris, 1962.
- Blaise Cendrars, La Revue des Lettres Modernes*, n° 1-2, 6, Claude Leroy (dir.), Paris, Minard, 1986-2006.
- Continent Cendrars*, n° 11-12, 14-15, revue du Centre d'Études Blaise Cendrars, Jean-Carlo Flückiger (dir.), Paris, Honoré Champion, 1988-2015.
- Bourlinguer en écriture : Cendrars et le Brésil, Méthode !*, n°12, Nadine Laporte et Eden Viana-Martin (dir.), Bandol, Vallongues, 2007.
- Blaise Cendrars au carrefour des avant-gardes, RITM*, n°26, Claude Leroy et Albena Vassileva (dir.), Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 2002.
- BlaiseMédia. Blaise Cendrars et les médias, RITM*, n°36, Claude Leroy et Birgit Wagner (dir.), Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 2006.
- Blaise Cendrars. L'Homme foudroyé, Roman 20-50*, hors-série n°9, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019.

III. BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- ALIGHIERI, Dante, [1472], *La Divine comédie*, t. I « Enfer », Alexandre Masseron (trad.), Paris, Albin Michel, 1951.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Les Poètes d'aujourd'hui*, [1909], dans *Œuvres en prose complètes*, t. II, Pierre Caizergues et Michel Décaudin (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°382, 1991.
- *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*, [1913], dans *Œuvres en prose complètes*, t. II, Pierre Caizergues et Michel Décaudin (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°382, 1991.

BIBLIOGRAPHIE

- *L'Antitradition futuriste*, [1913], dans *Œuvres en prose complètes*, t. II, Pierre Caizergues et Michel Décaudin (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°382, 1991.
- *Alcools*, [1913], dans *Œuvres poétiques complètes*, Marcel Adéma et Michel Décaudin (dir.), avec la collaboration d'André Billy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°121, 1956.
- *L'Esprit nouveau et les Poètes*, [1917], dans *Œuvres en prose complètes*, t. II, Pierre Caizergues et Michel Décaudin (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°382, 1991.
- ARAGON, Louis, *Le Paysan de Paris*, [1926], dans *Œuvres poétiques complètes*, t. I, Olivier Barbarant (dir.), avec la collaboration de Daniel Bougnoux, François Eychart, Marie-Thérèse Eychart, Nathalie Limat-Letellier, Jean-Basptiste Para et Jean Ristat, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°533, 2007.
- ARTAUD, Antonin, « Réponse à une enquête » pour *Théâtre et Comœdia illustré*, [1923], dans *Œuvres*, Évelyne Grossman (dir.), Gallimard, « Quarto », Paris, 2004.
- « Réponse à une enquête » pour *Ciné-Comœdia*, [1928], dans *Œuvres*, Évelyne Grossman (dir.), Gallimard, « Quarto », Paris, 2004.
- *Les Nouvelles révélations de l'être*, [1937], dans *Œuvres*, Évelyne Grossman (dir.), Gallimard, « Quarto », Paris, 2004.
- AUROUET, Carole, *Le Cinéma des poètes. De la critique au ciné-texte*, Lormont, Le Bord de l'eau, « Ciné-Politique », 2014.
- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves*, [1942], Paris, José Corti, 1985.
- *La Poétique de la rêverie*, [1960], Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 2016.
- *La Flamme d'une chandelle*, [1961], Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 2015.
- BAJOU, Valérie, *Courbet, la vie à tout prix*, Paris, Cohen & Cohen, 2019.
- BALZAC, Honoré de, *La Physiologie du mariage*, [1829], dans *La Comédie humaine*, t. XI, Pierre-Georges Castex (dir.), avec la collaboration de Nicole Cazauran, Henri Gauthier, René Guise, Michel Lichtlé Anne-Marie Meininger, Arlette Michel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°141, 1980.
- BARBERGER, Nathalie, « La littérature et l'enfantillage : le désir de voir et de savoir » dans *Savoirs et clinique*, « Transferts littéraires », n° 6, Toulouse, éditions érès, 2005, p. 121-131, [En ligne] ; consulté le 26 mai 2020 ; URL : <https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2005-1-page-121.htm>
- BARNIER, Martin, *En route vers le parlant : histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Céfal, « Cinéma », 2002.
- BARTHES, Roland, « Le théâtre de Baudelaire », [1954], dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1964.
- « Des bijoux aux bijoux », [1961], dans *Œuvres complètes. Livres, Textes, Entretiens. 1942-1961*, t. I, Paris, Seuil, 2002.
- « Roland Barthes par Roland Barthes », [1975], dans les *Œuvres complètes. Livres, Textes, Entretiens. 1972-1976*, t. IV, Paris, Seuil, 2002.

BIBLIOGRAPHIE

- BATAILLE, Georges, *Histoire de l'œil*, [1928], dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Blanche », 1970.
- *La Notion de dépense*, [1933], dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Blanche », 1970.
- *L'Œil pinéal (2)* dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Blanche », 1970.
- *L'Expérience intérieure*, [1943], dans *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, « Blanche », 1973.
- *L'Érotisme*, [1957], dans *Œuvres complètes*, t. X, Paris, Gallimard, « Blanche », 1970.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Paradis artificiels*, [1860], dans *Œuvres complètes*, t. I, Claude Pichois (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°1, 1975.
- *Le Spleen de Paris*, [1869], dans *Œuvres complètes*, t. I, Claude Pichois (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°1, 1975.
- *Mon cœur mis à nu*, [1897], dans *Œuvres complètes*, t. I, Claude Pichois (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°1, 1975.
- *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, [1855], dans *Œuvres complètes*, t. II, Claude Pichois (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°7, 1976.
- BECKETT, Samuel, *La Dernière bande* suivi de *Cendres*, [1958], Paris, Minuit, 2018.
- BERGSON, Henri, *L'Évolution créatrice*, [1907], Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 2013.
- *Les Deux sources de la morale et de la religion*, [1932], Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 2013.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1955.
- *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1959.
- *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1980.
- BOUCHARENC, Myriam, *L'Échec et son double. Philippe Soupault romancier*, Paris, Honoré Champion, « Littérature de notre siècle », 2000.
- *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Objet », 2004.
- BRETON, André, *Nadja*, [1928], dans *Œuvres complètes*, t. I, Marguerite Bonnet (dir.), avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°346, 1988.
- *L'Amour fou*, [1937], dans *Œuvres complètes*, t. II, Marguerite Bonnet (dir.), avec la collaboration d'Étienne-Alain Hubert et de José Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°392, 1992.
- CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les hommes*, [1958], Paris, Gallimard, « Folio essais », 1967.
- CAMPA, Laurence, *Apollinaire critique littéraire*, Paris, Honoré Champion, « Littérature de notre siècle », 2002.
- CANUDO, Ricciotto, *Les Libérés. Mémoires d'un aliéniste*, [1911], Paris, Plon, « Terre Humaine », 2014.

BIBLIOGRAPHIE

- « L'Art Cérébriste » dans *Le Figaro*, 9 février 1914, p. 1-2, [En ligne] ; consulté le 17 octobre 2016 ; URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2902217.item>
- CARLAT, Dominique, *Témoins de l'inactuel. Quatre écrivains contemporains face au deuil*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2007.
- CAUQUELIN, Anne, *L'Invention du paysage*, [1989], Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 2000.
- CERTEAU, Michel (de), *La Fable mystique. XVI^e-XVII^e siècle*, t. II, Luce Giard (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 2013.
- CHAMFORT, Nicolas, *Maximes et pensées*, [1857], dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Éditions du Sandre, 2009.
- CHAR, René, *Les Matinaux* suivi de *La Parole en archipel*, [1950], Paris, Gallimard, « Poésie », 1987.
- CIORAN, Emil, *Syllogismes de l'amertume*, [1952], dans *Œuvres*, Nicolas Cavallès (dir.), avec la collaboration d'Aurélien Demars, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°574, 2011.
- *Cahiers. 1957-1972*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1997.
- COHEN, Nadja, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2013.
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Alain Bony (trad.), Paris, Seuil, « Poétique », 1981.
- COLLOT, Michel, « L'horizon du paysage » dans *Lire le paysage, lire les paysages : Acte du colloque des 24 et 25 novembre 1983*, Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, « Travaux XLII », 1984.
- COMPAGNON, Antoine, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, « Mémoire de la critique », 2003.
- COQUET, Jean-Claude, *Phusis et Logos. Une phénoménologie du langage*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, « La philosophie hors de soi », 2007.
- CRAVAN, Arthur, *Œuvres. Poèmes, articles, lettres*, Jean-Pierre Begot (dir.), Paris, Gérard Lebovici, 1987.
- DÉCAUDIN, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895-1914)*, Genève-Paris, Slatkine, 1981.
- DÉCHANET-PLATZ, Fanny, *L'Écrivain, le sommeil et les rêves : 1800-1945*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 2008.
- DEFOE, Daniel, *Moll Flanders*, [1722], Denis Marion (trad.), Bruxelles, Lumière, « Corona », 1946.
- DELAY, Jean, *Les Dissolutions de la mémoire*, [1942], Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1950.
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 1964.
- *L'Image-mouvement. Cinéma I*, Paris, Minuit, « Critique », 1983.
- *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, « Critique », 1988.

BIBLIOGRAPHIE

- *L'Épuisé* dans *Quad et autres pièces pour la télévision* de Beckett, Samuel, Paris, Minuit, 1992.
- Avec GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie I : L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, « Critique », 1973.
- Avec GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie II : Mille plateaux*, Paris, Minuit, « Critique », 1980.
- DENTAN, Michel, *Le Texte et son lecteur. Études sur Benjamin Constant, Villiers de L'Isle-Adam, Ramus, Cendrars, Bernanos, Gracq*, Lausanne, L'Aire, 1983.
- DERRIDA, Jacques, *La Dissémination*, [1972], Paris, Seuil, « Points Essais », 1993.
- DESNOS, Robert, *La Liberté ou l'amour !*, [1927], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999.
- *De l'érotisme* précédé de *Voici venir l'amour du fin fond des ténèbres* par Annie Le Brun, [1953], Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2013.
- DIDEROT, Denis, « Délié » dans l'*Encyclopédie*, t. 4, 1754, p. 784, [En ligne] ; consulté le 19 mars 2021 ; URL : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v4-1975-0/>
- DOS PASSOS, John, *L'Orient-Express*, [1922], Marie-Claude Peugeot (trad.), Paris, Éditions du Rocher, 1991.
- *Manhattan Transfer*, [1925], Maurice-Edgar Coindreau (trad.), Paris, Gallimard, « Folio classique », 1973.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *L'Idiot*, [1869], Pierre Pascal (dir.), Albert Mousset, Sylvie Luneau et Boris de Schlœzer (trad.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°94, 1953.
- *Les Frères Karamazov*, [1879], Pierre Pascal (dir.), Lucie Desormonts, Sylvie Luneau, Henri Mongault et Boris de Schlœzer (trad.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°91, 1952.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, [1960], Paris, Dunod, 1992.
- ECO, Umberto, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.
- EPSTEIN, Jean, *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état de l'intelligence* suivi de *Lettre de Blaise Cendrars*, Paris, La Sirène, 1921.
- FOUCAULT, Michel, *Des espaces autres*, [1984], dans *Dits et Écrits (1976-1988)*, t. II, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001.
- *Le Corps utopique* suivi de *Les Hétérotopies*, Paris, lignes, 2009.
- FREUD, Sigmund, *Le Malaise dans la culture*, [1930], Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 1995.
- Avec ROLLAND, Romain, *Sigmund Freud et Romain Rolland. Correspondance 1923-1936 de la sensation océanique au « Trouble du souvenir sur l'Acropole »*, Henri Vermorel et Madeleine Vermorel (dir.), Pierre Cotet et René Lainé (trad.), Paris, Presses universitaires de France, « Histoire de la psychanalyse », 1993.
- GENET, Jean, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, [1957], Paris, Gallimard, « Blanche », t. V, 1979.

BIBLIOGRAPHIE

- *Le Funambule*, [1958], Paris, Gallimard, « Blanche », t. v, 1979.
- GLISSANT, Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1990.
- *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1996.
- *La Cohée du lamentin*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2005.
- GOURMONT, Remy (de), *Sixtine : Roman de la vie cérébrale*, [1890], Mercure de France, « La Bleue », 2016.
- *Le Latin mystique. Les Poètes de l'antiphonaire*, [1892], « Hachette Livre BNF », 2012.
- *La Culture des idées*, [1900], Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2008.
- *Le Chemin de velours*, [1902], dans *La Culture des idées*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2008.
- HUGO, Victor, *L'Homme qui rit*, [1869], dans *Œuvres complètes*, t. III, Yves Gohin (dir.), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *À Rebours*, [1884], Paris, Gallimard, « Folio classique », 2016.
- JANET, Pierre, « Le sentiment de dépersonnalisation » dans *Journal de psychologie normale et pathologique*, Georges Dumas et Pierre Janet (dir.), Paris, Félix Alcan, cinquième année, 1908, p. 514-516.
- *De l'angoisse à l'extase. Études sur les croyances et les sentiments*, t. II « Les sentiments fondamentaux », Paris, Félix Alcan, « Travaux du laboratoire de psychologie de la Salpêtrière », 1928.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Musique et l'ineffable*, [1961], Paris, Seuil, 1983.
- JARRY, Alfred, *Le Surmâle*, [1902], dans *Œuvres*, Michel Décaudin (dir.), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2004.
- JENNY, Laurent, *La Fin de l'intériorité*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives littéraires », 2002.
- *L'Expérience de la chute : De Montaigne à Michaux*, Paris, Presses universitaires de France, « Écriture », 2016.
- JOUBE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, [1992], Paris, Presses universitaires de France, « Écriture », 2001.
- KIERKEGAARD, Søren, *Le Livre sur Adler*, [1872], dans *Œuvres complètes*, t. XII, Paris, L'Orante, 1965.
- KIPLING, Rudyard, *Kim*, [1901], Paris, Gallimard, « Folio classique », 2005.
- LAUTRÉAMONT, Comte de, *Les Chants de Maldoror*, [1868], dans *Œuvres complètes*, Pierre-Olivier Walzer (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 218, 1970.
- LE BRUN, Annie, *De l'Éperdu*, [2000], Paris, Gallimard, « Folio essais », 2005.
- LE BRUN, Jacques, « Refus de l'extase et assomption de l'écriture dans la mystique moderne », dans *Savoirs et clinique*, « L'écriture de l'extase », n° 8, Toulouse, éditions érès, 2007, p. 37-45.
- LÉGER, Fernand, *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1997.

BIBLIOGRAPHIE

- LEIRIS, Michel, « De la littérature considéré comme une tauromachie » préface à *L'Âge d'homme*, [1939], dans *L'Âge d'homme précédé de L'Afrique fantôme*, Denis Hollier (dir.), avec la collaboration de Francis Marmande et Catherine Maubon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°600, 2014.
- *Langage tangage*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1985.
- LEROUGE, Gustave, *Le Prisonnier de la planète Mars*, [1908], Paris, Jérôme Martineau, « Gustave Lerouge », 1966.
- LEROY, Claude, *Le Mythe de la passante. De Baudelaire à Mandiargues*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1999.
- LETOURNEUX, Matthieu, *Le Roman d'aventures. 1870-1930*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, « Médiatextes », 2010.
- LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, L. Hachette, 1873-1874, [En ligne] ; URL : <https://www.littre.org/>
- MALLARMÉ, Stéphane, « Brouillon de lettre à Charles Morice » dans *Œuvres complètes*, t. I, Bertrand Marchal (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°65, 1998.
- *Le Livre, instrument spirituel*, [1897], dans *Œuvres complètes*, t. II, Bertrand Marchal (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°497, 2003.
- *Correspondance. 1854-1898*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2019.
- MARTIN, Jean-Pierre, *La Bande sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, « Les Essais », 1998.
- MASSIN, Marianne, « Les figures du ravissement, relectures et propositions » dans *Les Figures du ravissement*, études réunies et présentées par Michel Briand, Isabelle Gadoin et Lilianne Louvel, Paris, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », n°107, 2014, p. 17 à 31.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, [1964], Paris, Gallimard, « Tel », 1979.
- MEYER, Arielle, *Le Spectacle du secret. Marivaux, Gautier, Barbey d'Aurevilly, Stendhal et Zola*, Paris, Droz, 2003.
- MICHAUX, Henri, « Notre frère Charlie », [1924], dans *Œuvres complètes*, t. I, Raymond Bellour (dir.) avec la collaboration d'Ysé Tran, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°444, 1998.
- *La Nuit remue*, [1935], dans *Œuvres complètes*, t. I, Raymond Bellour (dir.) avec la collaboration d'Ysé Tran, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°444, 1998.
- *Connaissance par les gouffres*, [1961], dans *Œuvres complètes*, t. III, Raymond Bellour et Ysé Tran (dir.) avec la collaboration de Mireille Cardot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°506, 2004.
- *Poteaux d'angle*, [1971], dans *Œuvres complètes*, t. III, Raymond Bellour et Ysé Tran (dir.) avec la collaboration de Mireille Cardot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°506, 2004.
- *Bras cassé*, [1973], dans *Œuvres complètes*, t. III, Raymond Bellour et Ysé Tran (dir.) avec la collaboration de Mireille Cardot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°506, 2004.

BIBLIOGRAPHIE

- MICHEL, Régis, « L'Extase et l'agonie » dans *Savoirs et clinique*, « L'écriture de l'extase », n° 8, Toulouse, éditions érès, 2007, p. 95-103.
- MONTAIGNE, Michel (de), *Essais*, [1580], t. III, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2009.
- MONTANDON, Alain (dir.), *Dictionnaire littéraire de la nuit*, t. II, Paris, Honoré Champion, « Dictionnaires & Références », 2013.
- NERVAL, Gérard (de), *Odelettes*, [1834], dans *Œuvres complètes*, t. I, Jean Guillaume et Claude Pichois (dir.), avec la collaboration de Christine Bomboir, Jacques Bony, Michel Brix, Jean Céard, Lieven d'Hulst, Jean-Luc Steinmetz et Jean Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°89, 1989.
- *Aurélia ou Le Rêve et la vie*, [1855], dans *Œuvres complètes*, t. III, Jean Guillaume et Claude Pichois (dir.), avec la collaboration de Jacques Bony, Michel Brix, Lieven d'Hulst, Vincenette Pichois, Jean-Luc Steinmetz, Jean Ziegler et Antonia Fonyi, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°397, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai Savoir*, [1882], dans *Œuvres philosophiques complètes*, t. V, Giorgio Colli et Mazzino Montinari (dir.), Pierre Klossowski (trad.), Paris, Gallimard, 1982.
- *Par-delà le bien et le mal*, [1886], dans *Œuvres philosophiques complètes*, t. VII, Giorgio Colli et Mazzino Montinari (dir.), Cornélius Heim, Isabelle Hildenbrand et Jean Gratien (trad.), Paris, Gallimard, 1982.
- *Fragments posthumes, Automne 1884 – Automne 1885*, [1997], dans *Œuvres philosophiques complètes*, t. XI, Giorgio Colli et Mazzino Montinari (dir.), Michel Haar et Marc de Launay (trad.), Paris, Gallimard, 1982.
- NOVALIS, *Hymnes à la nuit*, [1800], dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1975.
- PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, [1974], dans *Œuvres*, t. I, Christelle Reggiani (dir.), avec la collaboration de Dominique Bertelli, Claude Burgelin, Florence de Chalonge, Maxime Decout et Yannick Séité, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°623, 2017.
- PERRET, Jacques (trad.), *Énéide*, Virgile, [1978], t. II, Livres V-VIII, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- PETIT, Philippe, *Funambule*, Paris, Albin Michel, 1991.
- POE, Edgar Allan, *Eurêka*, [1848], dans *Œuvres en prose*, Yves-Gérard Le Dantec (dir.), Charles Baudelaire (trad.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°2, 1951.
- *Histoires extraordinaires*, [1856], dans *Œuvres en prose*, Yves-Gérard Le Dantec (dir.), Charles Baudelaire (trad.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°2, 1951.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte suivi de Les Transformations des contes merveilleux*, [1928], Paris, Seuil, « Points Essais », 2015.
- PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, [1913], dans *À la recherche du temps perdu*, t. I, Jean-Yves Tadié (dir.), avec la collaboration de Florence Callu, Francine Goujon, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Brian Rogers et Jo Yoshida, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°100, 1987.

BIBLIOGRAPHIE

- *Le Temps retrouvé*, [1927], dans *À la recherche du temps perdu*, t. IV, Jean-Yves Tadié (dir.), avec la collaboration d'Yves Baudelle, Anne Chevalier, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Pierre-Edmond Robert, Jacques Robichez et Brian Rogers, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°356, 1989.
- PRZYBYSZEWSKI, Stanislas, *Messe des morts*, [1895], Nicole Taubes (trad.), Paris, José Corti, « Romantique », 1995.
- QUENEAU, Raymond, *Petite cosmogonie portative*, [1950], dans *Œuvres complètes*, t. I, Claude Debon (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°358, 1989.
- QUINCEY, Thomas (de), *Confessions d'un mangeur d'opium anglais*, [1821], dans *Œuvres*, Pascal Aquien (dir.), avec la collaboration de Denis Bonnecase, Éric Dayre, Alain Jumeau, Sylvère Monod et Marc Porée, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°569, 2011.
- *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts*, [1827], dans *Œuvres*, Pascal Aquien (dir.), avec la collaboration de Denis Bonnecase, Éric Dayre, Alain Jumeau, Sylvère Monod et Marc Porée, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°569, 2011.
- *Suspiria de profundis*, [1845], dans *Œuvres*, Pascal Aquien (dir.), avec la collaboration de Denis Bonnecase, Éric Dayre, Alain Jumeau, Sylvère Monod et Marc Porée, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°569, 2011.
- QUINODOZ, Danielle, *Le Vertige. Entre angoisse et plaisir*, Paris, Presses universitaires de France, « Le fait psychanalytique », 1994.
- RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2004.
- RABATEL, Alain, « Effacement énonciatif et effets argumentatifs indirects dans l'incipit du *Mort qu'il faut* de Semprun », *Semen - Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n°17, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 111 à 130.
- RAMUZ, Charles Ferdinand, *Salutation paysanne*, [1921], Lausanne, Éditions de l'Aire, « Fondation C. F. Ramuz », 1978.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- *Le Destin des images*, Paris, La fabrique, 2003.
- REVERDY, Pierre, « Le rêveur parmi les murailles », *La Révolution surréaliste*, n°1, 1924.
- RIMBAUD, Arthur, *Le Bateau ivre*, [1871], dans *Œuvres complètes*, André Guyaux (dir.), avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°68, 2009.
- *Une saison en enfer*, [1873], dans *Œuvres complètes*, André Guyaux (dir.), avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°68, 2009.
- « À Georges Izambard », lettre du 13 mai 1871, [1928], dans *Œuvres complètes*, André Guyaux (dir.), avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°68, 2009.

BIBLIOGRAPHIE

- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, [1782], dans *Œuvres complètes*, t. I, Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (dir.), avec la collaboration de Robert Osmont, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°11, 1959.
- *Les Réveries du promeneur solitaire*, [1782], dans *Œuvres complètes*, t. I, Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (dir.), avec la collaboration de Robert Osmont, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°11, 1959.
- SARTRE, Jean-Paul, « Un nouveau mystique » dans *Cahiers du Sud, Revue mensuelle de littérature*, n°260, octobre 1943, Paris, p. 783 à 789, [En ligne] ; consulté le 11 décembre 2020 ; URL : <https://www.retronews.fr/journal/les-cahiers-du-sud/01-oct-1943/717/2012747/53>
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, [1819], t. II, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2009.
- SEURAT, Alexandre, *La Perte des limites. Hallucinations et délires dans le roman contemporain (années 1920-1940)*, Paris, Honoré Champion, « Histoire culturelle de l'Europe », 2016.
- SOUPAULT, Philippe, *Le Roi de la vie et autres nouvelles*, [1928], Paris, Lachenal et Ritter, 1992.
- *Les Dernières nuits de Paris*, [1928], Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1997.
- *Le Grand homme*, [1929], Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2002.
- *Charlot*, [1931], Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2014.
- SPITTELER, Carl, *Imago*, [1906], Groupe du Coq-Héron (trad.), Paris, Navarin, « Studiolo », 1984.
- STAROBINSKI, Jean, *L'Œil vivant*, [1961], Paris, Gallimard, « Tel », 1999.
- STIEGLER, Bernd, *L'Homme montage. Une figure de la modernité*, Paris, Hermann, « Échanges littéraires », 2019.
- TRUDEL, Alexandre, « Des surréalistes aux situationnistes : sur le passage entre le rêve et l'ivresse » dans *CONTEXTES*, 2009, [En ligne] ; consulté le 8 janvier 2020 ; URL : <http://journals.openedition.org/contextes/4421>
- VERLAINE, Paul, *Fêtes galantes*, [1869], dans *Œuvres poétiques complètes*, Y.-G. Le Dantec (dir.), édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°47, 1965.
- *Jadis et naguère*, [1884], dans *Œuvres poétiques complètes*, Y.-G. Le Dantec (dir.), édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n°47, 1965.
- VERTOV, Dziga, *Kinoks. Révolution*, [1923], dans *Le Ciné-Œil de la révolution. Écrits sur le cinéma*, François Albera, Antonio Somaini, Irina Tcherneva (dir.), Dijon, Les presses du réel, « Médias/Théories », 2019.
- VIBERT, Bertrand, « Avant-propos » dans *Contes symbolistes*, t. I, Bertrand Vibert (dir.), avec la collaboration de Michel Vieignes et Sabrina Granger, Grenoble, Ellug, 2009.
- VINCI, Léonard (de), *Traité de la peinture*, [1651], Joséphin Péladan (trad.), Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1910.

BIBLIOGRAPHIE

VION, Robert, « “Effacement énonciatif” et stratégies discursives » dans *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Monique De Mattia et André Jolly (dir.), Paris, Ophrys, 2001, p. 331 à 351.

INDEX

A

ANDRADE, Mario de, 129
APOLLINAIRE, Guillaume, 129, 138, 139, 140, 141, 177,
214, 303, 304, 418
ARAGON, Louis, 210, 224, 239
ARTAUD, Antonin, 306, 391, 392, 393, 395, 396, 403
AUROUET, Carole, 396
AYMÉ, François, 396

B

BACH, Jean-Sébastien, 49
BACHELARD, Gaston, 43, 44, 89, 241
BAJOU, Valérie, 287
BAKHTINE, Mikhaïl, 119
BALZAC, Honoré de, 46, 154, 211, 212, 215, 413
BARBERGER, Nathalie, 299, 300, 301
BARTHES, Roland, 29, 117, 137, 306, 410, 417
BATAILLE, Georges, 19, 239, 247, 298, 299, 300, 307,
315, 321, 377, 389
BAUDELAIRE, Charles, 32, 33, 34, 45, 47, 49, 51, 54, 74,
75, 76, 78, 89, 131, 167, 184, 214, 216, 261, 332, 336,
344, 355, 379, 419, 422, 423
BECKETT, Samuel, 347, 351, 365, 379, 420, 422
BEETHOVEN, Ludwig Van, 48, 83
BERGSON, Henri, 111, 112, 125, 161
BERRANGER, Marie-Paule, 3, 5, 46, 141, 214, 259, 261,
406, 412, 414, 415
BIRMANN, Martin, 251, 262, 270
BLANCHOT, Maurice, 55, 59, 84, 85, 108, 225, 226
BOCHNER, Jay, 77, 252, 262, 281
BOILLAT, Gabriel, 109, 273, 337
BONNEFIS, Philippe, 28, 359, 374

BOUCHARENC, Myriam, 5, 20, 113, 135, 168, 177, 252,
412, 414

BOZON-SCALZITTI, Yvette, 7, 59, 103, 111, 112, 121,
123, 189, 196, 197, 206, 253, 264, 335

BRETON, André, 211, 214, 239, 407

BRICHE, Luce, 35

BROCH, Hermann, 108

C

CAILLOIS, Roger, 18

CAMELIN, Colette, 112, 113, 137

CAMPA, Laurence, 103, 141, 155, 156, 418

CANUDO, Ricciotto, 32, 64, 319

CARLAT, Dominique, 195, 360

CARRIER-LAFLEUR, Thomas, 17

CASSANDRE, 136

CAUQUELIN, Anne, 157

CENDRARS, Miriam, 41, 124, 128, 215, 304, 414

CERTEAU, Michel de, 247, 248, 249

CHAGALL, Marc, 10, 86, 169, 170, 182

CHAMFORT, Nicolas, 209

CHAPLIN, Charlie, 348, 379, 396

CHAR, René, 165

CHEFDOR, Monique, 142, 341, 351, 414

CIORAN, Emil, 204, 408

COHEN, Nadja, 396

COHN, Dorrit, 16

COLLOT, Michel, 271

COMPAGNON, Antoine, 45

COQUET, Jean-Claude, 383

CORBIERE, Tristan, 169

CORTIANA, Rino, 137

COURBET, Gustave, 286, 287, 417

CRAVAN, Arthur, 401

INDEX

D

DANTE, Alighieri, 217, 416
DÉCAUDIN, Michel, 26, 139, 214, 262, 357, 415, 416,
417, 421
DÉCHANET-PLATZ, Fanny, 91, 92
DEFOE, Daniel, 282
DEHMEL, Richard, 24
DELAUNAY, Robert, 140, 144
DELAUNAY, Robert et Sonia, 137, 415
DELAY, Jean, 397
DELEUZE, Gilles, 121, 122, 123, 124, 125, 267, 300, 324,
328, 347, 403
DENTAN, Michel, 300, 325
DERRIDA, Jacques, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 205,
206, 207, 243
DESNOS, Robert, 303, 304, 306, 308, 309, 313, 314, 322,
340, 342
DIDEROT, Denis, 6
DOS PASSOS, John, 109, 255, 256
DOSTOÏEVSKI, Fédor, 293, 354, 355
DURAND, Gilbert, 12, 242

E

ECO, Umberto, 149
EPSTEIN, Jean, 140, 145

F

FARASSE, Gérard, 260
FLÜCKIGER, Jean-Carlo, 5, 7, 73, 96, 97, 98, 128, 148,
165, 190, 269, 292, 313, 324, 380, 412, 416
FOUCAULT, Michel, 165, 167
FREITAS, Maria Teresa de, 191
FREUD, Sigmund, 16, 293, 294, 387, 420

G

GANCE, Abel, 121, 123, 124, 130, 174, 176, 346, 392, 399
GAUTIER, Judith, 32, 89

GENET, Jean, 12, 85, 351, 422
GLISSANT, Edouard, 280, 281, 296
GOETHE, Johann Wolfgang von, 32, 49, 89, 91, 235
GOURMONT, Remy de, 24, 32, 41, 50, 64, 66, 88, 89, 99,
137, 162, 320, 324, 357
GRACQ, Julien, 300, 420
GUATTARI, Félix, 267
GUYON, Laurence, 238, 247

H

HAGER, Bengt, 410, 414
HUGO, Victor, 117, 213, 233, 240, 393, 409
HUYSMANS, Joris-Karl, 50, 61, 78, 81, 116, 117, 126

J

JANET, Pierre, 311, 312, 421
JANKÉLÉVITCH, Vladimir, 248
JARRY, Alfred, 357, 358
JENNY, Laurent, 13, 103
JEULAND, Yves, 396
JOUVE, Vincent, 17

K

KHLOPINA, Oxana, 65
KIERKEGAARD, Soren, 276
KIPLING, Rudyard, 171, 335

L

LAPORTE, Nadine, 12, 416
LAUTRÉAMONT, Comte de, 38, 218, 219
LAZARE, Bernard, 32, 35
LE BRUN, Annie, 303, 306, 308, 385, 420, 421
LE BRUN, Jacques, 248, 421
LE QUELLEC COTTIER, Christine, 5, 14, 24, 30, 34, 36,
48, 53, 57, 60, 88, 101, 113, 214, 271, 303, 332, 342,
412, 414
LEFORT, Régis, 12
LÉGER, Fernand, 126, 130, 137, 139, 144, 368, 394, 395,
410, 414, 415

INDEX

LEIRIS, Michel, 239, 344
LEROUGE, Gustave, 151, 188, 422
LEROY, Claude, 5, 7, 10, 14, 16, 27, 55, 106, 107, 108,
116, 130, 151, 170, 173, 175, 182, 183, 184, 185, 186,
191, 193, 196, 197, 216, 246, 247, 252, 253, 288, 335,
339, 344, 345, 351, 386, 412, 413, 415, 416
LETOURNEUX, Matthieu, 270, 404
LEVESQUE, Jacques-Henry, 261, 293, 367, 370, 414

M

MAETERLINCK, Maurice, 32, 89
MALLARMÉ, Stéphane, 89, 111, 115, 152, 171
MARTENS, David, 11, 242
MARTIN, Jean-Pierre, 351
MASSIN, Marianne, 37
MAUCLAIR, Camille, 32
MERLEAU-PONTY, Maurice, 383, 384
MEYER, Arielle, 20
MICHAUX, Henri, 13, 143, 146, 186, 188, 387, 388, 421
MICHEL, Régis, 183, 423
MILHAUD, Darius, 410
MONTAIGNE, Michel de, 13, 192, 421
MONTANDON, Alain, 341
MOREAU, Gustave, 61
MORICAND, Conrad, 46, 106, 107
MOURIER, Maurice, 114, 126, 369

N

NERVAL, Gérard de, 69, 70, 91, 92
NIETZSCHE, Friedrich, 25, 26, 54, 89, 151, 158, 201, 219,
238, 239
NOGACKI, Edmond, 191
NOVALIS, 325, 340, 341

P

PEREC, Georges, 351, 402, 422, 423

PETIT, Philippe, 8
PICASSO, Pablo, 137, 138, 139
PINTIAUX, Alice, 388
POE, Edgar Allan, 46, 260, 261, 290, 316, 387, 405
POZNANSKA, Félicie, 25, 32
PROPP, Vladimir, 31
PROUST, Marcel, 248, 366, 367, 384, 387, 389, 403, 419
PRZYBYSZEWSKI, Stanislas, 24, 64, 67, 82, 83, 99, 102,
183, 208, 209

Q

QUENEAU, Raymond, 119, 351, 422
QUINCEY, Thomas de, 316, 317, 318, 319, 320, 323, 325,
328, 329, 330, 331, 336, 337, 339, 342
QUINODOZ, Danielle, 15

R

RABATÉ, Dominique, 361, 365
RABATEL, Alain, 237
RABELAIS, François, 284, 367
RAMUZ, Charles Ferdinand, 171, 172, 424
RANCIÈRE, Jacques, 120, 152, 153, 177
RÉGNIER, Henri de, 32
REVERDY, Pierre, 407
RIMBAUD, Arthur, 7, 119, 120, 171, 293, 344
RODENBACH, Georges, 32
ROUSSEAU, Jean-Jacques, 239, 390, 406, 407, 408
ROUSSEAU, Pascal, 191

S

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, 89
SAMAIN, Albert, 32
SARTRE, Jean-Paul, 239, 240, 351, 422
SCHOPENHAUER, Arthur, 19, 66, 137, 151, 164, 175,
303
SCHWOB, Marcel, 32
SEURAT, Alexandre, 324, 325, 332

INDEX

SOUPAULT, Philippe, 210, 211, 252, 297, 347, 348, 398,
399, 418
SPITTELER, Carl, 48, 50, 60, 64, 65, 66
STAROBINSKI, Jean, 127
STIEGLER, Bernd, 391
STINER, Max, 89
SUPERVIELLE, Jules, 273
SURVAGE, Léopold, 147, 148

T

TOURET, Michèle, 5, 7, 10, 18, 116, 248, 249, 252, 266,
277, 280, 345, 353, 369, 373, 412
TRUDEL, Alexandre, 367

U

UMSTATTER, Gabriel, 136, 414

V

VENDRYES, Joseph, 162
VERLAINE, Paul, 15, 34, 47
VERTOV, Dziga, 391, 392
VIAN, Jean-Claude, 351, 358, 359
VIBERT, Bertrand, 32, 33, 35, 425
VIGNY, Alfred de, 89
VINCI, Leonard de, 41, 46, 58, 74, 77, 79, 102
VION, Robert, 236
VIRGILE, 335

W

WAGNER, Birgit, 196, 197, 219, 351, 392, 416
WAGNER, Richard, 46

Y

YERSIN, Vincent, 11, 12
YOTOVA, Rennie, 247

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	1
REMERCIEMENTS	3
SOMMAIRE	4
SIGLES ET ABRÉVIATIONS UTILISÉS	5
INTRODUCTION	6
<i>Le spectacle de la modernité</i>	7
<i>Un imaginaire de la chute</i>	11
<i>Premières fièvres</i>	13
<i>Le chavirement romanesque</i>	17
<i>Entrer dans l'apogée</i>	20
PREMIÈRE PARTIE – LA POSSESSION IMPOSSIBLE	23
CHAPITRE 1 L'ÉCLAT ET LA TOTALITÉ	28
A. Le morcellement d' <i>Au pays des images</i>	30
<i>Le pouvoir du conte</i>	30
<i>Le mirage d'une synthèse</i>	35
B. Une pléthore d'identifications	41
<i>En pleine mer</i>	42
<i>Passage en revue d'un héritage</i>	46
C. Le « lyrisme cosmique »	50
<i>Purger l'esprit et le corps</i>	50
<i>Qu'est-ce qu'une page « essentielle » ?</i>	53
CHAPITRE 2 LES CHEMINS DE LA FASCINATION	58
A. Un tumulte amoureux	60
<i>Une sentimentalité exubérante</i>	60
<i>Surgissement du fantasme</i>	67
B. La tentation de la misanthropie	73
<i>Le dandy</i>	74
<i>Partage des solitudes</i>	81
C. La « mise au point » délirante d' <i>Aléa</i>	86
<i>Rêves et rêveries</i>	86
<i>Une prose de la stupéfaction</i>	92

DEUXIÈME PARTIE – UNE POÉTIQUE DE L'ÉTOURDISSEMENT	105
CHAPITRE 3 PENSER LA VITALITÉ	111
A. La résistance du vivant dans <i>La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.</i>	114
<i>Faire l'épreuve du chaos</i>	114
<i>Du voyant au voyeur</i>	121
B. Contre-attaquer par le recueil	128
<i>Le règne de la brutalité</i>	129
<i>L'« élan vital » dans la ligne de mire</i>	134
C. Le langage de la profondeur	143
<i>Sensualité et contraste</i>	143
<i>Au rythme des litanies</i>	147
CHAPITRE 4 FIGURES DE LA TRANSGRESSION	155
A. Le sens de la démesure	157
<i>Le paysage moderne</i>	158
<i>Turbulence de la parole</i>	162
B. Quelle confrontation avec l'altérité ?	167
<i>Entre hostilité et complaisance</i>	168
<i>L'homme introuvable</i>	172
C. L'outrance des métamorphoses	178
<i>Le « chimisme » dans Les Armoires chinoises</i>	178
<i>La « mobilité transformatrice » de L'Eubage</i>	187
CHAPITRE 5 L'AUTOBIOGRAPHIE AU BORD DE LA SATURATION	194
A. Dans le flot des antinomies	196
<i>Dissémination</i>	197
<i>Une dialectique de l'espoir et du désespoir</i>	203
B. Les villes du désir	208
<i>Dernière nuit de Paris</i>	209
<i>La catabase romaine</i>	216
C. Filmer la débâcle	224
<i>L'écriture comme dispositif d'éclairage</i>	225
<i>Fin de casting</i>	234
TROISIÈME PARTIE – LE VACILLEMENT DU HÉROS	245
CHAPITRE 6 L'ILLUSION DE L'IMMUABLE	251
A. Lire sous hypnose	255

TABLE DES MATIÈRES

<i>Le filon et la crosse</i>	255
<i>Un cosmopolitisme élastique</i>	259
B. Suter, l’homme qui tremble	264
<i>De territoire en territoire</i>	264
<i>Folie douce</i>	269
C. Le « John Paul Jones de l’Ouest »	277
<i>L’essoufflement de l’aventure</i>	277
<i>Les syncopes de l’aventurier</i>	288
CHAPITRE 7 MORAVAGINE OU L’ÉCONOMIE DE LA PERTE	298
A. Sadisme et masochisme devant l’infini	303
<i>Le jeu de la domination</i>	304
<i>Dérive de la personnalité</i>	309
B. Un assassin esthète ?	316
<i>Une typologie du tueur et de ses subversions</i>	317
<i>L’art de l’anonymat</i>	320
C. Deux rêves d’opium	324
<i>Des mondes à part</i>	326
<i>Des points de bascule</i>	332
CHAPITRE 8 FAIRE L’EXPÉRIENCE DU DÉSÉQUILIBRE	343
A. Examen d’une parole d’ivrogne	349
<i>La résistance de la voix</i>	351
<i>L’épuisement du soliloque</i>	359
B. Le navrement d’amour	369
<i>Dislocation du blizzard</i>	370
<i>Un traité du dépaysement</i>	378
C. Le cinéma : formule moderne d’évanescence	386
<i>Le malentendu des images</i>	387
<i>Chorégraphie de l’acteur</i>	391
CONCLUSION	402
BIBLIOGRAPHIE	412
I. Œuvres de Blaise Cendrars	412
I.1 <i>Corpus</i> primaire	412
I.2 <i>Corpus</i> secondaire	413
I.3 Correspondances	414

TABLE DES MATIÈRES

I.4 Entretien radiophonique	414
II. Ouvrages et articles consacrés à Blaise Cendrars	414
III. Bibliographie générale	416
INDEX	427
TABLE DES MATIÈRES	431

Résumé

L'œuvre de Blaise Cendrars se distingue par son impétuosité. Elle tente de reproduire le grouillement de la vie par une agitation des êtres et des choses dans laquelle s'insère la légende du poète à la main coupée. Par les figures de la spirale, de la chute, de l'envol, de la profondeur, de la métamorphose et de beaucoup d'autres, tout est soumis à une mobilité irrépressible. Mais dans certains passages, la saturation et l'essoufflement se devinent, le texte semble alors chercher l'énergie de son propre recommencement. Cette thèse suppose que la notion de vertige offre une compréhension singulière de ce trop-plein de mouvements qui dicte à Cendrars l'urgence de se réinventer.

Dans un ensemble de notes tenues entre 1910 et 1912, le vertige apparaît comme un état pathologique que l'écriture aurait la charge d'explorer. À partir de cette même fièvre, des textes aussi inclassables que *Les Armoires Chinoises*, *La Fin du monde filmée par l'Ange N. D.*, *L'Eubage*, *Une nuit dans la forêt*, ou ceux réunis dans le recueil *Aujourd'hui* en 1931, élaborent une poétique de l'étourdissement dans laquelle se reflète le bouleversement du monde moderne. Toutefois, c'est principalement dans les romans *L'Or*, *John Paul Jones*, *Moravagine*, *Le Plan de l'Aiguille* et *Les Confessions de Dan Yack*, que la sensation de vertige est suscitée avec le plus d'empressement. Elle devient le moyen de caractérisation fondamental du héros, suspendu entre angoisse et extase, action et contemplation. À travers ses syncopes, ses tranches et ses déséquilibres, se dessine le portrait d'un homme toujours en train de s'éprouver, au risque de l'épuisement. Nous proposons d'examiner les configurations de ces vacillements pour comprendre ce qu'elles apportent à l'écriture en prose de Cendrars dans les années 1910 et 1920.

Mots clés : *Blaise Cendrars, vertige, poétiques du récit au XX^e siècle, problématiques de la modernité, roman d'aventures.*