

2 Mil. 2642.8

Université de Montréal

Fictions de soi et fictions du réel dans *L'Homme foudroyé* de Blaise Cendrars

par
Martine-Emmanuelle Lapointe

Études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

Juillet 1998

© Martine-Emmanuelle Lapointe, 1998



8.5/28.11.8

Pa

35

054

1998

n. 017

Université de Montréal

Ministre Éducation
Études supérieures
Université de Montréal

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître en arts (M.A.)
en études françaises

Janvier 1998

Université de Montréal



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Fictions de soi et fictions du réel dans *L'Homme foudroyé* de Blaise Cendrars

présenté par :

Martine-Emmanuelle Lapointe

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Lise Gauvin

Martine Léonard

François Hébert

Mémoire accepté le 98.10.13

Sommaire

De la publication des *Pâques à New York* en 1912 jusqu'à la parution d'*Emmène-moi au bout du monde*, Blaise Cendrars s'est fait le personnage de ses fictions, réinventant sa vie par l'écriture. Cependant, de tous ses textes, c'est sans doute *L'Homme foudroyé*, publié en 1945, qui a le mieux cristallisé le parti pris de l'auteur pour l'invention de soi. Premier tome d'une série de quatre «romans autobiographiques», ce texte surprend : il se nourrit non seulement de la vie, réelle ou imaginée, de Cendrars, s'articulant autour des deux thèmes fondamentaux de l'art et de la vie, mais emprunte aussi une structure fragmentée et souvent déroutante.

Ainsi, en plus de poser un problème de catégorisation générique, *L'Homme foudroyé* apparaît comme une oeuvre complexe et elliptique dans laquelle l'auteur élabore un projet d'écriture paradoxal qui s'inspire de la tension entre la vie et l'art, dessinant, sous l'apparente complexité narrative, une poétique. En ce sens, l'objet de notre mémoire est de reconstituer cette poétique en nous attardant plus particulièrement au statut du narrateur et à l'autoréférence. Deux questions, liées à cette problématique, orientent notre réflexion. Comment la poétique de Cendrars, qui s'inspire de la vie et de l'art, se construit-elle dans *L'Homme foudroyé* ? Quels sont les liens qu'entretiennent la structure de l'oeuvre et son contenu thématique ?

Afin de répondre à ces questions, nous nous intéressons au genre et à la configuration du texte ainsi qu'à la vision du monde proposée et défendue par l'auteur-narrateur. Notre recherche repose principalement sur deux approches méthodologiques, la poétique et la linguistique de l'énonciation, qui permettent de

mieux comprendre le fonctionnement d'un texte qui s'autothéorise et s'autojustifie en privilégiant la subjectivation. Car du genre au mode, l'oeuvre s'articule tout entière autour de la présence d'un narrateur paradoxal, apôtre de la transgression. Nous étudions donc le fonctionnement du texte en insistant sur cet aspect de la construction de *L'Homme foudroyé*.

Pour mener à terme ce travail, nous nous interrogeons d'abord sur le statut du texte. Pourquoi Cendrars met-il en question les catégories génériques instituées par les critiques littéraires, la forme linéaire du roman traditionnel et les principes mêmes de l'écriture autobiographique ? Qu'en est-il de la récupération de formes d'écriture telles que l'abécédaire aztèque et la rhapsodie ? Ces problèmes posés et résolus, nous réfléchissons ensuite à la question de la mythomanie qui apparaît comme le fondement de la poétique de l'auteur. Les observations qui se dégagent de nos analyses nous ramènent inévitablement à l'idée de la transgression qui, chez Cendrars, se présente sous la forme d'une appropriation subjective, dans et par le discours, des vies et des mots d'autrui. D'une part, en conjuguant l'autobiographie et l'essai, Cendrars unit l'individuel et l'universel. D'autre part, la forme textuelle de l'oeuvre respecte aussi ce principe en se conformant à la logique discursive d'un narrateur transfuge qui unit et traverse les mondes. Et même le mode narratif privilégié par ce narrateur, l'empathie, apparaît comme une manière de réinventer le réel, l'autre et le livre.

De toute évidence, la poétique de Cendrars tente de résoudre les contradictions en les abolissant, ce que démontre de façon magistrale *L'Homme foudroyé*.

Pour leur confiance et leur disponibilité,
je remercie Mme Lise Gauvin,
mes parents, mes deux petites soeurs
et Martin.

Table des matières

Sommaire.....	iii
Remerciements.....	v
Introduction.....	1
I- Le «genre» de <i>L'Homme foudroyé</i>	11
A) Étude générique.....	16
1) Pour l'atteinte d'une vérité historique et personnelle : les mémoires et l'autobiographie.....	19
2) Regards sur soi, sur l'autre et sur le monde : l'autofiction et l'essai.....	27
B) Esquisse.....	40
II- La configuration de <i>L'Homme foudroyé</i>	42
A) Récits et discours.....	45
1) Le principe de l'alphabet aztèque.....	48
2) L'exemple des «Rhapsodies gitanes».....	50
3) La configuration des «Rhapsodies gitanes».....	51
B) Défense et critique de la banlieue : la grande Révolution.....	54
1) <i>Les Nuits et les jours</i> : la double réalité de la banlieue parisienne.....	58
2) Le couple antithétique Amérique / Europe, carrefour des oppositions structurantes.....	59
3) Un raisonnement progressif.....	61
4) Regard descripteur et bavard descripteur.....	65

III- La poétique de Cendrars : art d'écrire ou art de vivre ?.....	69
A) Le mythe Cendrars.....	72
B) Le mythe Cendrars dans <i>L'Homme foudroyé</i>	80
1) Incipit et excipit : formes et contextes.....	82
2) L'homme.....	87
3) L'écriture et le message.....	90
C) L'empathie pour mieux rendre le vivre et le livre.....	95
1) La vie ou le mystère de l'incarnation.....	96
2) Le livre.....	101
3) De la vie au livre : analyse de la séquence «Roues, roues».....	105
D) Du mythe au livre.....	110
Conclusion.....	112
Bibliographie.....	117

Introduction

«C'était l'époque *héroïque*. C'est ainsi
qu'il m'apprit --et je n'ai jamais pu l'oublier--
qu'il fallait vivre la poésie avant de l'écrire
-- écrire, c'était superflu. »

Philippe Soupault, «Blaise Cendrars» dans *Profils perdus*

Pourquoi avoir choisi d'étudier *L'Homme foudroyé* de Blaise Cendrars ? Parce que l'auteur y fait de son lecteur le complice de ses grandes traversées : traversée de l'Histoire, de la mythologie, de la vie, de l'écriture ; en un mot, de la connaissance... Parce qu'en le lisant, on retrouve la frénésie des premières vraies lectures qui, enfants, nous semblaient tissées de mystères, d'allégories et de métaphores impénétrables destinés aux adultes érudits... Parce qu'on est plongé, malgré nous, dans un non-lieu symbolique, situé quelque part entre la vérité et la fiction... Ou est-ce pour enfin exhumer le sens profond de l'oeuvre qui presque toujours fuit ? C'est que *L'Homme foudroyé*, comme l'écrit Claude Leroy, «est un livre qui appâte et déroute, promet et tient mal, un livre de fuites et de fugues, un livre de seuils¹.» Fuites, fugues et seuils, trois mots qui traduisent bien l'esprit et la lettre d'un texte dont on ne peut sortir indemne tant les pièges et les gouffres y abondent, tant le narrateur Cendrars y apparaît à la fois expansif et elliptique, nous laissant au seuil de l'aveu et du dévoilement, fuyant la seule histoire de soi pour mieux saisir le mystère d'autrui.

¹ C. Leroy, *La Main de Cendrars*, p. 301.

Car, plus qu'une autobiographie, *L'Homme foudroyé* dévoile aussi en filigrane les enjeux véritables de la création cendrarsienne et peut ainsi se lire comme un «testament-manifeste». Déjà, le contexte qui l'a vu naître lui confère une certaine portée : écrit pendant la guerre, après trois années de silence et de souffrance, ce texte marque un renouveau dans la production de Cendrars, thématise le choc provoqué par le retour à l'écriture et symbolise la renaissance de l'écrivain et l'absolue nécessité de sa création. Fernand Ouellette a même vu en cette reprise de l'écriture le refus du désespoir et de la renonciation, ce qu'il exprime poétiquement dans son essai «Blaise Cendrars ou l'homme aux deux pieds sur les pôles» :

Toutefois, comme Cendrars était un homme d'une vitalité indicible, il a pu surmonter la blessure de la mort de son propre fils, il a pu transcender son désespoir. C'est le propre des êtres magnifiques de pouvoir enjamber le monde de l'homme d'un pôle à l'autre. Il se retrempe avec plus de vigueur à la source du verbe et de l'acte. Car ce qui lui a permis de retrouver la sérénité, c'est son amour violent du monde. Il avait désespéré dans la mesure où il pouvait communier avec tous les êtres et les choses. C'est dans l'ascèse rigoureuse qui est la zone obscure des moines et des contemplatifs, qu'il revivifia sa force. Il a pu renaître parce qu'il avait su mourir, se taire, s'oublier ; parce que durant toutes ces années, il n'avait pas cessé de partager la douleur de l'humanité. Des oeuvres comme *L'Homme foudroyé*, *Bourlinguer* et *Le Lotissement du ciel* en témoignent magistralement².

Par l'oeuvre-testament qu'est *L'Homme foudroyé*, l'écrivain aurait réussi, selon Ouellette, à dépasser l'expérience personnelle pour restituer les angoisses collectives ; mieux, il aurait communiqué avec autrui et partagé la douleur de l'humanité.

À la lumière de cette réflexion qui, avec une économie de mots, retrouve l'essence de *L'Homme foudroyé*, on ne peut que s'interroger davantage sur le statut et la visée de l'oeuvre. Pourquoi *L'Homme foudroyé* se fonde-t-il sur une tension entre l'acte et le verbe ? Qui est le narrateur ? Qu'en est-il de l'union du récit et du discours ? Ces questions nous apparaissent fondamentales,

² F. Ouellette, «Blaise Cendrars ou l'homme aux deux pieds sur les pôles», dans *Les Actes retrouvés*, p. 71.

orientant notre recherche. C'est que la tension entre l'acte et le verbe est dans l'oeuvre de Cendrars comme une obsession mouvante et plurielle, appelée à emprunter diverses formes ; la vie et l'art, le mouvement et la pensée, l'individuel et le collectif n'y sont plus contradictoires, mais s'avèrent plutôt complémentaires. Aussi, cette tension prend-elle les allures d'une problématique complexe aux enjeux inextricablement liés.

Mais avant de nous attarder à notre problématique, il importe de poser certains constats. D'une part, il est fort difficile de ne pas rattacher la vie que Cendrars a vécue à celle qu'il a rêvée, voire fantasmée, et de ne pas céder à la tentation du biographique, du vrai, du factuel. L'homme, par ses écrits, n'a-t-il pas rendu sa vie légendaire? Chasseur de baleines, jongleur, cinéaste et poète vadrouilleur, «il prétendait avoir détruit des manuscrits inédits, en avoir caché d'autres dans des banques, en Amérique du Sud, il ne savait plus où, et composé des poèmes, pour lui seul, qu'il ne prenait même pas la peine de noter. Vrai ou faux, nul ne sait, et cela ne fait rien³.» Incontestable mythomane⁴, l'auteur a sûrement voulu, en conjuguant ainsi sa vie à la fiction, semer le doute et faire l'éloge de la confusion. Lorsqu'il écrit à son ami Jacques-Henry Lévesque : « Et si je change son nom [Cingria], tout le passage ne rime plus à rien. Je voudrais pouvoir appeler tous mes personnages par leur nom. C'est tellement mieux. J'ai l'impression de tailler en pleine chair de la réalité. Je suis fatigué du fictif...⁵», l'écrivain met au jour ce que trahit son oeuvre : entre la fiction et la réalité, la frontière s'avère souvent ténue, plus symbolique que véritable.

³ Bourlinguer, p. 9.

⁴ Dans son article «Fiction et vérité chez Blaise Cendrars», Vincent Colonna affirme que «la question de la mythomanie» est dans certaines des oeuvres de l'auteur (*Moganni Nameh, L'Eubage, Moravagine, Pro domo, Emmène-moi au bout du monde et Mein Ideal*) «une question poétique, qui est au travail dans l'oeuvre elle-même et que c'est en fonction de ses textes qu'il convient de la situer». (V. Colonna, «Fiction et vérité chez Blaise Cendrars», dans *Le Texte cendrarsien*, p. 110.)

⁵ B. Cendrars, *J'écris, écrivez-moi*, p. 297.

D'autre part, l'union du réel et de l'imaginaire habite, à des degrés divers, tous les textes cendrasiens : les romans (*Moravagine*, *Dan Yack*, *Emmène-moi au bout du monde* ...), les fictions-reportages (*L'Or*, *Rhum...*), les recueils de poèmes (*Du Monde entier*, *Au coeur du monde...*) accueillent bien souvent le personnage et/ou le narrateur Blaise Cendrars en leur sein. Toutefois, de toutes les oeuvres de Cendrars, la Tétralogie, constituée de quatre «romans» autobiographiques⁶, bouleverse le plus les codes de la poésie traditionnelle en proposant, par l'importance accordée au personnage du narrateur-scripteur, une conception singulière de l'art de vivre et de l'acte d'écrire, conception qui, loin de se détacher du biobibliographique, s'en nourrit.

Par ailleurs, contrairement aux trois derniers titres de la Tétralogie, *L'Homme foudroyé* n'aborde pas un thème particulier ou une époque précise de la vie de l'auteur⁷, mais se fonde plutôt sur la tension entre l'acte et le verbe pour mieux restituer la naissance allégorique de l'écrivain Cendrars. De plus, il se distingue des trois autres volumes par sa structure hybride et fragmentée : divers épisodes survenus à différentes époques de la vie de l'auteur sont racontés dans le désordre et plusieurs formes littéraires, dont l'autobiographie, l'essai et le roman, se conjuguent et font se rencontrer la fiction et la réalité. À cette structure formelle éclatée, s'ajoute une thématique complexe abordant, souvent implicitement, l'acte d'écrire. Mais plutôt que de raconter la genèse de ses premières oeuvres en se permettant quelques commentaires critiques sur l'institution littéraire, le narrateur de *L'Homme foudroyé* s'intéresse au sort de quelques marginaux méconnus avec lesquels il se serait lié, fait allusion aux grandes émotions qu'il a vécues et dénonce les erreurs du modernisme. Ses

⁶ *L'Homme foudroyé* (1945), *La Main coupée* (1946), *Bourlinguer* (1948) et *Le Lotissement du ciel* (1949).

⁷ Dans *La Main coupée*, Cendrars raconte certains événements vécus pendant la première guerre mondiale, *Bourlinguer* relate ses souvenirs d'enfance et *Le Lotissement du ciel*, texte fort documenté, traite de la lévitation et de l'aviation, élabore une sorte de mythologie entourant les phénomènes aériens.

expériences personnelles ne réussissant pas à traduire toute sa pensée, Cendrars s'attarde surtout aux vies des autres, personnes faites personnages, pour livrer sa vision de la vie et de l'art. C'est en cela que *L'Homme foudroyé* affirme le désir de toucher à une sorte de vérité humaine, à la fois immanente et universelle. Tout se passe comme si l'autobiographie, l'essai et la fiction se complétaient et se confondaient de façon à dévoiler l'humanisme paradoxal de l'auteur, de ce narrateur à la fois distant et engagé qui regarde et évoque ceux qu'il a côtoyés, tentant par là de livrer leurs vies à l'état brut.

En ce sens, la fusion du réel et de l'imaginaire, la construction formelle éclectique de *L'Homme foudroyé* et le passage constant de l'individuel au collectif font partie intégrante du projet d'écriture de Cendrars. Inévitablement, la poétique que Cendrars élabore dans *L'Homme foudroyé* est liée à cette conception de l'écriture et s'en inspire. L'essentiel de notre étude consistera donc à reconstituer cette poétique, mais plus particulièrement à voir comment elle se construit dans le texte. Comme l'expliquent Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, dans leur *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, la poétique d'auteur «s'applique au choix fait par un auteur parmi tous les possibles (dans l'ordre de la thématique, de la composition et du style) littéraires⁸». Considérant les aspects de la composition et du style, nous montrerons comment *L'Homme foudroyé* devient le produit des réflexions esthétiques de l'auteur. Pour mieux cerner cette problématique, nous avons divisé notre mémoire en trois parties : au fil de notre étude générique, nous tenterons d'abord de déterminer le statut de l'oeuvre et d'éclairer le problème du pacte de lecture ; l'analyse de la configuration de *L'Homme foudroyé*, vouée à l'étude de l'organisation des discours et des récits, approfondira ensuite notre réflexion sur l'union de la vie et

⁸ O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p. 106.

de l'art ; la troisième partie portera plus particulièrement sur le rapport au monde du narrateur Cendrars.

Pour ce faire, nous nous inspirerons surtout des théories de la poétique et de la linguistique de l'énonciation. Ces approches ont, d'après nous, un seul défaut : elles privilégient une lecture qui entretient peu de rapports avec le contexte d'émergence de l'oeuvre et considèrent le texte comme le produit d'une subjectivité sans tenir compte des données socio-culturelles. Toutefois, en puisant dans la correspondance, dans les essais et dans certains textes romanesques de Cendrars, nous ferons ressortir les obsessions de l'auteur, proposant ainsi une plongée transhistorique dans l'oeuvre cendrarsien. De plus, la théorie des genres, issue de la poétique, nous permettra de confronter *L'Homme foudroyé* au discours institutionnel et de voir comment le texte contourne les définitions canoniques des formes littéraires.

Il va sans dire que la contextualisation de l'oeuvre constitue une infime partie du mémoire et qu'une importance plus considérable sera accordée à l'analyse textuelle. Deux méthodes seront privilégiées : la linguistique de l'énonciation et la narratologie. Pour mieux repérer les traces de la subjectivité dans le discours, nous utiliserons les notions fondatrices de la linguistique de l'énonciation moderne qu'Émile Benveniste a développées dans ses essais «De la subjectivité dans le langage» et «L'Appareil formel de l'énonciation» et qui furent adaptées aux textes littéraires par Dominique Maingueneau, dans ses textes *Le Contexte de l'oeuvre littéraire* et *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Il nous faudra cependant rattacher ces concepts à d'autres approches qui s'intéressent

plus spécifiquement à l'analyse du discours car

comme le suggère Catherine Fuchs, à mesure que l'on cherche à étendre les catégories formelles (déictiques, modalités, embrayeurs) en allant au-delà de l'unité phrastique, le rapport aux marques linguistiques devient de plus en plus flou et, inévitablement, ce sont les catégories notionnelles (catégories de la personne, du temps et de l'espace, types de discours) qui prennent la relève⁹.

C'est pourquoi nous nous inspirerons de certains ouvrages de Gérard Genette, dont *Fiction et diction* et *Figures III* qui nous permettront de traiter des catégories notionnelles. À cela s'ajouteront *Du Descriptif* de Philippe Hamon et *Les Textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue* de Jean-Michel Adam. Grâce à cet appareil critique, nos analyses discursives s'avéreront plus étayées et ne se limiteront pas aux seules théories de l'énonciation qui s'avèrent, pour ce genre de travail, quelque peu réductrices.

Par ailleurs, les ouvrages *La Main de Cendrars* de Claude Leroy et *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture* d'Yvette Bozon-Scalzitti, textes fort documentés portant sur l'oeuvre cendrarsien, éclaireront certains aspects de la poétique de Cendrars. La lecture génétique de Claude Leroy fait ressortir quantité de faits non négligeables, données précieuses sans lesquelles notre interprétation de *L'Homme foudroyé* aurait souffert. Ainsi, le critique replace dans son contexte le mythe Cendrars, s'intéresse aux fondements de la création cendrarsienne sans pour autant sombrer dans l'analyse spécifiquement biobibliographique. Les analyses d'Yvette Bozon-Scalzitti, quant à elles, reposent plutôt sur les théories de la psychocritique et dévoilent les mécanismes sous-jacents aux textes cendrarsiens. Conjuguées, leurs approches font donc le pont entre l'histoire littéraire et l'interprétation.

Outre ces deux monographies, le volume *Blaise Cendrars et L'Homme foudroyé*, constitué des actes du colloque de Nanterre (Centre de sémiotique textuelle, 1988) réunis par Claude Leroy, a guidé nos recherches. Seul ouvrage

⁹ J. Leblanc, «Action ou interaction : l'énonciation littéraire», dans *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 12, no 3, p. 80.

entièrement consacré à *L'Homme foudroyé*, il renferme des analyses fort intéressantes qui demeurent toutefois assez éloignées de notre sujet. C'est que plusieurs des textes contenus dans ce recueil portent sur un aspect de l'oeuvre de Cendrars, thème ou procédé narratif, que nous aborderons le plus souvent de façon indirecte.

*

* *

L'objectif premier de notre travail étant de prouver que *L'Homme foudroyé* est le produit des considérations esthétiques de Cendrars, chaque chapitre portera sur un aspect de la poétique de l'auteur. Ainsi, dans le premier chapitre de notre mémoire, nous nous intéresserons au «genre» de *L'Homme foudroyé*. Nous y élaborerons un cadre conceptuel qui orientera notre réflexion. Les ouvrages critiques traitant de la littérature personnelle nous permettront de relever les différents paradoxes inhérents aux récits de vie : le point de rencontre de l'objectivité et de la subjectivité, la difficulté de se dire soi-même, la pertinence du pacte autobiographique, pour ne nommer que ceux-là. Plus générale, cette première étape vise à faire la synthèse des acceptions génériques qui éclaireront le mieux le statut de *L'Homme foudroyé*. Les notions d'autobiographie, d'autofiction et d'essai, respectivement développées par Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky et Jean Marcel constitueront la clef de voûte de notre interprétation.

Après avoir réfléchi à la question du genre, nous nous intéresserons plus spécifiquement à la fragmentation formelle de l'oeuvre et tenterons de prouver que, malgré l'apparent éclectisme qui le caractérise, *L'Homme foudroyé* respecte une certaine logique interne. Par l'étude de l'organisation des récits et des discours et par l'analyse de la configuration des *Rhapsodies gitanes*, nous

mettrons au jour une forme de mystification pernicieuse, cachée sous le présumé désordre d'une prose vagabonde. Comment s'organisent les constituants génériques, quels sont les modèles qui nourrissent l'écriture de Cendrars, que symbolisent-ils, seront les interrogations-clés qui orienteront notre démarche.

Dans la troisième partie du mémoire, nous nous attarderons au mythe Cendrars et à ce qu'il sous-tend : thèmes, procédés narratifs, modes de connaissance privilégiés. L'objectif premier de cette partie sera de mettre en lumière le rapport qui s'établit dans le texte entre le narrateur Cendrars et le monde qu'il dépeint. En nous attachant au mode de connaissance qu'il privilégie, l'empathie, nous toucherons à l'idée de l'appropriation du savoir et montrerons comment elle s'actualise dans *L'Homme foudroyé*. Car en récupérant les histoires et les mots d'autrui, le narrateur s'attribue le rôle du censeur, de l'interprète touché extérieurement par divers événements qu'il met à profit pour se constituer sa propre philosophie de l'existence. En ce sens, le parti pris de Cendrars pour l'immanence sera dévoilé, démontrant que le texte (re)présente une vision subjective de la vie et du livre.

À la fin de ce travail, nous n'aurons sûrement pas réussi à exprimer, en termes absolus, ce qu'est la poétique de Cendrars. Nous n'aurons certes pas fait l'inventaire des procédés stylistiques utilisés, des thèmes privilégiés ou des idées défendues par l'auteur, mais nous aurons tenté de mieux comprendre le fonctionnement du texte. Car, comme l'a écrit Cendrars, *L'Homme foudroyé* «n'est pas linéaire mais se situe dans la profondeur¹⁰».

¹⁰ B. Cendrars, *J'écris, écrivez-moi*, p. 362.

I-Le «genre» de *L'Homme foudroyé*

«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 la littérature.»

Blaise Cendrars, *Intercommunication du monde*

Les études consacrées à *L'Homme foudroyé* de Blaise Cendrars font presque toutes allusion à l'indétermination générique de l'oeuvre. On la qualifie de mémoires¹, de fantasbiographie², de texte qui passe du romanesque à l'autobiographique³ ou encore d'abiographie⁴. Malgré les divergences d'interprétations certaines, il se dégage des genres évoqués par les critiques une constante que l'on ne peut négliger : l'écriture, telle qu'elle est conçue par celui qui écrit ses mémoires, sa vie ou son autofiction, devient l'expression d'une subjectivité, exhumant par le fait même une tension entre le réel et le langage.

À l'instar de ses exégètes, Cendrars lui-même, à la parution de *L'Homme foudroyé* en 1945, avait noté l'ambiguïté de son oeuvre en s'élevant contre ceux qui l'avaient considérée simplement romanesque : « ces grenouilles - Vox m'a télégraphié parce qu'ils ont mis le mot «roman» sur la couverture. Si encore ils l'avaient mis au pluriel ! Mais ce pluriel aussi les aurait épouvantés⁵ .» Par cette référence à l'indétermination générique de son oeuvre, Cendrars met d'abord au jour le paradoxe que constitue un texte dans lequel se rencontrent la réalité et la

¹ Voir les études *La Main de Cendrars* de Claude Leroy et *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture* d'Yvette Bozon-Scalzitti dans lesquelles le terme générique «mémoires» est souvent utilisé pour désigner les textes composant la Tétralogie.

² P. Mourier-Casile, «L'écriture rhapsodique», dans *Blaise Cendrars et L'Homme foudroyé*, p. 100.

³ J. Bochner, «Cendrars et le lecteur incrédule», dans *Blaise Cendrars, vingt ans après*, p. 114.

⁴ Voir l'article de Claude Leroy, «L'abiographie», paru dans *Le Désir biographique*.

⁵ B. Cendrars, «Lettre à Jacques-Henry Lèvesque», dans *Blaise Cendrars et L'Homme foudroyé*, p. 157.

fiction. L'expression «roman au pluriel» évoque aussi clairement l'éclectisme formel caractéristique de *L'Homme foudroyé*. De fait, il se compose de trois parties principales : «Dans le silence de la nuit», réflexion sur la peur et la solitude, «Le Vieux port», voyage à la fois intérieur et extérieur et les «Rhapsodies gitanes». Les deux derniers chapitres (ou romans) se composent de plusieurs fragments distincts qui portent chacun un titre. Le tout respecte cependant une certaine cohérence : le récit premier, la mythologie personnelle de l'auteur-narrateur, côtoie des récits satellites, parallèles, mais consanguins. Déjà, la décomposition du texte en chapitres, en sous-chapitres et en séquences confirme qu'une lecture univoque de *L'Homme foudroyé* s'avère impossible. Plurielle, l'oeuvre s'édifie sur les frontières, génériques et structurelles, qui la supportent.

Partant de là, il convient de s'interroger sur la véritable nature de *L'Homme foudroyé*. S'agit-il d'une autobiographie, d'une autofiction, d'un roman, d'un recueil d'essais ou d'un mélange de tous ces genres ? Cette question, peut-être inintéressante dans le contexte d'une critique contemporaine qui s'éloigne de la catégorisation générique pour valoriser une approche conditionaliste⁶, s'impose pourtant. Car, malgré leurs lacunes, les différentes acceptions génériques peuvent servir de bases à une réflexion sur la fragmentation des textes de la modernité. Dire d'une oeuvre qu'elle est hybride ne suffit pas, il faut aussi expliquer en quoi elle l'est. Aussi, l'objectif de cette première partie du mémoire est-il de mieux cerner les intentions premières de l'auteur, de voir en quoi le métissage des genres est révélateur d'une vision du monde et d'un projet singuliers.

⁶ Dans son ouvrage *Fiction et diction*, Gérard Genette note que le principe de la poétique conditionaliste est «le jugement esthétique subjectif» (G. Genette, *Fiction et diction*, p. 26). Cette poétique ouverte s'intéresse aux conditions d'émergence de l'oeuvre littéraire plutôt qu'aux conventions génériques et aux traditions culturelles qu'elle respecte. Elle s'oppose ainsi à la poétique constitutiviste ou essentialiste qui se fonde sur des critères pré-établis par l'institution littéraire.

En ce sens, déterminer le genre de *L'Homme foudroyé*, c'est-à-dire figer à la manière de l'éditeur le texte dans un cadre normatif précis, ne constitue pas l'objet de cette analyse. Le but principal de notre étude générique est plutôt de démontrer, en utilisant les outils de la poétique traditionnelle, que le texte apparaît comme la représentation des considérations esthétiques de Cendrars. Certes, on pourrait arguer que toute oeuvre porte en elle les idées de son auteur, qu'en toute production, qu'elle soit artistique ou autre, s'insinue un peu de son créateur. Soit... Mais il n'en demeure pas moins que certains textes, plus que d'autres, réussissent par leur ambiguïté à ébranler cette conviction. Comment peut-on, après une première lecture, extraire de *L'Homme foudroyé* les principes fondateurs de la prose de Cendrars ? C'est qu'il y a dans son oeuvre traces constantes de mystification ; difficile alors d'affirmer que tous les «je» représentent l'auteur, que les paroles qu'ils profèrent illustrent sa pensée. Il est toutefois possible d'établir certaines correspondances entre la structure de l'oeuvre et son contenu thématique. En cela, la poétique et, plus particulièrement, la théorie des genres, nous semblent fort pertinentes.

Pour ce faire, nous nous inspirerons, entre autres, des approches proposées par Gérard Genette et Jean-Marie Schaeffer qui, en reconnaissant le caractère aléatoire de la théorie des genres, ont construit des méthodes mieux adaptées aux textes littéraires de la modernité. C'est dans «L'introduction à l'architexte» que Gérard Genette s'interroge d'abord sur la pertinence d'une discipline qui normalise et codifie la littérature : « Peut-être vaudrait-il mieux renoncer à une entreprise aussi marginale, et laisser aux historiens de la littérature, à qui elle revient de toute évidence, l'étude empirique des genres, ou peut-être des sous-genres, comme institutions socio-historiques [...] ? » Jean-Marie Schaeffer, de son côté, considère que ce champ d'étude «est sans nul doute un de ceux où la

⁷ G. Genette, «Introduction à l'architexte», dans *Théorie des genres*, p. 155-156.

confusion est la plus grande⁸». En outre, tous deux proposent des approches relativement similaires qui privilégient les liens entre texte et genre(s) ou entre texte et architexte⁹ et qui, par là même, font «l'inventaire des relations textuelles possibles¹⁰ ». Ces méthodes d'analyse tentent ainsi de faire le pont entre l'immanentisme, qui se voue à détacher le texte de son contexte, et l'histoire littéraire à laquelle se rattachent souvent les diverses théories génériques.

À la lumière de leurs réflexions, nous confronterons *L'Homme foudroyé* aux définitions canoniques des genres. Les mémoires, l'autobiographie, l'autofiction et l'essai, dans lesquels se présentent des sujets non métaphoriques, seront interrogés et mis à l'épreuve. À cette synthèse théorique s'ajoutera une lecture structurale des «Secrets de Marseille» qui démontrera que ce chapitre du «Vieux Port» respecte les règles d'écriture de l'essai, telles qu'elles sont définies par Jean Marcel. Dans cette première partie du mémoire, nous ne réussirons pas à montrer de façon absolue que *L'Homme foudroyé* est la représentation des considérations esthétiques de Cendrars. Toutefois, en mettant d'abord au jour l'éclatement, voire la fragmentation du texte, la deuxième partie du mémoire portant sur la configuration de *L'Homme foudroyé* et la dernière, s'intéressant de plus près à la poétique de l'auteur, s'avéreront plus pertinentes et, nous l'espérons, plus approfondies.

⁸ J.-M. Schaeffer, «Du texte au genre», dans *Théorie des genres*, p. 179

⁹ Gérard Genette définit l'architexte ainsi : «cette relation d'inclusion qui unit chaque texte au type de discours auquel il ressortit. Ici viennent les genres, et leurs déterminations déjà entrevues : thématiques, modales, formelles, et autres» («Introduction à l'architexte», dans *Théorie des genres*, p. 157.)

¹⁰ J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 204.

A) Étude générique

Avec quelques bémols certes, il est possible d'affirmer que toute narration, qu'elle soit de fiction ou de «diction», impose un parti pris, un point de vue, voire une disposition singulière face à l'objet qu'elle représente. Dix personnes qui regardent un paysage rural dans le but de le décrire produiront sans doute dix textes fort différents. Peut-être évoqueront-ils tous l'arbre, la maison et le potager, éléments centraux du site champêtre idéal, mais comment, dans quel ordre et avec quels qualificatifs les écriront-ils ? C'est qu'au-delà des divers modes de narration, des préoccupations esthétiques et de l'expérience de chacun, s'impose une vision du monde première et personnelle ; en d'autres mots, le regard de l'individu sur la chose la transforme, la stylise. Comme l'a écrit Maurice Merleau-Ponty dans *La Prose du monde*, «la perception stylise, c'est-à-dire qu'elle affecte tous les éléments d'un corps ou d'une conduite, d'une certaine commune déviation par rapport à quelque norme familière que je possède par-devers moi¹¹». Avant l'écriture, l'auteur déjà se situe par rapport à son objet et se l'approprie. Partant de ce principe, il apparaît que la transcription de la réalité s'avère problématique.

En ce sens, si le problème de la subjectivité se pose lorsque l'on aborde des textes de fiction, il ne peut que devenir inhérent à toute recherche sur la littérature personnelle. Le récit de vie ne prétend-il pas toucher à une forme d'authenticité historique et personnelle, devenant le témoignage des introspections et de la vie sociale de l'auteur-narrateur ? Cependant, celui qui se raconte et lève le voile sur les événements qui ont marqué sa vie intime, écrit pour être lu. Son oeuvre, aussi représentative de la réalité soit-elle, demeure le produit d'une subjectivité et, qui plus est, d'une subjectivité qui se livre et sans doute se censure. Comment

¹¹ M. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p. 84.

réussir à dépeindre le réel objectivement sans sombrer dans l'énumération mathématique des faits et des événements ? Où se situe la frontière entre la fiction (le fantasme) et la réalité ? Peut-on se mettre en scène sans se grandir, se justifier, se fictionnaliser ? Ces quelques interrogations, sans être nouvelles, mettent pourtant au jour une évidence qui n'est pas à négliger : outre la volonté d'atteindre une forme d'authenticité historique et personnelle, c'est la tension entre la fiction et la vérité ou, si l'on veut, entre l'acte et le verbe, qui bien souvent fonde les oeuvres autobiographiques.

D'ailleurs, plutôt que d'être contournée par ceux qui s'écrivent, cette tension devient souvent le motif de leurs récits de vie. En effet, parmi les écrivains modernes et contemporains qui se sont livrés à l'écriture de soi, de Cendrars à Sartre, de Sarraute à Sollers, aucun n'oserait, tel Jean-Jacques Rousseau, écrire : «Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais¹²». Avec le recul, cette citation fait sourire parce qu'elle rappelle les délires narcissiques qui abondent dans les *Confessions* et dont le caractère paradoxal réussit parfois à évoquer l'incohérence de l'esprit humain. C'est qu'en plus de faire l'histoire de sa personnalité, Rousseau tente de traduire les mouvements de sa conscience aux moments-charnières de son évolution et de justifier, par là, ses erreurs et ses travers. L'objet de ce récit autobiographique demeure le seul «moi» du narrateur Rousseau ; tout, dans cet ouvrage, semble issu de l'auteur, converger vers lui, le servir en quelque sorte. Contrairement à ces *Confessions* qui ont fait école, constituant, selon plusieurs, la première véritable autobiographie, *L'Homme foudroyé* de Cendrars -- à l'instar de plusieurs récits de vie contemporains -- réinterprète l'écriture autobiographique au point de la travestir en fiction, en invention de soi. Le vrai et le faux se côtoient et se confondent, des personnages

¹² J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, p. 39.

inventés s'entretiennent avec des êtres qui ont réellement existé et surtout, détaché des certitudes cartésiennes de Rousseau, le narrateur n'arrive pas à se dessiner une personnalité qui soit vraiment la sienne. Ainsi déchiré entre le «moi» et l'autre, il nous apprend peu de choses sur lui-même. Exception faite des quelques aveux disséminés au fil du texte, l'essentiel de l'oeuvre traite d'événements extérieurs, aborde l'acte d'écrire ou le métier d'écrivain de façon générale et privilégie une sorte de «nous» diffus que représenterait le narrateur, dont il serait le délégué volontaire. Paradoxalement sans doute, le narrateur s'efface devant les «vrais» êtres qu'il raconte, effectue des retours en lui-même qui lui permettent le plus souvent d'achever ou de relancer la réflexion. D'autobiographique, *L'Homme foudroyé* n'a peut-être que le «je», «je» bien ambigu d'ailleurs qui semble emprunter plusieurs formes.

Pour mieux comprendre ce narrateur problématique et ce texte au statut indéterminé, il s'avère donc essentiel de revenir à la source, c'est-à-dire d'interroger l'oeuvre en la confrontant aux réflexions des poéticiens qui se sont intéressés aux récits de vie. Des mémoires, de l'autobiographie, de l'autofiction et de l'essai, *L'Homme foudroyé* emprunte-t-il certains traits et son narrateur en adopte-t-il les attitudes et les dispositions ? À la lumière des définitions génériques proposées par les critiques, c'est ce que nous tenterons de résoudre.

1) Pour l'atteinte d'une vérité historique et personnelle : les mémoires et l'autobiographie

Nombreux sont les critiques de *L'Homme foudroyé* qui ont qualifié l'oeuvre et, par le fait même, la Tétralogie qu'elle inaugure de «mémoires¹³». Bien qu'à certains égards, on puisse reconnaître une parenté lointaine entre le texte et le genre, l'appellation nous apparaît plutôt approximative et mérite d'être discutée.

Étrangement, ce genre, qui a connu son apogée au XVII^e siècle et qui a marqué l'histoire de la littérature française, demeure mal défini. On le confond souvent avec l'autobiographie et le journal intime et très peu de poéticiens l'ont abordé en le rattachant à des oeuvres modernes ou contemporaines. Outre les mémoires écrits par des personnages publics qui, au cours de périodes troubles de l'histoire de l'humanité, ont joué un rôle marquant (De Gaulle, entre autres), les écrivains «professionnels» semblent s'adonner plus librement à l'écriture autobiographique, c'est-à-dire à l'écriture de leur évolution, voire leur formation. Comment expliquer ce désintéressement ? Le genre des mémoires s'avère-t-il à ce point désuet ?

Dans son article «Jean-Jacques Rousseau, créateur de l'autobiographie moderne, et François Mauriac», Joseph Jurt pose que la «mort» du genre des mémoires, tel qu'il était conçu au XVII^e siècle, s'annonce déjà avec la publication des *Confessions*, oeuvre qui aurait remis en question l'idée de l'écriture de soi : «En niant le primat de la société, Rousseau nie aussi des hiérarchies, le rang social qui avait légitimé le projet des Mémoires. La seule qualité morale et émotionnelle de l'homme et non plus son rang hiérarchique fondera

¹³ «Selon Cendrars, *L'Homme foudroyé* est un volume de Mémoires "qui ne sont pas des Mémoires"» (C. Leroy, «La Panne et la redonne», dans *Blaise Cendrars et L'Homme foudroyé*, p. 6.)

l'autobiographie¹⁴». Il faut certes noter l'importance que revêt, pour le mémorialiste, la situation sociale. La plupart des mémoires publiés au XVII^e siècle ont été écrits par des hommes et des femmes mûrs, aristocrates le plus souvent, qui ont vécu une époque marquante. Leur expérience, leur statut social et la distance temporelle les séparant de l'époque qu'il restitue se doublent d'un goût prononcé pour l'héroïsme. Ils se présentent non seulement comme les témoins privilégiés des drames passés, mais magnifient aussi leurs actes. Emmanuèle Lesne, dans son ouvrage *La Poétique des mémoires (1650-1685)*, atteste ce penchant des mémorialistes pour l'autoglorification. Cité à plusieurs reprises, l'ouvrage posthume de Mlle de Montpensier, *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier, fille de Mr. Gaston D'Orléans*, en est un exemple frappant :

Après la Fronde, les temps de la désobéissance héroïque sont terminés. Mlle de Montpensier a tout le temps de méditer, en exil, sur son inconcevable prise d'Orléans, sur l'audace qu'elle eut de faire tirer les canons de la Bastille sur les troupes du roi. À la mesure des plus grands rôles de Corneille, ou en parfaite héroïne des Scudéry, elle incarne ce choix du «bien public», prétexte de toutes les frondes nobiliaires, cette gloire, cette magnanimité qui appartiennent aux grands¹⁵.

Riche héritière de France, fille d'un homme influent, elle a agi en tant «qu'actrice et témoin» (Lesne) du drame qui allait marquer le passage d'un régime aristocratique au règne absolutiste de Louis XIV. Plus que significatif, ce double rôle de la mémorialiste fait partie des traits constitutifs du genre des mémoires et semble, à lui seul, en garantir l'authenticité. En témoigne la définition proposée par le dictionnaire Robert qui nous apprend que les mémoires constituent «une relation écrite qu'une personne fait des événements auxquels elle a participé et dont elle a été le témoin.» Il n'est donc guère étonnant que *Les Confessions* de

¹⁴ J. Jurt, «Jean-Jacques Rousseau, créateur de l'autobiographie moderne, et François Mauriac», dans *Mémoires et autobiographies*, p. 16.

¹⁵ E. Lesne, *La Poétique des mémoires (1650-1685)*, p. 17.

Rousseau, composées d'aveux qui n'héroïsent pas leur auteur, mais plutôt l'humanisent, ait provoqué une rupture entre deux pratiques d'écriture distinctes.

En ce sens, *L'Homme foudroyé* de Cendrars, quoi qu'en disent certains critiques, ne peut, selon nous, être qualifié de «mémoires». L'homme qui s'écrit, malgré ses accès de vantardise, ne restitue pas d'événements historiques glorieux auxquels il aurait participé. Il évoque certes les première et deuxième guerres mondiales, mais sans rattacher ses propres actions au destin d'une collectivité ou aux gestes connus des grands dirigeants, héros qu'il aurait fréquentés. Tout au plus, mentionne-t-il au passage les noms d'écrivains et de peintres illustres, relatant certaines anecdotes qui prennent rarement une ampleur véritable. Ainsi, il se serait battu avec Rainer Maria Rilke «qui avait voulu exciter son chien-loup sur [lui]¹⁶» il aurait guidé Fernand Léger dans la zone parisienne habitée par les clans gitans (HF, p. 197-198) et il aurait croisé Cingria sur une route de province (HF, p. 265). Cependant, confrontés aux personnages inconnus qu'il raconte, à ces gens simples, réels ou imaginaires, auxquels il confère une profondeur psychologique beaucoup plus importante, les figures des rares êtres connus ne font pas le poids. L'une des interrogations-clés du narrateur Cendrars ne confirme-t-elle pas son penchant, voire son parti pris, pour l'héroïsme ordinaire. «D'où me vient ce grand amour des simples, des humbles, des innocents, des fadas et des déclassés?» (HF, p. 384), écrit-il dans la dernière des «Rhapsodies gitanes». Mémemorialiste de la vie marginale d'hommes et de femmes quasi anonymes peut-être, mais non témoin héroïque d'une époque révolue, Cendrars s'inspire sûrement plus de la philosophie inhérente aux *Confessions* que de l'idéologie qui se dégage des *Mémoires* de Mlle de Montpensier. Par ailleurs, les liens qu'entretiennent l'oeuvre de Rousseau et

¹⁶ B. Cendrars, *L'Homme foudroyé*, p. 43. Nous désignerons désormais cette oeuvre du sigle HF dans le corps du texte.

celle de Cendrars sont plutôt ténus et, comme nous le verrons plus loin, demeurent relativement superficiels.

Si le mémorialiste se voue à faire revivre une époque révolue pour mieux atteindre une forme de vérité historique, l'auteur de l'autobiographie s'attarde à l'évolution de son «moi» et tente de se comprendre en relatant le plus fidèlement possible les épisodes marquants de sa vie. L'entreprise autobiographique, telle qu'elle est étudiée par Philippe Lejeune dans son ouvrage *Le pacte autobiographique*, s'articule autour d'un contrat de lecture particulier : le pacte autobiographique. Élément constitutif du genre, il est décrit en termes plutôt allusifs dans la définition de Lejeune, soit : le «Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité¹⁷». Mais, dans le passage explicatif qui précise cette définition, le poéticien révèle de façon très explicite les modalités du pacte. Pour qu'il y ait pacte autobiographique, l'identité de l'auteur doit correspondre à celle du narrateur qui est aussi le personnage principal ; de plus, ces trois instances se rattachent forcément au nom d'une personne réelle. Dans *L'Homme foudroyé*, c'est un narrateur autodiégétique qui prend en charge la narration, qui se raconte, mais qui raconte aussi les histoires des autres, ses contemporains, amis ou connaissances, devenus personnages. Le Je de ce narrateur renvoie à la personne ou au personnage de Blaise Cendrars, se veut donc non métaphorique. Dès le «chapitre» liminaire, qui est en fait une lettre que l'auteur aurait réellement envoyée à Édouard Peisson, ce narrateur signe : « Avec ma main amie, Blaise Cendrars» (HF, p. 13). À première vue, le sujet de *L'Homme foudroyé* se présente sous les traits du narrateur de l'autobiographie classique : il se fait

¹⁷ P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 14.

appeler Blaise Cendrars, évoque des oeuvres qu'il a réellement écrites et publiées, fait allusion à des êtres qui, selon ses biographes, auraient effectivement fait partie de sa vie (Raymone, Modigliani, Édouard Peisson, pour ne nommer que ceux-là). La vérité historique demeure en partie respectée et, par les références constantes à l'histoire de sa vie, le narrateur semble poursuivre une démarche d'écriture du «moi» selon les règles de l'art. Il y a donc, en apparence, pacte autobiographique.

Ce premier constat prouve que *L'Homme foudroyé* ne se distingue pas de l'autobiographie parce qu'il nie le pacte autobiographique ; c'est plutôt sa structure, son récit brisé par endroits, qui lui confère un statut indéterminé. Ni «pure» autobiographie ni «pur» roman, ce texte de Cendrars met en question un autre aspect de la définition de Philippe Lejeune, c'est-à-dire celui de l'écriture du «récit rétrospectif en prose [qui] met l'accent sur [la] vie individuelle, en particulier sur l'histoire de [la] personnalité [de l'auteur]¹⁸». Que Cendrars évoque certaines époques de son existence ne fait aucun doute, qu'il se cite et se pose au centre de son récit non plus. Mais, l'importance accordée à «l'histoire de sa personnalité» s'avère plutôt relative. Notons qu'au seul terme «histoire» se rattache l'idée d'une évolution, voire d'une chronologie, ce qui, par conséquent, tend à circonscrire et à encadrer de données spatio-temporelles l'oeuvre autobiographique. Chez Rousseau, par exemple, le texte se divise en douze livres qui portent chacun sur une époque de la vie de l'auteur. En plus de ce découpage textuel, des repères chronologiques précis s'intègrent aux différents chapitres. Ainsi, tout au début du livre V, Rousseau écrit : «Ce fut, ce me semble, en 1732 que j'arrivai à Chambéry, comme je viens de le dire, et que je commençai d'être employé pour le service du roi. J'avais vingt ans passés, près de vingt et un¹⁹». Le temps et le lieu de l'histoire sont notés, modalisés certes

¹⁸ P. Lejeune, *op. cit.*, p. 14.

¹⁹ J.-J. Rousseau, *op. cit.*, p. 215.

par l'incertitude («ce me semble»), mais tout de même inscrits dès la première phrase du livre V. La structure de l'ouvrage et les nombreuses marques spatio-temporelles guident le lecteur en recréant, l'espace d'un livre, la vie passée de l'auteur. Sorte de modèle, *Les Confessions* commence au jour de la naissance de Rousseau et se termine au cours de la période de rédaction de l'oeuvre, répondant par le fait même aux critères énumérés par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*.

S'il est possible de situer le texte de Rousseau aussi facilement, il est, en revanche, plus complexe d'en faire de même avec *L'Homme foudroyé*. Bien que la séquence temporelle de base soit identifiable dès l'incipit, les liens qu'entretiennent les différents récits avec ce récit premier tendent à fragmenter le texte. C'est d'abord dans sa lettre à Édouard Peisson que Cendrars se remémore le moment qui l'a déterminé à écrire son oeuvre, à consigner ses propres souvenirs :

Ce que tu m'as dit de ta nuit, du ciel, de la lune, du paysage, du silence a dû ranimer en moi des réminiscences similaires, attisées qu'elles étaient par les résonances de guerre que tu m'as laissé entendre derrière les réflexions amères que tu me rapportais et que tu m'as dit avoir faites, seul, sur ta terrasse et jusqu'à fort avant dans la nuit, au sujet du lieutenant allemand qui loge chez toi et qui abuse honteusement de ton domicile, violant non pas une ignoble putain mais ta retraite d'écrivain. Et alors, j'ai pris feu dans ma solitude car écrire c'est se consumer (HF, p. 13).

Cette lettre, écrite à Aix-en-Provence et datée du 21 août 1943²⁰, inaugure le récit, situe le narrateur dans un cadre spatio-temporel défini et évoque l'amorce à la fois fictive et réelle de la rédaction de *L'Homme foudroyé*. Dès lors, les retours à la situation d'énonciation initiale s'effectueront le plus souvent dans le corps du texte, parfois sous forme de digression, parfois de façon tout à fait

20 Plusieurs dates apparaissent à la fin des parties de *L'Homme foudroyé*. «Le Vieux Port» aurait été rédigé du 29 février au 7 avril 1944, «Le Fouet», du 16 avril au 21 juin 1944, «Les ours», du 23 juin au 17 juillet 1944, «La grand'route», du 11 août au 1er septembre 1944, et «Les couteaux», du 17 octobre au 13 décembre 1944.

inattendue. L'un de ces procédés singuliers se présente dans la séquence «La cornue» : le narrateur y interrompt littéralement le récit, le suspend en quelque sorte pour annoncer au lecteur la libération d'Aix-en-Provence par les alliés. À la toute fin du chapitre, Cendrars écrit : «Je...» (HF, p. 335), l'appel de note renvoyant au bas de la page où il ajoute dans le style télégraphique des informations radiophoniques : «Édition spéciale. Le 21 août 1944. - Libération d'Aix-en-Provence par les Américains. - Les Boches ont foutu le camp. - Ce n'est pas trop.» (HF, p. 335). Paradoxale, cette forme de suspension du récit apparaît non seulement comme un effet de réel, marque de la recréation du moment présent, mais intègre aussi l'éphémère à l'oeuvre littéraire. En plus de rompre la linéarité du récit rétrospectif, cette particularité structurale met en question la hiérarchie des événements consignés dans le texte autobiographique.

À ce propos, Daniel Bournoux écrit, non sans ironie, qu'une «autobiographie est toujours conduite selon le modèle linéaire, chronologique du curriculum vitae²¹». Bien que l'expression «curriculum vitae» s'avère plus lapidaire que scientifique, elle traduit bien ce que sous-tend le genre autobiographique : une recension plus ou moins systématique de faits et d'actes significatifs, voire exceptionnels, évoquant l'évolution d'une personnalité. En ce sens, la narration même de *L'Homme foudroyé*, contrairement à celle des *Confessions*, nie l'idée d'une histoire de la personnalité. Au lieu de suivre le cours de son existence, d'écrire sa naissance, ses espoirs, ses souffrances, Cendrars s'aventure de façon anarchique dans le flot de ses souvenirs et, histoire de créer une sorte de suspense, relate les malheurs d'autrui avant de se pencher sur son propre drame. Le chapitre «Dans le silence de la nuit» s'avère d'ailleurs assez représentatif de cette technique narrative. D'une part, le narrateur y poursuit l'écriture de sa lettre à Édouard Peisson, mais plutôt que de s'adresser à un seul individu, il se livre à

²¹ D. Bournoux, *Vices et vertus des cercles*, p. 103.

un public de lecteurs anonymes. Comme il l'annonce dans sa lettre liminaire, une seule ligne directrice le guide : le récit de la plus grande peur qu'il ait jamais vécue. D'autre part, entre la première phrase du chapitre «Donc la légion était en ligne devant Roye.» (HF,p. 14) et la dernière «Mais jamais je n'avais eu aussi peur et je me demandais comment j'étais encore en vie» (HF, p. 45), des portraits de légionnaires morts ou disparus se succèdent et préparent à l'expérience ultime : la confrontation de l'homme et de la mort dans une nuit silencieuse. L'histoire de la légion, plus précisément celle des hommes qui la constituent, surplombe l'expérience unique, cette peur terrible développée en filigrane. Tout se passe comme si le destin d'autrui, mieux que les mouvements de la conscience d'un seul individu, réussissaient à traduire l'enfer vécu par le narrateur. L'aveu prend ainsi la forme du testament collectif ou, comme l'écrit Cendrars, du «petit ex-voto de l'homme foudroyé» (HF, p. 21).

Les exemples illustrant cette thèse du «je collectif» abondent dans *L'Homme foudroyé* et semblent déjà affirmer le caractère abiographique de l'oeuvre. Le faux pacte autobiographique qui s'y ébauche semble être le fruit d'un jeu narratif. Cendrars, narrateur et auteur ne confond-il pas à souhait la vérité et la fiction? N'écrit-il pas : «L'humanité vit dans la fiction. C'est pourquoi un conquérant veut toujours transformer le monde à son image. Aujourd'hui, je voile même les miroirs. Tout le restant est littérature. On n'écrit que «soi». C'est peut-être immoral. Je vis penché sur moi-même. *Je suis l'autre*» (HF, p. 105)? En s'avouant aussi franchement autre ne tente-t-il pas d'écrire l'histoire de cet autre ? À moins qu'il n'atteste ici la troublante relativité de l'écriture de soi.

Par cet aveu d'impuissance, l'homme qui écrit, le narrateur parlant et agissant de *L'Homme foudroyé*, ne se présente nullement comme le légataire d'un témoignage ou comme le sujet cartésien d'un récit de vie. Il se situe plutôt à la frontière du vrai et du faux, du «je» et du «nous», sorte d'apôtre de la

transgression et de l'ambiguïté. C'est pourquoi le contrat de lecture qu'il propose à son lectorat s'en trouve bouleversé. Il n'écrit pas, comme Mlle de Montpensier, le livre glorieux d'une époque héroïque ; il ne dit pas non plus : «ce livre c'est moi». Il n'affirme rien mais suggère beaucoup et réussit, en cela, à préserver le mystère et l'étrangeté du texte. En ce sens, sa démarche s'apparente à celle des auteurs contemporains qui, par l'écriture de soi, ont mis en question leur identité et leur vérité. Dès lors, l'irréalisable projet autobiographique est réinterprété, motivé en quelque sorte par l'aveu de l'existence de réalités multiples et de vérités plurielles.

2) Regards sur soi, sur l'autre, sur le monde : l'autofiction et l'essai

Nous avons vu que la publication des *Confessions* de Rousseau a renouvelé la façon d'écrire les récits de vie en proposant une approche plus personnelle fondée sur l'évocation d'impressions et de sentiments. Le sujet de l'autobiographie s'y définissait en restituant et en analysant ses actes et ses attitudes aux étapes marquantes de sa vie. Or, si par l'écriture autobiographique, l'écrivain a pu se détacher des hiérarchies sociales chères aux mémorialistes, il ne semble pas avoir pris conscience de la relative objectivité du discours du soi . C'est peut-être le genre de l'autofiction qui a marqué le passage de l'écriture du «moi» véritable à l'écriture du «moi» fragmenté, rupture qui a fait surgir de multiples réflexions. La petite histoire de l'autofiction se constitue ainsi de ripostes, d'hésitations et de contradictions et, parce qu'elle met en question les

fondements du genre autobiographique, mais aussi ceux de l'écriture romanesque, elle mérite d'être racontée de nouveau²².

L'histoire de l'autofiction commence avec la publication du *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune. Sans nier l'éventuelle existence d'oeuvres romanesques dont le héros porterait le même nom que l'auteur²³, le poéticien prétend n'en connaître aucune qui possède vraiment cette caractéristique. En 1977, Serge Doubrovsky, auteur et critique littéraire, tente de répondre à l'interrogation de Philippe Lejeune. C'est en quatrième de couverture de son roman *Fils* qu'il définit, pour la première fois, l'autofiction : «Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau²⁴». D'inspiration psychanalytique, la définition de Doubrovsky retient tout de même l'attention des critiques. Elle est d'ailleurs utilisée par Jacques Lecarme, dans un article de l'*Encyclopaedia Universalis*, pour désigner plusieurs oeuvres parues depuis le début du siècle (*La naissance du jour* de Colette et *D'un château l'autre* de Céline, entre autres). En un sens, cette seule définition a permis de redéfinir une série de textes à tendance autobiographique ou, au contraire, à contenu romanesque ; le mot «autofiction» a réuni deux pôles supposément inconciliables : l'auto et la fiction ou, si l'on veut, le vrai et le faux. Plus qu'une acception générique, le terme «autofiction» fait ressortir la difficulté de s'écrire soi-même de façon rationnelle, sans déformer ou embellir. Elle diffère en cela de la seconde définition proposée par Vincent Colonna dans sa thèse *L'autofiction. Essai de fictionnalisation de soi en littérature*, soutenue en 1989. Selon Colonna, «une autofiction est une oeuvre

²² Nos informations proviennent, en majeure partie, de l'article «Pièce en cinq actes» de Philippe Lejeune, paru dans *Autofictions et cie*, et du texte «L'autofiction, un genre pas sérieux» de Marie Darrieussecq, paru dans la revue *Poétique*.

²³ P. Lejeune, *op. cit.*, p. 31.

²⁴ S. Doubrovsky, «Textes en main», dans *Autofiction et cie*, p. 207.

littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)²⁵». De Doubrovsky à Colonna, l'autofiction subit une transformation importante : plutôt que de désigner des oeuvres hybrides, à la fois fictives et autobiographiques, elle renvoie aux textes mystificateurs d'écrivains mythomanes (Gombrovicz, Céline et Cendrars, entre autres).

Dans son article «Fiction et vérité chez Blaise Cendrars», Vincent Colonna fait l'inventaire des formes d'autofiction relevées dans l'oeuvre de Cendrars. De la Tétralogie, qu'il ne considère pas autofictionnelle, il écrit qu'elle se constitue de textes «où l'invention va de pair avec le travail de la mémoire²⁶». Double, le statut de *L'Homme foudroyé* n'en demeure pas moins vague. Sans prétendre respecter l'authenticité autobiographique, voire l'exactitude historique, l'oeuvre apparaît tout de même comme une tentative de retrouver le passé et de le relater. Le terme «mémoire» utilisé par Colonna s'avère d'ailleurs assez révélateur : il rend compte de la structure fragmentée, «défaillante», des récits de Cendrars dans lesquels les souvenirs et les anecdotes s'entrecroisent et se confondent parfois, les retours en arrière fréquents succédant aux projections, les associations d'idée servant souvent de transition. Somme toute assez juste, la proposition «l'invention et le travail de la mémoire» renvoie au statut indéfini de cette mosaïque textuelle. C'est sûrement pour cette raison que Colonna, tout comme Lecarme dans sa typologie, refuse d'accorder le statut d'autofiction à la Tétralogie. Rappelons que l'autofiction, dans l'optique choisie par Colonna, consiste à s'inventer une tout autre vie ; *L'Homme foudroyé*, comme les trois autres textes de la tétralogie, demeurent en un sens trop près du réel de Cendrars pour correspondre à cette définition.

²⁵ V. Colonna, dans «Pièce en cinq actes», *Autofictions et cie*, p. 8.

²⁶ V. Colonna, «Fiction et vérité chez Blaise Cendrars», dans *Le Texte cendrarsien*, p. 112.

À certains égards, la définition de Serge Doubrovsky s'avère plus nuancée. Inspirée par la réflexion de Philippe Lejeune sur la littérature personnelle, elle a le mérite d'exhumer l'un des paradoxes inhérents aux récits de vie : l'impossibilité de poser un regard objectif sur soi (et sur ce qui nous entoure, sommes-nous tentée d'ajouter). Loin de s'inventer une vie, l'auteur-narrateur de l'autofiction demeure conscient des limites et des leurre de son entreprise et choisit de renoncer de son plein gré à l'atteinte d'une vérité personnelle et historique. Cette prise de conscience se rattache, selon Doubrovsky, au mouvement de la pensée moderne qui a révélé l'importance de la subjectivité et l'éclatement du sujet :

L'autobiographie classique suppose un sujet qui peut avoir accès à soi-même par le retour sur soi, le regard intérieur, l'introspection véridique et, par là même, est capable de nous livrer l'histoire de ses pensées, faits et gestes, de faire un authentique récit de vie [...]. Le mouvement de la réflexion moderne est venu ébranler tout ce système, Marx, Nietzsche, mais surtout Freud. La révolution psychanalytique a dévasté le paysage autobiographique²⁷.

Si la pensée rationnelle s'effrite, si le récit objectif de soi n'est plus que leurre, pourquoi alors ne pas refuser de s'écrire ? Ce renoncement certes s'avérerait purement réactionnaire. À lire les oeuvres critiques et littéraires de Doubrovsky, on comprend que c'est justement pour explorer les zones obscures de son « moi », qu'il choisit de se dire. Écrire sa vie, en ce sens, devient thérapeutique et lui permet non seulement de devenir l'objet de son récit, mais surtout de se livrer au langage. À ce propos, dans un article portant, entre autres, sur le roman *Fils*, Régine Robin note que pour Doubrovsky « être un être fictif, vivant entre Paris et New York, utilisant sa vie comme matériau pour l'écriture permet à l'analyse d'être au centre d'une opération d'auto-interprétation et d'auto-théorisation²⁸ ». Cette union du récit de vie et du discours sur soi entraîne le narrateur vers la dépossession, comme si le seul fait de s'écrire le rendait étranger à lui-même.

²⁷ S. Doubrovsky, « Textes en main », dans *Autofictions et cie*, p. 210.

²⁸ R. Robin, « L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky », dans *Études françaises*, p. 51. L'ouvrage *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi* de Régine Robin, paru au début de l'année 1998, est d'ailleurs consacré à la pratique de l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Romain Gary, Joseph et Philip Roth.

C'est que l'écriture transforme et rend la frontière entre le vrai et le faux, entre le «je» et l'autre, au départ si lisible, presque invisible : «si l'on délaisse le discours chronologico-logique au profit d'une divagation poétique, d'un verbe vadrouilleur, où les mots ont préséance sur les choses, se prennent pour les choses, on bascule automatiquement hors narration réaliste dans l'univers de la fiction²⁹». Mais cette plongée dans l'univers de la fiction n'a rien de prémédité : elle demeure le produit du choc entre le réel et le langage et s'avère en cela soumise à l'inattendu, à ce qui échappe au scripteur. L'écriture, la fiction, l'emporte ainsi sur le factuel ou, comme l'écrit Doubrovsky, sur «le discours chronologico-logique».

Une certaine parenté s'établit entre les thèses de Doubrovsky et la réflexion de Cendrars. Dans *L'Homme foudroyé*, autant d'importance est accordée au récit qu'au métalangage. Cependant, même si chaque aventure est commentée par le narrateur, voire encadrée d'un discours quasi théorique, l'auteur n'en profite guère pour s'auto-analyser. Il affiche même une certaine aversion pour l'interprétation, château-fort de la psychanalyse : « L'interprétation est toujours un arrangement posthume. D'où l'inutilité de la psychanalyse qui coupe les cheveux en quatre et dont l'acrobatie symbolique ne séduit que les âmes malades. La vie c'est plus simple que ça et beaucoup, beaucoup plus compliqué. C'est toujours de l'action, de l'action directe» (HF, p. 162). Plus significatif que les attaques répétées contre la psychanalyse, le mode de narration utilisé par Cendrars témoigne d'un certain écart entre sa pratique d'écriture et celle de Doubrovsky. Cendrars affirme que la vie se constitue d'actes et l'oppose à la psychanalyse qu'il qualifie d' «acrobatie symbolique». À plusieurs égards, *L'Homme foudroyé* confirme ce parti pris : plutôt que de plonger en lui-même, le narrateur se nourrit des événements, des lieux et des expériences d'autrui pour

²⁹ S. Doubrovsky, «Autobiographie / vérité / psychanalyse», dans *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, p. 69.

se raconter. En effet, dans l'un des rares chapitres entièrement consacré au «héros» Cendrars et à ses pérégrinations, «La Redonne», la tension entre la vie et l'écriture se fonde presque uniquement sur un va-et-vient symbolique entre le dehors et le dedans. Déchiré entre le désir de se mêler aux habitants du village et celui de terminer la rédaction de *Dan Yack*, l'auteur-narrateur intègre à son récit quatre pauses réflexives³⁰ qui évoquent le passage de l'idée de l'écriture à l'acte d'écrire. C'est à la contemplation que le narrateur associe d'abord l'écriture. Il s'éprend d'un paysage, du train qu'il voit passer de sa fenêtre :

Il est bon, quand on vient dans la solitude pour travailler à un livre, de se fixer à proximité d'une voie ferrée et de voir par sa fenêtre passer les trains. Ce trafic marque le temps et crée un lien entre la marche silencieuse de la pensée et l'activité bruyante du monde. On communique. On se sent moins seul. Et l'on comprend que l'on écrit pour les hommes. (HF, p. 103).

Il ne s'agit pas ici d'exhumer les motivations de l'auteur ou de commenter le livre à venir, mais plutôt de relever, par petites touches allusives, le lien qui s'impose entre l'écrivain et le monde. Le lieu devenu source d'inspiration ramène le narrateur au livre, mais aussi à la vie puisqu'en dernière analyse, l'écriture se doit de toucher et d'atteindre les hommes, d'avoir une portée. Mais, à cet éloge de la contemplation succède le choc du réel. Lorsqu'il regardait le train, le narrateur s'intéressait à la création sans considérations pragmatiques. Or, au moment de passer à l'acte, il s'avouera vaincu. Le dehors aura eu raison de lui. :

Ce furent là les seules lignes que je devais écrire à l'Escayrol [...]... Un écrivain ne doit jamais s'installer devant un panorama, aussi grandiose soit-il. J'avais oublié la règle. Comme saint Jérôme un écrivain doit travailler dans sa cellule. Tourner le dos. On a une page blanche à noircir. Écrire est une vue de l'esprit. C'est un travail ingrat qui mène à la solitude. On apprend cela à ses dépens et aujourd'hui je le remarque. Aujourd'hui, je n'ai que faire d'un paysage, j'en ai trop vu ! «*Le monde est ma représentation*» (HF, p. 105).

³⁰ Par «pause réflexive», nous entendons : suspension du récit pendant laquelle le narrateur s'attarde à un objet autre ou s'arrête simplement pour réfléchir. La première pause réflexive de «La Redonne», à la page 101, se constitue d'une seule phrase : «J'ai un respect superstitieux pour le travail humain [...]». La deuxième, à la page 103, commence ainsi : «J'avais adopté l'endroit». La troisième (p. 105), un peu plus longue, se compose d'un paragraphe : «Ce furent là les seules lignes que je devais écrire [...]». Enfin, la quatrième pause réflexive (p. 114) débute de cette façon : «Tous les éléments, décors et intrigues, étaient réunis [...]».

Éclairante, cette réflexion sur l'acte d'écrire accorde un pouvoir certain à l'invention, mais aussi à la subjectivation. Le panorama superbe, extérieur et réel, devient paysage intérieur, représentation personnelle. Certes, à la lecture des deux extraits, les réflexions de Cendrars semblent paradoxales : le lieu apparaît d'abord comme la source d'inspiration et s'érige ensuite en obstacle. Ces contradictions font cependant partie intégrante du discours de l'auteur et, par leur apparente incohérence, font ressortir la tension entre le réel et le subjectif. Même s'il tente «d'écrire en pleine chair de la réalité», de figer, par le langage, l'instant, l'acte, Cendrars ne peut éviter le piège de «l'acrobatie symbolique». D'une part, l'écriture, même la plus prosaïque, n'est qu'un système de signes auquel ne renvoie pas nécessairement le réel ; d'autre part, le point de vue du narrateur oriente et colore le récit.

D'ailleurs, les similitudes entre le travail de Cendrars et celui de Serge Doubrovsky découlent toutes du constat d'inadéquation entre le réel et le langage : tous deux défendent une sorte d'authenticité qui, par le langage, se dilue parfois dans la fiction, ils intègrent à leurs récits des passages réflexifs qui portent sur l'écriture et, surtout, ils accordent une importance considérable à la subjectivation. En outre, leur attitude diffère, c'est-à-dire que le regard qu'ils posent sur le monde, en tant que personnages de leur propre histoire, est actualisé autrement. Chez Doubrovsky, l'auto-analyse apparaît sous la forme du leitmotiv, structurant et orientant le récit. Le «je» agissant et le «je» théorisant entretiennent une relation similaire à celle qui s'établit entre l'analyste et l'analysant («l'analysé» qui, en psychanalyse, participe autant à sa cure que son analyste). Même fragmenté par le langage, le sujet de l'autofiction porte son regard sur lui-même et tente ainsi de mieux se comprendre et se dire. Par contre, le narrateur Cendrars pose un regard circulaire qui va du «je» à l'autre (ou à la chose) pour revenir au «je». Ce mode d'appropriation du réel permet de représenter le monde

phénoménal sous une forme fantasmatique. Roland Barthes, dans son article «L'effet de réel», le qualifie d'ailleurs d'hypotypose, figure de rhétorique classique «chargée de *mettre les choses sous les yeux de l'auditeur*, non point d'une façon neutre, constative, mais en laissant à la représentation tout l'éclat du désir³¹». Et c'est cette relation entre le sujet percevant et l'objet de son discours qui nous semble le plus caractéristique de l'oeuvre de Cendrars : l'illusion référentielle, sorte de principe du réalisme littéraire, se fonde désormais sur l'acte perceptif. Plus que l'évocation d'une vie passée, que l'analyse d'une subjectivité, *L'Homme foudroyé* restitue, non pas le monde, mais une vision du monde. Par la réflexion, comme par le récit, l'auteur défend une philosophie de l'existence qui lui est propre. Le «je» de l'énonciation devient ainsi le porteur de cette parole, plutôt que le héros agissant d'un récit vrai.

C'est pourquoi il nous semble pertinent de nous attarder à l'essai, genre qui privilégie la réflexion et la subjectivation. De toute évidence, parce que chez Cendrars la fiction et l'invention sont inhérentes au travail de l'écriture, *L'Homme foudroyé* ne peut être perçu comme tel. Toutefois, comme en témoignent deux des procédés narratifs que nous avons brièvement analysés, le «je collectif» et l'hypotypose, l'attitude qu'adopte le narrateur Cendrars pour dépeindre le monde s'apparente parfois à celle de l'essayiste. En nous fondant sur les théories de Jean Marcel, nous tenterons d'analyser «la greffe de l'essai sur le récit³²» dans l'extrait de *L'Homme foudroyé* «Secrets de Marseille».

Dans son article «Prolégomènes à une théorie de l'essai», Jean Marcel, après avoir fait l'historique du genre, le définit en s'attachant à ses caractéristiques formelles plutôt qu'à son contenu discursif. Selon lui, l'essai est un «discours réflexif de type lyrique entretenu par un Je non métaphorique sur un objet culturel

³¹ R. Barthes, «L'effet de réel», dans *Littérature et réalité*, p. 86.

³² J. Marcel, «De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron», dans *Pensées, passions et proses*, p. 340.

(au sens le plus large)³³». Comme il l'explique dans «De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron», l'objet culturel sur lequel se penche le sujet «n'est somme toute que le prétexte d'un discours dont le terme est, circulairement, le retour au JE³⁴». En d'autres mots, l'essayiste se nourrit de sa propre expérience, qui est en fait le point de départ de sa réflexion, pour aborder un sujet plus vaste, voire universel. Par son discours, il ne prétend pas livrer une vision neutre de son objet, mais se fonde plutôt sur l'interprétation subjective du corpus culturel choisi.

Dans «Secrets de Marseille», tout se passe comme si Cendrars s'arrêtait, le temps d'une digression de près de dix pages, pour dévoiler les mystères et les charmes de la ville. Ce chapitre ne peut toutefois être considéré comme une simple pause descriptive, espace textuel permettant de situer le narrateur et l'action. Car contrairement aux romanciers réalistes qui décrivaient les lieux de façon apparemment objective pour justifier les comportements et les humeurs de leurs personnages -- on se souvient des pages que Balzac a écrites sur Paris --, Cendrars, dans un mouvement inverse, s'approprie la ville pour mieux lui donner «vie» : «Oui, Marseille est selon mon coeur et j'aime que sise dans une des plus belles assiettes de la Méditerranée, elle ait l'air de tourner le dos à la mer, de la boudier, de l'avoir bannie hors de la cité [...]» (HF, p. 59). En conférant ainsi des attitudes humaines à la ville, le narrateur en fait le portrait, plutôt que la description. Aussi cette personnification a-t-elle un impact sur la forme du texte. La nature lyrique du discours qui, toujours selon Jean Marcel, «s'évalue à la récurrence d'éléments formels spécifiquement linguistiques³⁵», est marquée par la présence de subjectivèmes qui teintent le discours du narrateur d'une certaine affectivité. Le pronom «je» s'attache souvent à des verbes positifs, «appartenir»,

³³ J. Marcel, «Prolégomènes à une théorie de l'essai», dans *Pensées, passions et proses*, p. 318.

³⁴ J. Marcel., «De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron», dans *Pensées, passions et proses*, p. 341.

³⁵ J. Marcel, *op. cit.*, p. 341.

«croire» et «aimer», qui, d'une part, évoquent l'immanence et l'appropriation du monde par l'être et, d'autre part, font presque toujours le lien entre Marseille et le narrateur. Mais le lyrisme du texte ne se traduit pas seulement par ce recours à des formules subjectivisantes. La répétition de certaines phrases-clés lui confère aussi une force incantatoire. Par exemple, la proposition «Tout est rentré sous terre» est répétée plusieurs fois et devient une sorte de leitmotiv qui ponctue le texte, extirpant le narrateur de ses digressions pour le ramener à son sujet : le mystère de Marseille.

Certes, ce mode d'écriture peut sembler contraire à la démarche de l'essayiste que l'on conçoit sérieuse, rigoureuse et aride. C'est cependant le lyrisme qui distingue l'essai du texte philosophique dans lequel la précision et la justesse du vocabulaire l'emportent souvent sur la poésie. Le but de l'essayiste n'est pas de développer un modèle de pensée, mais bien, comme l'explique Jean Marcel, de s'interroger en s'inspirant à la fois de la vie et de l'art. Parce que le texte de Cendrars est traversé par un seul réseau sémantique, le mystère de Marseille, il réussit cette union de l'animé et de l'inanimé, rattachant ainsi des éléments descriptifs épars, voire contradictoires. À Marseille, l'ancien et le moderne, le profane et le sacré, se côtoient et se complètent, affectent même l'architecture, l'histoire et les moeurs des habitants : désordonnée, sans ruines et sans monuments, les gens qui y vivent forment une communauté fermée, mais non hostile. On reconnaît là le corpus culturel parfait qui réunit l'architecture, l'histoire, l'anecdote et la sociologie. En outre, même le mode de transmission de ce savoir respecte les règles de l'essai puisqu'à l'interprétation personnelle de la problématique se greffent des références livresques tirées de *L'Histoire des Gaules* et de certains ouvrages historiques portant sur la vie de Lazare. Le narrateur s'applique d'ailleurs à en donner les références exactes dans ses *Notes au lecteur inconnu*.

D'après cette recension des constituants formels et thématiques de «Secrets de Marseille», le récit semble laisser le champ libre à l'essai. Or ce n'est pas le cas. Allusive, se limitant à quelques phrases dispersées au fil du texte certes, la narration des actions et des événements demeure présente et confère même une certaine dynamique à l'essai. Elle situe d'abord le narrateur dans l'espace : sur le bateau, Cendrars regarde Marseille qui se profile au loin, puis erre dans ses rues, dans ses bars et ses cafés pour enfin s'arrêter au «haut d'une rampe de pierres déchaussées» (HF, p. 62) d'où il surplombe la ville et ses bâtiments. Par ailleurs, le récit tend à «donner chair» à l'exposé des connaissances et à la réflexion du narrateur. En se mettant en scène, Cendrars invite le lecteur à découvrir Marseille avec lui, à le suivre. Le «je» s'adresse à un «tu», parfois implicite, parfois inscrit dans le texte : « Je me remets en marche pour me rendre à mon rendez-vous. Dites-moi, que peuvent bien se communiquer de bouche à oreille ces gens qui flânent dans les cafés ou qui stationnent, par deux ou trois, au coin des rues et qui se taisent soudain à votre approche ou qui ont tous un boeuf sur la langue si vous entrez [...]» (HF, p. 64). Ce passage, dans lequel s'insinue le dialogue, répond à une double finalité : rhétorique d'abord, diégétique ensuite. C'est que l'essai, s'attachant à une classe de textes didactiques, recourt à des procédés formels -- dont le lyrisme fait partie -- qui se doivent de captiver le lectorat ; le dialogisme, en tant qu'appel de l'autre, favorise l'identification du lecteur au personnage-narrateur. La seconde finalité, qui se rattache à la logique du récit, met en cause la relation de ce chapitre avec ceux qui lui succèdent. Dans l'extrait cité, Cendrars n'est pas encore entré en contact avec les Marseillais et regarde ces inconnus avec la distance qu'ils lui imposent. Plus tard, dans les chapitres subséquents, il pénétrera ce milieu fermé. En faisant part à un «vous» textualisé de sa curiosité, il le prépare inévitablement à une sorte d'évanouissement du mystère, à une intronisation future dans ce monde encore

étranger. *Chez félix*, lieu du rendez-vous où se déroule une partie du chapitre suivant, plonge d'ailleurs le narrateur dans une microsociété à l'image de Marseille.

Partant de ce dernier constat, pourquoi ne peut-on considérer «Secrets de Marseille» comme une forme de «digression métonymique de l'intrigue à l'atmosphère et des personnages au cadre spatio-temporel³⁶» ? Notons d'abord que les récits réalistes classiques se fondent sur une énonciation neutre dans laquelle aucune formule subjectivisante ne se glisse. Chez Cendrars, parce qu'une subjectivité se dévoile et devient porteuse du sens, l'immanence se substitue à l'omniscience réaliste et, par là même, abolit la distance apparente qui sépare le narrateur de son objet. Le but de l'essai ou, si l'on veut, de la digression «Secrets de Marseille» n'est pas d'illustrer une thèse, contrairement à d'autres passages réflexifs de *L'Homme foudroyé*, mais semble plutôt marquer une étape dans un cheminement. Le chapitre suivant, «Une drôle de vierge», ne se fonde d'ailleurs nullement sur le portrait de Marseille et, s'il y est lié, c'est par l'intronisation progressive du narrateur dans un milieu, dans une société. Les auteurs réalistes, au contraire, tissent des liens très explicites entre le cadre spatio-temporel et l'histoire de leurs personnages. Dans *La Duchesse de Langeais*, par exemple, Balzac décrit le faubourg Saint-Germain, puis s'intéresse à l'aristocratie qui y habite pour mieux montrer en quoi Antoinette de Langeais, incarnation de la coquette du faubourg, dut renoncer à l'amour vrai. À ce Paris physique se greffe un Paris moral et cette union même justifie la conduite des personnages ; mieux, elle exprime une sorte de fatalité incontournable qui, dès les premières pages du roman, les condamne à agir en fonction de leur destin. En ce sens, si les digressions de Balzac s'avèrent métonymiques, exhumant les causes qui agissent sur les actants du récit, celles de Cendrars sont souvent métaphoriques, images

³⁶ R. Jakobson, cité par Philippe Hamon dans «Un discours contraint», *Littérature et réalité*, p. 122.

impressionnistes qui s'unissent pour livrer une vision du monde, non pas unique, mais singulière.

Les emprunts de Cendrars au genre de l'essai ne sont pas que stylistiques ou rhétoriques. L'auteur se nourrit aussi de la philosophie inhérente à ce genre de production, philosophie qui se voue à la découverte et à l'exploration de l'humain sous l'institution, sous l'érudition, sous le culturel. Et bien que *L'Homme foudroyé*, dans son ensemble, n'ait pas la forme d'un essai, il en retient l'essence. Peut-être cela justifie-t-il le flou générique qui entoure l'oeuvre ? Sous l'apparence d'une autobiographie, d'une autofiction ou d'un roman personnel, le texte apparaît comme le produit d'une union entre le récit et l'essai³⁷. Cette explication réussirait même à justifier l'ambiguïté du contrat de lecture, de ce faux pacte autobiographique qui fait de l'auteur et de son personnage-narrateur un seul être.

³⁷ Il s'agit d'une intuition que nous tenterons, au cours de ce travail, de développer et d'approfondir.

B) Esquisse

À moins d'une dissection systématique de l'oeuvre visant à faire correspondre tous ses fragments à l'une ou l'autre des définitions évoquées, le statut de *L'Homme foudroyé* demeurera toujours un peu flou. Cependant, puisque le but de cette étude est d'éclairer certaines zones d'ombre, nous tenterons ici d'esquisser les contours d'une possible définition générique.

L'Homme foudroyé se distingue du genre des mémoires parce qu'il valorise l'héroïsme «ordinaire» et parce qu'il ne tente pas de retrouver la gloire d'une époque révolue. De l'autobiographie, telle qu'elle est définie par Philippe Lejeune, l'oeuvre ne retient que le pacte qui s'avère cependant réinterprété. En effet, le «je» de l'auteur-narrateur se fond au «nous» de ceux qu'il écrit et semble, en ce sens, plus observateur qu'agissant. Par ailleurs, et c'est sans doute le fait le plus frappant, l'oeuvre de Cendrars met en question la hiérarchie des événements consignés dans le texte autobiographique et nie le fondement même du genre : le récit chronologique d'une vie. Par sa structure fragmentée, elle s'apparente plutôt aux autofictions, textes modernes qui se nourrissent de l'éclectisme et du paradoxe, mettant en scène des sujets déchirés entre le réel et le langage. Mais Cendrars, plutôt que de fonder ses réflexions sur l'auto-analyse, adopte l'attitude de l'essayiste, s'approprie, en mode lyrique, le monde qu'il dépeint. La nature souvent métaphorique des nombreuses digressions, l'érudition et l'importance accordée à la subjectivation font de *L'Homme foudroyé* une oeuvre hybride dans laquelle se nouent l'«auto», la fiction et l'essai.

En ce sens, seule une appellation générique composée pourrait rendre compte de la fragmentation de l'oeuvre. Puisque le récit et l'essai s'y unissent, le terme «récit-essai» semble relativement adéquat. Mais, puisqu'au centre de

quatre des cinq genres constitutifs de *L'Homme foudroyé* s'impose un «je» non métaphorique, représentant à la fois l'auteur, le narrateur et le personnage principal du récit ou du discours, l'expression «récit-(auto)-essai» s'avère plus satisfaisante. Aussi, la définition générique que nous proposons s'en inspire-t-elle. Elle se formule ainsi : *L'Homme foudroyé* est un récit fragmenté de type réflexif dans lequel un JE non métaphorique se met en scène et se raconte en juxtaposant (ou en confrontant) sa propre histoire à celles de ses personnages.

Relativement fragmentaire, cette définition apparaît plutôt comme un exercice récapitalutif, voire synthétique, et ne fait pas ressortir toutes les subtilités, les ambiguïtés et les mystères qui se présentent dans *L'Homme foudroyé*. En nous inspirant ainsi des réflexions des poéticiens, nous avons mis au jour une conception de l'oeuvre encore trop théorique. Cependant, par l'étude du fonctionnement du texte, nous tenterons, en nous attachant à sa structure d'en relever les intentions.

II- La configuration de *L'Homme foudroyé*

«La *Rhapsodie* est bourrée de personnages bien vivants. J'en bourre dans tous les coins, il n'y aura rien de flottant dans cette histoire.»
Blaise Cendrars, *J'écris, écrivez-moi*, p. 261

À la lecture de *L'Homme foudroyé*, une image ne cesse de refaire surface, confirmant à elle seule l'importance du narrateur, maître et roi de son texte. Cette image, celle de l'homme vieillissant assis dans «sa cuisine sans feu», effrayé à l'idée d'être découvert par de cruels soldats allemands, mais habité par cette envie d'écrire devenue une obsession inextinguible, signifie sans doute plus qu'on ne le croie. En effet, si elle s'avère aussi persistante, c'est peut-être parce qu'elle nous lie solidement à l'auteur-narrateur, à celui qu'il nous faut suivre pour mieux saisir. Car, par ses retours fréquents au récit premier, par ses mentions répétées de l'état solitaire de l'écrivain et, parce qu'il refuse l'écriture chronologique et sans digressions, imposant le rythme haletant d'une pensée en ébullition, Cendrars fait non seulement de cette «image-bouée» l'un des seuls repères de son texte, mais confère aussi à son récit une forme inachevée, brouillonne, voire sans structure. À la fois stratégie textuelle et ouverture sur de nombreux possibles narratifs, la figure de Cendrars écrivant traverse l'oeuvre entière et semble ainsi assurer la cohérence d'un texte sans trame et sans fil. Cependant, cette impression première de confusion (voulue ou non par l'auteur) dissimule une structure narrative complexe, presque mathématique, dont les contours, entrevus d'abord, se révèlent nettement dessinés ensuite.

Ce paradoxe de l'écriture cendrarsienne qui nourrit *L'Homme foudroyé* a d'ailleurs retenu l'attention de plusieurs critiques. Yvette Bozon-Scalzitti, dans son étude *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture* portant sur le cycle romanesque de Cendrars (de *La fin du monde* à *Emmène-moi au bout du monde*), affirme que le principe de l'alphabet aztèque, expliqué dans *L'Homme*

foudroyé, régit l'écriture de l'auteur. Pour Claude Leroy, *L'Homme foudroyé* est une «rhapsodie de récits¹» comparable aux travaux d'aiguille de Jacques Doucet, couturier mais surtout «mécène de l'Eubage». Enfin, Jay Bochner, dans son article «Cendrars et le lecteur incrédule» écrit que « [Les] personnages ne participent pas à une intrigue, à une action à l'échelle du récit, mais s'entredéfinissent, chaque emboîtement contribuant à épaissir, pour ainsi dire, la figure enveloppante²». À la lumière de ces trois visions de l'oeuvre, distinctes quoique complémentaires, il semble clair que les différentes parties du texte sont reliées entre elles par un fil brisé. Les formules «emboîtement contribuant à épaissir la figure enveloppante», «rhapsodie de récits» et «travaux d'aiguille» n'évoquent-elles pas la fragmentation, l'inachevé et le désordre caractéristiques d'un texte sans genre ? Ce premier constat en cache toutefois un second, d'ailleurs plus révélateur : la structure de *L'Homme foudroyé* se nourrit de son contenu sémantique. Aztèque, gitane et rhapsodique, l'écriture cendrarsienne devient aussi symbolique que les personnages quasi mythiques qu'elle restitue.

Pour prouver que certains rapports s'établissent entre les thèmes abordés par Cendrars dans son *Homme foudroyé* et la configuration de son texte, nous nous pencherons d'abord sur l'organisation générale des récits et des discours pour ensuite révéler les fondements de l'écriture à la fois aztèque et rhapsodique des «Rhapsodies gitanes». En outre, l'exemple des «Rhapsodies gitanes» servira de base à notre réflexion sur le mode discursif cendrarsien, tel qu'il s'élabore dans la séquence «Les Jours». Nous pourrons ainsi analyser la cohérence et la logique d'un raisonnement progressif qui se voue à la critique et à la défense de la banlieue parisienne.

¹ C. Leroy, *La Main de Cendrars*, p. 305.

² J. Bochner, «Cendrars et le lecteur incrédule», p. 116.

A) Récits et discours

Au fil de notre étude générique, nous avons brièvement analysé, dans le but d'étayer notre démonstration, quelques-uns des procédés narratifs utilisés par Cendrars dans son *Homme foudroyé*. Parmi ceux-ci, certains, dont le «je collectif», l'hypotypose et l'appropriation par le sujet percevant des objets et des êtres qui l'entourent, nous ont semblé particulièrement représentatifs de l'attitude du narrateur. Après avoir rattaché ce mode de captation du réel à la définition de l'essai élaborée par Jean Marcel, nous avons noté que la présence de ce genre au sein de l'oeuvre rendait plus ambigu encore le contrat de lecture. C'est que la contamination réciproque du récit et de l'essai dans un texte au statut indéterminé nous ramène, sur le plan théorique, à la supposée «opposition entre l'objectivité du récit et la subjectivité du discours³». Comme l'explique Gérard Genette dans «Frontières du récit», il n'existe pas de discours pur, sans narration d'événements ou d'actions :

[Le discours] est le mode «naturel» du langage, le plus large et le plus universel, accueillant par définition à toutes les formes ; le récit, au contraire, est un mode particulier, *marqué*, défini par un certain nombre d'exclusions et de conditions restrictives [...]. Le discours peut «raconter» sans cesser d'être discours, le récit ne peut discourir sans sortir de lui-même⁴.

En un sens, ce constat formulé par le poéticien confirme l'échec de «la disparition élocutoire du sujet», évoquée par Mallarmé dans son essai «Crise de vers», et devenue chez les Nouveaux Romanciers la clef de voûte de leurs constructions narratives. Les traces de l'énonciation s'avérant indélébiles, il semble que le discours ait toujours main forte sur le récit, qu'il l'asservisse et se l'approprie.

C'est un peu ce qui se produit dans *L'Homme foudroyé* ; discours ininterrompu au fil brisé, le texte entier s'articule autour de la présence et de la

³ G. Genette, «Frontières du récit», dans *Figures II*, p. 63.

⁴ *Ibid.*, p. 66.

parole du narrateur. Mieux, les divers récits s'intègrent au discours d'une conscience et sont régis par elle. Il suffit de penser à l'image persistante de l'homme vieillissant et seul, assis dans «sa cuisine sans feu» où il se remémore des épisodes de sa vie. L'homme écrit, jetant sur le papier des dates qui font surgir les souvenirs, les rencontres, les émotions vécues : en 1943, un officier allemand profane la retraite d'écrivain de son ami Édouard Peisson ; en 1915, Cendrars soldat est confronté à la mort dans une nuit silencieuse. L'événement récent et la peur lointaine s'unissent pour marquer le point de départ du livre, le foudroiement inaugural : «Et alors, j'ai pris feu dans ma solitude car écrire c'est se consumer» (HF, p. 13). «Le travail de la mémoire», pour reprendre les mots de Vincent Colonna, s'attache à une pensée analogique ou, si l'on préfère, à un discours réflexif auquel sont assujettis les différents récits.

On ne peut toutefois réduire *L'Homme foudroyé* à une description aussi limitative. Le narrateur certes mène le jeu, assumant à lui seul les cinq fonctions narratoriales décrites par Gérard Genette dans son ouvrage *Figures III* (narrative, de régie, de communication, testimoniale et idéologique). Il transforme cependant le désordre de sa pensée en hasard objectif, c'est-à-dire qu'il réussit à convertir, grâce à une lente progression dramatique, l'implicite en explicite. Son histoire personnelle en est l'exemple le plus frappant puisque l'homme qui regarde évoluer les autres en s'inspirant de leurs expériences, raconte aussi en filigrane l'histoire de sa marche vers la solitude créatrice⁵. Ce récit, qui ne respecte pas d'ordre chronologique, commence en 1907 (HF, p. 216), lorsque Cendrars, l'amoureux naïf, fréquente la douce Antoinette, et se termine en 1944 dans la solitude aixoise. Au fil de cette histoire constituée de fragments épars, le narrateur se dévoile progressivement. Il évoque d'abord l'année 1917 qui marque «le comput de sa vie d'homme» (HF, p. 200) alors qu'il «s'éloign[e]

⁵ Yvette Bozon-Scalzitti, dans son ouvrage *Cendrars ou la passion de l'écriture*, considère que ce renoncement est un renoncement à l'éros.

pour [se] fortifier dans l'Amour [...] comme on entre en religion et franchit le cloître dont la grille se referme silencieusement, sans avoir prononcé de voeux, on est dans la solitude intégrale. En cage. Mais avec Dieu» (HF, p. 200). C'est ensuite la Mère, figure dominante du clan Sawo, la tribu gitane à laquelle Cendrars s'est lié, qui en lisant dans les lignes de sa main, y voit «[la] femme qui viendra [...] et qui changera son âme», puis la prison volontaire que le narrateur se construira. À ce moment, le récit demeure inachevé et plusieurs trous, qui se doivent d'être comblés pour en assurer la cohérence, subsistent. Or, progression dramatique oblige, la prophétie de la Gitane, qui s'avère au départ plutôt allusive, se convertit quelques pages plus loin en véritable fatalité. En 1923, alors qu'elle s'intéresse de nouveau à la destinée de Cendrars, elle ajoute : «Dans vingt ans, tu seras tout seul» (HF, p. 281). N'est-il pas étrange qu'en 1943, très exactement vingt ans plus tard, la prophétie se réalise ? Cendrars, seul à Aix, commence la rédaction de *L'Homme foudroyé* et, cette fois, plutôt que d'être foudroyé par l'amour comme en 1917, c'est l'écriture qui s'impose à lui et le consume. Mais loin d'achever ici le récit de son cheminement personnel, le narrateur, en bon conteur, se plaît à égrener les aveux jusqu'à la toute fin du texte. Ainsi, à la page 375, le héros livre l'ultime secret, dévoile l'identité de celle qui le foudroya : « Mais il n'y a pas que l'éloignement pour accentuer ma rupture avec Paris et la rendre sensible. Au début, en 1917, quand je m'éloignais pour cacher ma joie de vivre car mon bonheur était tel, Raymone, que je craignais de tomber foudroyé, je ne pouvais pas plus loin que la forêt des Landes» (HF, p. 375). Cette histoire du renoncement, composée de rares aveux et couvrant, somme toute, moins de dix pages (sur un total de 435), se double toutefois d'un agencement complexe de récits symboliques, d'échecs ou de réussites vécus par d'autres et assimilés par le narrateur. Gustave Le Rouge, auteur de feuilletons, et sa compagne Marthe ne se sont-ils pas torturés, entretenant «[leur] misère morale

[et ne sachant plus] quoi inventer en vieillissant pour continuer à se faire secrètement du mal» ? Paquita ne s'est-elle pas enfermée dans ses propres créations, maisons de poupées représentant les scènes imaginées des grands romans ou les scènes vécues de la Révolution mexicaine ? Seul Sawo, le Fils de la tribu gitane, aura réussi en accomplissant la vendetta à se libérer du clan. En définitive, dans ce texte de la fragmentation, tout se passe comme si chaque histoire, autosuffisante en apparence, puisait dans ses récits satellites un sens plus profond, un sens en devenir.

1) Le principe de l'abécédaire aztèque

Parce que *L'Homme foudroyé* se présente comme une oeuvre polysémique et mouvante, on ne peut se contenter d'une lecture unilatérale qui tendrait à lui conférer une trame narrative unique. Nous venons de voir que l'histoire du renoncement de Cendrars s'élabore en filigrane et qu'elle s'inspire de ses récits satellites tout en les nourrissant, devenant à la fois leur reflet et leur miroir. En ce sens, l'hypothèse d'Yvette Bozon-Scalzitti s'avère particulièrement révélatrice ; elle associe la structure de l'oeuvre au principe de l'écriture aztèque et parvient, par là, à mieux cerner le «désordre» de la pensée cendrarsienne : «Car *L'Homme foudroyé* est avant tout un texte, dont le tissage aztèque s'est extraordinairement compliqué depuis *Les Confessions de Dan Yack* qui en avaient dessiné la trame. Un texte non pas parfait [...] mais au contraire infini : un texte en mouvement, un texte vivant⁶ ». La proposition «un texte vivant» renvoie directement à l'abécédaire de Paquita dans lequel l'écriture et la vie sont régies par les mêmes forces : être et écrire y font corps, irrémédiablement liés.

⁶ Y. Bozon-Scalzitti, *Cendrars ou la passion de l'écriture*, p. 174.

D'ailleurs, dans «Les Rhapsodies gitanes», le long développement consacré à l'écriture aztèque le confirme :

Tel est le principe fondamental de l'abécédaire aztèque dans lequel Paquita avait appris à lire, chaque lettre étant à l'image d'une grotte et finissant par être surpeuplée car le buste initial n'est jamais seul mais s'accompagne de son double et de son plus proche voisin (la trinité de l'homme : le corps, l'esprit et le coeur), également figurés en buste, si bien que chaque grotte s'adjoit des grottes adjacentes (comme une ville ses banlieues), ce qui complique terriblement l'écriture chaque buste satellite étant à son tour spécifié par une caverne secondaire dont il est le personnage central, où il évolue à son tour en compagnie de son double propre et de son plus proche voisin à lui et par rapport aux éléments permanents qui encadrent la nature, et ainsi de proche en proche et d'image en image, à l'infini, le microcosme se mirant dans le macrocosme et, dans un mouvement contraire, le macrocosme dans le microcosme, et ce jusqu'à la notion de Dieu (HF, p. 323-324).

L'univers ainsi interprété par l'alphabet aztèque unit chaque être à ses voisins, chaque grotte ou chaque cadre à ceux qui l'entourent et «ce jusqu'à la notion de Dieu». Que *L'Homme foudroyé* illustre le principe aztèque de la décomposition et de la recomposition à l'infini n'est certes pas fortuit. Le premier être à intégrer son cadre et à y évoluer, l'auteur-narrateur, ne compose-t-il pas une mosaïque textuelle dont il demeure toujours la source et l'origine? Il voit, interprète et, surtout, s'approprie une part, aussi infime soit-elle, des drames vécus par les autres, ses voisins vivant dans les grottes adjacentes. En termes plus simples, cette vision du monde, qui n'est rien de moins qu'une forme de cosmogonie, rappelle la figure de l'agrégat, c'est-à-dire «un ensemble d'éléments juxtaposés et réunis par une certaine cohésion. *Le composé n'est autre chose qu'un amas ou agregatum des simples* (Leibniz)⁷ ». Tel l'agrégat, *L'Homme foudroyé* se constitue de trois parties principales, «Dans le silence de la nuit», «Le Vieux port» et «Les Rhapsodies gitanes», distinctes mais complémentaires, qui se subdivisent en séquences qui elles-mêmes se décomposent encore. Mais malgré la fragmentation du tout, une certaine cohésion, assurée par l'interpénétration des récits, réunit les différentes parties.

⁷ A. Lalande, *Dictionnaire technique et critique de la philosophie*, p. 33.

2) L'exemple des «Rhapsodies gitanes»

Le goût de Cendrars pour les grands édifices narratifs est remarquable et s'avère, dans «Les Rhapsodies gitanes», quasi exacerbé. Il y met d'abord en pratique le principe de l'abécédaire aztèque : le récit premier, l'histoire de l'élection du roi gitan à Kremlin-Bicêtre, apparaît comme le point central autour duquel se tissent les récits satellites. L'auteur s'ingénie, par ailleurs, à explorer les avenues nouvelles, structurelles et thématiques, qu'offre l'écriture rhapsodique. Comme l'écrit Claude Leroy, dans *La Main de Cendrars*⁸, la rhapsodie a connu au cours de son histoire deux emplois : «Le premier rhapsode fut ce chanteur de la Grèce antique qui, de ville en ville, allait récitant des poèmes épiques et notamment des fragments homériques qu'il «cousait» ensemble [...]. Cet emploi du mot, que le XVII^e a vu tomber en discrédit, s'est vu relayer à l'époque romantique par la rhapsodie musicale de Franz Liszt⁹». Narratif et musical, ce genre laisse au rhapsode le soin d'organiser les récits à sa façon. À cette liberté de parole se greffe une liberté d'action car le rhapsode, nomade sans véritables attaches «s'insurge contre la sédentarité des formes et du mode de vie¹⁰». Comment ne pas identifier le héros et narrateur Cendrars, voyageur solitaire dont la prose vagabonde déborde les cadres institués, à la figure presque mythique du rhapsode? De toute évidence, le choix d'un titre aussi révélateur que «Les Rhapsodies gitanes» confirme que l'apparent désordre de la pensée cendrarsienne s'avère ici doublement organisé : soumis aux lois, flexibles certes,

⁸ Dans *La Main de Cendrars*, Claude Leroy s'intéresse plus particulièrement à la rhapsodie en tant que genre du discours, évoquant ses origines et ses divers emplois. La rhapsodie musicale, quant à elle, a retenu l'attention de Pascaline Mourier-Casile qui, dans son article «L'écriture rhapsodique» paru dans *Blaise Cendrars et L'Homme foudroyé*, s'attarde à la musicalité des «Rhapsodies gitanes».

⁹ C. Leroy, *op. cit.*, p. 304.

¹⁰ *Ibid.*, p. 304.

d'un genre existant, *L'Homme foudroyé* en emprunte aussi les thèmes et les revendications. Défense et glorification de la liberté humaine, éloge du nomadisme et mise en question d'une modernité qui asservit le peuple français sous-tendent le discours vadrouilleur de celui dont «la véritable famille se compose des pauvres [qu'il] a appris à aimer non par charité mais par simplicité, de quelques très grandes dames [qu'il a] rencontrées dans la vie et à qui [il est] resté fidèle [...], de deux, trois têtes brûlées, comme [son vieil] ami Sawo» (HF, p. 385). Il n'est donc pas innocent que, dans «Les Rhapsodies gitanes», les récits et les discours se tissent autour des membres de la véritable famille de Cendrars.

3) La configuration des «Rhapsodies gitanes» : récits et discours

«Les Rhapsodies gitanes» se constituent de quatre rhapsodies : «Le fouet», «Les ours», «La grand'route» et «Les couteaux» qui se décomposent chacune en huit séquences. Elles ne se conforment pas à une chronologie linéaire, mais s'avèrent plutôt soumises au principe de la décomposition et de la recomposition à l'infini de l'abécédaire aztèque. De fait, au récit premier qui se déroule en 1923-1924, soit l'élection du roi à Kremlin-Bicêtre suivie de la vendetta, se rattachent deux autres séquences temporelles : l'année 1916 pendant laquelle Cendrars, amant de l'une des Trois Marie (filles de la Mère et soeurs de Sawo) suivit la troupe de théâtre ambulant du Grêlé pour se réfugier ensuite dans une grange à La Pierre, et l'année 1933 ou 1934 lorsque Cendrars, spectateur de «La peau de l'ours» monté par la même troupe, remarqua, dix ans après la vendetta, la déchéance du clan Sawo. Contrairement à ses récits satellites, qui apparaissent souvent sous la forme d'analepses ou de prolepses, souvenirs ou

retours à la séquence temporelle de base (1943-1944), l'histoire du clan Sawo se fonde sur une trame narrative relativement conventionnelle. Le narrateur conduit d'abord son ami Fernand Léger à Kremlin-Bicêtre (zone parisienne où habitent plusieurs clans gitans) pour qu'il puisse y faire des croquis. Frappé par l'étrange climat qui règne dans la zone, Cendrars apprend rapidement qu'une tragédie s'y dessine : élu roi, le Balafre s'opposera sans doute à Marco le transylvanien, dresseur d'ours corrompu, ce qui dégénérera en affrontement de clans. Ainsi, dès le départ, le narrateur est plongé en plein mystère et en vient à adopter les attitudes de l'enquêteur qui cherche à cerner les causes premières du drame. Ses visites successives à Gustave Le Rouge, au Roi et à la Mère, puis sa rencontre ultime avec Sawo qui lui racontera toute l'affaire de façon détaillée, tendent d'ailleurs à le faire passer de l'état d'ignorance à l'état de connaissance. Toutefois, le résumé des «Rhapsodies gitanes» ne se limite pas à ces quelques événements. Car, malgré ce que le laisse supposer notre courte synopsis, les «Rhapsodies gitanes» ne racontent pas que la vendetta. Entre la première page des «Rhapsodies» (Première visite de Cendrars à Kremlin-Bicêtre) et la dernière (Sawo livre à Cendrars le secret de la vendetta), trois autres importants récits s'élaborent -- sans compter les courtes anecdotes qui racontent elles aussi des histoires et les récits qui se dessinent en filigrane --, tous liés de près ou de loin au récit premier. L'histoire personnelle de Cendrars, que nous avons déjà évoquée, couvre la période de 1907 à 1944 et puise dans le récit premier les paroles prophétiques de la Mère. L'histoire de Gustave Le Rouge, que Cendrars rencontre alors qu'il fréquente Antoinette, commence en 1907 et se termine en 1926, année pendant laquelle Marthe, sa compagne, devient impotente. Ce récit se rattache à la «chronique» gitane parce que Cendrars, cherchant à en savoir plus sur la guerre des clans, rend visite à Le Rouge au Petit Parisien, le seul journal à s'intéresser aux conflits de la zone. Enfin, l'histoire de Paquita, grande dame de

la noblesse mexicaine, entretient avec le récit premier des liens spatio-temporels : en 1923-1924, Cendrars séjourne dans la maison que Paquita a aménagée pour lui, la Cornue, située non loin des lotissements de la banlieue parisienne.

On remarque donc que le tissage textuel des «Rhapsodies gitanes» se fonde sur certaines constantes thématiques, spatio-temporelles et modales. La tribu gitane, par ses moeurs et ses valeurs, devient en quelque sorte l'incarnation du mystère et de la liberté, aimantant Le Rouge, Cendrars et même Paquita. Par ailleurs, les années 1923-1924, vécues par le narrateur aux abords de la zone parisienne, sont le point d'attache de tous les récits. Le mode de narration, quant à lui, s'avère encore et toujours régi par le rhapsode cendrarsien dont le discours oriente et structure tous les récits. Car, bien que nous l'ayons quelque peu négligé jusqu'à maintenant, ce discours du narrateur acquiert dans les «Rhapsodies gitanes» une signifiante et un poids singuliers. Aux quatre principaux récits se greffent des passages réflexifs le plus souvent complémentaires à l'action. L'histoire du clan gitan se double ainsi de références à la mythologie judéo-chrétienne : les Trois soeurs de Sawo y sont associées aux Saintes-Marie-de-la-mer (Marie-Madeleine, sainte Marie-Salomé, sainte Marie-Jacobé) et les figures de Lazare et de Jésus y sont souvent évoquées. Autour de Gustave Le Rouge s'articule un discours portant sur l'esclavage que devient le métier d'écrivain pour ceux qu'un trop grand orgueil paralyse : «Mystère de l'homme, aberration de l'homme de lettres, cet homme de génie que la timidité rendait humble avait le génie féroce de la destruction, de la destruction de soi qu'il poussait jusqu'au sadisme dans sa vie privée» (HF, p. 212). Par ailleurs, lorsqu'il s'intéresse à la vie de Paquita, le narrateur réfléchit à la passion qu'elle vouait, inspirée par l'architecture complexe de son abécédaire, à l'ordre et à la perfection : «J'ai dit que Paquita était une espèce de messagère de la mort et elle l'était par son goût du fini, du parachevé, du méticuleusement mis au point, du

luxe qu'elle apportait dans les détails, du définitif. Or, la perfection, c'est un arrêt de mort. La mort» (HF, p. 319). Il s'avère cependant plus difficile de synthétiser les discours tenus par Cendrars sur lui-même. De façon générale, ses réflexions portent sur l'acte d'écrire et constituent une poétique ou une théorie fragmentaire de la connaissance. Force est de constater que le narrateur Cendrars, comme le rhapsode (et, à certains égards, comme l'essayiste) «part d'un donné préalable qu'il s'approprie avant de le soumettre aux jeux conjugués de la répétition, de l'association et de la variation par lesquels le même devient l'autre¹¹». Suivant ce principe, ses réflexions font le pont entre l'individuel et l'universel. L'induction et la déduction apparaissent ainsi comme les principales opérations logiques qui structurent et rattachent les récits et les discours qui constituent *L'Homme foudroyé*.

B) Défense et critique de la banlieue : la grande Révolution

D'après notre courte analyse, «Les Rhapsodies gitanes» s'inspire du principe de l'alphabet aztèque et du genre rhapsodique. Déjà, certains liens entretenus par la structure et le contenu sémantique de l'oeuvre se dégagent et mettent au jour l'un des versants du projet d'écriture cendrarsien. La reconstitution de l'histoire de la banlieue ainsi que l'analyse du discours portant sur l'aliénation des banlieusards feront ressortir une nouvelle obsession cendrarsienne : l'homme et son habitat. «Il n'y a qu'une seule chose de sublime au monde pour un créateur : l'homme et son habitat», écrit Cendrars dans la dernière des «Rhapsodies gitanes», «Les couteaux». À la lumière de cette affirmation qui semble fonder la majeure partie des récits de *L'Homme foudroyé*,

¹¹ P. Mourier-Casile, «L'écriture rhapsodique», dans *Blaise Cendrars et L'Homme foudroyé*, p. 102.

nous verrons comment l'auteur structure sa pensée et en quoi il s'éloigne de l'esthétique réaliste en conjuguant la pause réflexive de nature métaphorique à la digression métonymique.

Emmêlée aux quatre récits principaux, la trame d'une autre histoire, celle de la banlieue de Paris, se dessine. Fidèle au principe de la rhapsodie, le narrateur dévoile progressivement les quatre différents visages de la banlieue avant de se livrer à une longue réflexion sur l'aliénation des banlieusards. La première banlieue, selon notre reconstitution chronologique, est celle qui voit s'épanouir et se défaire l'amour que partageaient Cendrars et la jeune Antoinette. Elle demeure le lieu intouché des promesses et de l'espoir, à l'image d'une époque révolue qui a vu «les ouvriers [être] encore des hommes libres» (HF, p. 221). Sa déchéance cependant s'annonce lorsque le Père François, propriétaire d'un lotissement qui longe la zone de Saint-Ouen, invite les amoureux à assister à sa confrontation avec le «Chinois». Contre toute attente, l'inconnu dont le visage est dissimulé par un grand chapeau, n'est nul autre que Gustave Le Rouge. Parce qu'il surpasse le père François dans l'art de manier le fouet, impressionnant ses visiteurs, une sorte de communion se produit : il devient l'ami du Père François, le mentor du jeune Blaise et Marthe, sa compagne perverse et défigurée, « [le quitte] pour se mettre en ménage avec Antoinette qu'elle [a] séduite et à qui elle enseigne les arts mineurs du cirque» (HF, p. 236). Les deux adolescents sont ainsi intronisés dans un monde nouveau, sombre et incertain, qui les confronte à leurs destins respectifs : Blaise se voit destiné à une carrière littéraire et Antoinette, déjà moins innocente, se livre à Marthe. Le contraste entre «le clos des abeilles, du côté de Tribaldou, sur la rive gauche, où [Cendrars] vaquait toute la matinée à [ses] ruches en écoutant zinzinuler les mésanges et les fauvettes» (HF, p. 222) et le lotissement de Saint-Ouen où Le Rouge a artificiellement reproduit un paysage exotique, «jardinet [...] planté de cactus et de plantes

grasses dans des rocailles disposées autour de petits lacs artificiels étagés les uns au-dessus des autres» (HF, p. 232) marque bien le passage de l'état de nature, voire d'innocence, à l'état de culture. Tout se passe comme si Cendrars, le temps d'une rencontre, avait traversé la frontière jusqu'alors invisible qui le séparait de sa vie adulte.

Si la première banlieue fréquentée par Cendrars bouleverse sa vie au point de lui montrer sa voie, la seconde, quant à elle, apparaît comme un lieu fermé et mystérieux, habité par les personnages pittoresques du clan gitan : Marco, le Grêlé, le Balaféré, la Mère et les Trois Marie. Avec «[ses] courettes, [ses] poulaillers, [ses] jardinets, [ses] terrains vagues des zoniers, clôturés de pans de murs crêtés de tessons de bouteilles, délimités par des barbelés, des pieux, des vieilles traverses de chemins de fer, remplis de chiens furieux» (HF, p. 201), cette deuxième banlieue semble se situer au-dessus des lois, gouvernée par un roi élu arbitrairement et envahie par les nomades qui s'y sont temporairement installés. Qui plus est, elle s'avère impitoyable pour ceux qui osent, comme Fernand Léger, s'y aventurer naïvement. De fait, après y être retourné plusieurs fois sans Cendrars, son guide toléré et accueilli par les Gitans, le peintre goûte à sa justice tacite :

Il paraît que ce type (Léger) est revenu seul, dès le lendemain, et que durant huit jours il n'a pas cessé de rôder sous les fortifs, buvant le coup avec le Marco à l'*Académie*, traînaillant avec les petits Charlots ou faisant du plat aux filles du vieux, au *Sole Mio*. Bref, le Balaféré qui voulait se débarrasser de Marco et qui ne pouvait agir à cause de ce lascar qui était toujours aux alentours, rageait, pestait [...] Et c'est ainsi que le Balaféré se décida de se débarrasser de ton espèce de copain et c'est sur l'intervention du Grêlé qu'à la dernière minute on envoya les filles. (HF, p. 424-425)

Le Kremlin-Bicêtre devient un peu le miroir de ceux qui l'habitent : mystérieux et fermé, il ne s'ouvre qu'aux rares êtres qui, tel Cendrars, ont su l'appivoiser.

Comme le prouve les descriptions des deux premières banlieues, le narrateur fonde souvent ses observations sur le contraste. Il joue d'ailleurs presque

toujours le rôle du transfuge, seul être à traverser les mondes, à s'adapter et à se fondre au milieu. En ce sens, la troisième banlieue décrite par Cendrars, le domaine de Paquita, ne fait pas exception ; une seule différence cependant s'impose : elle est elle-même frontière et acquiert en cela une symbolique et un statut particuliers. Sa situation, d'une part, lui confère les allures d'un château fortifié. Isolée par de hautes murailles, elle apparaît comme un lieu inaccessible sis entre les lotissements insalubres de la banlieue parisienne et le golf luxueux aménagé par le mari de la propriétaire «qui eut l'idée de faire lotir des hectares de mauvais terrains incultes ou marécageux qui s'étendaient de l'autre côté des murs, sur le plateau à l'est du parc, et autant d'hectares à l'ouest, toujours hors des murs du château, un site agreste qu'il transforma en terrain de golf» (HF, p. 320). D'autre part, cette banlieue, qui tout compte fait n'en est pas vraiment une, permet au narrateur d'introduire et d'exemplifier sa réflexion sur l'aliénation des banlieusards. Parce que Cendrars séjourne à la Cornue, sa retraite d'écrivain érigée, pour ne pas dire créée de toutes pièces, par Paquita, il devient le trait d'union entre deux mondes opposés. C'est d'ailleurs ainsi qu'il se plonge dans l'enfer de la quatrième banlieue : « Le soir je faisais une séance de projection. La nuit je ne dormais pas. Je travaillais à mes écritures durant deux heures avant l'aube. Et au petit jour je filais, autant pour ne rencontrer personne de la maison ou du château que pour aller me perdre en banlieue, flâner, baguenauder, rêvasser [...]» (HF, p. 338). En parfait transfuge, le narrateur se prépare à découvrir la réalité vécue par «tous ces damnés voués à la géhenne et pour qui, [il] le constatai[t] tous les jours, il n'y aucun espoir et d'aucune sorte» (HF, p. 338).

1) *Les nuits et les jours* : la double réalité de la banlieue parisienne

Le discours qui se rattache à l'histoire implicite de la banlieue s'élabore dans «La grand'route», la troisième des *Rhapsodies gitanes*. C'est dans cette rhapsodie, consacrée en partie à l'évocation de la vie de Paquita, que Cendrars raconte ses séjours répétés à la Cornue qui coïncidèrent, entre 1924 et 1936, avec ses voyages en Amérique du sud. Sa réflexion sur l'agonie de la banlieue parisienne s'y trame en deux temps car deux des huit séquences de «La grand'route», soit «Les Nuits» et «Les Jours» composent le diptyque «Les nuits et les jours». Le premier tableau de ce diptyque se présente sous la forme d'une pause métaphorique, écrite dans un style similaire à celui des «Secrets de Marseille» ; ayant du mal à s'endormir, le narrateur consigne les mouvements de sa pensée dans un style impressionniste. Chaque bruit, aussi sournois soit-il, le tient éveillé, aiguise ses sens et le ramène à celle qui, hors les murs du domaine de Paquita, s'agite : «Encore une poussée et tout craque... C'est la terrible banlieue en travail... Misère, ô ma mère ! Agonie ou gésine ? Mort ou révolution ? «Révolution...Révolution», respiraient les machines. C'était l'haleine même de la nuit.» Cette première évocation de la banlieue parisienne révèle le lieu dans toute sa cruauté et, de façon à en assombrir encore plus le portrait, Cendrars ne place dans ce cadre terrible aucun être humain. Les répétitions des phrases-clés «Encore une poussée et tout craque» et «La terrible banlieue en travail» confèrent à la description un rythme saccadé, mais contribuent aussi à donner chair à la banlieue. Inhabitée, en apparence seulement, elle devient «un être vivant, un être abattu prêt à s'appuyer au mur et à écraser le château pour se mettre debout et faire un pas en ivrogne» (HF, p. 316). Or, sans être gratuite, cette anthropomorphisation du lieu annonce la réification de

ses habitants, telle qu'elle se dessine dans le deuxième tableau du diptyque «Les Jours».

Cette fois, plutôt que de se livrer à une étude impressionniste de la banlieue, présentée sous la forme d'un monologue intérieur, le narrateur se plonge dans le milieu qu'il décrit et fonde sa description sur une digression métonymique qui unit le cadre spatio-temporel aux personnages. Sa pensée s'articule ainsi autour de deux cadres spatio-temporels distincts : l'Amérique et l'Europe. Par ailleurs, son raisonnement respecte les règles du discours argumentatif typique qui, d'après les recherches de Jean-Michel Adam sur l'argumentation, fonctionne

selon un mode particulier de composition liant des propositions selon un ordre progressif : données - [Inférence] -> Conclusion, ou selon un ordre régressif : Conclusion <- [Inférence] - Données. Dans l'ordre progressif [p - donc-> q], l'énoncé linguistique est parallèle au mouvement du raisonnement : «On tire ou fait s'ensuivre une conséquence de ce qui la précède à la fois textuellement et argumentativement» (Borel 1991 : 98)¹².

Ce schéma très technique que nous appliquerons à la séquence «Les Jours» repose cependant sur l'étude de textes d'idées et omet de faire référence à l'instance du discours littéraire. Chez Cendrars, nous l'avons vu, une importance considérable est accordée au regard et à la parole du narrateur. En ce sens, nous ne pourrions évacuer de notre analyse ce que Philippe Hamon baptise «le regard descripteur» et «le bavard descripteur».

2) Le couple antithétique Amérique / Europe, carrefour des oppositions structurantes

Plusieurs oppositions structurantes traversent les «Rhapsodies gitanes» ; en effet, les couples antithétiques nature/culture, nomadisme/sédentarité et richesse/misère, orientent, le récit et, in extenso, le

¹² J.-M. Adam, *Les textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, p. 115.

discours consacrés à la banlieue parisienne. Toujours présents dans la séquence «Les Jours», ils s'agglomèrent et sous-tendent ainsi l'opposition entre l'Amérique et l'Europe. Celle-ci s'élabore dès l'ouverture de la séquence lorsque le narrateur fait référence à l'Amérique mythique où il est encore possible de réaliser ses rêves :

Quand j'accompagnais les émigrants de Libawa à New York je me disais que parmi tous les malheureux parqués dans l'entrepont, certains auraient de la chance et feraient fortune en Amérique et, en effet, au retour, si nous ramenions une belle cargaison de malchanceux dans l'entrepont, les cabines de luxe étaient toujours occupées par deux, trois types qui avaient fait fortune [...] (p. 336-337).

L'Amérique certes n'assure pas à tous la prospérité, mais elle permet, du moins, à quelques individus de s'en sortir et se distingue en cela de la banlieue de Paris qui laisse tous ses habitants «sans aucun espoir de s'en tirer jamais, même pas avec la force du poignet, comme en Amérique, dans ce vieux pays saigné à blanc, durement policé et de petite bourgeoisie en chômage» (HF, p. 339). Déjà s'exhume une nouvelle opposition : l'Amérique, terre jeune, se confronte à la vieille France «durement policée». À cette opposition se joint aussi le couple antithétique richesse/misère qui ressort très explicitement de l'affirmation suivante : «C'était la ruée, non pas vers l'or comme en 1848 en Californie, c'était la ruée vers la misère dans la boue où l'on patauge mais qu'on ne lave pas car elle contient de la merde» (p. 339). Le contraste entre l'Amérique et l'Europe s'édifie donc, dans un premier temps, sur le souvenir (Cendrars sur le bateau en 1910) et s'affirme ensuite grâce à des comparaisons de plus en plus explicites qui composent une introduction portant sur les causes de l'essor puis de la déchéance de la banlieue parisienne. Après avoir établi clairement les bases de son raisonnement, le narrateur transforme ce qui n'était auparavant qu'une

comparaison filée en prémisse :

Un canapé rouge dans une clairière de la forêt vierge, un piano à queue qui se balade sur les crêtes, monte par les mauvais sentiers et descend à pic dans les ravins et les précipices des montagnes pelées de la Cordillère des Andes, une antenne de T.S.F. tendue entre deux palmiers dans la solitude du *sertão*, la brousse, le bled du Brésil, sont des signes de la civilisation, de la prospérité, de la joie de vivre ; mais une machine à coudre et une armoire à glace et des bahuts normands, un lit en palissandre et des agrandissements de photographies de famille dans leur cadre doré, un lustre et un poste de radio posés à même le sol dans le jardinet d'un pavillon de la banlieue parisienne sont des signes de décrépitude, de dégénérescence, d'ivrognerie, de pauvreté, de misère définitive et sans issue car il s'agit d'un déménagement de citadins aux portes de Paris ou d'une saisie (HF, p. 342).

Cette affirmation, qui demeure plus ou moins fondée, ne s'attache pas encore à des expériences particulières, vécues par ceux que Cendrars a connus. Inévitablement, un caractère de généralité, voire d'irréalité, lui est ainsi conféré. Cependant, parce que le narrateur discourt selon un ordre progressif, son raisonnement se fondera sur des récits qui illustreront sa thèse et qui, pour reprendre les mots de Jean-Michel Adam, composeront la phase d'inférence de son argumentation.

2) Un raisonnement progressif

Chaque objet évoqué dans la prémisse de base renvoie à une réalité assimilée par le narrateur et constitue une sorte d'arrière-monde symbolique, issu du passé. Le canapé rouge, le piano à queue et la T.S.F. ramènent ainsi Cendrars à une situation et à un espace précis : un jour, alors qu'il circulait en voiture aux abords d'une clairière tropicale, Cendrars a croisé une mère et ses enfants, assis sur un canapé rouge, attendant la route qui leur ramèneraient le père ; à un autre moment, il a vu des hommes transporter un piano à queue dans la Cordillère des Andes et, quelque part dans la plaine de Bébédomo, il a discuté avec un chasseur de serpents qui, loin des villes, a pu écouter Carmen à la radio. Comme s'il voulait

rendre plus objectifs ses récits, le narrateur restitue les paroles de ses personnages, paroles qui s'ancrent parfaitement à son discours et en assurent la cohérence. Ainsi, la femme rencontrée par hasard parle de la route en termes positifs et voit en elle le symbole d'une modernité salvatrice : «O, c'est moi qui l'(le canapé) ai installé là et nous sommes bien, là, avec mes chérubins pour voir venir cette route et toutes les belles choses qu'elle doit nous apporter» (HF, p. 345). Il en est de même pour l'amoureux éperdu qui fit commander un piano à queue d'Europe pour guérir sa fiancée de la mélancolie et pour Pierre-le-Métis qui, en pleine brousse, a réussi à capter l'opéra Carmen sur sa T.S.F. «Vous entendez Carmen ? C'est la joie, l'amour, le succès, la fortune qui sont entrés aujourd'hui dans mon peuplement» (p. 351), affirme-t-il à Cendrars. Mais, mieux que leurs paroles, ce sont leurs attitudes qui attribuent au raisonnement de Cendrars toute sa portée : ces êtres vivent en accord avec leur milieu et détiennent, par le fait même, un pouvoir certain sur le cadre dans lequel ils évoluent. Les objets qui les représentent, aussi symboliques soient-ils, demeurent inoffensifs.

Dans la banlieue parisienne, au contraire, les êtres sont les esclaves de leur milieu et, sous l'effet du temps, deviennent eux-mêmes objets. Deux récits illustrent cette déchéance des êtres dans un cadre hostile : le drame de Mme Caroline et l'histoire du lotissement de la Compagnie du Nord. Le récit consacré à la déchéance de Mme Caroline s'ouvre sur une énumération de ses possessions, d'ailleurs évoquées dans la prémisse de base, :

Je me souviens que la première fois que je vis Mme Caroline, machine à coudre, armoire à glace et bahuts normands, lits de palissandre et agrandissements photographiques dans leur cadre [...], lustre, radio étaient posés par terre, sur le gravier d'un jardinet de banlieue, devant un pavillon pimpant et tout neuf.» (HF, p. 351).

À l'image de ses possessions, Mme Caroline s'avère encore intouchée. À cette première rencontre, elle «avait un beau sourire. C'était une Parisienne. Elle avait

mis des gants pour ne pas s'abîmer les mains» (HF, p. 351). Dès l'ouverture du récit, le narrateur situe donc son personnage dans un lieu qui lui correspond : encore jeune, pleine de bonne volonté, Mme Caroline évolue dans un cadre «neuf et pimpant». Le renversement cependant s'annonce avec l'entrée en scène des autres, voisines jalouses et banlieusards mesquins, qui s'acharneront sur la nouvelle venue : «Elle n'avait pas une seule pratique dans le lotissement car entre voisines on se déteste, on se jalouse, on s'espionne, on se débîne, on jaspine [...]» (HF, p. 352). Suivant le cheminement logique annoncé dans la prémisse de base, le narrateur unit l'être à son milieu au point de le transfigurer : «La femme avait perdu son sourire. Des mèches lui pendaient dans le cou. Elle ne portait plus de gants. Ses mains étaient criblées de piqûres d'aiguilles» (p. 352). Mais la déchéance ne s'arrête pas là car, pire que toutes les tortures quotidiennes infligées par son environnement, la chute de Mme Caroline, devenue la mère Caroline, la rendra pareille à ses objets, pareille au cadre dans lequel elle s'est usée. Comme ses meubles, elle sera vendue, délaissée complètement :

Et brusquement ce fut la saisie [...]. Je me souviens de la dernière fois que je vis les meubles de Mme Caroline, machine à coudre presque hors d'usage à force d'avoir servi, armoire à glace salie et bahuts normands non astiqués, lit de palissandre avec traces de punaises et agrandissements photographiques pleins de chiures de mouches [...], lustre rouillé et poste-radio détérioré parce que n'ayant jamais servi à cause du courant électrique qui n'arrivait toujours pas au lotissement, après tant d'années et de belles promesses, tout cela était posé dans la boue, sur le mâchefer d'un jardinet de banlieue où il n'y avait aucune fleur, pas un brin de gazon, devant un pavillon béant, faisant partie d'un lotissement d'épouvante, tout cela était vendu à la criée, sous la pluie d'hiver. (HF, p. 354)

Sans aucun doute, le drame de Mme Caroline est amplifié par le contraste que le narrateur a établi entre l'Amérique et l'Europe. Car, si les personnages que Cendrars a rencontrés dans les espaces infinis de l'Amérique du sud ne sont pas voués à la déchéance, voire la réification, c'est parce qu'ils vivent encore dans un milieu intouché par l'homme, sauvage et naturel. En ce sens, le dernier récit consacré à l'édification du lotissement de la Compagnie du Nord, ferme la boucle

discursive en donnant une dernière fois raison aux incriminations du narrateur. Exemple frappant de la désincarnation du lieu par sa sur-organisation, ce lotissement est l'oeuvre «d'un urbaniste d'avant-garde» (HF, p. 354). Il a été pensé et mûri, théoriquement idéal, mais tout à fait inadéquat, en réalité, à la vie de ses habitants. Aussi, les hommes qui l'habitent y apparaissent-ils aussi anachroniques que le canapé, que le piano ou que la T.S.F. de la brousse sud-américaine : «Je jure que j'étais chaque fois étonné de voir évoluer dans un milieu aussi factice pour ne pas dire abstrait des gens de chez nous, des cheminots retour du travail, qui sont des gens plutôt costauds [...]» (p. 356). Ce dernier récit mène à la comparaison ultime entre l'Amérique et l'Europe ou, pour rendre justice au schéma de Jean-Michel Adam, à la conclusion logique du raisonnement progressif : «Et quand je songeais aux villages des singes dans la forêt vierge, pleins d'éclats de rire et de joie de vivre, cela me foutait le cafard et j'avais envie de partir, de repartir... Mais il faut faire la révolution» (HF, p. 358). Cette révolution, devenue la seule solution possible, renvoie au premier tableau du diptyque, «Les Nuits». On remarque donc que le raisonnement de Cendrars suit un mouvement circulaire, passant du particulier (Cendrars dans son lit à la Cornue) au général (la prémisse de base qui oppose l'Amérique et l'Europe) pour revenir au particulier (les cinq récits-exemples assimilés par le narrateur). Or, de tout ce parcours discursif, c'est à la phase d'inférence qui, dans le cas présent s'appuie sur une pensée inductive, que Cendrars confère le plus d'importance. Les récits constituent, d'une part, l'essentiel du développement sur la banlieue et réussissent, par leur réalisme, à naturaliser les affirmations du narrateur. Mais, en plus de suivre un ordre logique, le discours s'articule autour de la présence du narrateur, le transfuge qui unit et traverse les mondes, et s'avère en cela doublement naturalisé.

3) Regard descripteur et bavard descripteur

La problématique soulevée par Cendrars dans son histoire de la banlieue, c'est-à-dire l'effet du cadre sur l'homme, se fonde thématiquement et discursivement sur une approche descriptive. Pour bien cerner son objet, le narrateur a mis en place une scénographie symbolique qui confère un sens profond aux objets et aux lieux, mais aussi à leur configuration. Il conjugue, par surcroît, ses impressions aux nombreux passages descriptifs qui illustrent son propos et se détache ainsi de l'omniscience chère aux romanciers réalistes. En ce sens, les concepts du «regard descripteur» et du «bavard descripteur», développés par Philippe Hamon dans son ouvrage *Du descriptif*, définissent parfaitement le rôle joué par le narrateur cendrarsien :

Une façon, des plus commodes, de naturaliser l'intention d'une nomenclature dans un énoncé, c'est d'en déléguer la déclinaison à un personnage qui assumera, par ses regards, cette déclinaison ; le paradigme des objets, des parties, des qualités etc., constituant l'objet à décrire deviendra spectacle, vue, scène, tableau¹³.

Si Cendrars n'était qu'un porte-regard, il se limiterait à donner un angle à ses descriptions, à considérer les couleurs et les textures selon sa situation spatiale. Mais le narrateur de *L'Homme foudroyé*, personnage transfuge, voire mobile, apparaît aussi comme le porte-parole du texte : «Au lieu de «voir» un spectacle, le personnage «parlera» le spectacle, le commentera pour autrui¹⁴». Cendrars voit les choses, les commente, les analyse et, surtout, se les approprie. Par exemple, dans «Les Jours», chaque récit commence par des énoncés subjectifs : le narrateur inaugure les quatre premiers par la proposition «Je me souviens» et le dernier, par la proposition «Je connaissais aussi». Ces indices textuels tendent à

¹³ P. Hamon, *Du descriptif*, p. 172.

¹⁴ *Ibid.*, p. 185.

confirmer les thèses de Philippe Hamon. Car, en affirmant qu'il a vu et connu, en discourant sur les tableaux que son regard a d'abord évoqués, Cendrars s'approprie non seulement son objet, mais lui confère une authenticité et une réalité certaines. Suivant ce principe, la conclusion de son raisonnement prend un tout autre sens. En répétant qu'une révolution s'impose, le narrateur apparaît comme le porteur d'une parole, voire d'un message, que lui a dicté son expérience, c'est-à-dire son «voir» et son «savoir» réunis. Il s'octroie un rôle d'autant plus grand qu'il semble être le seul à posséder les connaissances et les dispositions nécessaires à l'accomplissement de cette oeuvre. Cendrars, sauveur de la banlieue, est ainsi délégué par lui-même pour faire la lumière sur ce qui, avant sa prise de conscience et sa prise de parole, demeurait occulté.

Tout au début de notre analyse sur la configuration de *L'Homme foudroyé*, nous avons affirmé que les différents récits composant l'oeuvre s'intégraient au discours d'une conscience et qu'ils étaient même régis par elle. N'est-ce pas aussi le cas dans le diptyque «Les nuits et les jours» ? Le narrateur pose un jugement moral, accuse les urbanistes et les spéculateurs d'avoir réduit en esclavage «toute une population de gagne-petit, d'artisans, de bricoleurs, de pauvres petits fonctionnaires et vieux retraités» (HF, p. 342) en les incitant à quitter la ville pour la banlieue. Cette façon de voir le monde, qui se traduit par une prise de parole, s'avère irrémédiablement liée à la conception philosophique de la conscience morale. Selon André Lalande, la conscience morale est «la propriété qu'a l'esprit humain de porter des jugements normatifs spontanés et immédiats sur la valeur morale de certains actes individuels déterminés. Quand cette conscience s'applique à des actes futurs de l'agent, elle revêt la forme d'une «voix» qui commande ou défend¹⁵». La révolution voulue par Cendrars

¹⁵ A. Lalande, *op. cit.*, p. 175-176.

demeure certes symbolique. Mais, en considérant qu'elle est la seule issue possible, ne veut-il pas se faire la «voix» d'une collectivité silencieuse ?

Encore plus qu'un message laissé à la postérité, l'idée de la révolution revêt la forme du leitmotiv et devient ainsi productrice de rythme. Le mot «révolution» est répété à dix reprises dans «Les nuits», le premier tableau du diptyque. Le narrateur, par surcroît, le décompose en onomatopées : «Et Ré-Ré-Ré !... répétait le sifflet lointain des locomotives des grands express internationaux qui s'évanouissent en coup de vent au fond de la nuit dans une grande traînée de roues : *volution-volution-volution...*» (HF, p. 313). Plus qu'un discours logique menant à une conclusion justifiée par un raisonnement progressif, le plaidoyer de Cendrars pour les banlieusards et contre la banlieue nous ramène à l'essai ou, plus précisément, à la forme de l'essai. Dans son texte «Forme et colère» qui s'attarde à la forme du «message textuel» du *Journal de l'inquisiteur*, Jean Marcel affirme :

Il existe une pensée de type lyrique, issue de l'éclatement de l'antique discours philosophique et dont Nietzsche est le grand initiateur. Elle est faite pour une part de ce dont est faite toute pensée, c'est-à-dire d'une réflexion qui a l'abstraction pour terme, mais à laquelle pour une autre part est conférée la marque élémentaire et archaïque de la poésie : la récurrence des motifs verbaux et des schèmes syntaxiques¹⁶.

Terme de la réflexion sur la banlieue, la révolution est aussi le motif verbal privilégié par le narrateur : à la fois forme et sens, elle habite l'argumentation qui la sous-tend et, par le fait même, la dépasse.

Le thème de la révolution comme «forme-sens¹⁷» demeure un exemple parmi tant d'autres. En effet, le discours sur la banlieue se fonde, dans son intégralité, sur une série de réseaux sémantiques qui s'attachent à des schèmes structuraux. En outre, l'analyse de l'argumentation de Cendrars a démontré que le texte, désordonné en apparence, respectait un ordre et une logique indéniables : comme

¹⁶ J. Marcel, «Forme et colère», dans *Pensées, passions et proses*, p. 336.

¹⁷ D. Combe, «Pensée et langage dans le style», dans *Qu'est-ce que le style*, p. 78.

les «Rhapsodies gitanes» qui s'articulent autour de quatre figures, c'est-à-dire le clan gitan, Gustave Le Rouge, Paquita et Cendrars, le diptyque «Les nuits et les jours» s'intègre à une histoire implicite qui se trame progressivement au fil des quatre principaux récits. Soumises au principe de l'alphabet aztèque et au mode d'écriture rhapsodique, les «Rhapsodies» répondent elles aussi à un code implicite. Force est de constater que *L'Homme foudroyé* n'a rien d'une oeuvre brouillonne et qu'il pêche peut-être plus par excès de structure, de coutures et de fils que par absence de trame.

L'étude générique et l'examen de la configuration des récits et des discours ont, du moins, dévoilé quelques-uns des liens qu'entretiennent la structure et le contenu sémantique de l'oeuvre. L'art poétique de Cendrars s'avère désormais contextualisé, pour ne pas dire placé dans un cadre auquel il renvoie. Il s'agira, dans la troisième partie du mémoire, de mieux cerner le rôle joué par le personnage de Cendrars dans *L'Homme foudroyé* et de voir comment son attitude lui permet d'incarner ce qu'il défend. Porte-parole et porte-regard, le narrateur tente aussi de communiquer une vision du monde qui emprunte bien souvent les apparences d'une théorie fragmentaire de la connaissance.

III- La poétique de Cendrars : art d'écrire ou art de vivre ?

«La vérité historique c'est le point de vue de Sirius. On ne distingue plus rien à cette hauteur. Il faut descendre, se rapprocher, faire un gros plan. Voir. Voir de près. Se pencher sur. Toucher du doigt. Découvrir l'humain.»

Blaise Cendrars, *Préface à John Paul Jones*

Dans sa préface à *John Paul Jones*, Blaise Cendrars s'en prend aux historiens et aux archivistes qui, faute de connaître les hommes, se perdent dans l'officialité des documents en prétendant y lire la vie vécue, la vie vraie. À ce mode de connaissance, l'auteur en oppose un second, que l'on pourrait qualifier d'existentiel et qui consiste à «Se pencher sur. [À] toucher du doigt», permettant à celui qui l'emploie de mieux restituer la vérité historique. Une sorte de frontière est ainsi érigée par Cendrars entre le savoir livresque, pour ne pas dire institutionnel, et la connaissance véritable, celle qui naît de la réelle plongée dans le monde des hommes, dans la vie. Si ce genre de constat n'apparaissait que dans cette seule préface, peut-être le laisserions-nous de côté. Mais, répété au fil des oeuvres cendrarsiennes, tel un credo qui, de *La Prose du Transsibérien* à *Emmène-moi au bout du monde*, emprunte les formes les plus diverses, ce désir «de tailler en pleine chair de la réalité¹ » demeure un motif des plus importants. On ne s'étonnera guère de le retrouver dans *L'Homme foudroyé* sous la forme d'une réflexion ininterrompue sur la vie et l'art, réflexion que la structure et la thématique de l'oeuvre supportent. En effet, que l'on se penche sur le genre de *L'Homme foudroyé*, sur sa configuration ou sur sa logique, force est de constater que toujours émergent les mêmes obsessions : fragmentation formelle, éclatement de l'individualité, parti pris pour l'expression brute des sentiments, rapport conflictuel à l'érudition et passage du discours au récit. Autrement dit,

¹ B. Cendrars, *J'écris, écrivez-moi*, p. 297.

ces constantes thématiques, formelles et modales pourraient bien constituer la «forme-sens» du texte.

Ces observations faites, certaines zones d'ombre subsistent et font naître de nouvelles interrogations. L'art poétique de Cendrars est-il à ce point tributaire d'une vision monolithique qui se fonde sur les rapports souvent complexes qu'entretiennent la vie et l'art ? S'avère-t-il limpide, structuré de façon aussi logique que *Les Rhapsodies gitanes*, par exemple ? Ou unit-il les contraires, se nourrit-il du paradoxe et de l'incertitude ? Partant de là, peut-on en extraire un «message» ou plusieurs «messages» ?

Pour répondre à ces questions, nous nous attarderons à la vision du monde de Cendrars. En nous inspirant des constats formulés dans les deux premiers chapitres du mémoire, nous tenterons de montrer que l'art poétique élaboré par Cendrars dans *L'Homme foudroyé* tend à unir deux modes de connaissance distincts : le savoir livresque et le savoir existentiel. Pour atteindre cet objectif, nous nous intéresserons d'abord au mythe Cendrars, point de départ du projet d'écriture. Un intérêt particulier sera ensuite accordé à l'empathie, le mode privilégié par le narrateur et à la récupération des mythes bibliques afin d'éclairer la question de l'union «du livre et du vivre²» qui semble être le ferment de l'art poétique de Cendrars. Par ailleurs, l'analyse de la séquence «Roues, roues», fondée sur les études d'Émile Benveniste, illustrera notre propos en révélant la forme particulière d'actualisation du savoir employée par l'auteur.

² Il s'agit de la terminologie utilisée par Claude Lévi-Strauss dans son article «L'abiographie», paru dans *Le Désir biographique*.

A) Le mythe Cendrars

Par art poétique, on entend le plus souvent «texte-synthèse» dans lequel sont clairement alignés les règles d'or, les conseils et les mises en garde, l'auteur y évoquant ses goûts et ses dégoûts et tentant, par là, de rendre justice à son oeuvre. À ce penchant pour la glose et l'autojustification, Blaise Cendrars n'échappe certes pas. Son oeuvre critique et sa correspondance foisonnent de commentaires explicites sur ses propres créations, mais aussi sur celles, détestées ou prisées, de ses contemporains. De tout ce travail de critique littéraire se dégage toutefois un fait frappant car, malgré son parti pris avoué pour le paradoxe, l'auteur demeure, au fil de ses écrits, d'une cohérence et d'une intégrité constantes : sa réflexion sur l'écriture s'articule autour de deux thèmes-charnières, l'art et la vie, qui demeureront jusqu'à la fin au centre de ses oeuvres. Mais plus saisissant encore est le mythe personnel que l'auteur se construit au fil de ses écrits. Tout se passe comme s'il voulait dérouter lecteurs et exégètes afin de les confronter à une lecture qui ne peut s'abstraire complètement de sa biographie. Aussi, apparaît-il essentiel, avant de nous pencher sur le rapport au monde du narrateur, d'aborder le mythe Cendrars qui se nourrit, lui aussi, de la vérité et de la fiction.

Blaise Cendrars (1887-1961), né Freddy Sauser, demeure pour les biographes une figure mystérieuse, légendaire et difficile à cerner. Sa vie, qu'il a peut-être trop évoquée dans ses oeuvres, se constituerait d'aventures, de voyages et de rencontres fabuleuses que même les rubriques des dictionnaires et les notices biobibliographiques les mieux documentées ne peuvent ignorer. Comment dissocier le vrai du faux quand l'homme a non seulement participé aux événements les plus marquants du vingtième siècle, mais a aussi été lié à certains des artistes et des mouvements les plus considérés ? Dadaïste, futuriste,

surréaliste ou simplement moderne, où se situe-t-il ? Soldat, voyageur, marchand, cinéaste et écrivain, Cendrars semble avoir eu autant de professions que de vies. Mais qu'en est-il vraiment de cette existence ? Quand commence-t-elle ?

Peu après l'enfance, dès 1904, le jeune Freddy Sauser quitte la Suisse natale pour se rendre à Moscou où il pratique le commerce de la bijouterie avec le marchand Rogovine. «En ce temps-là j'étais en mon adolescence / J'avais à peine seize ans et je ne me souvenais déjà plus de mon enfance / J'étais à 16 000 lieues du lieu de ma naissance / J'étais à Moscou, dans la ville des mille et trois clochers et des sept gares³», écrit-il dans *La Prose du Transsibérien*. Quatre ans plus tard, il retourne en Suisse, reprend la vie des jeunes hommes de bonne famille et s'inscrit à la faculté de médecine de l'Université de Berne, puis s'en détache pour étudier la philosophie. On le retrouve ensuite à Paris en 1910, à New York en 1912 où il compose son premier grand poème *Les Pâques à New York*. De l'Amérique, il revient poète, se lie à Apollinaire, aux peintres Robert et Sonia Delaunay, Fernand Léger, Braque, Chagall, «invente» le simultanésisme, publie *La Prose du transsibérien*, célèbre la modernité et l'Esprit Nouveau. En 1914, il joint la Légion étrangère et perd sa main droite le 26 septembre 1915 au cours de l'offensive de Champagne. Après la guerre, les voyages en Amérique du sud se succèdent ; l'auteur s'éprend du Brésil qu'il découvre dans une Alfa Romeo dont la carrosserie a été dessinée par Braque. À cette liste incomplète d'événements s'ajoutent les expériences improbables comme la chasse à la baleine en Norvège, l'apiculture, la jonglerie pratiquée dans un cirque anglais avec Charlie Chaplin, la participation à la Révolution russe... Une vie comme celle-là raconte l'oeuvre et crée le mythe. C'est pourquoi elle ne peut être résumée. Nous tenterons tout de même, dans les pages qui suivent, de faire

³ B. Cendrars, «La Prose du Transsibérien», dans *Du Monde entier*, p. 27.

ressortir les événements et les traumatismes que Cendrars a thématiques et qui supportent son oeuvre.

Bien avant qu'il n'écrive ses textes les plus importants, l'auteur de *La Prose du Transsibérien* et de *L'Homme foudroyé* avait mûri un projet de «vie» qui allait marquer toute sa production littéraire : devenir l'autre en se choisissant un pseudonyme. Deux dates, maintes fois rappelées par les exégètes de ses oeuvres, revêtent une signification particulière dans ce cheminement personnel qui mène à l'incarnation nouvelle ou, si l'on veut, à la ré-incarnation. C'est vers 1912, l'année de la publication des *Pâques à New York*, que le jeune poète Freddy Sauser décide, après plusieurs essais infructueux (il transforme d'abord son patronyme «Sauser» en «Sausey», puis hésite entre les noms «Cendrant» et «Cendrars»), de signer ses textes poétiques du nom de Blaise Cendrars⁴. Cinq ans plus tard, après avoir perdu sa main droite à la guerre, celui qui fréquente alors les cercles littéraires à la mode se détourne de Paris, renie ses propres ambitions et devient «l'amant du secret des choses», l'écrivain de la main gauche. Cette interprétation des événements demeure celle que Blaise Cendrars nous a transmise dans ses oeuvres, dans *L'Homme foudroyé* notamment, et s'avère en quelque sorte voilée par la fiction. Claude Leroy, dans *La Main de Cendrars*, un ouvrage consacré en partie à la genèse et à la création de la mythologie personnelle de l'auteur, démystifie et contextualise les deux événements-clés : le choix du pseudonyme et la perte de la main droite. Selon le critique, parce que le poète n'a pas publié de texte important avant *Les Pâques à New York*, le changement de nom «est étroitement associé à l'acte d'écrire et de publier⁵». Plus qu'un nom de plume, «Blaise Cendrars» apparaît ainsi comme la signature d'un être transfiguré : «il est vrai que Cendrars passe sous silence son identité

⁴ Dans la biographie qu'elle consacre à la vie de son père, Miriam Cendrars a fait paraître une reproduction d'un autoportrait signé F.S., dessiné par l'auteur en 1912, et sur lequel il a écrit la phrase «Je suis l'autre», empruntée à Gérard de Nerval.

⁵ C. Leroy, *La Main de Cendrars*, p. 45.

première. Rien dans ses livres ne rappelle le Freddy Sauser qu'il fut. À conjurer le retour du patronyme, il fait preuve d'une virtuosité sans défaillance⁶.» Dans la construction du mythe Cendrars, la perte de la main droite demeure, avec raison, la blessure la plus profonde et la plus significative, considérée par Cendrars comme une sorte de punition, de signe éclatant de sa propre déperdition. Celui qui désirait devenir le successeur d'Apollinaire, mais que l'on appelait à Paris le «bras droit⁷ » d'Apollinaire, a même prétendu s'être amputé lui-même de la main droite, du moins de ce qui en restait, sur le champ de bataille devant la ferme Navarin :

Ce que sectionne le grand congé, ce qu'il sanctionne par auto-mutilation, c'est l'imaginaire prométhéen du premier Cendrars. Car le crime fut multiple et le mal de l'autre n'a pas seulement corrompu la main du poète : il a infecté sa signature. Avec la Poésie, c'est le pseudonyme qui est frappé devant la ferme Navarin⁸.

La culpabilité de s'être cru le messenger d'une poésie nouvelle conjugée à la dénégation de ses ambitions premières le pousse à conjurer le «mal» par l'écriture. Sa main gauche devient «sa main amie», celle qui hante la Tétralogie et à laquelle *La main coupée* est dédiée. De toute évidence, la fictionnalisation répétée de cette expérience traumatisante et de ses conséquences a bouleversé la vision que le poète avait du monde et de l'écriture. Et dans ce cheminement, l'année 1917 marque véritablement une étape car, dans la grange où il écrit *L'Eubage*, son écriture se transforme, emprunte une voie nouvelle :

Dans la grange de Méreville, en deux mois, la poétique de Cendrars va changer d'idée. Arrivé au plus tard le 23 juin, reparti peu après le 5 septembre, c'est un fuyard amer qui quittait Paris et c'est un écrivain «refaçonné» qui y revient en coup de vent pour publier une plaquette imprévue, rencontrer la femme de son mythe et laisser enfin la place à l'autre qu'il ne savait pas qu'il était, le *gauche* qui s'est enfin reconnu, prend la parole et définit ses nouveaux devoirs. Entretiens, le voyageur de l'écriture aura changé de bagages⁹.

⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁹ *Ibid.*, p. 107.

«Ce changement de bagages» aura de multiples effets. Cendrars qui depuis ses débuts avait surtout écrit des textes poétiques, assez prosaïques cependant (pensons au titre *La Prose du Transsibérien*) et des essais critiques portant sur l'art pictural, la poésie moderne et la musique¹⁰ s'intéresse désormais au roman qu'il considère à la hauteur de ses nouvelles aspirations : «Seule la formule du roman permet de développer le caractère actif d'événements et de personnages contemporains qui, en vérité, ne prennent toute leur importance qu'en mouvement¹¹». D'autres formes d'expression sont explorées par Cendrars, choisies elles aussi pour leur capacité à traduire le réel, le direct, le mouvement : le cinéma que l'auteur exerce d'abord avec Abel Gance (lors du tournage de *J'accuse* en 1918, puis de *La Roue* en 1920-21), le reportage qu'il pratique à l'occasion et qui le mène à Hollywood, puis à Londres¹², la nouvelle (*Les Histoires vraies*, *La vie dangereuse*), le roman-reportage (*L'Or*, *Rhum*), sans oublier le fragment et le texte à tendance autobiographique (la Tétralogie). En outre, ses productions d'après 1917 confirment la rupture définitive avec le milieu littéraire parisien, ce que suggère Yvette Bozon-Scalzitti en proposant une lecture contextuelle de *Moravagine* (1926) :

En remontant à la source dadaïste, elle-même alimentée à la source futuriste, il semble que Cendrars ait voulu donner aux timides Surréalistes, «ces affreux fils de famille à l'esprit bourgeois» (HF, 145), une leçon d'audace surréaliste, du Surréalisme proprement incarné, intensif, iconoclaste et délirant¹³

Dans ce court passage, la critique évoque la rupture d'ordre stylistique qu'a imposée Cendrars avec *Moravagine*, mais une autre rupture, que l'on peut qualifier de physique, éloigne le poète de la capitale. Dès 1924, l'écrivain

¹⁰ Les textes critiques parus entre 1910 et 1916 ont été réunis dans *Aujourd'hui suivi de Essais et réflexions*. On retrouve dans cet ouvrage des essais sur les cubistes (Barque et Picasso, entre autres), sur des compositeurs russes (Rimsky-Korsakow, entre autres) ainsi que sur les oeuvres de Cendrars (*La Prose du Transsibérien*).

¹¹ Blaise Cendrars, «Le roman français», dans *Aujourd'hui suivi de Essais et réflexions*, p. 55.
¹² Cendrars publie en 1936 sous le titre *Hollywood, la mecque du cinéma* ses articles consacrés à l'industrie naissante du cinéma américain. Quelques années plus tard, il sera correspondant de guerre à Londres.

¹³ Yvette Bozon-Scalzitti, *Blaise Cendrars ou La passion de l'écriture*, p. 43.

découvre l'Amérique du sud et se voue à une passion du voyage qui ne le quitte plus. L'ailleurs, déjà partie intégrante des premiers poèmes, dans lesquels New York, la Russie et le Panama deviennent les lieux mythiques d'une quête protéiforme (quêtes du sens, de l'amour ou de l'identité, selon les interprétations), renvoie, dans les romans, aux rencontres mémorables, au mystère et à l'aventure. Dès lors, le genre actif du roman permet aussi à l'auteur de tremper sa «plume [...] dans la vie» (HF, p. 264) et de représenter un univers imaginé où se confondent la vérité et la fiction.

En ce sens, même si *Moravagine* diffère des autres romans de Cendrars, -- certaines obsessions de l'auteur, dont l'errance et la guerre, y sont thématiques, mais la violence et la cruauté du personnage de Moravagine ne reparaissent pas avec autant de force chez les autres héros (ou plutôt antihéros) cendrarsiens -- une pratique d'écriture particulière s'institue, c'est-à-dire l'apparition et la construction progressive du personnage mythique de Blaise Cendrars. Dans *Moravagine*, les deux personnages principaux le voient une première fois dans un hangar, affairé à la construction d'un avion : «Il était penché sur son travail. À l'aide d'un compas, il chiffrait des repères sur une hélice en bois¹⁴». L'aviateur Champcommunal qui accompagne Moravagine et son médecin leur présente son apprenti en ces termes : «Messieurs, dit-il, permettez-moi de vous présenter mon lieutenant, Blaise Cendrars». Personnage réel mis en scène dans un roman fictif ou personnage fictif dont seul le nom possède un caractère de réalité, Cendrars ne joue, dans *Moravagine*, qu'un rôle mineur. Il en est tout autrement dans *Rhum*, ce produit d'un croisement entre la biographie, le roman historique et le reportage. Le narrateur y relate l'aventureuse vie de Jean Galmot, se fonde sur de nombreux articles de journaux et s'inspire de témoignages et de lettres pour mener à terme son projet. Le «roman» est ainsi construit sous la forme d'une

¹⁴ B. Cendrars, *Moravagine*, p. 27.

enquête : les questions se succèdent et structurent le récit, les réponses font naître d'autres questions, ce qui a pour effet de situer le doute et l'incertitude au centre de l'intrigue. Le meneur d'enquête, narrateur autodiégétique que l'on associe inévitablement à Blaise Cendrars, ne s'identifie jamais clairement, mais accomplit un travail similaire à celui de l'auteur, devient ainsi une sorte de représentation fictive du reporter-romancier à l'oeuvre : «Jean Galmot. / La vie d'un homme./ Par quel bout commencer ? / Je l'ai rencontré en 1919. / Je n'étais pas sans connaître la légende de Jean Galmot. On n'a pas vécu comme moi durant des années dans les coulisses du monde des affaires, dans ce que j'appelais vers la fin de la guerre *la bohème des finances* [...] sans connaître Paris¹⁵». Ici, le jeu des ambiguïtés narratives s'avère parfaitement maîtrisé et le pacte de lecture, encore plus que dans *L'Homme foudroyé*, apparaît absolument trouble. Mais là ne s'arrête pas la mise en scène des Blaise Cendrars car on retrouve ce même personnage dans *Emmène-moi au bout du monde*, la dernière oeuvre romanesque de l'auteur dont la narration est assumée par une instance omnisciente. «Roman à clef [...] écrit selon l'esthétique de quelqu'un qui croit à ce qu'il raconte¹⁶ », ce texte relate le dernier amour de Mme Thérèse Églantine, une actrice parisienne vieillissante. Cette fois-ci, c'est le personnage de Thérèse qui se remémore les paroles de Cendrars dans une de ses longues répliques : «Quant à Marcel Proust, jamais je n'ai pu croire qu'il s'était laissé mourir de faim, son oeuvre accomplie, ainsi qu'a voulu me le démontrer Blaise Cendrars au lendemain de sa mort, me disant : " *Le Temps retrouvé* paru en librairie, Marcel n'a qu'à disparaître, il n'avait plus rien à dire [...]"¹⁷». On pourrait sans doute gloser ce passage d'*Emmène-moi au bout du monde* et y lire l'aveu d'un écrivain vieillissant qui comme Marcel voit venir le temps du silence, total et définitif. Mais cela nous

¹⁵ B. Cendrars, *Rhum*, p. 10.

¹⁶ Cette réflexion apparaît dans un Nota Bene de Cendrars qui constitue une courte préface à *Emmène-moi au bout du monde*.

¹⁷ B. Cendrars, *Emmène-moi au bout du monde*, p. 190.

éloignerait de notre propos. N'empêche que la dernière oeuvre présente un Blaise Cendrars diminué, un être qui ne s'incarne plus que dans le discours d'autrui. N'oublions pas qu'entre *Moravagine* et *Emmène-moi au bout du monde*, les quatre tomes de la Tétralogie ont consacré définitivement le personnage mythique de Cendrars, ce poète vagabond, solitaire, visionnaire, érudit et moderne.

Que signifie donc cette prolifération des «Blaise Cendrars» aux multiples visages qui se racontent ou se laissent raconter par d'autres ? Le choix d'écrire sous un pseudonyme contribue, d'une part, à brouiller les codes et à instaurer une forme d'ambiguïté continue. D'autre part, la mise en scène de son double dans les cadres les plus divers et l'hésitation entre le possible (le reporter-romancier écrivant la vie de Jean Galmot dans *Rhum* et l'homme vieillissant restituant ses souvenirs dans la Tétralogie) et l'impossible (Blaise Cendrars, ami de Moravagine et de Thérèse Églantine, des êtres inventés), permettent à l'auteur d'entretenir et d'instituer sa propre mythomanie, de la transformer en projet d'écriture. Partant de là, entre l'indétermination générique de *L'Homme foudroyé* pensée et voulue par l'auteur et la construction du personnage mythique de Blaise Cendrars, des liens se tissent. Le goût de l'indéterminé, qu'il touche au statut des textes ou à celui du personnage de Blaise Cendrars, pourrait bien être le point de départ de la poétique de l'auteur car, comme l'écrit Claude Leroy, «si j'écris pour devenir l'autre, si j'écris pour accomplir cette métamorphose et la mettre en oeuvre, l'entreprise biographique, toute entreprise autobiographique devient exactement réactionnaire : elle tend à enfermer Je dans ce qu'il dépouille. Elle le *retrace* alors qu'il tente, ces traces, de les effacer¹⁸». Fuir sa vie, s'en inventer une nouvelle, se créer un moi pluriel qui devienne insaisissable et

¹⁸ C. Leroy, «L'abiographie», dans *Le Désir biographique*, p. 232.

mythique, constituent d'une certaine façon la règle d'or d'un héros pour qui la fiction et la vérité ne sont pas nécessairement inconciliables.

B) Le mythe Cendrars dans *L'Homme foudroyé*

Pour les sociétés archaïques¹⁹, le récit mythique, que l'on distinguait du conte et de la légende, était réservé aux élus, ces hommes qui surmontaient les épreuves initiatiques et qui, forts de leurs exploits, héritaient d'un savoir qu'ils se gardaient bien de partager avec les non initiés. Aurolé d'un mystère et d'une force sacrés que nul n'osait profaner, le mythe n'avait rien d'illusoire, ne reposait pas sur le faux, mais se nourrissait du vrai : «Dans les histoires «vraies», nous avons affaire au sacré et au surnaturel ; dans les histoires «fausses», au contraire, à un contenu profane [...]»²⁰. Paradoxalement, ces histoires vraies ne faisaient nullement partie d'une préhistoire lointaine ; elles s'ancraient plutôt au présent de la collectivité et s'inscrivaient dans une longue tradition de réactualisation. Il fallait «revivre ce temps-là, le réintégrer le plus souvent possible, assister de nouveau au spectacle des oeuvres divines, retrouver les Êtres surnaturels et réapprendre leur leçon créatrice²¹».

Il va sans dire que le mythe Cendrars se détache de la conception que les premières civilisations avaient des histoires mythologiques. Le personnage de Blaise Cendrars n'emprunte pas les apparences d'un être surnaturel, n'inspire pas de sentiment religieux et n'a certes pas participé à la création d'un monde nouveau dont ses fidèles se souviennent, le célébrant cérémonieusement. Toutefois, certains aspects du mythe sacré semblent avoir été retenus par l'auteur lors de la création de sa mythologie personnelle : figure légendaire, Cendrars

¹⁹ Les informations sur le mythe proviennent en majeure partie de l'ouvrage *Aspects du mythe* de Mircea Eliade.

²⁰ M. Eliade, *Aspects du mythe*, p. 19.

²¹ *Ibid.*, p. 31.

prétend raconter, dans ses oeuvres, des histoires vraies peuplées de personnages «imaginaires à force de crudité et de vie captée²²», ouvrages dans lesquels une profession de foi en l'homme est constamment réitérée et dont la trame mêle allègrement la réflexion sur la création (littéraire, cette fois) et le récit d'actes. Une «leçon créatrice», pour reprendre les mots de Mircea Eliade, y est élaborée et renvoie à une leçon de vie, défendue par l'auteur, narrateur et/ou personnage Blaise Cendrars. Entre le mythe sacré et le mythe moderne qu'incarne Cendrars -- et toute autre figure insaisissable et mythifiée, que l'on pense à Rimbaud ou à Garbo --, la différence en est souvent une de réception et d'interprétation puisque les «civilisés» ne reçoivent pas le mythe de la même façon que les «anciens». Au-delà de cette différence, les cérémonies rituelles comme les lectures passionnées de biographies à succès ont un effet similaire sur l'être humain : fascination et curiosité s'entremêlent, transfigurent le réel et éloignent de la vie ordinaire. Roland Barthes a d'ailleurs analysé, dans son ouvrage *Mythologies*, l'effet des mythes sur la société française des années 1950 et en est arrivé à cette conclusion : «le mythe est une parole²³». Qu'elle soit picturale, écrite ou orale, cette parole devient mythe parce qu'elle constitue un «système de communication [...], un message²⁴». Le mythe est donc à la fois la forme et le sens et, par sa nature même, porte peut-être plus que le simple message verbal ou écrit. À la lumière de ces réflexions, on comprend pourquoi le mythe Cendrars, bien plus que les essais critiques ou que les oeuvres écrites qui théorisent de façon systématique un art d'écrire, donne à lire les fondements de la poétique de l'auteur. C'est qu'en ce mythe se concentrent les principales idées inhérentes à sa vision de la vie et de l'art.

²² B. Cendrars, *J'écris, écrivez-moi*, p. 220.

²³ R. Barthes, *Mythologies*, p. 193.

²⁴ *Ibid.*, p. 193.

Comment se présentent les thèmes récurrents, sous-jacents au mythe et à l'oeuvre, dans *L'Homme foudroyé* ? Dans le deuxième chapitre du mémoire, nous avons esquissé une réponse à cette question : en prouvant que la configuration des *Rhapsodies gitanes* renvoie à deux formes d'écriture, l'abécédaire aztèque et la rhapsodie, nous avons révélé un aspect fondamental de la composition de *L'Homme foudroyé*, c'est-à-dire la coexistence de milieux parallèles unis par la présence du narrateur Cendrars qui se fait le défenseur de la liberté de pensée et de l'errance, mais qui s'impose aussi comme le représentant d'une collectivité silencieuse. Si la structure de l'oeuvre dénote le mythe, son énonciation en porte les traces, diffuses et allusives, mais bien présentes. C'est pourquoi nous nous intéresserons à l'énonciation de deux passages de *L'Homme foudroyé*, la lettre de Cendrars à Édouard Peisson, l'incipit de l'oeuvre, et le récit de Sawo, monologue de la rhapsodie «Les Couteaux» sur lequel se referme le livre. Par l'analyse différentielle de ces deux fragments, nous ferons ressortir deux regards distincts posés sur l'auteur-narrateur Blaise Cendrars et nous montrerons comment le mythe et l'homme prennent chair dans *L'Homme foudroyé* et comment l'auteur-narrateur unit la vérité et la fiction pour mieux communiquer son art d'écrire.

1) Incipit et excipit : formes et contextes

L'Homme foudroyé s'ouvre sur une lettre supposément envoyée par l'auteur à Édouard Peisson. Dans cette lettre-chapitre, le narrateur renonce aux jeux de la dissimulation et laisse intact, pour ne pas dire criant de réalité, le nom de son ami. Dûment dédié et signé, le texte respecte les règles premières de l'écriture épistolaire, c'est-à-dire qu'un destinataire convoque un destinataire, tant et si bien qu'à la toute première page de l'oeuvre, le lecteur est confronté à un

texte dont la trame et le ton le convient dans un espace auquel seuls Cendrars et Peisson auraient normalement eu accès. Est-il nécessaire de préciser qu'ici la norme est contournée ? Cendrars l'a confié à Jacques-Henry Lévesque, cette lettre, parce qu'elle avait une signifiante particulière, devait être intégrée à *L'Homme foudroyé* :

Quant à la lettre à Peisson, je vais la laisser telle quelle. Si j'avais à la retoucher ce serait pour accentuer encore plus le côté déplaisant du début, vu que c'est cette gêne-là qui m'a poussé ce jour-là à me remettre à écrire. Je ne veux rien prouver par cette lettre sinon éclairer un voyage inconscient de psychologie. C'est pourquoi je l'ai incorporée sous forme de chapitre et non placée en guise de dédicace ou de préface²⁵.

En évitant de faire de la lettre une dédicace, ce qui demeure une pratique courante en littérature, et en donnant aussi à lire un monde référentiel circonscrit, Aix sous l'occupation allemande, l'auteur se pose d'entrée de jeu à la frontière du privé et du public.

Déjà, en tant que genre du discours, la lettre apparaît comme le lieu privilégié du dévoilement de soi. Elle met nécessairement en scène deux sujets : un «je» et un «tu». Naturellement, seul le «je» détient le pouvoir de se dire et, par le fait même, de dire l'autre :

L'enfermement du «je-tu» que produit l'enveloppe cachetée crée donc, grâce à l'exclusion du monde extérieur, un espace d'intimité propice à l'installation des acteurs-sujets pathémiques [en sémiotique, terme qui désigne les êtres passionnels qui ont la faculté de ressentir des sentiments et des émotions], et un espace du secret, invitant à se mettre à nu et donnant l'illusion qu'on peut se dire tout et aller au bout de son dire²⁶.

Comment cette mise à nu se traduit-elle dans la lettre à Peisson ? Certes, par sa fonction expressive²⁷, la lettre met l'accent sur une vision subjective du monde, celle que défend Blaise Cendrars. En outre, la place qu'occupe ce fragment dans *L'Homme foudroyé* lui confère une mission précise : entraîner le lecteur dans un

²⁵ B. Cendrars, *J'écris, écrivez-moi*, p. 296

²⁶ A.J. Greimas, dans *La Lettre. Approches sémiotiques*, p. 7.

²⁷ Nous nous référons à l'une des six fonctions linguistiques définies par Roman Jakobson dans ses *Essais de linguistique générale*. La fonction expressive ou émotive se manifeste surtout dans les textes à narration autodiégétique ; la lettre, le journal intime et l'autobiographie apparaissent comme les formes écrites qui la privilégient.

univers gouverné par un «je» clairement identifié pour mieux «mettre en place son univers de fiction [et] faire entrer un certain nombre d'éléments dans le domaine du savoir du lecteur²⁸». La lettre, en ce sens, se présente comme une invitation à la lecture et à la découverte d'une conscience, devinée d'abord puis dévoilée progressivement. Seule une part infime des intentions du narrateur est donc mise à nu et, cela, de façon à appâter le lecteur.

Dans le récit de Sawo, les stratégies textuelles employées s'avèrent renversées. Le monologue au style direct, contrairement à la lettre, constitue une sorte d'épilogue aux *Rhapsodies gitanes* : le Fils raconte la vendetta à Blaise Cendrars, restitue une dernière fois l'univers dépeint dans les chapitres précédents. Ainsi, plutôt que d'introniser le lecteur dans l'univers fictionnel de *L'Homme foudroyé*, il l'en extirpe en confirmant certaines des thèses émises par Cendrars au cours de son récit (les motifs de Marco, les raisons qui poussèrent le roi à faire fuir Léger, la perception qu'avait le clan de la présence de Cendrars, entre autres), mais en posant surtout un second regard sur les événements, regard qui, notons-le, s'impose dans et par le discours.

Deux aspects de ce récit retiennent notre attention : son apparente objectivité et son caractère unique. Parce qu'il est écrit au style direct, le monologue de Sawo semble plus neutre et plus réaliste que les récits de parole ou de pensée du narrateur Cendrars, même si, à la réflexion, l'effet véritable est tout autre :

Cette prise de distance est une mise en scène à l'intérieur de la parole, une manière de présenter une citation, mais en aucune façon une garantie d'objectivité. Ici, le discours rapporté n'a d'existence qu'à travers le discours citant, qui construit comme il l'entend un simulacre de situation de l'énonciation citée²⁹.

Pour que le récit de Sawo semble plus objectif encore, Cendrars se garde bien d'intervenir dans le corps du texte -- il se permet toutefois d'ajouter quelques commentaires en bas de page. Il s'agit là d'une première dans *L'Homme*

²⁸ D. Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, p. 168.

²⁹ *Ibid.*, p. 95.

foudroyé car à aucun autre moment, Cendrars n'intègre de monologue étranger à son texte ; les répliques, les récits de paroles et les récits de pensée sont toujours encadrés de ses propres réflexions. Paradoxalement, Sawo, qui jusque-là n'avait été qu'évoqué au passage³⁰, incarnation même de l'être fuyant (soldat déserteur, fils prodigue du clan gitan, voleur international en cavale), acquiert, dès sa première apparition, le droit à la parole. L'absent, libre et insouciant, s'approprie donc, grâce au narrateur metteur en scène, le mot de la fin.

Malgré leurs différences, certains parallèles s'établissent entre la lettre à Peisson et le récit de Sawo. Par la présence des couples je-tu, le ton de la confiance, pour ne pas dire de la confiance, s'impose. Dans l'incipit, avant de raconter sa propre expérience, Cendrars fait référence au traumatisme vécu par Peisson, restituant même ses paroles au style direct :

Et tu as terminé, disant : -- C'était inouï, ce silence, cette nuit chaude et parfumée par les herbettes et les pins des collines circonvoisines, cette nuit d'août, ce ciel constellé, cette nuit translucide, cette paix, ce silence, et l'occupant forniquant chez moi avec une poule. Quelle humiliation !» (HF, p. 11).

Le récit de Peisson apparaît comme le point de départ de la réflexion du narrateur qui, empathique, ressent la même humiliation que son ami ; le je et le tu s'avèrent ainsi unis par des émotions similaires, communiant dans la honte et le dégoût. Dans le discours de Sawo, une sorte de distance est créée entre le je et le tu par l'intronisation d'un nous qui désigne le clan gitan : «Je t'avoue que si je ne t'avais pas connu je serais peut-être encore en train de marcher, traîner sur les routes, «marcher la route» comme ils disent, nos gens [...]» (HF, p. 422-423). Mais, le récepteur Cendrars, que l'on devine assis tout près de Sawo, est interpellé à plusieurs reprises par le conteur sous les noms de «caporal» et

³⁰ Ses paroles nous sont cependant transmises entre parenthèses à la page 277 de *L'Homme foudroyé* : «(ce qui le faisait rigoler dans le civil car il ne portait pas sa décoration, la fourrant au fond de sa poche pour embêter les gendarmes quand on le coffrait : «--Tu ne peux pas t'imaginer la tête qu'ils font quand je la sors de ma poche, avec le papelard et ma citation, me disait-il.[...])».

«vieux», marques de familiarité qui suggèrent cependant le respect. Plus significatives encore sont les nombreuses propositions anaphoriques qui mettent l'accent sur le destinataire : «tu comprends», «comme tu vas le voir», «tu sais» et autres formules du même type ponctuent le discours de Sawo et confirment que, malgré son silence, Cendrars demeure bien présent, indélogeable. À ce propos, Benveniste n'a-t-il pas écrit que :

la conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un qui sera dans mon allocution un *tu*. C'est cette condition du dialogue qui est constitutive de la *personne*, car elle implique en réciprocité que je deviens *tu* dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par *je*³¹.

Devenu le «tu», Cendrars, jusque-là l'observateur privilégié, apparaît comme le sujet observé, l'autre. Et, mieux que les rares confessions de ce dernier, le récit de Sawo dessine le portrait psychologique de l'écrivain, rend l'image de son moi lisible et quasi impérissable. De toute évidence, la lettre à Peisson donne aussi à lire le moi de l'auteur-narrateur qui, comme dans l'excipit, se définit par le contraste qu'impose la présence du «tu» de Peisson. Mais le «je» de l'épistolier se montre plutôt réservé, égrenant ses préoccupations de façon allusive. Nous touchons ici à un aspect important de notre analyse différentielle : suggérée dans l'incipit, la personnalité du narrateur est dévoilée, vantée même, dans l'excipit. Or, malgré l'apparente objectivité du discours direct, les paroles de Sawo sont rapportées par un Cendrars narrant et intégrées au récit d'un Cendrars écrivain. Ce qui revient à dire que l'auteur réel délègue ses paroles au narrateur qui les délègue ensuite à Sawo pour dire qui il est, livrer sa vision de l'écriture et mettre au jour un message. L'homme, l'écriture et le message se conjuguent pour constituer une personnalité symbolique à laquelle le mythe et l'oeuvre s'abreuvent.

³¹ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, p. 260.

2) L'homme

Dans la lettre à Peisson, Cendrars utilise des procédés allusifs pour mettre en scène son double et mieux le camper dans son univers fictionnel. Ces procédés sont «des rapports de communication seconds. En effet, la relation locuteur-allocutaire n'est pas seulement tracée par le jeu des indices personnels. Tout discours dessine plus ou moins subtilement un portrait du locuteur et un portrait de celui à qui il s'adresse³² ». Plutôt que d'énumérer ses fonctions et ses qualités, le narrateur dessine son portrait en communiant avec l'autre dans une intimité recréée, comparant une expérience qu'il a vécue vingt-huit ans auparavant au traumatisme de Peisson :

Dès que tu fus sorti, je ne sais pas pourquoi, mon cher Peisson, je me mis à penser à ce que tu venais de me raconter, et au sujet de tes réflexions nocturnes, je me mis à évoquer d'autres nuits, tout aussi intenses, que j'ai connues sous les différentes latitudes du globe, dont la plus terrible que j'ai vécue, seul, au front, en 1915... (HF, p. 12)

Déjà, dans ce passage, des éléments-clés, qui en disent autant sur la nature du récit à venir que sur le personnage-phare du texte, sont mis en place : le livre s'articulera sans doute autour de souvenirs marquants et s'inspirera des expériences du signataire de la lettre, homme qui a beaucoup voyagé, qui a connu de nombreuses nuits intenses et qui a été soldat. Telles des pistes de lecture, le contenu autobiographique, l'importance accordée à l'expérience, les thèmes du voyage et de la guerre sont annoncés allusivement dès l'ouverture du récit. Parallèle à ces thèmes, la solitude dans laquelle l'écrivain et son ami vivent et évoluent -- elle apparaît comme l'état qui privilégie la réflexion -- devient le symbole du retranchement et de la renonciation. C'est dans la solitude d'une nuit claire et chaude qu'Édouard Peisson a souffert de l'humiliation infligée par

³² A. Fossion et J.-P. Laurent, *Pour comprendre les lectures nouvelles : linguistique et pratiques textuelles*, p. 90.

l'officier allemand : «Il [l'officier] t'avait plaqué là pour gagner sa chambre avec une grue invraisemblable qu'il avait ramenée de Marseille... et tu restais là, seul [nous soulignons], fort avant dans la nuit, songeant à la défaite...» (HF, p. 12). C'est aussi dans la solitude de la guerre que Cendrars a connu sa plus grande peur, cette «éclipse de [sa] personnalité» qu'il raconte dans *Le Silence de la nuit* et c'est par et en elle qu'il recommence à écrire.

Dans le récit de Sawo, la solitude se présente sous la forme d'une marginalité respectable qui éloigne Cendrars des êtres ordinaires et lui attribue, par le fait même, des qualités exceptionnelles. Rappelons qu'entre l'incipit et l'excipit, le lecteur a pénétré l'univers fictionnel de *L'Homme foudroyé* : l'éclipse de la personnalité, les escales à Marseille, le séjour à la Redonne, l'enquête menée par le narrateur dans la zone gitane lui sont connus ; le personnage mythique de Cendrars s'est incarné, tour à tour soldat, voyageur solitaire, transfuge, rhapsode, défenseur des humbles... En ce sens, le récit de Sawo ne livre rien de neuf, mais cristallise une image quasi idéalisée de Cendrars. Le transfuge a non seulement réussi à s'infiltrer dans le milieu fermé des Gitans, mais exerce même une certaine fascination sur les membres du clan : « Mais, enfin, j'étais content de savoir que tu étais rentré d'Italie et que comme par hasard tu t'intéressais à ce qui se passait chez nous. Tu peux pas savoir le courage que ça m'a donné et aussi du flair et de l'astuce, à ton exemple, pour finalement baiser le Marco» (HF, p. 427). Si dans l'incipit, le courage de Cendrars est suggéré -- ce dernier a confronté la peur la plus terrible dans la solitude et a survécu à ce traumatisme --, il est ici affirmé, voire consacré : « Tu es un type épatant. Il n'y en pas deux comme toi. Dieu sait si tu nous a fait chier, au front, mais tous les copains, et ça je puis te le dire, s'ils râlaient, ils se seraient fait tuer pour toi, caporal» (HF, p. 430). Les références répétées à son exemplarité confèrent à Cendrars des qualités -- courage, astuce, flair, indépendance d'esprit -- que le lecteur avait peut-être

cernées au fil de sa lecture, mais qui s'avèrent réactualisées sous le regard de Sawo. Qui plus est, Sawo a connu Cendrars dans des contextes différents, à la guerre puis sur les routes alors que l'écrivain accompagnait les comédiens du théâtre ambulant du Grêlé. Parce qu'il a vu Cendrars agir en des circonstances diverses, Sawo devient, en ce sens, le porte-parole et le porte-regard de deux groupes distincts.

Pour Sawo, Blaise Cendrars est un mentor, un homme d'expérience, de confiance et de parole. En revanche, lorsque l'épistolier solitaire s'adresse à Peisson, il se révèle plus faillible. Chez l'un comme chez l'autre, la force de la solitude ou de la marginalité les éloigne du commun et n'a rien de fortuit : elle devient, en effet, la source, le motif et le fruit de la réflexion. Plus qu'un état, cette solitude provoque la stigmatisation de l'homme et devient le signe de sa différence. En outre, le début et la fin de *L'Homme foudroyé* se complètent : les visages du personnage de Cendrars qu'ils dévoilent s'avèrent parfaitement conciliables, tout comme le sont les deux visions de l'écriture qu'ils mettent au jour. La première constitue une plongée dans l'univers intime de l'auteur Cendrars, les causes qui le ramènent à l'écriture étant divulguées. La seconde, quant à elle, s'attache à l'impact de l'écriture sur le lecteur Sawo. Cela dit, dans les deux fragments, l'écriture est irrémédiablement liée à la vie, au réel dans lequel elle puise son inspiration. Issu de l'humiliation subie par Peisson, *L'Homme foudroyé* peut se lire comme un manifeste destiné aux hommes qui, tel Sawo, le considéreront comme un art de vivre.

3) L'écriture et le message

Dans l'incipit, l'acte d'écrire supplée à l'aveu manqué, et s'avère d'une totale imprévisibilité :

Cette peur, jamais je n'ai raconté cela à personne et je t'aurais tout dit à la minute si tu avais encore été là. [...] Alors n'ayant plus une chance de te rattraper, au lieu de te courir après, j'allai dénicher ma machine à écrire, l'époussetai et me mis incontinent à taper pour toi le présent récit, tu devines avec quelle émotion, mon cher Peisson, puisque, depuis juin 1940, et malgré ta chaleureuse et fréquente insistance, et toutes les sollicitations intéressées des éditeurs, des hebdomadaires et des journaux -- sans parler du malaise qui découlait pour moi de mon inactivité -- tu sais que je n'ai pas écrit une ligne. (HF, p.12)

Provoqué par le choc de la confession de Peisson et de l'évocation en solitaire de la grande peur, le retour à l'écriture est ensuite métaphorisé dans ce passage :

L'écriture est un incendie qui embrase un grand remue-ménage d'idées et qui fait flamboyer des associations d'images avant de les réduire en braises crépitantes et en cendres retombantes. Mais si la flamme déclenche l'alerte, la spontanéité du feu reste mystérieuse. Car écrire, c'est brûler vif, mais c'est aussi renaître de ses cendres. (HF, p.13).

On retrouve, d'une part, synthétisés en ces deux phrases, quelques-uns des thèmes-clés qui sous-tendent l'univers fictionnel cendrarsien et, peut-être plus indirectement, le mythe Cendrars. D'abord, les références au mythe du phénix³³, à la renaissance par le feu, associée chez Cendrars à une ré-incarnation par l'écriture, se lie à la quête du sens pour mieux traduire le sacrifice de l'identité originelle menant à l'invention de soi. En plus d'associer l'écriture à la renaissance, la métaphore de l'incendie rappelle le pseudonyme, ce nom inventé d'une personne réelle devenue personnage fictif. De fait, l'auteur s'inspire de son patronyme «Cendrars», très près phonétiquement du substantif «cendres», pour élaborer une thématique de la foudre qu'il approfondit et exploite avec

³³ À ce sujet, voir l'article de Jean Burgos «Cendrars et la poétique du phénix. À propos de *L'Homme foudroyé*», dans *Blaise Cendrars et L'Homme foudroyé*, p. 21-36. L'auteur s'intéresse à la récupération du mythe du phénix et à ses effets textuels dans *L'Homme foudroyé*.

constance dans *L'Homme foudroyé*. Le titre de l'oeuvre ne renvoie-t-il pas aux multiples foudroiements subis par le narrateur Cendrars et son entourage ? Foudroyés par l'amour, la perte, la mort ou le besoin de créer, les êtres que dépeint l'auteur, les Peisson, Cendrars, Lerouge, Paquita et Sawo, évoluent rarement dans la sérénité. Tout se passe comme s'ils recherchaient un sens plus profond, une transcendance qui réussirait à combler le vide de leurs vies. Chez le narrateur, la quête du sens habite l'écriture : «Mais si, désirant partager la responsabilité que je te mets à charge, je me demande comment ta courte visite de ce matin a pu déclencher en moi un choc tel qu'immédiatement je me suis mis à écrire et pourquoi je me suis remis à écrire aujourd'hui même, je ne sais trop que répondre» (HF, p. 13). Ne trouvant pas de raison à la reprise de l'écriture, le narrateur la considère plutôt comme le résultat d'une émotion intense et soudaine : «Et alors, j'ai pris feu dans ma solitude car écrire c'est se consumer...» (HF, p. 13).

Certaines des raisons qui ont motivé l'auteur à écrire son *Homme foudroyé* sont cependant évoquées tout le long du récit et se rattachent au foudroiement-charnière de son existence mythique : la rupture avec le milieu littéraire parisien en 1917. Rappelons-nous ce passage : « Le comput de ma vie d'homme commence en octobre 1917 le jour où, pour de nombreuses raisons dont je vous fais grâce mais dont la principale était que la poésie qui prenait vogue à Paris me semblait devenir la base d'un malentendu spirituel et d'une confusion mentale [...]» (HF, p. 199). Deux pages plus loin, l'auteur explicite le passage précédent : «Je tenais à leur fournir une date marquant le début de mon aventure d'homme, d'auteur des *Histoires vraies* et d'amant du secret des choses» (HF, p.201). À l'abri des cénacles, ne se liant volontairement à aucune école, Cendrars se veut désormais le défenseur de la liberté de l'esprit et du corps et, fort de ses plongées dans le monde des hommes, il devient l'anthropologue des

humbles. C'est dans son essai *Profond aujourd'hui* (1917), texte aux accents surréalistes constitué d'une succession de phrases syncopées, que l'auteur évoque pour la première fois sa mission de poète humaniste : «Tout se sensibilise. Est à la portée des yeux. Se touche presque. Où est l'homme³⁴ ?». Cette question qui demeure alors sans écho réapparaît légèrement modifiée dans *L'Homme foudroyé* et, cela, à deux reprises. Dans la séquence «Marthe» des *Rhapsodies gitanes*, Cendrars s'interroge sur le sens de la vie et sur le destin de l'homme : « Oui ou non, la vie a-t-elle un sens ? Je réponds : non. Mais l'homme, l'homme ? Regardez comment ils vivaient. Je vais tâcher de les faire revivre pour vous. J'écris. Lisez.» (HF, p. 235). Puis, dans la dernière rhapsodie, «Le chemin brûlé», le narrateur reprend la même question, mais sous une forme moins personnelle et directe : «On veut savoir. Qu'est-ce que l'homme ? Comment vivait-on ?» (HF, p. 374). La réponse, Cendrars l'a-t-il trouvée ? Dans son *Homme foudroyé*, a-t-il réussi à assumer l'absurdité du réel et à restituer la complexité des vies d'autrui ? L'analyse du discours sur la banlieue, que nous avons réalisée dans la deuxième partie du mémoire, a du moins prouvé que la réflexion du narrateur avait une portée sociale : obsédé par le sort réservé aux gens du peuple transplantés dans un environnement artificiel, Cendrars s'en prend aux architectes de la modernité qui oublient de penser l'homme et son milieu. D'autres exemples confirment cette thèse : *Dans le silence de la nuit*, ce testament collectif qui redonne leur vie et leur mort à des légionnaires disparus, les amitiés partagées avec les pêcheurs de la Redonne et avec les restaurateurs de Marseille et l'attachement au clan gitan demeurent des illustrations, littéraires certes, d'un amour inconditionnel pour ceux qui n'ont jamais eu le pouvoir de se dire, de s'écrire.

³⁴ Blaise Cendrars, *Aujourd'hui 1917-1929 suivi de Essais et réflexions 1910-1916*, p. 11.

Étrangement, la véritable réponse à ce «pourquoi, comment et à qui écrire» se retrouve dans le discours de Sawo :

Tu sais, j'ai lu tous tes bouquins. Je ne les comprend pas tous, souvent je ne puis pas te suivre, mais au moins ça grouille, ça vit, ça voyage là-dedans. Je comprends que ça doit être épatant puisque ça me fait envie et souvent, je ne sais comment ça se fait et je ne saurais te le dire ou te l'expliquer, mais souvent j'ai suivi tes conseils quand je me trouvais dans une sale affaire qui n'aboutissait pas ou pouvait mal tourner pour moi. (HF, p. 430)

Une singulière confusion entre la fiction et le réel s'impose ici puisque Sawo, ami de Cendrars, mais aussi représentant du lecteur implicite dans *L'Homme foudroyé*, s'inspire du livre pour mieux vivre. La leçon créatrice de l'oeuvre s'avère ainsi souterrainement transmise au lecteur réel. «Voyez ce que permet mon écriture. Même si vous ne saisissez pas toutes ses nuances, elle peut vous aider à vivre», semble dire Cendrars. De plus, en disant s'inspirer des conseils de son ami, Sawo n'établit aucune distinction entre l'être à l'existence mythifiée mis en scène dans les romans et l'homme qu'il a fréquenté. Ainsi, jusqu'à la fin, l'auteur aura profité de l'ambiguïté du contrat de lecture qu'il propose aux lecteurs ; le discours direct aidant, il confère pernicieusement le statut de mise en abyme au récit de Sawo. Pernicieusement, parce que l'excipit ne s'avoue pas tel : d'une part, Cendrars y met en scène, dans un cadre en partie fictif, un entretien à sens unique sûrement imaginaire et permet, d'autre part, à un récepteur de se prononcer sur son oeuvre et de conseiller au lecteur réel une attitude propre à recevoir le livre qu'il achève de lire. Autant, sinon plus, que la lettre à Peisson qui impose le ton de la confiance en confrontant au texte de l'aveu et de l'intime, le récit de Sawo interpelle en soumettant le récepteur à sa rhétorique du direct. On entre et on sort de *L'Homme foudroyé* avec l'impression de connaître celui qui parle alors que se dévoile plutôt la vision du monde qui le traverse.

La mythification, en définitive, permet à Cendrars d'incarner ce qu'il défend et d'atteindre, en évitant de se dire tel qu'il est, une sorte de sur-réalité symbolique. Les stratégies discursives qu'il emploie dans les deux fragments analysés le

prouvent : il se rapproche de son lecteur, lui murmurant à l'oreille ce qu'il pense plutôt que de l'affirmer à haute voix, ce qui a pour effet d'attribuer un rôle de premier plan à son destinataire. Il se montre empathique et exemplaire, homme de confiance, et confère à sa prose le pouvoir de changer la vie. Par surcroît, dans l'incipit comme dans l'excipit, le narrateur choisit des espaces textuels singuliers, lieux de l'intime et de l'aveu, pour se raconter, se présentant ainsi de façon paradoxale. Car bien que le ton de la lettre et du monologue au style direct favorise le rapprochement, les qualités exceptionnelles que s'attribue Cendrars l'éloigne de son lecteur et mettent en évidence l'acuité du regard qu'il porte sur le monde. Partant de là, des liens évidents entre le personnage de Cendrars, la configuration et le genre de son oeuvre s'imposent : par son histoire personnelle qui couvre la période de 1907 à 1943, il peut se mettre en scène dans des lieux divers, relater différentes époques et se nourrir de son vécu, qu'il soit mythique ou non, pour mieux évoquer les histoires des autres et étayer les thèses qu'il défend. Par ailleurs, ce mode narratif, qui permet le va-et-vient entre l'individuel et l'universel, renvoie au genre de l'essai, mais suppose aussi l'appropriation par le sujet percevant des êtres, des lieux et des événements qu'il raconte. L'empathie, en ce sens, apparaît comme l'état privilégié par le narrateur qui, s'inspirant de ses expériences personnelles, en arrive à revivre celles des autres, à les ressentir. Vies, aventures, pensées et paroles d'autrui sont donc intériorisées par Cendrars, puis communiquées au lecteur.

C) L'empathie pour mieux rendre la vie et le livre

Vincent Colonna, dans son article «Fiction et vérité chez Blaise Cendrars» affirme que «le seul moyen pour [Cendrars] de restituer la vie d'autrui, c'est l'empathie et une empathie qui se donne pour telle au lecteur. Cette empathie ne vaut pas seulement pour le passé et les êtres, mais aussi pour les choses et les événements³⁵». En effet, tout, du mode narratif de *L'Homme foudroyé* à l'attitude empruntée par le narrateur, ramène à cette idée, l'empathie. Car, mémorialiste de la vie ordinaire, l'auteur-narrateur anime d'une seconde vie ceux qu'il a connus au hasard de ses aventures. À ce propos, Monique Chefdor remarque, dans les notes qu'elle a établies à la suite de la correspondance de Cendrars et de Jacques-Henry Lévesque, que Diane de la Panne, cette chasserresse de fauves rencontrée en Afrique dans *L'Homme foudroyé*, est la représentation fictive d'Élisabeth Prévost «tour à tour réalisatrice de films au Portugal, intendante de la troupe de Louis Jouvet pour sa tournée en Amérique du Sud, éleveur de lapins à Formentera, organisatrice des tournées du Théâtre-Français au Liban, journaliste, etc³⁶». Elle devient, dans les chapitres du *Vieux Port* qui lui sont consacrés («Une drôle de vierge», entre autres), une jeune fille de bonne famille, vierge et encore naïve, «enquiquineuse» un peu snob, selon Cendrars, qui était cependant «un des meilleurs fusils d'Europe, était très sport, avait un cran magnifique, montait divinement bien à cheval, savait s'habiller, avait de l'abattage et de la conversation.» (HF, p. 77). Exemple parmi tant d'autres, Diane comme Paquita, Sawo, Léger ou Lerouge, a sans doute, sous le regard de Cendrars, subi certaines transformations ; le mode privilégié du narrateur, l'empathie, n'apparaît-il pas comme une forme de réappropriation subjective du réel d'autrui (l'expérience de Peisson), des lieux (Marseille et la

³⁵ V. Colonna, «Fiction et vérité chez Blaise Cendrars», dans *Le Texte cendrarsien*, p. 114.

³⁶ M. Chefdor, *J'écris, écrivez-moi*, p. 607.

banlieue parisienne) et des événements (la vendetta) ? Ces paysages et ces scènes extérieurs sont intériorisés et réinventés par l'écriture : «Moi, je dois voir les choses de mes yeux, les toucher de mes doigts pour les aimer et les comprendre, et me confondre en elles par pensée et les réinventer pour les animer et les faire vivre et revivre.» (HF, p. 333). La mythification, en ce sens, n'est pas réservée qu'au seul personnage de Blaise Cendrars mais affecte aussi autrui, ces gens «ordinaires» qu'il rend légendaires. À des degrés divers, une sorte de cristallisation s'opère et restitue des images idéalisées, voire symboliques, de ceux que l'auteur a fréquentés.

1) La vie ou le mystère de l'incarnation

Quand Cendrars prétend être devenu, après 1917, «l'amant du secret des choses», ce n'est certes pas gratuit. Cette affirmation revêt même une signification particulière dans *L'Homme foudroyé* et renvoie à la quête du sens à laquelle nous avons fait référence dans notre analyse différentielle. Cendrars veut écrire l'homme, mais il veut surtout cerner le mystère des hommes, rendre leur réalité symbolique et parlante. Lorsqu'il s'intéresse à Marseille, c'est à son «air de secret sur lequel on bute partout» (HF, p. 60) qu'il s'attarde. Quand il raconte ses pérégrinations gitanes, il dit : «C'est avec étonnement que je découvrais ces mystères comme je traînais par les chemins à la suite de la famille Sawo, et mon esprit était tout préoccupé de ces énigmes vivantes [...] (HF, p. 275). Il en est de même lorsqu'il tente de résumer en quelques lignes la vie de Marthe, la compagne défigurée de Lerouge : «Est-ce ça, la vie ? Oui, si l'on veut. Une page ou trois lignes spectaculaires ou anecdotiques. Mais, c'est aussi autre chose : l'énigme de Marthe sous le masque, le secret qu'Antoinette cachait sous ses jupes, la question

du sexe qui est si sérieuse, le mystère du couple...» (HF, p. 237). Si le mystère des êtres n'était évoqué qu'au passage, peut-être le considérerions-nous comme l'expression d'un désir de sonder plus profondément l'âme humaine, ce qui, en un sens, n'a rien d'excessivement original. Cependant, en élaborant, par la récupération des mythes bibliques, un réseau complexe de correspondances entre ses propres mystères, ceux de ses personnages et les secrets des figures bibliques qui apparaissent sans être annoncés au centre de certains chapitres, les références répétées au mystère d'autrui ne peuvent être négligées. Nous ne pouvons, dans le cadre du présent travail, nous livrer à une analyse approfondie de ces correspondances, mais nous tenterons tout de même de relever quelques-uns de leurs effets textuels dans les séquences de l'oeuvre : «Secrets de Marseille» et «La Pierre».

Dans «Secrets de Marseille», Cendrars associe la ville à la figure de saint Lazare. Analogie qui, après réflexion, étonne peu puisque les récits apocryphes de la tradition provençale ont fait de Marseille le lieu de la seconde vie de Lazare :

saint Maximin, Marie, Marie-Madeleine, Lazare, Marthe, Martille et avec eux saint Cédon, l'aveugle-né guéri par Jésus, ainsi que d'autres encore, furent jetés par les infidèles sur un bateau et lancés à la mer sans personne pour diriger le bateau. Les infidèles espéraient que, de cette façon, ils seraient tous noyés à la fois. Mais le bateau, conduit par la grâce divine, arriva heureusement à Marseille³⁷.

La version cendrarsienne de la légende correspond en tous points à celle que restitue les commentateurs des évangiles et est même associée à l'histoire souterraine de Marseille :

[Ville] dont le génie tutélaire semble être le génie de l'éloquence, qui est aussi le génie de l'intrigue, génie qui se manifeste au cours d'une lente, longue, singulière et sanguinaire et ininterrompue initiation qui va des mystères du culte de la Diane d'Éphèse aux conciliabules secrets de Carbone, sans oublier les réunions occultes des premiers chrétiens dans les catacombes du *Paradis*, autour de *La confession de Saint-Lazare*, ce siège taillé en plein roc, monument souterrain de la confession auriculaire. Lazare, l'ami personnel de Notre-Seigneur ; qui mourut de maladie, la poitrine desséchée par les ardeurs d'une fièvre, à 30 ans, et qui fut ressuscité quatre jours après par Jésus-Christ ; qui vécut encore trente ans après sa résurrection et mourut une deuxième fois, le 31 août de l'an 63 sous Domitien [...] (HF, p. 63)

³⁷ J. de Voragine, cité par A. Marchadour, dans *Lazare*, p. 240.

Mais que signifie cette apparition soudaine de saint Lazare dans les «Secrets de Marseille» ? N'est-elle liée qu'au seul lieu ? Certes pas, car à la figure lazaréenne se rattache aussi une importante tradition littéraire qui a connu son apogée au XX^e siècle et qui confère à Lazare une mission singulière, celle «[de faire] voir l'absurdité du destin de l'homme³⁸». Selon Alain Marchadour, les auteurs qui se sont inspirés de l'histoire de Lazare, les Andreïev, Gorki, Absire, Malraux et Reda, entre autres, ont voulu mettre en scène ce silencieux qui a tout vu, même l'au-delà, pour mieux symboliser les traumatismes vécus par l'homme moderne : la guerre, l'Holocauste, la découverte de l'absurde. Et la récupération du mythe lazaréen par Blaise Cendrars va dans le même sens : l'auteur, rappelons-le, thématise sa propre renaissance, ré-incarnation, sous l'effet du foudroiement, en et par l'écriture ; tel Lazare, il est l'errant, le voyageur qui, arrivé à bon port, devient le porteur d'une parole. Cela dit, d'autres similitudes s'imposent et surprennent par leur ambiguïté. Étrangement, dans «Secrets de Marseille», le narrateur relate son arrivée en bateau mais ne mentionne jamais celle de Lazare. Peut-être a-t-il voulu tirer profit de la coïncidence sans la dévoiler ? Chose certaine, il ne s'agit pas d'un hasard. Pas plus que ne l'est l'association possible entre la solitude revendiquée par Cendrars, et celle à laquelle Lazare, «figure tragique de l'homme, affronté à sa mort dans un monde silencieux et solitaire³⁹», est condamné.

Une autre figure sainte, qui aurait elle aussi terminé ses jours en Provence, habite *L'Homme foudroyé*. Il s'agit de Marie-Madeleine, la Carissima⁴⁰ qui, de l'aveu de Cendrars, devait être le personnage central de son plus grand roman. Elle apparaît pour la première fois dans la séquence « La Fête de l'invention »

³⁸ A. Marchadour, *op. cit.*, p. 255.

³⁹ *Ibid.*, p. 247.

⁴⁰ Claude Leroy, dans *La Main de Cendrars* consacre un long développement à cette oeuvre inédite, voire non écrite, de Cendrars. Voir aussi l'article d'Anna Maibach «Les Secrets de la Carissima», dans *Blaise Cendrars et L'Homme foudroyé*, p. 37-47.

lorsque, citant le cardinal de Cabasole, l'auteur relate la découverte de son corps dans l'église Saint-Maximin, le 18 décembre 1279 :

On trouva dans ce saint corps un signe très assuré de sa vérité, c'est-à-dire un rameau verdoyant qui sortait de sa langue sacrée, de cette langue avec laquelle l'Apôtre des apôtres annonça aux apôtres mêmes que Jésus-Christ était ressuscité des morts [...] (HF, p. 54).

Dans la séquence «La Pierre» des *Rhapsodies*, Cendrars intègre le personnage mythique au récit de ses pérégrinations gitanes :

[En] pensant à la roulotte pleine de femmes et d'enfants que j'avais abandonnés j'avais l'impression d'avoir connu les femmes des Écritures et qu'en vivant avec elles, ces bohémiennes que l'on traite vulgairement de prostituées prenaient pour moi allure de personnages et que dès cette époque --hiver 1916-1917-- je me mis à vouloir percer le mystère de Marie-Madeleine, l'amante de Jésus-Christ, la seule femme qui ait fait verser des larmes à Notre-Seigneur. (HF, p. 266).

Plusieurs caractéristiques de l'art de vivre cendrarsien sont ici mises au jour : d'une part, la rupture de 1917 est évoquée, marquant une fois de plus le renouveau de l'inspiration cendrarsienne ; d'autre part, l'empathie permet au narrateur de réinventer les femmes gitanes pour mieux les transformer en personnages. Toutefois, c'est après s'être penché sur les moeurs et les traditions gitanes, que le narrateur compare plus explicitement les Trois Mariés aux femmes des Écritures : « Entre ces deux [maris de la Mère] s'échelonnent les pères des Trois Mariés qui, comme les trois Mariés de la Barque [...] se distinguent entre elles par l'adjonction à leur saint nom du nom de celui de l'homme qu'elles ont connu, mis au monde ou aimé» (HF, p. 270). Marie Jacobé, Marie Salomé et Marie-Madeleine, ces trois femmes arrivées en bateau à Marseille avec Marthe et Lazare sont ainsi restituées et associées aux contemporaines de Cendrars, l'auteur relevant de façon allusive les similitudes entre leur mode de vie et celui des saintes femmes. Ainsi, sous le regard du narrateur, la mythologie judéo-chrétienne et l'anthropologie s'unissent pour cristalliser le réel des femmes gitanes.

La fictionnalisation ne s'arrête pas là car la nature même des sources documentaires utilisées dans ce fragment confirme le goût de Cendrars pour l'affabulation. Comme dans «Secrets de Marseille», l'auteur se nourrit de la légende provençale plutôt que des récits évangéliques pour mettre en scène les personnages bibliques. Les allusions à Marie Salomé et Marie Jacobé étant rares dans les évangiles, qui ne soulignent que leur présence sur les lieux de la Passion du Christ, Cendrars s'inspire du poème *Histoires des Trois Maries* de Jean de Venette qu'il qualifie de «roman spirituel rempli de fictions» (HF, p. 271). Même Marie-Madeleine apparaît comme une figure paradoxale puisque, seules les exégèses des évangiles, lui ont permis de devenir légendaire. C'est qu'avant le règne du pape Grégoire le Grand (540-604), elle avait trois identités distinctes :

1° Marie de Magdala, de laquelle le Christ chassa sept démons, qui se mit à son service avec d'autres pieuses femmes, qui le suivit au Calvaire, se tint sous la croix, le vit mettre au tombeau, le revit ressuscité au matin de Pâques et fut chargée par lui d'en porter la bonne nouvelle aux apôtres ; 2° Marie de Béthanie, soeur de Lazare et de Marthe ; 3° enfin la pécheresse anonyme qui entra chez le pharisien Simon, parfuma les pieds du Christ et les essuya de son abondante chevelure⁴¹.

Mais la tradition occidentale a tôt fait de les réunir en une seule Marie-Madeleine. Force est de constater qu'en fondant ses recherches sur des légendes incertaines et sur des ouvrages romancés, Cendrars nous ramène au mythique et au légendaire, tout en dévoilant le rapport conflictuel qu'il entretient avec le savoir encyclopédique. Car si la réactualisation, par l'empathie ou par la récupération des mythes bibliques, exemplifie l'art de vivre cendrarsien, elle n'en constitue pas moins l'un des fondements de l'art d'écrire.

⁴¹ V. Saxer, «Les origines du culte de Marie-Madeleine en Occident», dans *Marie-Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*, p. 33.

2) Le livre

L'empathie permet donc à Cendrars d'animer d'une seconde vie les êtres qu'il a rencontrés et les mythes bibliques qui l'ont inspiré. L'auteur devient voleur de morceaux de vies et colleur de légendes. Aussi, sa vision du livre et de l'écriture s'inspire-t-elle de ce mode d'appropriation du réel d'autrui et du savoir universel car, très explicite, elle révèle avec force l'art du fragmenteur.

Les citations, les références et les intertextes abondent dans *L'Homme foudroyé* et rendent compte, par leur seule présence, d'une nouvelle forme de fragmentation : non pas la fragmentation formelle qui crée les ruptures temporelles, narratives et spatiales que l'on retrouve dans les récits, mais le morcellement discursif qui unit les mots d'autrui à ceux du narrateur. En ce sens, la présence de fragments textuels étrangers dans l'oeuvre confirme de nouveau le parti pris de l'auteur pour l'appropriation et la réactualisation. Autre forme d'empathie, la pratique de la citation apparaît comme une sorte de récupération par une subjectivité de matériaux déjà existants, ce que confirme d'ailleurs Antoine Compagnon dans *La Seconde main*, son ouvrage sur la citation : «Je travaille la citation comme une matière qui m'habite ; et, m'occupant, elle me travaille ; non que je sois gros de citations ni tourmenté par elles, mais elles m'ébranlent et me provoquent, elles déplacent une force [...]»⁴² La citation, ainsi extraite de son cadre originel, revit de l'existence que lui confère le citateur et instaure un dialogue entre deux textes, mais aussi entre un destinataire et un destinataire : «elle fait appel à la compétence du lecteur, elle amorce la machine de la lecture qui doit fournir un travail dès lors que, dans une citation, sont mis en présence deux textes dont le rapport n'est pas d'équivalence ni de redondance»⁴³. Traversé par les citations, le texte de Cendrars révèle quantité d'arrière-mondes

⁴² A. Compagnon, *La Seconde main*, p. 36.

⁴³ *Ibid.*, p. 44.

actualisés par la réécriture, mystérieux, posés au centre de récits eux-mêmes fragmentés. La mise en scène des figures bibliques en est un exemple frappant : en Lazare et Marie-Madeleine se concentrent plusieurs qualités symboliques, que l'on pourrait qualifier de langages. Lazare le silencieux, l'errant, le renaissant et Marie-Madeleine, la pécheresse convertie à la Parole du Christ font surgir, dès qu'ils sont « cités », leur histoires et leurs univers respectifs, ramènent aux mystères insondables du Christianisme.

Il en est de même lorsque Cendrars cite un passage du *Discours de la méthode* en exergue de son *Homme foudroyé*. Avant même de se plonger dans l'univers fictionnel de l'oeuvre, le lecteur est confronté aux mots et à la pensée de Descartes. Lisant cette citation inaugurale : «...le grand livre du monde... : voyager, voir des cours et des armées, fréquenter des gens de diverses humeurs et conditions, recueillir diverses expériences, s'éprouver soi-même dans la fortune» (HF, p. 7), le récepteur est initié, d'une part, à l'arrière-monde philosophique qu'est le *Discours*, mais en apprend aussi sur la nature du livre qu'il ouvre et pénètre. Car «le grand livre du monde», c'est la vie et l'écriture réunies dans une seule proposition, c'est la connaissance totale, celle qui naît du contraste. Dans sa correspondance à Jacques-Henry Lévesque, l'auteur ne le cache pas, l'exergue de *L'Homme foudroyé* s'avère signifiante : «Connaissez-vous ces beaux passages de Descartes ? Le premier texte, le plus succinct, ira en exergue de *L'Homme foudroyé* pour Denoël. Il pourrait servir de texte à la bande car rien ne dit aussi bien l'esprit de ce volume⁴⁴». Quelques liens, en effet, se tissent entre le livre de Cendrars et *Le Discours de la méthode*. Tous deux accordent une large place à la biographie et à la vision du monde de leurs auteurs : autobiographie par procuration, *L'Homme foudroyé* dessine souterrainement l'évolution de Cendrars tandis que la partie autobiographique du

⁴⁴ B. Cendrars, *J'écris, écrivez-moi*, p. 256.

Discours sert de point de départ à la réflexion de Descartes, lui permettant de nourrir sa méthode philosophique fondée sur l'intuition et la déduction. En outre, le passage cité par Cendrars dévoile certains thèmes communs aux deux ouvrages : le voyage, la fréquentation d'êtres issus de différents milieux sociaux et l'expérience.

L'exergue comme la récupération des mythes bibliques illustrent clairement l'idée du dialogue entre les textes et les écoles de pensée ; ce sont cependant les *Notes au lecteur inconnu*, placées entre les chapitres du *Vieux Port*, qui mettent le mieux en lumière le rapport qui s'instaure dans *L'Homme foudroyé* entre le destinataire Cendrars et ses destinataires. Déjà le titre *Notes au lecteur inconnu* apostrophe le destinataire. De plus, parce que ces pages ne sont pas renvoyées à la toute fin de l'oeuvre, elles invitent à la lecture et s'imposent comme des chapitres distincts à lire. Elles témoignent, par surcroît, d'une forme de rigueur intellectuelle particulière, Cendrars y faisant autant référence à sa mythologie personnelle qu'aux oeuvres qu'il a lues ou écrites. On y retrouve, comme il se doit, les sources bibliographiques exactes des citations du *Vieux Port* et des commentaires explicatifs supplémentaires. Mais d'autres formes de commentaires, personnels cette fois, s'intègrent à ces chapitres biobibliographiques. Ainsi, l'auteur se plaît parfois à renvoyer le lecteur à ses productions antérieures ; «cf. Blaise Cendrars : *Hollywood*, chap. V, p. 166 ; i vol. ill., Grasset, Paris, 1936. On trouvera également dans ce chapitre tout ce que Westmore déclare au sujet du «*sex-appeal* » et la définition qu'il en donne» (HF, p. 98), écrit-il pour étayer son analyse du charme «hollywoodien» de Diane de la Panne. Des réflexions malveillantes à l'égard de l'institution littéraire font aussi partie de ces *Notes*. Par exemple, après avoir cité une page des *Cahiers du Sud*, l'auteur se justifie en ces termes : «Je suis d'autant plus à l'aise pour citer cette page et ces faits que l'on ne peut m'accuser de sympathie pour l'un ou

l'autre de ces grands tartufes [Gide et Valéry] littéraires [...]» (HF, p. 157).
 Toutefois, le passage qui éclaire le mieux la question du dialogue entre le destinataire et ses destinataires se situe dans le tout dernier bloc des *Notes* :

je déclare au Lecteur inconnu à l'intention de qui j'ai rédigé ces notes sans prétention pour le distraire que je n'y dis pas tout. On a pu le remarquer. Je ne dis que ce que je veux bien dire. Prière de ne pas y chercher autre chose et surtout ce que je ne dis pas. Inutile d'écrire à mon Éditeur sous prétexte d'éclaircissements supplémentaires. Je ne répondrai pas (HF, p. 190).

L'appel au lecteur constitue, chez certains auteurs, une pratique courante qui souligne le double statut de celui qui parle, auteur et narrateur, effaçant, en un sens, la frontière qui le sépare de son lectorat. Aussi, la déclaration de Cendrars, insérée dans un espace textuel singulier où devraient normalement se retrouver des données strictement factuelles, emprunte-t-elle les contours de l'aveu ou du pacte de lecture à moitié dissimulé. Éclaircissement au même titre que les commentaires explicatifs et que les références bibliographiques, l'aveu n'est rien de moins qu'une mise en garde protégeant l'auteur-narrateur des indiscretions de son Lecteur.

Une fois de plus, Cendrars a réussi à dérouter le lecteur et à le plonger dans l'incertitude. C'est que *Les Notes au lecteur inconnu*, l'exergue et la récupération des mythes bibliques font ressortir le rapport conflictuel qu'entretient Cendrars avec le savoir livresque : comme la vie, le livre devient un matériau qu'il s'approprie librement et qu'il réinvente, comme s'il renonçait de plein gré à l'objectivité et à l'atteinte d'une vérité historique. Rien d'étonnant à ce que sa conception du livre idéal, élaborée dans la dernière rhapsodie, se fonde elle aussi sur la subjectivation :

J'emporte [...] toutes les nouveautés de la saison [...] que je sème tout le long de la route à l'aller ou distribue dans les fazendas perdues, pour reprendre sur le chemin du retour les deux, trois tomes qui ont leur place dans ma carrosserie et que je me suis constitués en arrachant une page par ci, une page par là dans tel ou tel volume à cause de l'intérêt de la chose dite ou la précision de l'écriture, les poèmes, de la *Cantilène de sainte Eulalie* à l'*Ascenseur Dada*, qui sont une anthologie à mon usage personnel, un chapitre bien tassé sur les femmes (Brantôme, Schopenhauer, Odon de Cluny) et les aveux troublants (genre : *Mon cœur mis à nu*) ou extraordinaires (comme la maladie de Jack London) arrachés dans les confessions ou les journaux de bord et des rapports

médicaux, scientifiques ou judiciaires en tout 2-3000 pages dépareillées, sanglées dans une peau de chien rouge, la même que celle inusable de ma carrosserie (HF, p. 374-375).

Les pages, extraites de leur cadre originel et cousues ensemble, constituent le livre recréé de Cendrars. À la réflexion, n'est-ce pas aussi le principe de *L'Homme foudroyé* ? Personnages marquants, genres privilégiés (le récit et l'essai), philosophies, religions et mythologies (humanisme, Christianisme, cosmogonie aztèque...) composent une mosaïque textuelle par laquelle les paradoxes et les contradictions s'abolissent. Aussi, notre dernière analyse donnera-t-elle une meilleure idée de cette union des contraires dans *L'Homme foudroyé* .

3) De la vie au livre : analyse de la séquence «Roues, roues»

Nous avons vu que le mode privilégié par Cendrars est l'empathie, c'est-à-dire l'appropriation et la réactualisation des vies et des discours d'autrui. De tous les fragments de *L'Homme foudroyé*, c'est la séquence «Roues, roues», huitième partie de la rhapsodie *La Grand'route*, qui éclaire le mieux la question de l'appropriation simultanée d'un vécu et d'un savoir. L'apparente contradiction entre la vie et l'écriture y est abolie, ce qui a pour effet d'illustrer l'idéal cendrarsien de la connaissance. Pour mieux démontrer que le livre et le vivre s'unissent dans ce passage de *L'Homme foudroyé*, nous aurons recours aux théories élaborées par Émile Benveniste dans son article «L'appareil formel de l'énonciation» qui demeure, sans aucun doute, le plus significatif d'une série de textes qui portent sur l'inscription de la subjectivité dans le langage. Publié en 1974 dans le deuxième tome des *Problèmes de linguistique générale*, ce texte

apparaît comme la synthèse des principales notions que développa l'auteur dans ses articles «La nature des pronoms» et «La subjectivité dans le langage». Puisque les concepts élaborés par Benveniste demeurent très généraux, non pas outils forgés pour l'étude des textes littéraires, mais plutôt pistes de lecture et d'analyse éclairantes, nous emprunterons au linguiste deux notions fondamentales qui touchent autant à l'appareil formel de l'énonciation qu'à son esprit, voire sa philosophie. La structure dialogique de toute énonciation et l'énonciation comme procès d'appropriation de la langue nous permettront de mieux cerner les stratégies discursives employées par Cendrars dans «Roues, roues».

Benveniste confère à l'énonciation la structure du dialogue : «Comme forme de discours, l'énonciation pose deux figures également nécessaires, l'une source, l'autre but de l'énonciation⁴⁵». De toute évidence, le dialogue auquel le linguiste fait référence se rattache aux usages courants du langage, non pas à l'énonciation littéraire. Chez Cendrars, qui prétend écrire le réel, le dialogue devient, en apparence, une sorte d'hybridation se situant à la frontière du réel et de l'imaginaire. En apparence évidemment, puisque, d'une part, la perception et, d'autre part, le filtre stylisant du langage, attribuent un caractère d'irréalité aux conversations retranscrites. Mais le dialogue ne renvoie-t-il pas plus directement à la réalité que la narration ? La durée de chaque réplique respecte, semble-t-il, la durée qu'elle aurait dans le réel tandis que l'emploi du temps présent et l'utilisation d'une langue plus orale apparaissent comme des caractéristiques formelles propres à l'expression directe. Cependant, dans l'oeuvre de Cendrars (comme dans celles de tous les écrivains qui usent de ce genre du discours), le dialogue n'est que simulacre de réalité car l'auteur, s'il transpose de véritables discussions, doit les intégrer à la trame narrative et leur attribuer une signification,

⁴⁵ É. Benveniste, «L'Appareil formel de l'énonciation», *Problèmes de linguistique générale, II*, p. 85.

un poids. Dès lors, il a à détacher la conversation de son cadre initial et lui faire dire les choses autrement. En ce sens, le dialogue, tel le monologue et la narration, ne peut traduire fidèlement le réel.

D'entrée de jeu, la séquence «Roues, roues» tente de recréer le moment présent en mettant en scène une discussion entre Blaise et Paquita. Les propos échangés au début de l'entretien ont pour fonction de placer les principaux éléments du récit ; Paquita fait une entrée impromptue dans la chambre de Cendrars à la Cornue et intronise avec elle le lecteur dans l'univers du narrateur :

- On peut entrer ?
- Entrez, Paquita.
- Mais... qu'est-ce que vous faites, Blaise ? Oh, que c'est amusant ! C'est du cinéma... (HF, p. 360)

La suite de l'entretien semble quelque peu artificielle puisque les paroles prononcées ne servent qu'à introduire la toute dernière réplique de Paquita :

- Oh !... mais, mais... je connais ça... Je ne savais pas, Blaise, que vous vous...
- Oh...j'apprends à lire, Paquita. C'est un manuscrit aztèque. Je...
- Mais je le vois bien, Blaise. Je connais ça. On ne m'avait pas dit que vous vous...
- Je n'en suis encore qu'à l'alphabet. C'est tout juste si j'ai pu établir les trois premières lettres. Le temps passe et mon travail n'avance pas vite et me fiche le cafard. C'est difficile. Je voudrais...
- Mais je puis vous aider.
- Sans blague !
- Mais certainement, Blaise. J'ai appris à lire dans un vieux manuscrit de famille qui me venait de... (HF, 360)

Les points de suspension marquent le passage du direct à l'indirect : Paquita est interrompue par le narrateur qui reprend la parole et traduit en son propre langage le savoir qui lui a été transmis :

Et Paquita de m'expliquer que par sa mère, elle descendait de la vieille famille des Cruz [...], qu'elle avait du sang indien dans les veines, non seulement du sang bleu, mais du sang des Dieux, que par les femmes l'instruction du collège sacré des prêtres de Montézuma Xocojotzin n'avait jamais été interrompue dans sa famille et que, pour preuve elle m'apporterait un manuscrit inédit dans lequel elle avait appris à lire. (HF, p.361)

Grâce à Paquita, le narrateur apprend les principes connus et officieux de l'organisation sociale mexicaine et s'attarde à l'instruction reçue par les femmes

de sang noble. C'est grâce à autrui qu'il apprend à lire dans les manuscrits aztèques, grâce au dialogue et à la transmission directe du savoir. Paquita est devenue la référence qui nourrit la réflexion du narrateur, ce que prouve d'ailleurs la retranscription de ses paroles dans une note en bas de page : «Elle disait : -Si idéographiquement vous placez sous la caverne demi-circulaire par exemple le signe de l'eau, vous verrez que le buste premier, et les personnages secondaires, et l'extérieur de la caverne avec ses signes, ses accents, ses symboles éternels s'y mireront fatalement» (HF, p. 362). Cité, l'être-livre s'incarne, étrangement séparé du corps qui le porte, dans le discours second du narrateur.

Le savoir par le contact d'autrui se double dans «Roues, roues» d'un autre mode de connaissance : l'expérience personnelle. C'est ici qu'intervient la notion d'appropriation de la langue, développée par Benveniste, et que nous avons associée jusqu'à maintenant à l'idée de l'empathie. Selon le linguiste, «en tant que réalisation individuelle, l'énonciation peut se définir par rapport à la langue, comme un procès d'appropriation. Le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position par des indices spécifiques, d'une part, et au moyen de procédés accessoires, de l'autre⁴⁶ ». Les procédés évoqués par Benveniste sont les indices de la personne, les indices de l'ostension (ce, ici...) et les formes temporelles, rebaptisés «déictiques» dans les études plus récentes. Nous ne nous attarderons pas outre mesure à ces traces de l'appropriation, mais retiendrons de ce concept les idées de réalisation individuelle et de position du locuteur.

À l'entretien de Blaise et de Paquita succèdent des souvenirs évoqués au hasard. Séparés les uns des autres par des lignes pointillées qui marquent les ruptures dans le monologue intérieur du narrateur, les souvenirs apparaissent dans le désordre et semblent n'avoir aucun lien entre eux. Puis, revenu en

⁴⁶ *Ibid.*, p. 82.

pensée du moins à la Cornue, le narrateur énumère les métiers pratiqués par les Gitans. Les termes qu'il utilise s'avèrent souvent issus de la langue populaire : châteurs et rebouteux, par exemple. La connaissance qu'il a des moeurs gitanes, pour avoir longuement fréquenté le clan Sawo, lui permet cependant de rendre leur façon de vivre et d'actualiser les connaissances théoriques par une appropriation affective d'impressions, de «faits» : «Ils font aussi de la musique, chantent et dansent (les Tziganes venus de l'Est) et les femmes se prostituent. Mais on ne cite pas un seul marin, même pas parmi les anciens Guanches (comme mes amis Sawo) venus de l'Ouest. Mes pélagiens...[nous soulignons]» (HF, p. 365). Mais loin de se limiter à sa propre expérience, il se nourrit aussi des mythes : du mythe des origines et de la mythologie gréco-romaine ; il unit ainsi l'individuel à l'universel et se situe par rapport à son objet.. Par exemple, la note de la page 364 renvoie à un ouvrage relatant la vie de Jean de Béthencourt, navigateur et gentilhomme normand qui colonisa les Îles Canaries en 1402, îles d'où sont issus les Guanches qui furent exterminés plus tard par les Espagnols et qui, selon le narrateur sont les ancêtres des Sawo. L'auteur du livre cité, Roger Devigne, fait aussi allusion au mythe des Atlantes : «Les Guanches, intrépides nageurs, dans aucune des îles sans exception ne connaissaient la navigation. Au point que quelques mythographes qui les font descendre des légendaires Atlantes pensent pouvoir donner à cette étrange lacune le caractère d'un tabou religieux» (HF, p. 364). Le narrateur cite ensuite un passage de la Genèse dans lequel est écrite la généalogie mythique des peuples nomades : «...16. Alors Caïn sortit de devant la face de l'Éternel et habita au pays de Nod, vers l'orient de l'Héden [...]» (HF, 364-365) Punis par Dieu, les descendants de Caïn sont condamnés à l'errance, deviennent pasteurs, musiciens et forgerons. La citation biblique explique ainsi la présence, dans le discours de Cendrars, de l'énumération des métiers pratiqués par les Gitans.

Trois constats découlent de cette analyse. D'une part, les liens entre les lieux, les données et les personnages historiques n'apparaissent pas textuellement dans *L'Homme foudroyé* ; seuls quelques indices permettent de comprendre : le lecteur qui ne sait qui est Jean de Béthencourt et qui ignore qu'il découvrit les Îles Canaries, n'aura pas les compétences nécessaires pour tout saisir. D'autre part, le rapport conflictuel qu'entretient le narrateur Cendrars avec le savoir encyclopédique est dévoilé : encore une fois, il se fonde sur des ouvrages qui renferment des légendes et des mythes et confère trois ascendances différentes (Guanches, Atlantes, Fils de Caïn) au peuple gitan. Par ailleurs, en mettant en scène deux modes de connaissance, le savoir existentiel et le savoir livresque, le narrateur révèle le caractère autoréférentiel de l'apprentissage : la vie comme le livre doivent être intériorisés par l'être et traduits en son propre langage.

D) Du mythe au livre

À la réflexion, la forme la plus achevée d'actualisation du savoir dans *L'Homme foudroyé*, n'est-elle pas la figure mythique de Blaise Cendrars ? S'inspirant du vivre et s'incarnant dans le livre, le personnage romanesque de Cendrars s'avère trop symbolique pour être vrai. De fait, grâce à l'invention de soi, Cendrars confère à son délégué textuel une double mission : être non seulement le filtre traversé par les vies et les mots d'autrui, mais devenir aussi le personnage-phare du texte, à la fois porte-regard, porte-parole et héros. Maître et roi, le narrateur apparaît donc comme le seul détenteur et dispensateur du savoir et réussit, en cela, à se présenter comme l'unique référence.

« Je ne touche pas aux légendes. C'est la forme sous laquelle les génies (et les dieux) communient avec l'humanité⁴⁷ », écrivait-il en 1910 dans un essai sur

⁴⁷ B. Cendrars, «Le dernier des masques : Remy de Gourmont», dans *Essais et réflexions*, p. 154.

Remy de Gourmont, exactement deux ans avant le choix du pseudonyme et le début de l'aventure Cendrars.

Conclusion

«Qu'un second spectateur puisse naître de moi, cela n'est pas exclu, c'est au contraire rendu possible par moi-même, si du moins je fais état de mes paradoxes.»

Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*

À force de contourner les normes et de refuser la transparence d'un langage clair, à force de créations et d'inventions, Cendrars a écrit l'oeuvre de son mythe : un «livre vivant» qui abolit les contradictions.

D'emblée, on a reconnu que l'oeuvre se nourrissait du paradoxe, la fiction et la vérité, le «je» et l'autre, le livre et le vivre apparaissant comme les oppositions fondamentales qui structurent et orientent la pensée de l'auteur. Mais au terme de notre lecture, un constat, qui englobe tous les autres, se dégage : plus qu'un texte fondé sur le doute et l'ambiguïté, *L'Homme foudroyé* réussit, par la fragmentation et l'appropriation, à dépasser ces contradictions. En effet, le pacte de lecture ambigu, l'emmêlement des discours et des récits, la personnalité surréelle de Cendrars et la vision du monde que dévoile l'oeuvre ramènent tous, sans exception, à une idée directrice : la dissolution des paradoxes par l'appropriation et la fragmentation.

Au fil de notre lecture, nous avons d'ailleurs fait ressortir les procédés qui permettent à l'auteur d'abolir les frontières. Parmi ceux-ci, s'impose le refus des catégories littéraires qui consacre la fusion de la fiction et de la vérité. Mais en quoi l'union du récit de vie et de l'essai illustre-t-elle cette fusion ? C'est que la démarche de l'essayiste est fondée sur le retour en soi. Impressionniste, lyrique et personnel, l'essai fait donc le pont entre l'individuel et l'universel et révèle un regard singulier sur le monde qui n'est pas la Vérité, mais une vérité. Raconté à la manière de l'essayiste, le récit de vie devient histoire de vies

plurielles, celle d'un «je», celles des autres ; en un mot, celle d'un «nous». La structure d'un texte ainsi constitué de morceaux de vies s'avère inévitablement fragmentée, soumise aux digressions du narrateur.

Partant de là, qu'en est-il de la configuration de *L'Homme foudroyé* ? En quoi se fonde-t-elle sur l'appropriation ? D'une part, le va-et-vient constant entre le récit et le discours respecte, lui aussi, la démarche de l'essayiste : aux récits auxquels on associe, peut-être arbitrairement, l'objectivité se greffe le discours entrecoupé du narrateur qui privilégie l'union de l'individuel et du collectif. D'autre part, la composition même des «Rhapsodies gitanes» apparaît comme une réactualisation de deux formes d'écriture conjuguées, c'est-à-dire l'abécédaire aztèque et la rhapsodie. Ces emprunts affectent non seulement la forme textuelle de *L'Homme foudroyé*, mais actualisent aussi certains des parti pris de Cendrars : la fragmentation temporelle et la coexistence de milieux parallèles unis par la présence du narrateur illustrent le principe de la décomposition et la recomposition à l'infini suggéré par l'architecture complexe de l'abécédaire aztèque. Le genre rhapsodique, quant à lui, nourrit la vision du monde dévoilée par l'oeuvre : liberté de corps et d'esprit et défense des humbles y étant défendues et valorisées.

Qui plus est, Blaise Cendrars, l'auteur-narrateur qui a confondu sa vie vécue à sa vie rêvée, se présente, dans *L'Homme foudroyé*, comme l'incarnation idéale du rhapsode moderne : figure insaisissable et mobile, il unit les mondes et les traverse. Son extraordinaire faculté d'adaptation lui confère donc le pouvoir d'assimiler le vécu et les connaissances d'autrui, de les réactualiser pour mieux illustrer sa philosophie de l'existence fondée sur l'abolition de la frontière entre le vivre et le livre. Encore une fois, l'appropriation et la fragmentation orientent la démarche du romancier-essayiste et témoignent de l'importance de la subjectivation.

À la lumière de ces constats, peut-on encore prétendre que *L'Homme foudroyé* est le produit des considérations esthétiques de l'auteur ? Oui, car il est clair que l'oeuvre a été pensée par Cendrars et qu'elle est le fruit d'une longue réflexion. Dès 1910, dans ses *Essais et réflexions*, le jeune Freddy Sauser s'intéresse aux oeuvres artistiques de la modernité marquées par la fragmentation et l'éclectisme et se prépare, peut-être inconsciemment, à créer son mythe. Toutefois, c'est à partir de 1917 qu'il élabore, dans ses romans comme dans ses textes plus théoriques, sa poétique : il se voue à écrire le réel, mais un réel transfiguré qui puise dans la fiction, il valorise des formes d'écriture qui traduisent le mouvement et, surtout, il se présente comme le messager des humbles. Puis, en 1940, la guerre l'isole et le confronte à sa propre impuissance, à son silence. *L'Homme foudroyé* marque son retour à l'écriture et apparaît comme la concrétisation de ses prétentions de poète-humaniste. Mais, au-delà de ces coïncidences biobibliographiques, des liens plus importants entre le livre et la réflexion sur l'écriture se tissent sous la forme de rapports très étroits entretenus par le discours et les récits de *L'Homme foudroyé*. En effet, lorsque le narrateur prétend écrire l'autre et être devenu «l'amant du secret des choses» pour mieux comprendre l'homme, son mode de vie et son mystère, il dessine à même le livre les contours de sa poétique. Et les choix de l'auteur, qu'ils soient génériques, formels ou narratifs, le confirment : le genre indéterminé, la structure en agrégat et la mise en scène d'un héros paradoxal font partie intégrante de son projet d'écriture. Infus, l'art poétique de Cendrars, comme *L'Homme foudroyé*, «n'est pas linéaire, mais se situe dans la profondeur¹ » et se construit de façon implicite au fil de l'écriture.

¹ B. Cendrars, *J'écris, écrivez-moi*, p. 362.

Certes, en nous intéressant au fonctionnement du texte, nous avons quelque peu négligé la dimension idéologique de la réflexion esthétique de Cendrars, présente dans certains commentaires explicites. Par exemple, quand l'auteur affirme être «surpris qu'aucun poète d'aujourd'hui n'ait chanté l'automobile» (HF, p. 371), quand il refuse de se conformer aux normes sociales imposées par «les gens de lettres, ces animaux malades de la peste» (HF, p. 212) ou qu'il critique les oeuvres de ses contemporains², il use du ton du pamphlétaire. En revanche, les traces de sa réflexion sur l'art s'avèrent plus implicites et se prêtent mieux à l'analyse textuelle, du moins au genre d'analyse textuelle que nous avons réalisée.

Néanmoins, une étude sociocritique serait toute désignée pour accomplir un travail de mise en contexte de la poétique élaborée par Cendrars dans *L'Homme foudroyé*. Dans notre mémoire, bien que nous ayons rattaché notre analyse aux textes critiques de Cendrars, les essais et les lettres notamment, les rapports qu'entretient l'oeuvre avec le contexte socioculturel, avec les programmes de différents mouvements littéraires ou picturaux et avec des écoles philosophiques n'ont été qu'effleurés. En ce sens, une lecture sociologique qui aborderait plus spécifiquement les questions de l'intertextualité et de la récupération des discours d'autrui s'avérerait des plus pertinentes.

Car si *L'Homme foudroyé* réalise la synthèse des paradoxes cendrarsiens, peut-être arrive-t-il à concilier les programmes divergents des mouvements littéraires français de la première moitié du vingtième siècle ? Ainsi, surréalisme, existentialiste, dadaïsme et Esprit Nouveau s'y côtoieraient en s'y confondant...

² Par exemple, dans une note apparaissant au bas de la page 312, Cendrars écrit : «En publiant sa chronique *Les Hommes de bonne volonté* de son vivant Jules Romains prouve qu'il n'adresse pas son témoignage à la postérité, mais à ses contemporains -- et toute la perspective en est faussée du fait que ce témoignage devient intéressé : l'auteur cligne de l'oeil à son lecteur comme à un compère : -- Nous faisons de l'histoire, hein, mon vieux ? » Je pense bien, tous les deux sont juge et partie.»

Bibliographie

A) Corpus

1) Oeuvre étudiée

CENDRARS, Blaise, *L'Homme foudroyé*, Paris, Denoël (Folio), 1973 (1945),
435 p.

2) Autres oeuvres considérées

CENDRARS, Blaise, *Bourlinguer*, Paris, Gallimard (Folio), 1991 (1948),
501 p.

_____, *Du Monde entier. Poésies complètes 1912-1924*, Paris,
Gallimard (NRF), 188 p.

_____, *Emmène-moi au bout du monde*, Paris, Gallimard (Folio),
1980 (1956), 282 p.

_____, *J'écris, écrivez-moi*, Paris, Denoël, 1991, 642 p.

_____, *John Paul Jones ou l'ambition*, Paris, Fata Morgana,
1989, 116 p.

_____, *Le Lotissement du ciel*, Paris, Gallimard (Folio), 1976
(1949), 538 p.

_____, *La Main coupée*, Paris, Gallimard (Folio), 1991 (1946),
433 p.

_____, *Moravagine*, Paris, Grasset (Le Livre de poche), 1956
(1926), 238 p.

_____, *Rhum*, Paris, Grasset (Le Livre de poche), 1967 (1930),
183 p.

B) Études portant sur le corpus

1) Monographies

BOZON-SCALZITTI, Yvette, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*,
Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, 372 p.

LEROY, Claude, *La Main de Cendrars*, Paris, Septentrion (Objet), 1996, 360 p.

2) Articles et actes de colloques

BOCHNER, Jay, «Cendrars et le lecteur incrédule», dans LEROY, Claude (éd.), *Blaise Cendrars, vingt ans après : actes du colloque de Nanterre (12-13 juin 1981)*, Paris, Klincksieck, 1983, 231 p.

COLONNA, Vincent, «Fiction et vérité chez Blaise Cendrars», dans BERNARD, Jacqueline (comp.), *Le Texte cendrarsien: actes du colloque du Centre de recherche du texte et du livre, Université Stendhal (20-21 novembre 1987)*, Grenoble, CCL Éditions, 1988, p. 109-127.

LEROY, Claude (dir.), *Blaise Cendrars et L'Homme foudroyé*, Cahiers de sémiotique textuelle, vol. 15, 1989, 176 p.

_____, «L'Abiographie (Nerval, Cendrars, Pessoa, Cioran)», dans *Le Désir biographique*, Université Paris X, Cahiers de sémiotique textuelle, vol. 16, 1989, p. 227-237.

3) Essais littéraires

OUELLETTE, Fernand, «Blaise Cendrars ou l'homme aux deux pieds sur les pôles», dans *Les Actes retrouvés*, Montréal, HMH (Constantes), 1970, p. 65-72

SOUPAULT, Philippe, «Blaise Cendrars», dans *Profil perdu*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 91-99.

C) Ouvrages de théorie et de méthode

1) Poétique et théorie des genres

ADAM, Jean-Michel, *Les Textes : types, prototypes. Récit, description, argumentation et dialogue*, Paris, Nathan (Université), 1992, 223 p.

BARTHES, Roland, «L'effet de réel», dans *Littérature et réalité*, Seuil (Points), 1982, p. 81-90.

BOUGNOUX, Daniel, *Vices et vertus des cercles. L'autoréférenc en poétique et pragmatique*, Paris, La Découverte (Armillaire), 1989, 266 p.

DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, 167 p.

- _____, LECARME Jacques et Philippe LEJEUNE (dir.), *Autofictions et cie*, Université Paris X, Cahiers de sémiotique textuelle, vol. 6, 1993, 249 p.
- COMBE, Dominic, «Pensée et langage dans le style», dans MOLINIÉ, Georges et Pierre CAHNÉ (dir.), *Qu'est-ce que le style ?*, Presses universitaires de France, 1994, p.71-91.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main*, Paris, Seuil, 1979, 415 p.
- DARRIEUSSECQ, Marie, «L'Autofiction, un genre pas sérieux», dans *Poétique*, no 107 (septembre 1996), p. 369-379.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, 150 p.
- _____, *Figures II*, Paris, Seuil, 1979, 295 p.
- _____, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 288 p.
- _____, «Introduction à l'architexte», dans *Théorie des genres*, Paris, Seuil (Points), p. 89-159.
- HAMON, Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette (Recherches littéraires), 1993, 247 p.
- _____, «Un discours contraint», dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil (Points), 1982, p. 119-181.
- JURT, Joseph, «Jean-Jacques Rousseau, créateur de l'autobiographie moderne», dans *Mémoires et autobiographie. Actes du colloque de Fribourg (1990)*, Recherches et travaux, Université Stendhal, Grenoble, p. 15-28.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil (Points), 1996, 383 p.
- LESNE, Emmanuèle, *La Poétique des mémoires (1650-1683)*, Paris, Honoré Champion, 477 p.
- MARCEL, Jean, *Pensées, passions et proses*, Montréal, l'Hexagone, 1992, 399 p.
- ROBIN, Régine, «L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky», dans *Études françaises*, vol. 33, no 1 (printemps 1997), p. 45-59
- _____, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ (Théorie et littérature), 1997, 302 p.
- SHAEFFER, Jean-Marie, «Du texte au genre», dans *Théorie des genres*, Paris, Seuil (Points), 1986, p. 179-205.

2) Analyse du discours et linguistique de l'énonciation

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard (Tel), 1986 (1966), 356 p.

_____, *Problèmes de linguistique générale, II*, Paris, Gallimard (Tel), 1986 (1974), 286 p.

FOSSION, André et Jean-Paul LAURENT, *Pour comprendre les lectures nouvelles : linguistique et pratiques textuelles*, Paris, De Boeck/Duculot, 1981, 166 p.

GREIMAS, Algirdas Julien, «Préface», dans *La Lettre. Approches sémiotiques. Actes du VI^e Colloque Interdisciplinaire de Fribourg (1984)*, Éditions universitaires de Fribourg, 1988, p. 5-7.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, 255 p.

LEBLANC, Julie, «Action ou interaction : l'énonciation littéraire», dans *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 12, no 3 (1992), p. 67-86.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le Contexte de l'oeuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 196 p.

_____, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1993, 203 p.

3) Ouvrages généraux

DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, 467 p.

LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 2 vol., Paris, Presses universitaires de France (Quadriga), 1323 p.

D) Divers

BALZAC, Honoré de, *La Duchesse de Langeais*, Paris, Librairie Charpentier, 191 p.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil (Points), 1970 (1957), 247 p.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard (Idées), 1973 (1963), 247 p.

- MARCHADOUR, Alain, *Lazare*, Paris, Éditions du Cerf, 1988, 290 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard (Tel), 1995 (1969), 211 p.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions, I*, Paris, GF-Flammarion, 1968, 309 p.
- SAXER, Victor, «Les Origines du culte de Marie-Madeleine en Occident», dans DUPERRAY, ÈVE (éd.), *Marie-Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres. Actes du colloque international (Avignon, 20-21-22 juillet 1988)*, Paris, Beauchesne, 1989, p. 33-47.