

Université de Montréal

Figures de la filiation littéraire dans *Bourlinguer* de Blaise Cendrars

par
Xavier Jacob

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de maître ès arts
en littératures de langue française

Mai, 2010

© Xavier Jacob, 2010

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :
Figures de la filiation littéraire dans *Bourlinguer* de Blaise Cendrars

présenté par :
Xavier Jacob

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Élisabeth Nardout-Lafarge
président-rapporteur

Martine-Emmanuelle Lapointe
directrice de recherche

Lucie Bourassa
membre du jury

Résumé

Ce mémoire de maîtrise se penche sur les différentes figures de la filiation littéraire dans *Bourlinguer* de Blaise Cendrars. Le premier chapitre aborde les rapports intertextuels qu'entretient *Bourlinguer* avec un certain nombre d'œuvres, notamment celle de Rudyard Kipling, et montre bien que Cendrars emploie la connaissance à des fins de compréhension du réel et de sa propre identité. Il met aussi en lumière un procédé étonnant : un double mouvement d'invocation et de rejet des intertextes, permettant la récupération d'un héritage prestigieux et la posture désinvolte de l'auteur épris de liberté. Le second chapitre analyse la bibliothèque, la lecture et les maîtres de Cendrars. Il met en relief la place capitale qu'occupent dans *Bourlinguer* l'expérience et la lucidité dans l'exercice de la lecture. L'analyse des relations aux maîtres (surtout Rémy de Gourmont) soulève l'importance de l'émancipation de l'autorité, paternelle ou littéraire, qui traverse l'œuvre de Cendrars.

Mots clés

Blaise Cendrars ; *Bourlinguer* ; intertextualité ; bibliothèque ; lecture.

Abstract

The main objective of this thesis is to explain the intricacies of the representations of literary heritage in Blaise Cendrars' *Bourlinguer*. The first chapter studies the intertextual relationships between *Bourlinguer* and a handful of texts (mainly Rudyard Kipling's *Kim*) and thus shows how Cendrars uses knowledge as a tool to understand his identity and reality. The same chapter also sheds light on a peculiar process by which Cendrars simultaneously invokes and rejects literary influences, granting him prestige and impertinence at the same time. The second chapter analyses several types of libraries, the act of reading itself and Cendrars' esthetic masters. *Bourlinguer* insists on experience and lucidity in reading, as well as on the importance of liberating oneself from authorities, paternal, literary or otherwise.

Key Words

Blaise Cendrars ; *Bourlinguer* ; intertextuality ; library ; reading.

Remerciements

Je voudrais d'abord remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, dont la bourse Joseph-Armand-Bombardier m'a permis de poursuivre mes études en toute quiétude, sans avoir à trop me soucier de mes finances, ce qui est toujours une tâche ennuyeuse.

Je tiens à remercier ma généreuse et patiente directrice de recherche, Martine-Emmanuelle Lapointe, pour son écoute, son esprit critique, sa vigilance et son amitié. Merci et à bientôt !

Je remercie aussi mes parents, Yves et Christiane, pour leurs encouragements, ainsi que mes nombreux amis, Ariane, John, Rémi, Samuel, Simon, Maxime, et j'en oublie, avec qui j'ai partagé des soirées d'humour qui m'ont été salutaires, l'esprit ayant besoin à l'occasion d'éteindre sa lumière et de profiter d'autres soleils.

Je dois également remercier plusieurs musiciens et groupes musicaux, sans lesquels je n'aurais pas traversé de nombreux matins de rédaction somnolents et paresseux. Je pense entre autres aux Kinks et aux Red Hot Chili Peppers, à Queen, Björk, Bob Dylan, Ennio Morricone, James Brown et Johnny Cash.

J'adresse un remerciement particulier à Myōkyō, l'abbesse d'Enpuku-ji, avec qui j'ai passé plusieurs heures dans un silence salvateur et dont les gestes économes et justes me rassuraient sur l'existence d'un quotidien tourné vers le réel.

Table des matières

Résumé et mots clés.....	3
Abstract and key words.....	4
Remerciements.....	5
Introduction.....	8
Chapitre I : les pratiques intertextuelles dans <i>Bourlinguer</i>	15
1. La critique cendrarsienne et l'intertextualité.....	16
2. <i>Bourlinguer</i> : un travail de collage.....	16
3. La citation.....	17
4. Les références précises.....	28
5. Les références simples.....	34
6. Les opérations de collage.....	41
Chapitre II : bibliothèque, livre, lecture et maîtres : les représentations de l'héritage littéraire dans <i>Bourlinguer</i>	51
1. Cendrars, la bibliothèque et la lecture.....	52
2. Angoisse, enfer et mort : la bibliothèque comme masse de livres.....	53
3. Le livre ou les pouvoirs du « petit volume ».....	61
4. Soif, drogue et torture : la lecture comme infirmité physique.....	63
5. Folie, passion, prison, aliénation : la lecture comme menace à la liberté.....	66
6. Des rapports cendrarsiens à la lecture : ludisme, désinvolture, voyage et torréé.....	70
7. Les lecteurs malades.....	76
8. Les lecteurs mécaniques.....	78

9. Les lecteurs prisonniers.....	80
10. Les lecteurs communiants.....	81
11. Les lecteurs critiques.....	83
12. Le libraire Chadenat : une figure incontournable de lecteur dans <i>Bourlinguer</i>	84
13. Qu'est-ce qu'un « maître » ?.....	89
14. Balzac, Saint-Simon et Gourmont : Cendrars et ses maîtres littéraires.....	90
15. Le rapport aux pères : entre admiration, dénégation et subversion.....	97
Conclusion.....	106
Bibliographie.....	110

Blaise Cendrars aura mené dès son adolescence rebelle une existence marquée du double sceau de la « Vraie Vie¹ » intensément vécue et de la littérature. Son œuvre résulte de l'évidente volonté de faire communiquer ces deux sphères, qui sont souvent chez d'autres écrivains ou intellectuels l'une à l'opposé de l'autre ; tout le travail de Cendrars aura été d'établir des rencontres et des liens entre réalité et univers littéraire. Son parcours se sera ainsi présenté comme une longue suite d'aventures à travers le monde, de voyages divers tant au Brésil qu'en Chine, de projets tous aussi audacieux les uns que les autres. Pour Cendrars n'aura compté que sa liberté, la clé de voûte sous-tendant à la fois sa vie privée et son entreprise littéraire. En conséquence, il est devenu à peine envisageable de proposer une quelconque biographie de Cendrars, ce dernier ayant tant enrichi sa propre légende de mensonges et d'inventions qu'il demeure à présent presque impossible de retracer la vérité historique derrière la mythification, à laquelle ont participé d'ailleurs bon nombre d'auteurs et de critiques de son époque. Nous tentons tout de même en guise d'introduction d'esquisser une courte biographie de Cendrars, en présentant uniquement ses événements incontournables dont la véracité est attestée.

Frédéric Louis Sauser, qui sera connu plus tard sous le pseudonyme de Blaise Cendrars, naît le 1^{er} septembre 1887 à La Chaux-de-Fonds, en Suisse. Sa famille déménage à plusieurs reprises pendant son enfance et visite entre autres l'Égypte et l'Italie. De septembre 1904 jusqu'en avril 1907, le jeune Frédéric Louis, dont les résultats scolaires sont décevants, travaille comme apprenti bijoutier en Russie ; cette

¹ Jean-Claude VIAN, « La démonologie dans l'écriture de *Bourlinguer* », dans Claude LEROY (dir.), « *Bourlinguer* à Méréville » (dossier), *Revue des lettres modernes*, vol. 1017-1023, 1991, p. 38.

époque marque pour Cendrars son « apprentissage en poésie », qui se conclut par la publication en russe de *La légende de Novgorode*. Son adolescence se distingue par une pratique frénétique de la lecture : Cendrars dévore entre autres des ouvrages de poésie, de philosophie, d'histoire des sciences, de théologie. En 1911, il effectue son premier voyage en Amérique en se rendant à New York, où il écrit (selon la légende que contestent ou nuancent plusieurs commentateurs²) l'année suivante le poème *Les Pâques à New York*, qu'il signe pour la première fois du pseudonyme Blaise Cendrars. Il part pour la Première Guerre mondiale en 1914 où il perd sa main droite, en 1915, à la suite d'une amputation : c'est le début de « l'écriture de la main gauche », qui opère un changement dans l'esthétique de Cendrars, avec des textes tels que *Profond aujourd'hui* et *L'eubage*. Cette nouvelle approche littéraire se caractérise notamment par l'apparition de figures du renouveau et de la résurrection, comme l'étoile Orion et le phénix, et d'un parti pris pour l'écriture autobiographique. De 1916 à 1923, Cendrars fait paraître de nombreux titres, parmi lesquels il faut compter *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*, *J'ai tué* et *Dix-neuf poèmes élastiques*. Cendrars connaît en 1925 son premier vrai succès populaire et commercial, avec la parution du roman *L'or*, qui sera adapté au cinéma en 1936. Les publications et les rencontres se succèdent jusqu'en 1940, période noire de silence qui se termine en 1943 par un retour à l'écriture : c'est le cycle des mémoires qui s'amorce. *Le lotissement du ciel* est publié en 1949 et constitue le « testament poétique » de Cendrars ; dès lors, il ne publiera plus qu'entretiens, anthologies, pièces

² Voir la première note de Claude Leroy portant sur « Les Pâques à New York » dans Blaise CENDRARS, *Du monde entier au cœur du monde : poésies complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 359.

radiophoniques, préfaces et articles. À l'été 1956, il subit une première attaque d'hémiplégie, qui sera suivie en 1958 par une seconde attaque. De cette année jusqu'à sa mort, le 21 janvier 1961 à Paris, Cendrars n'écrira plus.

À la suite de ce bref parcours biobibliographique, il semble indéniable que les mémoires occupent une place particulière et capitale dans l'ensemble de la production de Cendrars. Ils se distinguent du reste de son œuvre sur plusieurs plans. D'abord, ils forment un ensemble cohérent et en quelque sorte « fermé », c'est-à-dire achevé ou terminé, témoignant de la volonté d'un projet esthétique orienté vers une fin, alors que la majorité des autres textes de Cendrars (à l'exception par exemple des deux volumes de la « série » des *Dan Yack*³) se présentent les uns à la suite des autres, sans organisation particulière. Comme tous les mémoires, ceux de Cendrars marquent la fin d'un parcours : c'est pourquoi Cendrars considérait comme un « testament poétique » le dernier volume des mémoires, *Le lotissement du ciel*. Derniers de la lignée, les mémoires deviennent donc les dépositaires d'un savoir et les porteurs d'un héritage ; le lecteur y retrouve un condensé des grands symboles et obsessions cendrarsiens, mais aussi une réflexion sur la carrière de Cendrars et ses rapports à la littérature. Pour ces raisons, les mémoires demeurent à ce jour un lieu révélateur dans l'œuvre de Cendrars.

Dans le cadre de ce mémoire de maîtrise, nous nous intéresserons plus précisément à *Bourlinguer*, paru en 1948, selon la perspective de la filiation et de la mémoire littéraires. Divisé en onze chapitres portant chacun le nom d'une ville portuaire, dont certains sont accompagnés d'une « Note (pour le Lecteur inconnu) »,

³ *Le plan de l'aiguille* et *Les confessions de Dan Yack*, Paris, Denoël, 1927 et 1929.

Bourlinguer se distingue des autres mémoires par l'insistante présence des souvenirs d'enfance et de la quête identitaire du narrateur. Le mémoire aborde également des thèmes capitaux chez Cendrars, comme le voyage et la recherche de la connaissance, qui se fait notamment par la rencontre de l'altérité et par l'érudition. Ce rapport à l'érudition est par ailleurs explicité dans un passage de *Bourlinguer* où la « petite bibliothèque portative faite de quelques milliers de pages arrachées dans les ouvrages les plus divers⁴ » (*B*, p. 485) confirme la posture du narrateur, qui fonde sa conception de la culture littéraire essentiellement sur des procédés de détournement comme le découpage, le recyclage et le collage, empruntant librement à ses nombreux maîtres et sources. *Bourlinguer* se positionne dans un rapport fondamental aux textes antérieurs : il met en scène plusieurs références littéraires, surtout Rémy de Gourmont mais aussi Descartes, saint Augustin, Gustave Le Rouge et Montaigne, pour en nommer quelques-unes. Cendrars adopte toutefois une posture atypique face à ses maîtres : déjouant la logique attendue de la transmission, il préfère d'une part choisir des maîtres insoupçonnés et inhabituels (souvent des auteurs méconnus ou populaires comme Le Rouge) ou d'autre part refuse de verser dans l'admiration, finissant inmanquablement par critiquer ses mentors et réclamant la liberté de se constituer par lui-même. Une approche des relations de filiation et d'intertextualité s'impose donc dans ce texte de Cendrars : elles sont omniprésentes et amènent le texte à se transformer à travers elles de façon tout à fait singulière.

⁴ Désormais, les références à *Bourlinguer* seront indiquées dans le corps du texte par un *B* suivi du numéro de page, entre parenthèses.

Notre principal outil sera une lecture attentive et minutieuse de notre corpus, fondée sur l'analyse du discours. Nous aurons recours à plusieurs articles et passages de chapitres portant sur *Bourlinguer* et l'esthétique de Cendrars en général. Notre approche méthodologique sera principalement intertextuelle : elle s'appuiera sur des ouvrages théoriques tels que *L'intertextualité : mémoire de la littérature* de Tiphaine Samoyault et *La seconde main ou le travail de la citation* d'Antoine Compagnon. L'intertextualité est l'avenue méthodologique féconde pour traiter de problématiques telles que les influences et les représentations du passé littéraire. Cependant, nous n'emploierons pas des références théoriques canoniques portant sur l'intertextualité, dont *Seméiotikè : recherches pour une sémanalyse* de Julia Kristeva ou *Introduction à l'architexte* de Gérard Genette ; en effet, nous ne voyons pas l'utilité d'avoir recours à l'histoire de la terminologie afin de comprendre les effets textuels présents dans *Bourlinguer*. Le détour par un nombre grandissant de définitions du phénomène intertextuel nous semblait superflu : il importait surtout d'adopter des concepts clairs issus d'une synthèse des tendances théoriques, ce que nous avons trouvé dans l'ouvrage de Tiphaine Samoyault.

Aussi, nous profiterons des avancées contemporaines portant sur les notions plus larges d'héritage et de filiation littéraires. Nous comptons dans cet ensemble la bibliothèque imaginaire, que définit Élisabeth Nardout-Lafarge dans un numéro spécial d'*Études françaises* comme un concept nécessitant « une diversité de lectures et de méthodes : sources, influences, intertextualité, autoreprésentation, réécriture⁵. » Si « la bibliothèque englobe, confond, parfois confronte les lectures de l'écrivain et

⁵ Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, « Présentation », *Études françaises*, vol. 29, n° 1, 1993, p. 7.

celles des personnages⁶ », faisant passer « de la bibliothèque réelle à la bibliothèque fictive⁷ », qu'en est-il lorsque l'écrivain est le personnage de son propre récit, comme dans un mémoire ? La question de la bibliothèque devient alors plus présente, plus pressante au cœur du récit ; nous travaillerons donc à mieux comprendre cette présence de la bibliothèque dans *Bourlinguer*.

Au final, nous tenterons de mettre en lumière l'importance de la lecture (de l'héritage littéraire) dans *Bourlinguer*, une attitude qui rapproche son narrateur du sujet littéraire contemporain, qui « se sent redevable d'un héritage dont il n'a pas véritablement pris la mesure et qu'il s'obstine à évaluer, à comprendre, voire à récuser⁸ ». Tout comme le sujet contemporain, le narrateur de *Bourlinguer* articule filiation littéraire et filiation biologique et « montre bien que ces deux filiations entrent en dialogue et donc se situent pour l'écrivain sur le même plan de réception⁹. » Cendrars, à sa façon, fort différente de celle des auteurs contemporains, « cherche [lui aussi] dans l'écriture ce qui peut s'investir ou se retrouver du sujet ou du réel¹⁰ », inscrivant par exemple le chapitre principal de son récit, « Gênes », sous l'ombre de la question « en vérité, qui suis-je ? » (*B*, p. 240)

Notre mémoire comporte deux grands chapitres, qui analysent chacun un pan de la représentation de la filiation littéraire dans *Bourlinguer*. Le premier traite des pratiques intertextuelles dans *Bourlinguer*. Il utilise la typologie développée par

⁶ *Loc. cit.*

⁷ *Loc. cit.*

⁸ Dominique VIART, « Filiations littéraires », dans Jan BAETENS et Dominique VIART (dir.), *Écritures contemporaines 2 : états du roman contemporain*, Paris-Caen, Minard, coll. « Lettres modernes », 1999, p. 122.

⁹ *Ibid.*, p. 128.

¹⁰ *Ibid.*, p. 133.

Tiphaine Samoyault dans son ouvrage de synthèse *L'intertextualité : mémoire de la littérature* et aborde la citation, les références (précises et simples) et les opérations de collage du mémoire. Nous tenterons d'explicitier les diverses manipulations de l'héritage littéraire qu'accomplit Cendrars, dont la tactique centrale semble être caractérisée par un double mouvement de récupération et de rejet. Les principaux intertextes étudiés, en plus des exemples courts, seront ceux provenant des œuvres de Jaime Sabartés, de Léon Cristiani et de Rudyard Kipling.

Le deuxième chapitre se penche sur les figures, images et symboles incarnant l'héritage littéraire et le passé textuel dans *Bourlinguer*. Nous y discuterons de la bibliothèque et du livre, ainsi que d'une certaine conception de la lecture selon Cendrars (qui la considère comme un danger potentiel guettant toujours l'amoureux des livres) qu'éclairent plusieurs exemples précis de lecteurs. C'est également dans ce chapitre que nous retrouvons l'analyse des rapports de Cendrars à ses maîtres, c'est-à-dire Balzac, Saint-Simon et surtout Rémy de Gourmont, ainsi qu'aux différentes figures paternelles qui traversent le mémoire.

Chapitre I

Les pratiques intertextuelles dans *Bourlinguer*

1. La critique cendrarsienne et l'intertextualité

La critique de l'œuvre de Cendrars s'est maintes fois intéressée aux problématiques que soulève une étude intertextuelle de l'auteur érudit. Le corpus cendrarsien appelle effectivement une lecture des nombreux intertextes qui le traversent : Rémy de Gourmont, Gustave Le Rouge, René Descartes et Honoré de Balzac ne sont que quelques exemples d'intertextes sur lesquels il est possible de se pencher. Les études purement intertextuelles ne sont certes pas légion, mais un nombre important de commentaires abordent les enjeux intertextuels. Parmi les études dont le travail intertextuel prend davantage de place, nous comptons des ouvrages généralement plus récents, dont *Blaise Cendrars et le livre* de Luce Briche et le numéro collectif « *Bourlinguer* à Méréville » de la *Revue des lettres modernes*. Cependant, les textes critiques des dernières années ont plus particulièrement examiné les enjeux de la reprise textuelle dans des passages précis et relativement courts de *Bourlinguer* : c'est pourquoi nous désirons établir une compréhension plus globale du phénomène de la mémoire littéraire dans l'œuvre entière grâce à notre mémoire.

2. *Bourlinguer* : un travail de collage

Afin de mieux saisir les articulations de l'intertextualité dans *Bourlinguer*, nous emploierons entre autres la typologie développée par Tiphaine Samoyault dans son ouvrage *L'intertextualité : mémoire de la littérature*. Dans l'ensemble de *Bourlinguer*, à l'exception de la référence simple (que Samoyault considère comme une opération d'intégration-suggestion ou d'allusion), nous retrouvons surtout des

procédés intertextuels se caractérisant notamment par un jeu avec l'absorption de l'intertexte dans le texte d'accueil : leur présence visuelle, grâce aux guillemets, à l'italique, etc., rend évident le travail intertextuel effectué par le « texte centreur qui garde le *leadership* du sens¹. » C'est donc davantage un travail de collage que d'allusion que nous constatons dans *Bourlinguer*, travail qui ressemble grandement à celui de l'homme aux ciseaux² que Compagnon met en scène dans son ouvrage. Le chapitre « Gênes » met en lumière cet emploi du « kaléidoscope des références³ » alors que Cendrars fait intervenir à tout moment le texte de Léon Cristiani sur Cassien, afin de mieux explorer sa propre figure. C'est que « la complexité de Cendrars vient de sa manière de s'approprier une matière textuelle, mais non sa signification⁴. »

3. La citation

Le premier phénomène intertextuel que nous étudierons dans *Bourlinguer* désigne la « *citation marquée* par des guillemets qui suppriment la mise à distance, ou bien par l'italique⁵ », qui met en évidence son hétérogénéité dans le texte d'accueil. Les exemples de citation directe dans *Bourlinguer* sont multiples. Nous retrouvons au premier abord un large nombre de citations provenant d'un corpus cher à Cendrars : les textes religieux, notamment la Bible, les œuvres de saint Thomas

¹ Laurent JENNY, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 262.

² Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 27-28.

³ Jean-Claude VIAN, « Coupures de textes », dans Monique CHEFDOR, Claude LEROY et Frédéric-Jacques TEMPLE (dir.), *Blaise Cendrars*, Marseille, Sud, 1988, p. 354.

⁴ *Ibid.*, p. 357.

⁵ Tiphaine SAMOYAULT, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « Littérature », 2001, p. 43.

d'Aquin, de saint Christophe et de Jacopone da Todi. Cette fascination pour les corpus religieux est indéniable dans les mémoires de Cendrars. Tous leur font référence d'une manière ou d'une autre, avec plus ou moins d'insistance : *La main coupée* s'ouvre sur une citation du livre de Jérémie, *Le lotissement du ciel* est truffé de références à des extases de saints, *L'homme foudroyé* inscrit la figure de Lazare et des trois Marie dans son récit. Dans *Bourlinguer*, ces citations servent dans la plupart des cas à établir une preuve, une affirmation dans le discours argumentatif ou rhétorique du narrateur. Elles interviennent fréquemment à la fin d'un paragraphe, qui elle-même signale la fin d'un exposé théorique sur une question précise. C'est ce que nous voyons à la page 242 de *Bourlinguer*, où la longue digression du narrateur mène à une conclusion abrupte sur les vices de la coprophagie, de la drogue et de la sodomie, soutenue par une citation du livre d'Ézéchiél. Cette dernière est suivie d'un commentaire du narrateur sur la crédibilité d'Ézéchiél : « le fulgurant ascète s'y connaissait en nourriture, lui, à qui Dieu a fait manger LE LIVRE » (*B*, p. 242). Cendrars invoque le personnage d'Ézéchiél, par l'entremise d'une citation, afin d'attribuer une crédibilité à son propos, qui porte non pas sur la littérature (biblique ou autre) mais sur des vices réels. La parole du prophète transcende son état *a priori* strictement littéraire, acquiert une transativité. Peut-être est-ce la raison de cette fascination chez Cendrars pour le texte religieux : de tous les types de textes, le religieux est le seul à conjoindre littérature et vie concrète, la littérature religieuse étant dépositaire d'une sagesse du monde. Son amour des mystiques fait autant partie de ce culte de l'expérience : le mystique chrétien vit une expérience religieuse

caractérisée par l'union transcendante entre le principe de l'être et l'homme, tout en expérimentant la passion du Christ à même son corps.

Quelques pages plus loin, le même procédé se répète : à la suite d'un exposé sur le prolétariat et les vertus de l'ivresse et de l'alcool, le narrateur termine sur une citation de la Bible : « Prenez, mangez, ceci est mon Corps... Buvez-en tous, car ceci est mon Sang... » (*B*, p. 245) L'insertion de cette citation dans le corps du texte engendre un déplacement : de l'univers concret des misères sociales et économiques à celui de la spiritualité, l'acte de boire prend une dimension mystique. L'ivresse du travailleur et celle des « saints, des ivrognes mystiques et transcendants, des enfants terribles qui foulent la vigne de Noé » (*B*, p. 244) sont mises en étroite corrélation : Cendrars cherche à même le corpus biblique les passages les plus susceptibles de marquer un lien de continuité ou d'appartenance entre le monde des mots et la réalité concrète, comme une preuve ou un point d'orgue. Mais le procédé inverse est aussi employé, c'est-à-dire l'apparition d'une citation religieuse au début d'un exposé. À la page 260 de *Bourlinguer* se trouve un extrait de la Bible qui met en branle la réflexion du narrateur sur la luxure : « Les premiers seront les derniers et les derniers seront les premiers » (*B*, p. 260). Quelques phrases plus loin, la parole de l'Évangile cède la place à la parole de Cendrars qui traite de ses « trente ans de vie commune » (*B*, p. 260) avec sa femme : ici, la citation biblique sert de parabole à la vie du narrateur, le glissement s'effectuant avec fluidité. C'est d'ailleurs une caractéristique importante de tous les exemples de citations présentés : si leur hétérogénéité est mise en évidence par la présence de guillemets (et souvent la référence entre parenthèses), ils sont tous intégrés au sein de la phrase de façon

ininterrompue. Les citations suivent le flot du texte, suivies d'une ponctuation qui les articule à la phrase entière (virgule ou points de suspension).

Mais l'emploi du texte religieux à des fins d'élucidation du monde peut également fonctionner à l'inverse : la référence religieuse peut servir de contre-exemple à l'argumentation du narrateur, ce que Laurent Jenny nomme une interversion de la qualification, ou la présence d'« [a]ctants ou circonstants du récit originel [...] repris mais qualifiés antithétiquement⁶. » Cendrars met en scène un exemple de cette opération intertextuelle à la page 399 de *Bourlinguer*, où un passage célèbre des Écritures est cité : « ... *pardonnez-nous nos offenses comme nous pardonnons à ceux qui nous ont offensés...* » (B, p. 399) Cependant, à la suite de cette citation, le narrateur ajoute que « [r]ien n'est aussi étranger à la nature de l'homme que le pardon de l'offense » (B, p. 399). Encore une fois, Cendrars invoque une citation tirée d'un texte religieux pour appuyer son raisonnement sur le monde réel, mais ici la qualification est inversée. Les moyens diffèrent, mais le résultat demeure le même : l'extrait biblique, malgré l'interversion de sa qualification, est employé pour mieux exposer une vérité de la réalité. Mais l'emploi le plus surprenant du texte religieux se trouve quelques pages plus loin. Le narrateur y discute de la futilité de la littérature et de sa propre production littéraire, et conclut par une citation tirée d'un corpus religieux : « *Il n'y a pas de fin à faire beaucoup de livres*, dit l'Ecclésiaste (XII, 14). » (B, p. 410) Dans un esprit du paradoxe tout à fait cendrarsien, le narrateur fait appel à une référence livresque afin de prouver la vanité de toute création littéraire.

⁶ Laurent JENNY, *op. cit.*, p. 277.

Cendrars inscrit également un nombre important de citations sans auteur dans *Bourlinguer*. Ce sont des textes variant en nature : maximes, proverbes, textes privés de leurs auteur et référence par Cendrars... La majorité de ces textes sans référence sont des chansons populaires : elles abondent dans le mémoire et sont citées par fragments. Leur présence sert généralement à introduire un « morceau de réalité » au sein du texte. La plus intéressante utilisation de textes sans référence d'auteur demeure l'introduction abrupte d'une citation, proche de l'intégration de documents⁷ comme l'explique Tiphaine Samoyault, sans que le lien unissant l'intertexte et le texte d'accueil soit véritablement explicité. Il est même difficile de parler d'intertexte dans ce cas, le texte cité demeurant sans auteur : il peut être une chanson, une invention de Cendrars – bref, tout sauf un « texte » proprement dit, son statut de texte étant impossible à confirmer avec certitude. Nous retrouvons à la page 229 un exemple de ce procédé, où un paragraphe portant sur la signification de l'écriture pour Cendrars se termine par une expression populaire quelque peu déroutante : « (*Je fais l'âne pour avoir du son !*) » (*B*, p. 229) Ici, la citation vient morceler l'argumentation somme toute élogieuse que Cendrars élabore à propos de sa propre entreprise romanesque, qu'il qualifie de « plus grande nouveauté littéraire du XX^e siècle » (*B*, p. 229), l'expression « faire l'âne pour avoir du son » signifiant « faire l'imbécile pour obtenir un avantage ». Par un jeu de miroirs, la citation relativise les avancées littéraires de Cendrars – elles-mêmes basées sur la théorie de la relativité d'Einstein. C'est donc que l'emploi ludique et ironique de la citation sans auteur permet de mettre à distance une affirmation trop dogmatique, de la relativiser – bref,

⁷ Tiphaine SAMOYAUULT, *op. cit.*, p. 48.

comme dans le cas du texte religieux, de trouver une sorte de vérité, de lucidité. Nous retrouvons là un emploi de la citation typiquement cendrarsien : toujours soucieux de tenir à distance les discours qui manquent de scepticisme, Cendrars insère une citation qui opère comme instance critique. Mentionnons un second exemple de citation sans référence d'auteur. Dans la Note (pour le Lecteur inconnu) du chapitre « Rotterdam », nous retrouvons deux vers extraits d'un corpus impossible à identifier : « ...*Les garçons sont pour les filles, / Les filles pour les garçons...* » (B, p. 337) Ils interviennent au cours d'une digression du narrateur sur la nostalgie de la mémoire et permettent le passage à une narration au « nous », tournée vers un esprit de triste fraternité : « Serrons-nous. Bouchons les trous. Ou écartons-nous et tendons les bras pour laisser entrer les nouveaux venus dans la ronde. On aura beau faire. C'est une danse macabre. » (B, p. 337-338) La citation sans auteur (insérée de façon énigmatique, sans qu'un lien évident entre l'intertexte et le texte d'accueil existe) sert d'engrenage au récit, menant sa trajectoire dans une direction précise – celle d'une vérité sur le monde. L'intertexte (avec ou sans auteur) est révélateur d'un sens, porteur d'une lucidité quant à la nature de l'univers humain.

Nous remarquons dans *Bourlinguer* deux cas de citation plus consistants, particulièrement dignes d'intérêt. Il s'agit d'abord de la présence du texte de Jaime Sabartés portant sur Picasso, au chapitre « La Corogne ». Sur ce chapitre de six pages, l'intertexte s'accapare trois pages : il se présente sous la forme de citations directes, résumées et adaptées par le narrateur. Nous constatons trois mouvements dans le travail intertextuel à l'œuvre dans « La Corogne ». À la page 43 se trouve la

première occurrence de l'intertexte, sous la forme d'une courte référence anecdotique au livre de Sabartés et d'une très courte citation mise en italiques :

Et c'est ainsi que j'ai perdu toute une journée de ma vie à La Corogne [...] où Picasso [...] a reçu de son père qui abdiquait le sacre et *un empire où le soleil ne se lève pas*, ainsi que vient de me l'apprendre Jaime Sabartés dans un livre qui met en relief chez Picasso l'Espagnol et le décadent. (*B*, p. 43)

Nous appellerons « infiltration de l'intertexte » ce premier mouvement, qui apparaît dans la narration un peu surnoisement, sans s'annoncer de manière évidente.

De cette introduction en catimini, la narration passe à une attention soutenue au livre de Sabartés, qui occupe dès lors l'essentiel du récit : suivant le champ sémantique militaire que nous avons amorcé, nous nommerons « occupation de l'intertexte » cette étape du développement intertextuel. À partir de ce moment, où Cendrars « résume la scène tirée du chapitre premier d'un livre par ailleurs fort amusant ; cf. *Picasso, Portraits et Souvenirs par Jaime Sabartés* » (*B*, p. 44), l'intertexte tend à envahir complètement la narration, paralysant le récit et remplaçant la voix narrative entièrement. Le temps de trois pages, le récit de Cendrars est immobilisé, effacé complètement devant cette influence extérieure.

Nous appellerons « retraite de l'intertexte » la dernière étape de ce mouvement intertextuel. Nous remarquons, à la page 46, une disparition totale de l'intertexte, tout au mieux une vague allusion formulée par le narrateur, qui reprend sa place et son autorité : « Encore un de ces drames secrets entre un père et un fils. » (*B*, p. 46) Cette abrupte évacuation de l'intertexte, jusqu'alors si envahissant, est suivie d'une réaffirmation de la présence de Cendrars comme point focal du récit : « Moi, à quatorze ans, je m'étais saisi d'un couteau de cuisine. » (*B*, p. 46)

Résumons le trajet intertextuel de l'ouvrage de Jaime Sabartés au cours de ces trois pages : infiltration (ludisme de la référence pour le moment inoffensive), occupation (totale et envahissante) et retraite (disparition soudaine de l'intertexte, retour en force du narrateur et du récit familial autobiographique). Quelle est la fonction de cet étrange déploiement intertextuel en trois phases, fort disproportionné ? Il est possible d'avancer que cette négociation de l'intertexte vise à mettre en lumière le pouvoir d'affranchissement de Cendrars face à la littérature. Non seulement illustre-t-elle la capacité chez Cendrars de se débarrasser rapidement d'une référence littéraire, aussi accaparante soit-elle, mais elle participe également d'une réflexion sur le rapport aux autorités paternelles, le chapitre cité racontant la « prise du pouvoir » de Picasso fils sur Picasso père. Le procédé profite doublement à Cendrars : il lui permet à la fois de prouver sa désinvolture face à un intertexte et d'appuyer son argumentation quant aux relations père-fils, en mettant en scène une révolte du fils réussie. À cet égard, nous pouvons avancer que la qualification de « l'abdication du père » (*B*, p. 44) de Picasso n'est pas innocente. « C'est de la démonologie » (*B*, p. 44), affirme le narrateur, qui présente aussi un Picasso devenu « le démon personnifié de la peinture contemporaine, un possédé. » (*B*, p. 44) D'une certaine manière, ne pouvons-nous pas considérer Cendrars comme un démon de la littérature, qui « possède » ses intertextes comme un diable possède un corps ? Il emploie le texte de Sabartés d'une façon semblable au démon hantant un corps : il se cache derrière lui pour mieux affirmer sa présence toute-puissante par la suite. Évidemment, cette opération de travestissement sournois, de manipulation de l'autorité littéraire a ses conséquences : Cendrars nous rappelle plus loin que « qui

maudit son père est un démon » (*B*, p. 119). Affirmer sa propre singularité littéraire se révèle être, dans *Bourlinguer* et dans l'univers de Cendrars, une opération complexe et non dépourvue de paradoxes, à la fois libératrice et maudite.

Une seconde opération intertextuelle d'importance se trouve au chapitre « Gênes » : l'irruption du texte de Léon Cristiani sur l'abbé Cassien. La structure du travail intertextuel est à peu près identique à celle du texte de Sabartés :

il est fascinant de voir comment le texte de Cassien émerge à l'intérieur de la narration cendrarsienne qu'il paralyse progressivement puis comment, par un retournement des textes, il est amené au contraire à s'effacer devant lui⁸.

Nous ne pouvons que constater une grande similitude dans les étapes traversées, à commencer par l'infiltration de l'intertexte. Cassien est d'abord vaguement mentionné, à titre anecdotique, à la page 119 de *Bourlinguer*, participant à la compréhension du péché d'orgueil : « La condamnation de saint Cassien est formelle. C'est aussi l'opinion des Pères du désert et le premier article de foi de la théologie. C'est le péché de Lucifer. L'orgueil. » (*B*, p. 119-120) Ici, la référence à Cassien n'est pas indiquée précisément : elle tend à se perdre dans un ensemble de références théologiques, parmi les Pères du désert et les articles de foi. Suit une étape à mi-chemin entre l'infiltration et l'occupation, que nous ne retrouvons pas dans le cas de Sabartés : il s'agit d'une sorte de résumé, métissé de commentaires. Mais, selon l'analyse de Jean-Claude Vian dans son article « Coupures de textes », ces passages où le narrateur semble effectivement « contrôler » l'intertexte en le commentant, en manifestant à son égard une distance critique, sont en réalité « à la limite du plagiat tellement les emprunts sont mal délimités, créant une ambiguïté sur

⁸ Jean-Claude VIAN, *op. cit.*, p. 356.

le locuteur⁹ ». Ce sont des moments où l'infiltration s'accomplit encore plus subtilement : le lecteur n'est pas en mesure de dire à qui appartient le discours. L'intertexte s'approprie graduellement la voix narrative, de la simple référence au plagiat incertain, jusqu'à la paralysie totale du récit par l'entremise de citations envahissantes : c'est cette étape que nous retrouvons de la page 121 à la page 127 du mémoire. Comme dans le cas de Sabartés, la narration est complètement paralysée par l'irruption des citations de l'ouvrage de Cristiani. Cependant, il faut noter que Cendrars insère, au fur et à mesure que le récit progresse, des commentaires sur le texte du chanoine (alors qu'il ne commente pas l'ouvrage de Sabartés) : ils sont certes brefs, mais montrent la volonté de maintenir le contrôle du texte centreur. Vers la fin du passage de citations, les commentaires sont plus longs et plus nombreux, et surtout ces interventions refont intervenir la présence du narrateur, comme à la page 124 : « Les diableries des bêtes, quelle révélation pour quelqu'un qui, *comme moi*, devait subir l'appel de la forêt vierge et qui [...] a pu surprendre des animaux sauvages qui n'avaient encore jamais senti l'homme. » (*B*, p. 124, nous soulignons) Le sujet narratif réapparaît discrètement, ici rapidement inséré dans une réflexion générale sur les diables. À la page 126, cette présence commence à se manifester de manière plus évidente : « Et, au tournant d'une page, *voici mon portrait* comme tiré au *Photomaton* » (*B*, p. 126, nous soulignons). C'est à la page 127 que l'intertexte s'efface devant le retour de la voix de Cendrars, décidé à relater sa propre histoire : « si je me mets à courir à ce tournant du chemin, c'est que je cours à la rencontre de mon enfance. » (*B*, p. 127) À partir de ce moment, où le narrateur rapatrie l'intertexte

⁹ *Loc. cit.*

et l'emploie à ses propres fins d'élucidation identitaire, nous assistons à la retraite de l'intertexte de Cristiani, bien que

l'œuvre de Cassien subsiste en filigrane, prenant le relais du livre de Kipling : les sept péchés capitaux face auxquels Cendrars se jauge dans la suite de "Gênes" sont en effet un souvenir de la méthode de l'abbé Cassien¹⁰.

Enfin, plusieurs pages plus loin dans le chapitre, « Cassien n'est plus évoqué que par métonymie avec l'allusion au mont Cassien¹¹ ».

Revenant sur cette trajectoire de l'intertexte du chanoine Cristiani, il est possible de reprendre les mêmes conclusions que nous avons formulées à propos de l'intertexte de Sabartés : le procédé se présente à la fois comme un hommage à un certain corpus et une démonstration d'affranchissement de la littérature. Comme dans le cas de Sabartés, le choix de l'intertexte n'est pas innocent. Cendrars choisit de citer ou de plagier des passages qui peuvent être récupérés afin d'explorer sa propre identité : le chapitre « Gênes » étant dédié à la recherche de l'identité, entre autres par le retour aux souvenirs de l'enfance, il va de soi que cette construction intertextuelle s'y retrouve. L'ouvrage de Cristiani est cité pour arriver à définir la personne du narrateur, qui finit par se reconnaître, après les détours de la littérature, en ce « *planus*, qui se trouve dans Pline, avec le sens de *bouffon*, [...] de vagabond, d'aventurier. » (B, p. 126) De cette découverte, qui entraîne la disparition de l'intertexte, le narrateur passe à un épisode de rétrospection sur les lieux de son enfance. Cendrars utilise l'intertexte de façon toujours complexe : son emploi est à la fois élogieux et impertinent, respectueux et retors, employant un texte pour mieux

¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹ *Loc. cit.*

revenir au sien, honorant les chefs-d'œuvre du passé qu'il cite à des fins d'élucidation de sa propre biographie. Nous retrouvons ici l'attitude désinvolte de Cendrars face au passé littéraire.

4. Les références précises

Si les citations directes sont abondantes dans *Bourlinguer*, ce sont par contre les références précises et simples qui s'y retrouvent avec le plus d'occurrences. Elles sont omniprésentes dans le mémoire, du tout début jusqu'à la toute fin du récit, et en quantité impressionnante. Nous recensons environ une trentaine de références précises et pas moins d'une centaine de références simples, ce qui en fait les deux types d'intertextes les plus présents dans *Bourlinguer*. De façon générale, les deux types de références partagent une caractéristique commune : ils mélangent sans hiérarchie différents corpus, les textes religieux côtoyant des ouvrages profanes, les grands classiques de la littérature universelle rencontrant des livres populaires ou méconnus... Il est possible de voir dans cette hétéroclisme des références la démonstration de cette volonté typiquement cendrarsienne de faire entrer en contact des univers habituellement séparés les uns des autres. Non seulement Cendrars tient à mettre côte à côte la vie et la littérature, mais il insiste pour créer des ponts entre les différents corpus qui le stimulent, qu'ils soient des textes d'auteurs canoniques tels Balzac et Villon, ou des livres de recettes, des romans populaires, etc. Même dans le strict domaine de la littérature, Cendrars décloisonne les genres : il est clair que la rencontre de l'altérité et l'échange – quel qu'ils soient – occupent une place primordiale dans la poétique cendrarsienne.

Le premier type de références que nous étudierons se nomme la référence précise. Selon Tiphaine Samoyault, elle « suppose [...] la mise en place de plusieurs matériaux visibles [...]. Il peut s'agir d'un titre (en italiques) et d'un nom d'auteur, d'un nom de personnage et d'un nom d'auteur, etc¹². » Tout comme la citation, la référence précise marque son hétérogénéité face au texte d'accueil, ses matériaux étant visibles au lecteur et non allusifs. Elles sont nombreuses dans *Bourlinguer* et proviennent de corpus très différents. Nous remarquons chez Cendrars la tendance à faire référence à des textes afin d'en montrer la proximité avec la vie réelle. C'est le cas des ouvrages de Louis Lacroix, « cap-hornier, qui a bourlingué sur les sept mers du globe et qui a fourré dans ses livres [...] tout ce qu'il a pu apprendre et voir de ses yeux durant ses longues croisières et ses dures campagnes de mer » (B, p. 306). L'intérêt que prête Cendrars à ces ouvrages demeure la connaissance profonde du monde et de l'humain qu'ils offrent : « qu'importe son tour de plume puisque le vieux loup de mer a tant de choses à nous dire et à nous apprendre, et qu'il est profondément humain ! » (B, p. 306) C'est également par la référence précise à un texte canonique (*Alice in Wonderland* de Lewis Carroll) que le narrateur arrive à comprendre la réalité de l'Angleterre et de ses habitants : « Le livre de Lewis Carroll est un livre clé qui ouvre toutes les portes, toutes les âmes de l'Angleterre. » (B, p. 364) Le même genre de raisonnement sous-tend la tentative du narrateur de mettre en application la cure de Kim, dont « Kipling [...] donne la recette dans *Kim*. » (B, p. 113) Bien que sa cure échoue, le narrateur fait référence à un texte dans l'espoir qu'il puisse influencer positivement sa propre existence, que sa cure puisse « reformer un

¹² Tiphaine SAMOYAULT, *op. cit.*, p. 44.

être et lui redonner le jour comme si l'on était revenu s'abriter et reprendre des forces dans le ventre de sa mère » (*B*, p. 113).

Bourlinguer fait allusion à deux références en particulier au long du récit. Il s'agit premièrement de Rémy de Gourmont. Trois de ses textes sont mentionnés : *La physique de l'amour* (à trois reprises), *Le latin mystique* et *Le joujou patriotique* (chacun à une reprise). Le premier ouvrage est mentionné dans trois contextes différents. La première référence à *La physique de l'amour* se trouve au début du mémoire et intervient de façon anecdotique dans le récit : « chez les Zoulous, le poisson des deux sœurs, dont parle Rémy de Gourmont dans sa *Physique de l'amour* » (*B*, p. 246). Elle fait partie d'un ensemble d'exemples de la gourmandise, avec « le bifteck tartare » (*B*, p. 245-246) et « a banana de Paris » (*B*, p. 246). Il s'agit là d'une infiltration discrète et inoffensive de l'intertexte. Toutefois, les autres apparitions du texte de Gourmont jouent un rôle important. Elles surviennent au cœur du chapitre « Paris, Port-de-Mer » qui porte partiellement sur la figure de Gourmont, et donnent lieu à des commentaires sur la littérature et le positionnement du maître de Cendrars. La première mène le narrateur à disserter de la possibilité de l'incendie des bibliothèques, et donc de son rapport au passé littéraire :

Je ne sais plus qui m'a raconté que l'on avait brûlé publiquement *La physique de l'amour*, en 1910, dans la cour d'un collège à Cambridge ou à Oxford [...] mais j'ai vu brûler deux fois la bibliothèque de Louvain, en août 1914 et en mai 1940, sans en ressentir le moindre soulagement (*B*, p. 402).

Ce rapport n'est toutefois pas univoque : bien qu'il « regrette l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie et celui de la Tour des livres à Mexico » (*B*, p. 403), le narrateur avoue par la suite une comparaison entre les grandes bibliothèques du

monde et « les nécropoles de la Mésopotamie » (*B*, p. 403). Quant à la seconde référence, elle mène le narrateur à formuler un commentaire critique sur les méthodes de son mentor littéraire : « ce qui n'est pas d'une stricte rigueur scientifique de la part d'un auteur qui se piquait de normaliser tous les gestes de l'amour en les replaçant dans la nature et qui devenait aussi ridicule que ses adversaires » (*B*, p. 404). Il est intéressant de constater que la référence au maître Gourmont sert principalement à critiquer ce même maître, à remettre en question sa production et son jugement esthétique. En ce qui concerne les références au *Latin mystique* et au *Joujou patriotique* de Gourmont, leur rôle est tout aussi complexe. *Le latin mystique* reçoit l'admiration et l'éloge de Cendrars, qui marque pour lui « une date, une date de naissance intellectuelle. » (*B*, p. 396) C'est à l'expression d'une dette que cette référence correspond : Cendrars rend compte de ses influences. Cette louange ne dure pourtant que quelques lignes : à la même page, Cendrars affirme que

l'ex-conservateur de la Bibliothèque nationale était trop homme de lettres pour pouvoir [...] enseigner la vie, malgré *Le Joujou patriotique* qui venait de lui coûter sa place à la Nationale (*B*, p. 396).

L'éloge est ici inversé : ce qui constituait une qualité auparavant (« l'usage des mots et le maniement de la langue » [*B*, p. 396] que le narrateur trouve dans les livres de Gourmont) se transforme en insuffisance, Gourmont n'étant pas assez « emporté par le grand rythme de la vie » (*B*, p. 396) aux yeux de Cendrars. Nous retrouvons ici une structure chère à Cendrars : l'éloge aussitôt suivi de la critique, un procédé qui lui permet à la fois de mettre au jour ses différents héritages et, dans un même mouvement, de les critiquer ou les remettre en question.

Le second ensemble de références précises prédominant dans *Bourlinguer* se rapporte à nul autre que Cendrars lui-même. En effet, les références à Cendrars sont les plus nombreuses dans *Bourlinguer* et s'y retrouvent au nombre de douze. À l'intérieur de cet ensemble, il est possible de définir deux groupes distincts. Nous retrouvons en premier lieu les références précises que nous appellerons « bibliographiques » : ce sont les références purement éditoriales, qui renvoient aux détails d'un texte de Cendrars, notamment le lieu et la date de l'édition. Sans aucune exception, ces précisions d'ordre pratique se retrouvent dans les Notes (pour le Lecteur inconnu). Il est possible de voir dans ce dispositif une affirmation de son propre univers littéraire : d'une certaine manière, il devient difficile de quitter l'univers cendrarsien si l'un de ses livres renvoie à plusieurs autres. Cette forme d'autoréférence montre bien la volonté évidente chez Cendrars de s'engendrer soi-même et d'affirmer sa présence esthétique.

Mais le second type de références précises à Cendrars dans *Bourlinguer* se trouve plutôt dans le corps du texte, non dans son paratexte, et c'est également l'ensemble le plus important sur le plan quantitatif. Ce sont des références qui mènent presque toujours à un commentaire ou une réflexion sur la vie réelle. C'est par exemple, au chapitre « Gênes », la référence précise à son poème de jeunesse « Le ventre de ma mère¹³ » qu'il fait apparaître lors d'une digression sur la conscience. Cendrars met en place un discours métatextuel qui vise à montrer la proximité entre son expérience empirique et l'œuvre littéraire qui en découle :

¹³ Blaise CENDRARS, *Du monde entier au cœur du monde : poésies complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 309-310.

J'ai publié un jour un poème, *Le Ventre de ma mère*, où je décrivais mon premier domicile sur la Terre et m'évertuais de préciser comment à la suite d'une sensation extérieure, toujours la même et fréquemment répétée, a jailli la première étincelle de ma conscience. (B, p. 269)

Si son témoignage tient à prouver une vérité esthétique, c'est-à-dire un lien continu entre la réalité et la littérature, il va même jusqu'à prétendre à une vérité scientifique : « Ce poème est le seul témoignage connu jusqu'à ce jour de l'activité de la conscience chez un fœtus ou, tout au moins, de l'ébauche d'une conscience prénatale. » (B, p. 269) Pour Cendrars, la vérité (esthétique, scientifique...) peut se trouver dans la littérature, et l'explication de ses propres textes en constitue une preuve. Du même coup, il impose également à ses lecteurs une conception de son œuvre, leur suggère une manière de l'approcher : voilà une autre manifestation de la tendance de Cendrars à la digestion d'un texte dans le sien, que ce texte ingéré soit de sa plume ou de celle d'un autre.

Deux autres exemples d'un emploi particulier de référence à l'œuvre même de Cendrars se trouvent aux pages 398 et 485 de *Bourlinguer*. Dans les deux cas, le narrateur fait intervenir les mémoires de Cendrars en les montrant comme des témoignages efficaces et dotés d'une vérité sur la vie réelle. Cendrars explique à la page 398 que l'un de ses textes autobiographiques peut servir de témoignage à une rencontre avec Gourmont : « Je ne devais revoir Rémy de Gourmont que sept ans plus tard, à la veille de la guerre de 14, au *Café de Flore*, comme je l'ai mentionné dans *La Main coupée* » (B, p. 398). À la page 485, Cendrars fait référence à un autre de ses mémoires, présenté comme une preuve suffisante lors d'un exposé sur la folie de la lecture : « c'est ainsi que je me suis dérégulé ou réglé l'esprit, [...] ayant plus tard dans

le soufflet de mon auto, ainsi que je l'ai raconté dans *L'Homme foudroyé*, une petite bibliothèque portative » (B, p. 485). C'est donc que le narrateur attribue une qualité de véracité à des textes qui sont certes autobiographiques, mais qui appartiennent tout de même à l'univers de la fiction : dans cette perspective, vie et littérature ne s'opposent pas, mais se complètent¹⁴. Il n'est évidemment pas fortuit que ces exemples de livres ayant un pouvoir sur la vie réelle viennent du corpus cendrarsien : sur le plan rhétorique, ce procédé assure à Cendrars une crédibilité et la preuve de la réussite de son projet esthétique. Comme toujours, la stratégie de Cendrars est mûrement réfléchie et sert à augmenter le prestige de son œuvre, à affirmer son autorité. Il est également possible d'y voir une façon de détourner et de faire oublier, par diverses mises à distance ironiques, une certaine complaisance de Cendrars à se citer lui-même.

5. Les références simples

L'autre ensemble traite de la référence simple, c'est-à-dire de « la mention d'un nom (d'auteur, de mythe, de personnage) ou d'un titre [qui] peut renvoyer à de multiples textes¹⁵. » Ces références simples sont extraordinairement nombreuses dans *Bourlinguer* ; le mémoire est criblé de références ponctuelles à diverses œuvres littéraires, aux origines très variées. Il est possible de rassembler les références simples en trois groupes. Les références à proprement parler littéraires renvoient à des

¹⁴ C'est ici une déduction que retiennent plusieurs chercheurs et annotateurs de l'œuvre de Cendrars, notamment Claude Leroy et Miriam Cendrars, dont un bon nombre de travaux portent sur le « mythe Cendrars », c'est-à-dire la confusion entre la littérature et la biographie chez l'auteur mythomane.

¹⁵ Tiphaine SAMOYAUULT, *op. cit.*, p. 44.

auteurs classiques de la littérature mondiale tels Honoré de Balzac, Nicolas Gogol, John Dos Passos, Jules Verne, Léon Tolstoï et bien d'autres. Les références religieuses sont aussi présentes : nous retrouvons saint Cassien, le Talmud, saint François d'Assise, la Bible, et nous incluons également dans ce groupe les références philosophiques, notamment Platon, René Descartes, Edmund Husserl et Martin Heidegger. Finalement, la dernière catégorie rassemble les références iconoclastes, qui surprennent par leur caractère populaire ou inusité ; nous pensons à Gustave Le Rouge, Joseph Kammerer, un certain docteur Bezançon, le capitaine Louis Lacroix, Arthur Conan Doyle... De tous ces groupes, celui des références littéraires occupe une place écrasante dans *Bourlinguer*, tandis que les références philosophico-religieuses et iconoclastes demeurent rares en comparaison. Il apparaît donc que *Bourlinguer* est à la fois un mémoire motivé par un désir d'élucidation du soi biographique, mais aussi *une* mémoire de l'héritage littéraire, qui à sa manière est également une tentative de compréhension du soi, littéraire ou esthétique.

Il n'en reste pas moins que *Bourlinguer* met en scène des références philosophico-religieuses et inusitées. Dans le cadre d'un mémoire qui tente de répondre à la question de l'identité, il est normal de retrouver des références à des ouvrages de la philosophie et de la religion qui, à la différence des textes littéraires, représentent une relation au réel plus directe. Ces deux disciplines sont moins soucieuses d'effets esthétiques et de fiction que la littérature, et peuvent à cet égard mieux participer à la recherche d'identité du narrateur. Qu'en est-il de la présence des références inusitées ? Il est possible d'y voir une sorte de réponse de Cendrars à l'envahissement des références littéraires dites « canoniques » : elles constituent un

ensemble de références qui, tout comme les références philosophico-religieuses, tendent davantage vers la réalité et montrent leur affinité avec le monde concret. C'est par exemple Niccolao Manucci et ses mémoires, « ce document extraordinairement vivant » (*B*, p. 20) au « style primesautier, cru, direct » (*B*, p. 21), « ces vieux bouts de papier [qui] recèlent de vie condensée » (*B*, p. 24). Nous pouvons penser aux références à Gustave Le Rouge, qui servent de contre-exemples à Cendrars : à leur contact, le narrateur sent plutôt le besoin de retourner à la vie concrète. Lors du débat des deux érudits sur les homuncules du comte de Kueffstein, Cendrars préfère se fier à la tradition orale de Pascuali « qui était analphabète et avait une peur superstitieuse des livres » (*B*, p. 173) qu'aux propos de Le Rouge, trop enfoncé dans un univers d'érudition livresque : Cendrars répète que Le Rouge « avait lu tous les livres » (*B*, p. 173). La figure de Le Rouge est invoquée afin de prouver que la vérité se trouve du côté de la réalité, qui prend ici la forme du discours oral transmis de génération en génération, Cendrars tenant « pour exact le récit de Pascuali » (*B*, p. 175). Cendrars, de toute évidence, se positionne en faveur d'une narration comme l'entend Walter Benjamin dans « Le narrateur : réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », c'est-à-dire d'une narration comme « faculté d'échanger nos expériences¹⁶ » ou récit appartenant au « domaine de la parole vivante¹⁷ ». L'autorité de cette narration orale se fonde sur l'expérience (un concept fondamental dans l'esthétique de Cendrars, qui rappelle à tout instant la nécessité de vivre le monde et la littérature par soi-même) et le « message du lointain, soit qu'il

¹⁶ Walter BENJAMIN, *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1991, p. 265.

¹⁷ *Ibid.*, p. 269.

vienne de pays étrangers ou bien d'une vieille tradition¹⁸ » (ce qui n'est pas sans rappeler Pascuali et la « tradition orale de sa famille, transmise par son père, son grand-père, son bisaïeul » [B, p. 173]).

Une autre référence simple à *Le Rouge* sert de contre-exemple. Le narrateur raconte au chapitre « Paris, Port-de-Mer » son réflexe à la suite d'une visite du logis de *Le Rouge* : « j'avais hâte de filer pour aller me rincer la gorge au bistrot du coin. » (B, p. 397) L'environnement immédiat de *Le Rouge* semble à ce point inhospitalier et malpropre que le narrateur sent l'obligation de s'en désinfecter avec l'alcool d'un bistrot, et conséquemment de réintégrer le social, la vie en communauté. Un autre exemple de cette convocation de références inusitées se trouve au chapitre « Gênes », où le narrateur fait intervenir l'opinion scientifique d'un certain docteur Bezançon et en profite pour mentionner ce « maître qui cultive jésuitiquement le paradoxe mais qui a écrit un si beau chapitre sur le coup de foudre, une des plus belles pages sur l'amour » (B, p. 248). Cette intervention de l'intertexte est astucieuse : elle déjoue les attentes du lecteur, qui peut imaginer une page de la littérature plus « canonique » comme exemple de « plus belle page sur l'amour », et non une référence à un obscur médecin. Une troisième occurrence de ce phénomène se trouve au chapitre « Gênes », où le narrateur traite de Joseph Kammerer (l'auteur du *Livre des comptes* qui relate les aventures du comte de Kueffstein) en montrant bien que son ouvrage traite de choses vraies, c'est-à-dire « les aventures de son maître, certaines de ses expériences incroyables » (B, p. 175). Il est d'ailleurs intéressant de noter que plusieurs de ces ouvrages atypiques ou en marge de la littérature classique font partie d'un ensemble

¹⁸ *Ibid.*, p. 272.

générique à mi-chemin entre la fiction et le reportage, le documentaire, le témoignage – bref, des genres qui peuvent réclamer une certaine véracité, qui sont davantage en rapport direct avec la réalité. L'œuvre de Niccolao Manucci est composée de mémoires, *La mandragore* de Gustave Le Rouge est « une compilation » (B, p. 173), le *Livre des comptes* de Kammerer porte un autre titre, celui de « *Journal* » (B, p. 174), sans oublier les incontournables livres du capitaine Lacroix qui comportent « des mirobolantes photographies et des documents » (B, p. 306) et constituent à eux seuls « l'Histoire de la marine marchande française, la vraie » (B, p. 306).

Il s'agit à présent d'étudier le cas le plus important de référence simple dans *Bourlinguer : Kim* de Rudyard Kipling. Ce texte revient sans cesse en filigrane tout au long du chapitre le plus important du mémoire, « Gênes », et même dans les chapitres ultérieurs. Nous remarquons deux mouvements de cette référence dans *Bourlinguer*. Le premier va de la page 113 à la page 172 et représente un comportement intertextuel que nous avons déjà rencontré chez Cendrars : la révolte contre l'influence littéraire et sa remise en question. À la page 113 est exposée la « recette de Kim » qui consiste à « reformer un être et lui redonner le jour comme si l'on était revenu s'abriter et reprendre ses forces dans le ventre de sa mère » (B, p. 113). La page 113 est presque entièrement consacrée à la description de cette cure mythique, inspirée de *Kim* de Rudyard Kipling : il s'agit donc d'un exemple positif de livre pouvant influencer la vie concrète du narrateur. Cependant, la solution miraculeuse est rapidement désamorcée par une unique phrase à la fin de la page : « Moi, au bout de huit jours, j'étais aussi crevé que le premier jour quand j'étais venu m'échouer à Naples et avais trouvé asile dans le tombeau de Virgile. » (B, p. 113)

Cette courte note annonce le cheminement de Cendrars face à l'intertexte, qui passe de la dévotion aveugle au rejet de l'héritage littéraire (*Kim*).

Plus loin, le récit passe à une narration au présent de l'indicatif, alors que Cendrars raconte son désir de guérison. De la page 129 à la page 134, Cendrars imite la cure de Kim et en reproduit les diverses étapes avec minutie :

Je fouisse, je creuse, je fais mon trou. [...] Je me couche dedans. Je m'allonge sur le dos. Je l'élargis. Je tasse le fond des deux mains pour le rendre bien confortable. Je me fais un coussinet avec des aiguilles de pin et de la terre meuble [...]. [...] Comme Kim je me recouvre de terre jusqu'au menton. (*B*, p. 129-130)

Mais au final, la reproduction du livre échoue : « Ou la cure de Kim est de la foutaise ou je n'ai pas l'esprit sain, et l'imitation du tombeau est l'Enfer. » (*B*, p. 134) La leçon à retenir est d'une grande importance et vient nuancer le rapport parfois univoque de Cendrars au vivre et au livre : si la littérature et la vie peuvent se rejoindre et entrer en contact, selon l'esthétique de Cendrars, il n'en reste pas moins que l'individu doit façonner son propre chemin, sans subir « la fervente lecture d'un livre par trop aimé » (*B*, p. 172) et sans imiter qui ou quoi que ce soit. C'est un appel à la lucidité et à la distance critique que *Bourlinguer* met ici en scène : si réalité et esthétique peuvent par moments se rencontrer et s'influencer positivement, il est nécessaire de constamment observer les choses avec lucidité. Après tout, ce qui a failli coûter la vie au narrateur, c'est d'avoir trop aimé un livre, sans distance critique – d'avoir « mal lu », en somme.

Le second mouvement de l'intertexte de Kipling va de la page 185 à la page 401 : il occupe le rôle de réminiscences de *Kim*. La première occurrence de cette référence se trouve à la page 185 :

Est-ce cela la Roue des Choses à laquelle les Hommes sont liés, semant le Mal, selon ce que le vieux lama enseignait à Kim, cette Roue dont les ornières sont les faubourgs des grandes villes, pleins de mauvaise semence ? (*B*, p. 185)

Elle intervient au milieu d'une description de l'enfance du narrateur à Naples, qui raconte l'activité de la ville italienne et le

grouillement du peuple [...], ses gestes insoucians, son allure, sa gaieté, sa cuisine en plein air qui sentait bon, [...] ses étalages de coquillages décorés de citrons, ses marchands de vin [...], la marchande de coco, et tous les gamins de mon âge lâchés en liberté, voyous, rétifs, batailleurs (*B*, p. 185).

L'intertexte occupe une place complexe : il est à la fois l'allusion diffuse – ne s'agissant pas d'une citation directe – au texte de Kipling et un commentaire de la vie humaine. Il est possible d'avancer que l'intertexte sert également de commentaire au texte même de Kipling : le narrateur infléchit le sens des enseignements du vieux lama en l'appliquant à sa propre réalité, à son enfance et au monde qui le concerne. Est-il véritablement écrit dans *Kim* que la Roue des Choses possède des ornières qui sont les faubourgs des grandes villes ? Il est permis d'en douter, mais cette tactique permet d'introduire les aventures d'*Il Dommatore* et des homuncules dans le récit. Le même scénario se produit à la page 190, où la référence à Kipling apparaît tel un commentaire du récit des aventures de Cendrars chez les lépreux brésiliens : « cette Roue dont les ornières sont les pistes et les sentiers qui se perdent dans les solitudes de la brousse sauvage, pleins de mauvaise semence ? » (*B*, p. 190) La dernière apparition de l'intertexte se trouve à la page 204 et précède le récit des aventures fermières de Cendrars au Canada : « la Roue qui supporte le char de l'État, de Çiva et de Kali, le dieu de l'Absurdité et la déesse de la Destruction, ce couple uni qui

procrée ? Mais la Roue tourne et cette semence universelle est une raillerie... » (B, p. 204)

Pour conclure sur l'intertexte de Kipling, il est possible de voir en ce double mouvement (apparition critiquée et intervention ponctuelle) la démonstration d'une « bonne lecture » de l'héritage littéraire : il s'agit, selon Cendrars, de vivre – et de lire – à *sa propre façon*, avec esprit critique, en sachant que la littérature peut enseigner une morale, nous apprendre quelque chose sur le monde s'il est digéré par le lecteur, intégré et dilué, remis en question, étudié, manié d'une façon unique à chacun. C'est ce que Cendrars fait dans le second mouvement, en insérant des allusions de *Kim*, à mi-chemin entre la citation et le commentaire, qui accompagnent, expliquent et s'accordent à la réalité du narrateur. C'est donc que littérature et réalité peuvent s'éclairer mutuellement, si elles sont saisies par l'intelligence critique d'un individu. L'intertexte s'assimile alors au texte centreur et devient une sorte de référence implicite, fait partie de son univers comme en filigrane ; la dernière mention de *Kim* sous la forme anaphorique d'« Ainsi tourne la Roue des Choses » le confirme, puisqu'elle n'est qu'un rappel des autres apparitions de l'intertexte : « ... Ainsi tourne la Roue des Choses. » (B, p. 401) L'intertexte a été « dompté » par le texte centreur et agit à titre d'écho des autres citations-commentaires de Kipling.

6. Les opérations de collage

Le dernier ensemble d'intertextes présents dans *Bourlinguer* réunit ce que Tiphaine Samoyault nomme les « opérations de collage » : l'épigraphe (une pratique significative chez Cendrars) et l'intégration de documents. Nous ajoutons un autre

type d'intertexte que ne précise pas Samoyault, étant unique à l'œuvre autobiographique de Cendrars : les Notes (pour le Lecteur inconnu) qui se trouvent à la fin de certains chapitres. La pratique de l'épigraphe semble importante dans *Bourlinguer*, qui commence par un « carré d'exergues » (B, p. 11) : un long extrait des *Essais* de Montaigne est « encadré » par des citations courtes de Saint-Augustin, de Rabelais et de Goddeschalck (un moine du XI^e siècle), comme suit :

AMA ET FAC QUOD VIS !
SAINT-AUGUSTIN.

FAISC QUE VOULDRAS !
RABELAIS.

C'est une humeur melancolique, et une humeur par consequent tres-ennemie de ma complexion naturelle, produite par le chagrin de la solitude en laquelle il y a quelques années que je m'estoy jetté, qui m'a mis premièrement en teste cette resverie de me mesler d'écrire. Et puis, me trouvant entièrement desgarny et vuide de toute autre matiere, je me suis présenté moy-mesmes à moy pour argument et pour subject. C'est un dessin farouche et monstrueux. Il n'y a rien non plus en cette besoingne digne d'estre remarqué que cette bizarrerie : car a un subject si vain et si vil le meilleur ouvrier du monde n'eust sceu donner forme et façon qui mérite qu'on en fac conte.

Montaigne.

AMA UT PULCHRA SIT !
GODDESCHALCK.

Nous remarquons deux choses : d'abord, la présence de deux auteurs religieux (saint Augustin et Goddeschalck), qui dès l'entrée du mémoire laisse entendre une présence du corpus religieux, ainsi qu'une préoccupation des questions spirituelles ; ensuite, la présence des textes cités en langue originale (français moyen pour Rabelais et

Montaigne, latin pour les auteurs religieux) laisse voir la préférence de Cendrars pour le livre à l'état « pur », sans manipulation ou intervention, c'est-à-dire l'intérêt pour un lien direct avec la littérature. Si Cendrars cherche avant tout un rapport direct avec la réalité, il cherche le même type de relation avec la littérature : connaître directement et par soi-même est un credo à la fois esthétique et philosophique.

Mais qu'en est-il des épigraphes en tant que telles ? Quel rôle jouent-elles au seuil du texte, cet endroit privilégié du récit ? Les citations satellites de Rabelais et de saint Augustin renvoient à la même idée : il faut agir par soi-même, pour soi-même, découvrir le monde selon son propre point de vue et selon son bon désir. C'est ici l'éthique de Cendrars (mise en œuvre à la fois dans son travail littéraire et sa vie, selon les sources biographiques, aussi floues soient-elles) qui est exposée et résumée en quelques lignes. En encadrant l'exergue principal de Montaigne, cette constellation d'épigraphes sert justement de cadre philosophique au récit : nous sommes une fois de plus en face d'une utilisation typiquement cendrarsienne des intertextes, qui soulignent la proximité entre le récit qui s'annonce et la réalité concrète. Quant au texte de Montaigne, sa présence à l'entrée du texte n'est pas surprenante, Montaigne expliquant son projet qui est semblable à celui de Cendrars : « je me suis présenté moy-mesmes à moy pour argument et pour subject. » (*B*, p. 11) L'usage de l'exergue est ici semblable à celui que nous retrouvons dans *L'homme foudroyé*, où Descartes est convoqué afin d'expliquer le projet de Cendrars. C'est donc que Cendrars invoque un héritage littéraire fort prestigieux afin d'inscrire son propre texte dans une filiation esthétique valable, c'est-à-dire la tradition des meilleurs mémorialistes. Mais la stratégie est également rhétorique, car elle justifie

les imperfections du texte de Cendrars, ainsi que le danger d'un tel projet d'élucidation de son identité :

C'est un dessin farouche et monstrueux. Il n'y a rien non plus en cette besogne digne d'être remarqué que cette bizarrerie : car a un subject si vain et si vil le meilleur ouvrier du monde n'eust sceu donner forme et façon qui mérite qu'on en fac conte. (*B*, p. 11)

Tiphaine Samoyault décrit l'intégration de documents comme une présence non absorbée de l'intertexte dans le texte d'accueil, par exemple « lorsque ce matériau [...] fait image [...]. L'hétérogénéité visuelle [...] distingue nettement l'intertexte du texte et implique une dispersion du sens¹⁹. » Ce phénomène est rare dans *Bourlinguer*, mais non absent : nous recensons environ une dizaine de cas de documents intégrés dans le mémoire. Il n'est jamais question, comme le suggère Samoyault, de documents visuels : ce sont, dans tous les cas, des documents littéraires, insérés sans explication qui reliaient l'intertexte au texte centreur. Nous pensons entre autres à l'insertion abrupte des deux derniers quatrains d'un poème de Charles Baudelaire, « Le voyage », dans la Note (pour le Lecteur inconnu) du chapitre « Rotterdam » : toute la Note exprime l'amertume du temps passé et l'angoisse de l'avenir, que Cendrars met pourtant à distance en affirmant sa volonté de « vivre encore l'entrée de l'actuel, du nouveau moyen âge et ne pas rater l'époque atomique. » (*B*, p. 338) Les quatrains de Baudelaire exprimant la même idée d'une recherche de la nouveauté afin de combler un mal-être, Cendrars établit une parenté thématique entre son récit et un héritage littéraire prestigieux. De nouveau, nous retrouvons une tactique chère à Cendrars : la récupération d'un passé littéraire afin d'inscrire son propre récit dans sa lignée, dans une proximité qui l'avantage.

¹⁹ Tiphaine SAMOYAULT, *op. cit.*, p. 48.

Toutefois, l'absence de lien explicite nuance un peu les choses : Cendrars considère-t-il l'intertexte baudelairien comme une preuve de son raisonnement ? Ou pense-t-il l'inverse, c'est-à-dire que son texte n'est qu'une variante du poème ? Sans explication, c'est au lecteur que revient la tâche de comprendre cette invocation muette. Il ne faut toutefois pas passer sous silence une parenté d'un autre ordre entre les textes baudelairien et cendrarsien : tous deux traitent du voyage et adoptent le ton méditatif du bilan, du retour sur un parcours. Il n'est également pas accidentel que Cendrars fasse intervenir ce poème de Baudelaire, le dernier de la seconde édition de 1861 des *Fleurs du mal*, dans un texte appartenant à un cycle qui marque précisément la fin de son propre parcours.

Ce sont cependant les intertextes d'auteurs inconnus ou anonymes qui forment l'ensemble le plus important d'exemples de documents intégrés. Tous les cas relevés partagent une caractéristique : ils sont tous introduits dans le récit de façon abrupte, sans explication explicite de la part du narrateur et sans référence (d'auteur ou de texte). Toutefois, dans plusieurs cas, une parenté thématique – ou même une grande similitude entre les citations du texte et de l'intertexte – unit le document intégré et le texte d'accueil. Par exemple, au chapitre « La Corogne », alors que le narrateur vient tout juste de finir de vilipender le port de La Corogne, en Espagne, il fait intervenir un texte d'origine inconnue, intitulé « La Coruña », qui à son tour dénigre la ville espagnole : « À terre c'est un tas de fumier / Deux trois gratte-ciel y poussent... » (*B*, p. 42) Peut-être est-ce là une façon unique de démontrer l'importance des liens entre les textes, et surtout des liens à établir entre l'opinion d'un homme sur le monde et la représentation littéraire que d'autres peuvent s'en faire. C'est encore l'échange (entre

réel et imaginaire, entre auteurs partageant la même vision du monde, etc.) qui semble primer chez Cendrars. Cet anonymat de la référence et de l'auteur peut laisser croire que Cendrars privilégie l'idée d'une communauté d'écrivains, dont les noms importent moins que la parenté dans la sensibilité esthétique et philosophique, communauté anonyme qui du même coup vient gommer l'idée d'une supériorité hiérarchique dans le champ littéraire.

Le même genre de dispositif se retrouve au chapitre « Gênes », alors que le narrateur raconte le retour au lieu de son enfance (Naples) et qu'il termine un paragraphe de réminiscences sur l'évocation nostalgique de son premier amour : « Je rêve. Mes amours enfantines... » (B, p. 130) L'expression « amours enfantines » entraîne automatiquement à sa suite l'apparition d'un extrait du poème « Moesta et errabunda » de Charles Baudelaire, mis là sans explication ni référence : « Mais le vert paradis des amours enfantines, / L'innocent paradis plein de plaisirs furtifs, / Est-il déjà plus loin que l'Inde ou que la Chine ? » (B, p. 130) Le retour de la narration n'établit aucun rapport entre l'intertexte et le texte : le poème agit comme image et commentaire du récit, accompagnant le processus de Cendrars qui fait face à son passé et à son identité, qui lui paraissent « plus loin que l'Inde ou que la Chine ». Un dernier exemple de cette parenté littéraire se trouve aussi au chapitre « Gênes ». À la suite de l'aveu de l'échec de la cure de Kim²⁰, le narrateur fait intervenir un passage d'*Une saison en enfer* de Rimbaud : « ... *Au matin j'avais le regard si perdu et la contenance si morte, que ceux que j'ai rencontrés NE M'ONT PEUT-ÊTRE PAS*

²⁰ « J'étais à bout. Une loque. La cure de Kim ne m'avait pas réussi. Je ne tenais pas debout. » (B, p. 208)

VU... » (B, p. 208) Aucune référence n'accompagne cette citation, que d'ailleurs Cendrars modifie en mettant l'accent sur ses derniers mots, mis en majuscules. En plus d'attacher Cendrars à une certaine modernité poétique en citant Rimbaud et Baudelaire, cette tactique met doublement à profit la présence du texte rimbaldien dans le récit : il sert à la fois comme la preuve de l'existence d'une fraternité d'auteurs à « la contenance si morte » et comme le déclencheur de la suite de la narration. En effet, l'accent est mis sur le caractère invisible du narrateur ; l'intertexte mis en majuscules annonce donc, quelques lignes plus loin, le commentaire qui se base justement sur l'importance relative de l'écrivain qui le rend en quelque sorte invisible : « À quoi bon écrire, tout s'imprime en moi et c'est peut-être la pure poésie que de se laisser imprégner et de déchiffrer en soi-même la signature des choses. La mer et la poésie. La poésie et la mort. » (B, p. 208-209) Voilà encore une fois un usage cendrarsien de l'intertexte : ce dernier a pour fonction principale de mettre en valeur le texte de Cendrars, de le faire progresser, d'en annoncer les changements de cap, etc. C'est aussi l'exposition de la conception de la poésie chez Cendrars, qui n'est selon son aveu « qu'une des nombreuses formes du vivre²¹ », « une chose abominable et pleine de cicatrices²² ». La poésie chez Cendrars est rivée au réel, mouvante, toujours en renouvellement, collage, renaissance et résurrection.

Nous incluons dans la catégorie des documents intégrés les Notes (pour le lecteur inconnu) qui figurent à la fin de certains chapitres de *Bourlinguer*. Il nous semble logique que ces Notes apparaissent dans cette section : elles font partie en

²¹ Claude LEROY, « Introduction », dans Blaise CENDRARS, *Du monde entier au cœur du monde : poésies complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 17.

²² Blaise CENDRARS, *La main coupée*, Paris, Denoël, coll. « Folio », 1946, p. 159.

quelque sorte du paratexte, étant séparées du récit principal, et de cette façon agissent à titre d'image, de document non absorbé complètement par le texte centreur. Ces Notes sont un lieu particulier dans l'esthétique de *Bourlinguer* et de Cendrars en général : nous les retrouvons dans les quatre volumes de sa tétralogie autobiographique. Elles sont surtout un dispositif primordial chez Cendrars, qui privilégie avant tout l'échange, la communication, l'interaction – dans le cas de *Bourlinguer*, entre le monde des mots (de l'écrivain) et celui du réel (des lecteurs). Il explique d'ailleurs dans sa première Note la vocation de cette invention :

Je reprends dans le présent ouvrage les *Notes* rédigées à l'intention du *Lecteur inconnu* [...] grâce auquel[les] j'ai échappé à cette sensation d'écrire dans le vide, sensation vertigineuse à la longue, qui est trop souvent le lot de l'Auteur. Merci, donc, à l'Inconnu qui m'accompagne et reste en communication. (*B*, p. 27)

C'est véritablement un lieu de contact entre deux mondes souvent jugés isolés et irréconciliables que construit Cendrars avec ces Notes : nous en tenons pour preuve une adresse à des amis bien vivants de Cendrars : « *Note pour mes amis anglais*. Refrain d'une chanson de marche du XVII^e siècle comme *Auprès de ma blonde...*, qu'ils aiment tant. » (*B*, p. 500) C'est dire que l'acte d'écriture, sans destinataire *réel*, se situe du côté du malaise, de la crainte de la chute, voire de l'absurde. C'est surtout dire que Cendrars écrit pour des lecteurs vivants, qu'il se situe donc indéniablement du côté de la « *Vraie Vie* ».

Il est intéressant de mentionner la présence récurrente dans les Notes de précisions d'ordre biobibliographique. Le procédé est déjà présent à la fin du premier chapitre de *Bourlinguer*, où Cendrars discute du sort de Niccolao Manucci dans la mémoire bibliographique : « Le nom de Manucci ne figure pas dans la *Biographie*

Universelle de Michaud » (*B*, p. 27). Nous retrouvons le même genre de considérations dans la Note du chapitre « Gênes » : Cendrars y mentionne l'ouvrage de Léon Cristiani sur l'abbé Cassien, *Gogol et le Diable* de Dmitri Merejkowsky... ainsi que plusieurs textes de Cendrars, dont *L'homme foudroyé*, *Vol à voile*, *Moravagine*, ses *Poésies complètes* et *Dan Yack*. En réalité, dans toutes les Notes, ce sont les textes de Cendrars qui s'y retrouvent majoritairement, le plus souvent sous la forme d'une référence bibliographique. Il est possible de voir là une tentative de Cendrars de montrer l'appartenance d'un livre à un ensemble plus vaste, de montrer la logique organique de son œuvre : il ne serait pas possible de séparer *Bourlinguer* des autres mémoires, et encore moins du corpus cendrarsien dans son ensemble.

Mais les Notes sont également le lieu d'une prise de position face à l'héritage littéraire que nous ne rencontrons pas souvent dans *Bourlinguer* : l'hommage. Celle du chapitre « Gênes » contient deux hommages exempts d'une quelconque accusation, un phénomène inattendu chez Cendrars, qui s'amuse fréquemment à mélanger éloge et critique, admiration et rejet. Cependant, les hommages de la Note de « Gênes » sont mystérieusement univoques : ils encensent de manière plutôt unilatérale Gérard de Nerval, d'abord, et la capitaine Louis Lacroix, ensuite. Cendrars louange Nerval en lui attribuant divers titres, presque tous des compliments selon une perspective cendrarsienne : « homme des foules, [...] argotier, rêveur impénitent » (*B*, p. 305), etc. Surtout, Cendrars reconnaît à Nerval une place prépondérante dans l'histoire littéraire : « En faisant appel à l'Esprit nouveau tu as troublé pour toujours la sensibilité moderne » (*B*, p. 305). L'hommage au capitaine Lacroix n'en est pas moins élogieux, quoique ce dernier ne soit pas reconnu par l'institution littéraire.

Cendrars énonce clairement son intention de souligner l'apport de l'auteur et « profite de l'occasion pour *rendre hommage* aux bons, gros bouquins du capitaine Lacroix » (*B*, p. 306, nous soulignons). Rarement dans *Bourlinguer* (et dans l'œuvre de Cendrars) un sentiment comme l'hommage est-il énoncé de façon aussi évidente et univoque. Certes, la présence d'hommages dans le mémoire attise la curiosité, mais bien davantage leur lieu, leur position dans le texte – c'est-à-dire dans une Note (pour le lecteur inconnu), que nous avons déjà rangée dans une catégorie proche du paratexte ou du document intégré, comme l'entend Tiphaine Samoyault. Cendrars consent donc à l'hommage, mais comme à regret, en cachette, ses tentatives se retrouvant dans un paratexte, et non en plein récit. « L'aveu de l'hommage » est ambivalent, à la fois présent textuellement et camouflé dans les contours de l'œuvre.

Chapitre II

Bibliothèque, livre, lecture et maîtres : les représentations de l'héritage littéraire

dans *Bourlinguer*

1. Cendrars, la bibliothèque et la lecture

Il sera question dans ce chapitre des notions de bibliothèque et de lecteur. Il nous semble dès lors approprié d'offrir une définition théorique de ces deux éléments textuels capitaux et structurants dans *Bourlinguer*. Nous entendons la bibliothèque comme un ensemble de références et de phénomènes, à la fois « sources, influences, intertextualité¹ » mais surtout image, symbole, représentation. Ces dernières années, nous constatons un « déplacement de la focalisation critique du texte vers le lecteur [...] qui conduit à considérer aussi l'auteur en tant que lecteur² » : cette observation sur la littérature contemporaine, qui va de pair avec le retour de l'Histoire dans les études littéraires, s'applique au cas de Cendrars, que nous considérerons avant toute chose comme un lecteur dans *Bourlinguer*. La figure de la bibliothèque montre moins un narrateur « aux prises avec le désir (ou le rejet) de la tradition³ » qu'un objet symbolique avec lequel Cendrars entretient des rapports ambigus. Quant à la lecture, Cendrars en propose une version marquée par l'esprit critique et la lucidité ; elle ne doit jamais se borner à la passion frénétique, qui emprisonne le lecteur dans l'imaginaire. Elle doit éviter ce qu'Antoine Compagnon désigne comme une lecture se limitant au « moment de la sollicitation, sans aller au-delà du coup de foudre⁴. » Cette lecture est précisément celle qui repousse Cendrars, c'est-à-dire « une lecture de la passion sans terme, mais finalement sans objet : infinie, indéfinie et insensée⁵ ». Cendrars recherche davantage ce que Wolfgang Iser nomme « la créativité de la

¹ Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, « Présentation », *Études françaises*, vol. 29, n° 1, printemps 1993, p. 7.

² *Loc. cit.*

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 26.

⁵ *Loc. cit.*

réception⁶ », c'est-à-dire une « interaction dynamique entre le texte et le lecteur⁷ », une attitude intellectuelle caractérisée dans *Bourlinguer* par l'intervention critique sur le livre, le commentaire et la recherche d'un lien entre littérature et réel, entre autres.

2. Angoisse, enfer et mort : la bibliothèque comme masse de livres

Dans *Bourlinguer*, la masse livresque est généralement représentée comme une source d'angoisses et de tourments. Elle se caractérise en premier lieu par son immensité, ses proportions gigantesques qui la rendent incommode : il suffit de penser aux « dix caisses immenses et immensément lourdes » (*B*, p. 85) qui accompagnent le narrateur « dans tous [s]es voyages durant des années et pour le transport desquelles [il a] dépensé une fortune à la tonne kilométrique. » (*B*, p. 85) Cendrars juge ici sévèrement la bibliothèque car elle se compose d'un bloc imposant, non seulement pesant mais coûteux, constituant un obstacle au voyage. Quand il apprend que son ami Korzakow profite de ses « bon Dieu de bouquins » (*B*, p. 86) – une expression qui témoigne bien de son exaspération face à une bibliothèque aussi encombrante – afin de s'enrichir, le narrateur s'écrie « Quel débarras ! » (*B*, p. 103), comme si les « dix caisses immenses et immensément lourdes » de livres ne présentaient qu'un souci dont il faut se défaire.

La bibliothèque comme amas colossal de livres acquiert parfois un caractère mortifère dans *Bourlinguer* (*B*, p. 126, entre autres), mais c'est dans le chapitre « Paris, Port-de-Mer » que la masse livresque est le plus fortement critiquée. Dans un

⁶ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985, p. 198.

⁷ *Loc. cit.*

passage capital, le narrateur raconte sa visite « des grandes bibliothèques du monde »

(*B*, p. 403) qui lui rappellent

les nécropoles de la Mésopotamie dont [il a] parcouru les décombres immenses et dont les couches de briques agglomérées et couvertes de caractères d'écriture sont cimentées les unes à côté des autres comme sont rangés les livres sur les rayons dans les immenses salles de lecture de nos bibliothèques contemporaines qu'on se lasse de parcourir à la fin et dont le catalogue ne peut être tenu à jour à la longue, tellement il paraît de livres. (*B*, p. 403)

Comme le note Luce Briche, la comparaison réduit ici « le livre à une brique inerte et rigide et la salle de lecture à une sorte de labyrinthe inextricable⁸ ». L'expression « parcourir les décombres d'une nécropole » remplace « parcourir les rayons d'une bibliothèque » : le lecteur devient archéologue, fouilleur de ruines. L'association de la bibliothèque à la nécropole est fort révélatrice : une nécropole étant un cimetière antique de caractère monumental, la masse livresque devient un lieu de mort et du souvenir de la mort, le monument ayant pour fonction la conservation de la mémoire des trépassés. Elle est triplement archaïque puisque associée à la Mésopotamie, c'est-à-dire le berceau de la civilisation : son poids filial en est augmenté. Il faut également noter l'immensité et la densité impénétrable de cette bibliothèque-cimetière, semblable aux « dix caisses immenses » : ses « décombres immenses » et ses « immenses salles de lecture » intimident ses visiteurs, tandis que ses « couches de briques agglomérées et couvertes de caractères d'écriture [...] cimentées les unes à côté des autres » les écrasent et les étouffent. Le cas de Pierre Reverdy à la Nationale de Paris reste à cet égard exemplaire :

⁸ Luce BRICHE, *Blaise Cendrars et le livre*, Paris, L'Improviste, coll. « Aéronautes de l'esprit », 2005, p. 16.

chaque fois qu'il entrait dans la salle de lecture, il avait une sensation d'étouffement et [...] il était pris d'une envie de faire son trou dans cet amas de livres, de s'user les ongles, les doigts, les mains jusqu'à ce qu'il ait réussi comme une taupe à force de gratter à faire une fissure, une prise d'air, à se dégager de ce capitonnage de livres, à percer les murs de la bibliothèque et à retrouver la lumière ! (*B*, p. 403-404)

Lieu de régression vers un stade animal, enfermement dans un cercueil capitonné de livres, la Nationale demeure synonyme de mort et d'indifférenciation⁹.

Comme le remarque Luce Briche,

[à] l'inverse de la bibliothèque, la librairie [...] partage avec la ville diverses modalités du passage des livres : il lui appartient de les faire circuler, de les faire vivre en les transmettant. [...] À ce titre, elle est nécessairement ouverte sur le monde, et les livres s'y trouvent eux aussi en contact permanent avec lui¹⁰.

Ce tableau d'une librairie idéale n'est pas celui que nous rencontrons dans *Bourlinguer*, dont le portrait de la librairie *Americana* (qu'il est possible de voir comme la bibliothèque privée de son propriétaire, Chadenat¹¹) se présente aux yeux du narrateur comme un lieu ambigu. Sa longue description mérite une attention particulière.

La librairie *Americana* se caractérise en premier lieu par sa saleté et sa poussière, qui en font un endroit malsain et repoussant. Sous la voûte de la librairie, le narrateur remarque « une plaque de marbre [...] presque invisible parce que jamais époussetée depuis plus de cinquante ans [...] et quasi indéchiffrable sous la crasse accumulée : *Americana*. » (*B*, p. 424) Perdue sous les souillures du temps écoulé, la librairie paraît un lieu oublié, sans identité, effacé de la réalité contemporaine. Son état glauque et délabré est indéniable : « la façade de la vieille maison [est] toute

⁹ Luce BRICHE, *op. cit.*, p. 15, 17.

¹⁰ *Ibid.*, p. 38.

¹¹ *Ibid.*, p. 44.

noircie par la suie qui tombe des cheminées circonvoisines et l'humidité qui monte des quais » (*B*, p. 424). Son intérieur également est touché par la malpropreté : s'y accumulent « de la poussière partout » (*B*, p. 426) et de la

fumée jaunâtre traînant toujours dans la librairie, à mi-hauteur, fumée qui vous picotait les yeux à la longue et dont l'âpreur vous raclait la gorge à la fin, et vous donnait envie d'éternuer, de tousser. [...] Une pile de livres ou de papiers s'éboulait dans la poussière. Et l'on toussait ou l'on éternuait... (*B*, p. 426)

La librairie est présentée comme un univers malpropre et abandonné, voire hostile.

Repoussante et malsaine, elle est aussi mortifère. Son apparence extérieure montre tous les signes de la décrépitude, de la mort prochaine. Son « porche vétuste » (*B*, p. 424), sa « cour [...] verdie de flaques de mousses malades » (*B*, p. 424), ses « marches déchaussées » (*B*, p. 424) et son « escalier aux pierres usées » (*B*, p. 424) : tous concourent à créer une persistante impression de mort imminente. Dans la librairie, le plancher fait un bruit que le narrateur qualifie de « funèbre » (*B*, p. 426). Comme la Nationale, la boutique de Chadenat menace ses visiteurs d'étouffement et d'enfermement. Son « palier obscur, sans aucune prise de lumière » (*B*, p. 424) évoque la « sensation d'étouffement » de Pierre Reverdy décidé « à retrouver la lumière ». Ses « piles branlantes » (*B*, p. 425) semblent vouloir engloutir ses visiteurs, son « grand poêle de fonte [...] obstruait de sa masse noire le centre de la grande salle » (*B*, p. 426) et « créait dans la pièce une atmosphère de serre chaude, malsaine » (*B*, p. 426) : la librairie apparaît comme un lieu d'emprisonnement, dont la chaleur asphyxiante convoque les images d'un enfer.

La librairie efface surtout toute présence, toute vie humaine. Le narrateur mentionne sa « porte [...] que l'on pousse sans que retentisse, contre toute attente,

une maigre sonnette avertissant de l'entrée d'un visiteur » (*B*, p. 424) et « qu'aucune sonnette n'avait fonctionné pour signaler votre présence et qu'il n'y avait personne, personne pour vous recevoir. » (*B*, p. 425) Les humains sont absents de la librairie et les formules témoignant de cette évacuation abondent : « Pas âme qui vive. Silence. Rien que des livres. » (*B*, p. 425) « Pas un bruit. [...] Personne. Pas un souffle. » (*B*, p. 426) « Toujours rien. Personne ne bougeait. » (*B*, p. 426) La librairie est devenue « l'antre de Chadenat » (*B*, p. 425) – un lieu inhospitalier, à la fois inquiétant et mystérieux, où l'humain n'est pas le bienvenu.

Si l'humain tend à disparaître dans cette librairie mortifère, c'est pour une raison : ce sont les livres qui exercent leur domination chez Chadenat. Dès son entrée dans la librairie, le narrateur remarque la présence envahissante et répétitive « [d]es livres, des livres, des livres » (*B*, p. 425) qui remplacent la présence humaine en formant « tout un fouillis, un désordre fou » (*B*, p. 426) et qui réduisent Chadenat à « une présence énigmatique. » (*B*, p. 426) La librairie s'apparente à la Nationale, étant caractérisée par son immensité et son infinité. Tout comme la Nationale, la librairie *Americana* possède

une salle immense, ou qui paraissait telle à cause de l'infinité des livres, [...] des pièces adjacentes [...] qui paraissaient tout aussi grandes que la première et infiniment vastes parce que également remplies, débordantes de livres. (*B*, p. 425)

La même image d'un mur de livres est attestée par le narrateur visitant la librairie de Chadenat, qui contient des livres

[d]u parquet au plafond, en rangs serrés sur les rayons, en piles branlantes et de tous les formats, [...] des montagnes de portefeuilles bourrés d'estampe, un déluge de catalogues [...], une coulée d'imprimés et de papiers (*B*, p. 425-426).

Face à ces forces destructrices de la nature, « déluge », « coulée » et « montagnes » de bouquins menaçant de l'engoutir sous des « piles branlantes », l'humain ne peut que céder sa place aux livres.

Les livres étouffent l'humain, certes, mais ils se substituent même à la réalité, situant la librairie de Chadenat hors du réel, dans un espace-temps étranger et effrayant. En effet, une fois « la porte repoussée, on était perdu. On entrait dans un univers à part, sans dimensions, sans repère. On craignait de s'y engager. [...] On hésitait. On restait sur le seuil. » (*B*, p. 425) « On devenait inquiet. On était sur le point de se retirer. » (*B*, p. 426) C'est que les livres de la librairie remplacent le monde extérieur : les « catalogues de librairie de *toutes provenances* et rédigés en *toutes les langues* » (*B*, p. 426, nous soulignons) contiennent à eux seuls la Terre entière, ses différences culturelles et ses langages distincts. La librairie ne connaît pas non plus les changements saisonniers, grâce à son poêle qui « était allumé, été comme hiver » (*B*, p. 426) : elle est son propre univers, sa propre planète. Redoublant l'idée d'une sortie du temps humain, le narrateur fait référence à l'œuvre de Balzac, c'est-à-dire un univers fictif, mentionnant à la suite de la description de la librairie que « tel était le cadre auquel Balzac aurait consacré un de ces chapitres » (*B*, p. 424). Cette indifférence au monde extérieur ne peut qu'inquiéter Cendrars, dont le travail consiste précisément à établir des ponts entre la vie et la littérature, et non à séparer ces deux univers.

Loin d'être un stimulant lieu d'échanges et de rencontres, la librairie *Americana* est un « univers déshumanisé et imprégné par la mort¹² ». Malgré cette conclusion, le narrateur manifeste une certaine curiosité envers cet endroit lugubre et empreint de morbidité. Face aux pièces « débordantes de livres », il s'avoue « impressionné » (*B*, p. 425). Cendrars, grand amoureux des livres rares et des éditions limitées, ne peut qu'être attiré par la collection « des livres anciens aux belles reliures et des épais in-folio cousus dans leur parchemin » (*B*, p. 425-426) qu'a accumulée Chadenat au fil des ans. Mais il n'en reste pas moins que la librairie *Americana*, malgré la curiosité d'érudit que manifeste le narrateur, demeure un lieu hautement problématique dans l'imaginaire de Cendrars, contraire à ses principes de valorisation des rencontres entre littérature, individus et réalité.

Venant nuancer la palette des bibliothèques dans l'univers de *Bourlinguer*, nous retrouvons la « bibliothèque en plein air » (*B*, p. 405) sur les quais de Paris, que Rémy de Gourmont qualifie de « *plus belle bibliothèque du monde* » (*B*, p. 405). Cette bibliothèque n'est toutefois pas perçue de façon univoque par le narrateur : ce dernier considère « décourageant » (*B*, p. 401) et « de la folie » (*B*, p. 405) le nombre de livres sur les quais de Paris. À plusieurs reprises, il exprime son désarroi face à la quantité de livres qui se retrouvent sur les quais : « Que de livres, que de livres ! Il passe plus de livres dans les boîtes des quais qu'il ne coule d'eau sous les ponts de Paris. » (*B*, p. 401) « Mais que de livres, c'est de la folie, que de livres sur les quais ! » (*B*, p. 405) En effet, l'expression « "Que de livres ! que de livres !" », autant

¹² *Ibid.*, p. 45.

que de bonheur, est un cri d'effroi¹³ » dans *Bourlinguer*. Aussi, comme les grandes bibliothèques publiques, les quais de Paris réunissent tous les livres, de manière indifférenciée, en masse compacte : « [L]es bons et les mauvais livres échouent sur les quais. » (*B*, p. 405) Il n'est pas innocent que le narrateur emploie le verbe « échouer » qui témoigne de l'enlèvement que subissent les livres lorsqu'ils font partie d'une aussi importante masse livresque.

Néanmoins, le narrateur apprécie plusieurs qualités de cette bibliothèque en plein air. Cette bibliothèque apparaît moins angoissante aux yeux du narrateur, dont il apprécie le contact avec l'élément aquatique. Si les grandes bibliothèques (et la librairie *Americana*) se caractérisent par l'omniprésence de matières statiques et immobilisantes évoquant le temps passé, comme les briques et la poussière, les quais permettent un contact avec l'eau, qui évoque le voyage ainsi qu'une certaine désinvolture, qui « lubrifie » ou « humidifie » le rapport au passé littéraire. À la figure très statique du lecteur archéologue, enfoui sous des ruines, s'oppose la figure dynamique du lecteur voguant sur les eaux (ou dans les livres) : la possibilité du voyage remplace l'enterrement souterrain. *Bourlinguer* enseigne une leçon : il faut savoir « bourlinguer dans les livres », « bourlinguer » signifiant entre autres « naviguer beaucoup ». C'est pourquoi le narrateur explique que « Pierre Reverdy aurait dû y venir pour lutter contre son vertige. » (*B*, p. 405) De plus, la bibliothèque en plein air possède un avantage considérable sur la bibliothèque-tombeau : elle n'est pas vouée *exclusivement* à la lecture. Elle autorise la lecture mais n'y condamne pas

¹³ Maurice MOURIER, « *Bourlinguer* : l'aventure est au bout de la page », dans Claude LEROY (dir.), *Blaise Cendrars, 20 ans après*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 95-108.

ses visiteurs ; elle permet une conduite désinvolte envers son imposante masse livresque. Après tout, cette bibliothèque étant en contact direct avec la réalité de la ville, rien n'oblige le narrateur à n'y exercer que la lecture ; elle permet de « lire, flâner, se balader, rêvasseur, faire le gros dos au soleil, zyeuter les passantes, apprendre tout sans avoir l'air de rien ou aller boire en face, chez la grosse Félicie. » (B, p. 405) C'est que « les quais sont par excellence lieu de flânerie. La ville-bibliothèque est "un plafond à ciel ouvert", d'où peuvent partir tous les envols de l'esprit et de l'imagination¹⁴. » Nous retrouvons dans le chapitre « La Corogne » un passage qui met en scène un rapport semblable à la bibliothèque, où sa visite équivaut à d'autres activités dans la ville (B, p. 42-43).

3. Le livre ou les pouvoirs du « petit volume »

Si les bibliothèques (qu'elles soient à ciel ouvert ou des masses livresques mortifères) sont des lieux toujours plus ou moins ambivalents, avec lesquelles Cendrars entretient des rapports de fascination et de répulsion, il en va différemment pour le livre. Le narrateur semble plus facilement séduit par les charmes de cet objet singulier, qu'il dote fréquemment du pouvoir de franchir le fossé entre littérature et réalité¹⁵. Dans le chapitre « Anvers », le narrateur voyage avec Korzakow (un dangereux voyou) et affirme :

cent fois, entre Paris et Anvers, je m'étais dit que seule l'épaisseur du petit volume que j'avais dans ma poche (c'était les *Testaments* de Villon) me séparait de mon compagnon et m'empêchait de devenir une parfaite canaille, comme lui... (B, p. 87)

¹⁴ Luce BRICHE, *op. cit.*, p. 28.

¹⁵ Voir, entre autres, la relation unique et affective de Cendrars à l'incunable de la Mazarine (B, p. 478).

Si les bibliothèques engendrent une indifférenciation des livres, le « petit volume » acquiert un rôle positif et se transforme en talisman qui protège de l'escroc Korzakow. Le livre devient alors plus qu'un livre, transcende son état premier : constamment « dans [s]a poche¹⁶ », c'est une sorte de porte-bonheur qui participe à la vie du narrateur. Il n'est pas uniquement fétiche d'érudit ou passion de lecteur : il est capable d'interagir avec le monde concret et quotidien, tenant à distance les influences néfastes qui rôdent autour du narrateur.

Mentionnons un dernier exemple de livre particulier capable d'influencer la vie concrète du narrateur : la *Patrologie* de Migne. Dans le chapitre « Gênes », le narrateur se remémore un moment de révélation de son identité, alors qu'il lisait l'ouvrage religieux dissertant des démons : « c'est moi ! Je me reconnais. On me tend un miroir. Mon haleine le brouille comme le gel les vitres. Quelle émotion ! » (*B*, p. 126) De nouveau, nous rencontrons un livre révélateur de la vie dans le parcours du narrateur. C'est donc que la littérature, lorsque approchée comme objet singulier avec lequel il est possible d'entretenir une relation particulière, peut devenir un révélateur ou un miroir de l'ontologie du narrateur. De cette manière, l'opposition classique entre le livre et le vivre est rompue, ou du moins compromise temporairement, au profit d'une interrelation effective, d'un va-et-vient entre les représentations. Se connaître grâce à un livre équivaut à regarder son reflet dans un miroir : tous les deux renvoient à la réalité même. C'est ici le « mythe Cendrars » qui se retrouve en filigrane de cette interpénétration du vivre et du livre : Cendrars, de livre en livre, n'a

¹⁶ Donc, léger et facile à emporter en voyage, contrairement aux « dix caisses immenses et immensément lourdes ».

cessé de confondre biographie et légende personnelle, ces dernières devenant deux miroirs placés l'un devant l'autre, renvoyant à l'infini l'image d'une réalité magnifiée ou d'une fiction aux allures de réel.

4. Soif, drogue et torture : la lecture comme infirmité physique

Bourlinguer propose également une réflexion sur les pratiques de lecture, dont la lecture comme soif perpétuelle : tôt dans le récit, le narrateur affirme être un « assoiffé » (*B*, p. 85) de la lecture. Cette dernière devient plus qu'une activité strictement intellectuelle et se transforme en désir passionné. Loin d'être uniquement ludique, la lecture est alors une nécessité physique nécessaire à l'organisme et à la survie du narrateur. Dans un passage clé du chapitre « Paris, Port-de-Mer » se complexifie la lecture comme soif dans *Bourlinguer*, qui renvoie à l'enfance du narrateur. Ce dernier établit un parallèle entre la lecture et le sevrage du lait maternel :

mon amour des livres et de la lecture me faisait participer à la noce de ces insoucians avec frénésie, à croire que l'on m'a sevré en me mettant un livre à la main et que je suis resté sur mon appétit. [...] Et depuis [...] je veux vivre, et j'ai soif, j'ai toujours soif... L'encre d'imprimerie n'étanchera jamais cette soif. Il faut vivre d'abord. (*B*, p. 408)

La lecture est présentée comme la conséquence d'un traumatisme d'enfance, à savoir l'abandon maternel : la lecture-soif acquiert une dimension tragique. Comme le remarque Yvette Bozon-Scalzitti, la « soif de lire » chez Cendrars

dérive de la soif de vivre qui elle-même découle de la soif déçue du lait maternel, donc le lait noir des livres ne sera jamais qu'un substitut, à ce titre maudit [...]. La substitution du livre à la mère, de l'encre au lait, marque la dégradation du paradis primitif, perdu dès l'origine, en paradis artificiel [...]. Masque de l'absence et divertissement du désir, le livre [...] désigne toujours, en même temps qu'il s'efforce de le

combler, ce vide initial, ce défaut de vie, ce trou mortel creusé par l'éloignement de la femme perdue ou plutôt jamais possédée¹⁷.

Ce n'est donc pas une « lecture pour la lecture » que pratique Cendrars, mais une lecture qui vise à (re)trouver la vie, puisque « [l]'encre d'imprimerie n'étanchera jamais cette soif » de vivre. Encore une fois, Cendrars s'amuse à détourner le lieu commun de l'opposition livre-vivre, sur un ton ici tragique ou dramatique. La littérature et la vie ne sont pas mutuellement exclusives : c'est précisément parce que le narrateur possède cette soif de vivre qu'il possède celle du livre, bien que cette dernière ne soit qu'un « substitut maudit ».

La lecture est aussi considérée comme une drogue par le narrateur. Il s'exprime en des termes qui ne laissent pas d'équivoque : « j'avais besoin de ma drogue, de ma dose dans les vingt-quatre heures, n'importe quoi, pourvu que cela soit de l'imprimé ! C'est ce que j'appelle être un inguérissable lecteur de livres » (*B*, p. 479). Véritable *junkie* des bouquins, le narrateur exprime, par cette métaphore de la drogue, sa dépendance absolue aux livres, qui le prive (physiquement et psychologiquement) de sa liberté et de la lucidité à laquelle il tient tant : « la drogue c'est tabou. On ne joue pas avec. On s'y adonne et elle vous prend. Moi, j'ai horreur de ça. [...] J'aime ma lucidité. C'est mon étoile¹⁸. » L'adjectif « inguérissable » fait même pencher sa passion du côté de la maladie : le narrateur est condamné à la lecture, devenu un incurable dont l'activité de lecteur est teinte d'une aura de mort. Il le répète quelques pages plus loin : « quant à moi, j'ai déjà dit que je suis un intoxiqué de l'imprimé et qu'il me faut ma dose journalière. » (*B*, p. 482) L'expression

¹⁷ Yvette BOZON-SCALZITTI, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Lettera », 1977, p. 218-219.

¹⁸ Blaise CENDRARS, *L'homme foudroyé*, Paris, Denoël, coll. « Folio », 1945, p. 150.

« intoxiqué de l'imprimé » exprime de manière exemplaire toute la complexité du rapport à la lecture du narrateur. À la fois mortification (une intoxication au sens d'empoisonnement) et passion irrépissible (au sens de toxicomanie), la lecture affecte physiquement ou corporellement le narrateur dans *Bourlinguer* :

[t]el est donc le poids des images de la lecture comme drogue, et de l'autoportrait de Cendrars en "intoxiqué de l'imprimé", angoissé à l'idée d'être *pris* par la lecture, sans métaphore ici, c'est-à-dire dépossédé de sa conscience et de sa lucidité, de "perdre pied" après avoir vécu les charmes et illusions de la lecture¹⁹.

Le narrateur va même jusqu'à établir une comparaison entre la lecture et une ancienne torture appelée

le pas du canard chinois, pas chancelant, commun à tous les lecteurs tant soi peu prisonniers de leur vice comme si on leur avait introduit entre l'infundibulum et l'hypophyse des imprimés hachés menu-menu qui leur démangent comme un milliard de fourmis rouges les replis de la cervelle (*B*, p. 481)

Cette torture chinoise « violente le corps et viole son intégrité, donne une image physique et douloureuse de la menace que fait *peser* la lecture sur l'identité et l'être²⁰. » La lecture s'accompagne ici d'un stigmatisme pathétique qui inscrit sur le corps des lecteurs la marque de leur dégénérescence. Elle devient un sévice (à la fois corporel et mental) imposé à tous les lecteurs ; la gradation de la lecture comme infirmité physique (soif, drogue, torture) atteint une force inégalée. La lecture devient une tare, un défaut physique qui trahit l'appartenance des lecteurs à une communauté d'handicapés du livre. Elle engendre des martyrs qui ont subi volontairement et de leur plein gré la torture chinoise,

et quel drôle de cortège qui défile clopin-clopant et parade, des esprits très divers, mais tous avançant *au pas du canard chinois* et

¹⁹ Luce BRICHE, *op. cit.*, p. 51.

²⁰ *Loc. cit.*

barbotant du bec à la recherche de Dieu sait quelle maigre pitance mentale, sous les huées, sous les risées, mais fier chacun de son infirmité particulière (*B*, p. 483).

C'est aussi l'image d'une lecture dangereuse, régressive, honteuse et souffrante que met en lumière *Bourlinguer* : loin de n'être qu'un exercice d'érudition, elle est une menace constante, à la fois rappelant les traumatismes de l'enfance et infligeant des sévices corporels, à la manière d'une drogue – ou pire, d'une torture.

5. Folie, passion, prison, aliénation : la lecture comme menace à la liberté

C'est dire au bout du compte que la lecture est surtout considérée comme une menace à la liberté dans *Bourlinguer*. À la liberté mentale, en premier lieu : à quelques reprises, le narrateur la considère comme « de la folie. Il n'y a pas de fin à la lecture. » (*B*, p. 482) « Ce n'est que vers la cinquantaine que j'ai réussi à mettre un frein à cette folie » (*B*, p. 485), raconte ailleurs le narrateur. La lecture est considérée comme folie dès qu'elle s'attaque à un corpus d'une vastitude titanesque. La folie étant précisément une perte de la raison, une altération de la perception de la réalité (et Cendrars tenant justement à sa lucidité, admirant les intellectuels qui « pratiquent la logique, la dialectique, le rationalisme » [*B*, p. 95]), la « folie de la lecture » est à éviter. Rien ne lui est plus étranger et repoussant que cette lecture maniaque, sans fin, irrationnelle, qui ne sert pas à « avoir l'esprit libre » mais qui l'embrouille, comme « la lecture savante [qui] n'ajoutait qu'un nouveau désordre, un désordre de luxe, le désordre de l'esprit, à [s]a vie désordonnée. » (*B*, p. 85)

La lecture est aussi présentée comme une frénésie ou une fièvre dans *Bourlinguer*. Cette agitation fébrile, cette exaltation qui met hors de soi est

fréquemment associé à l'activité de lecture : l'« amour des livres et de la lecture [...] faisait participer [le narrateur] à la noce de ces insoucians avec frénésie » (*B*, p. 408), « la fervente lecture d'un livre par trop aimé [l']avait ridiculement fourvoyé » (*B*, p. 172), cette « fièvre des livres » (*B*, p. 479) le pousse à lire « avec frénésie » (*B*, p. 482), etc. Dans tous les cas, il faut retenir que la frénésie, comme la fièvre et la ferveur, est un état qui se caractérise par une agitation passionnée qui met le lecteur hors de son état normal. Ce dernier quitte « la logique, la dialectique, le rationalisme » et perd un rapport distancié au livre, ce qui peut mener à une « fervente lecture » qui fourvoie et potentiellement humilie, comme la tentative du narrateur de répéter la cure de *Kim* dans le huitième chapitre. Aussi, le narrateur évoque-t-il la « sensation de plénitude [...] qui fait le charme et la séduction de la lecture, ce qui expliquerait la terrible passion dont sont possédés les hommes pour le monde imaginaire. » (*B*, p. 410) Charme, séduction, terrible passion, possession : tous sont synonymes d'une forme d'esclavage, de coupure de la réalité, de dérèglement momentané de l'esprit critique – ce qui n'est pas sans rappeler la dépendance et la toxicomanie associées à une certaine lecture. Dans l'acte de lecture, il est important de ne pas se laisser transporter (au sens ancien de « mettre hors de soi ») ou emporter par le livre : voilà la leçon que nous enseigne *Bourlinguer*. Folie, fièvre, frénésie, passion : ce sont tous des états d'emportement (voire d'aliénation) qui mettent en jeu ce rapport critique face au livre que préconise Cendrars.

La lecture menace aussi la liberté physique des lecteurs, entre autres d'étouffement : le narrateur affirme que sa « prolifération faillit [l]'étouffer plus d'une fois » (*B*, p. 97). Surtout, la lecture est un emprisonnement ou un esclavage, qui « se

ramifie dans tous les sens » (*B*, p. 97) comme une vigne envahissante dont il devient impossible de s'extirper. Le narrateur compare souvent les lecteurs aux « esclaves d'une passion » (*B*, p. 480) et à des « prisonniers évadés : ils n'arrivent plus à s'adapter et la vie libre leur paraît une chose étrangère. » (*B*, p. 480) Il suffit de penser aux « lecteurs tant soit peu prisonniers de leur vice » et à ce passage qui dénonce clairement la lecture comme emprisonnement dans l'imaginaire : « Tous, nous sommes dans l'imaginaire [...], captifs libérés, prisonniers d'une noble cause » (*B*, p. 483). Tout comme la lecture comme soif ou drogue, la lecture comme emprisonnement ou esclavage menace l'intégrité physique des lecteurs.

Mais la lecture est dangereuse surtout parce qu'elle prive les lecteurs de leur liberté morale, celle qui leur permet d'exercer des choix éclairés par leur propre conscience, de leur propre chef. De nombreux passages mettent en scène cette attraction pour la lecture, qui coupe les lecteurs du monde réel et les emprisonne dans un monde d'illusions, « un miroir déformant, une projection idéale » (*B*, p. 483) où ils perdent contact non seulement avec la réalité, mais avec eux-mêmes. Le narrateur s'explique :

ce que j'admire le plus chez les lecteurs assidus, ce n'est pas leur science ni leur constance, leur longue patience ni les privations qu'ils s'imposent, mais leur faculté d'illusion, et qu'ils ont tous en commun, et qui les marque comme d'un signe distinctif (dirai-je d'une flétrissure ?) (*B*, p. 479)

Nous retrouvons la représentation d'une lecture qui marque ses lecteurs : cette flétrissure est (au sens ancien) une « marque au fer rouge » mais également l'« état d'une plante flétrie », une « altération de la fraîcheur, de l'éclat (du teint, de la beauté) » selon *Le Petit Robert*. L'expression est judicieusement choisie : elle

témoigne à la fois du stigmate physique qu'impose la lecture à ses pratiquants, et de la dégénérescence qu'elle engendre. Mais c'est ici le terme d'« illusion » qui nous intéresse, dont toutes les acceptions renvoient à la même idée : une erreur de perception de la réalité. Encore une fois, la lecture est présentée comme un emprisonnement dans l'imaginaire, un départ forcé du monde concret. Ailleurs dans *Bourlinguer*, le narrateur explicite cette idée, expliquant que la lecture consiste à

se dépayser dans le temps, [...] vous faire pénétrer sans grand effort dans la peau d'un personnage. Mais c'est cette vertu justement qui fausse si facilement la démarche d'un esprit, induit le lecteur invétéré en erreur, le trompe sur lui-même, lui fait perdre pied et lui donne, quand il revient à soi parmi ses semblables, cet air égaré (*B*, p. 479-480)

Ici, l'emprisonnement mène à l'aliénation de soi, à la perte d'identité : le lecteur entre « sans grand effort dans la peau d'un personnage » et « le trompe sur lui-même » – lui fait oublier sa propre identité.

Dans *Bourlinguer*, la lecture est aussi représentée comme un poids intellectuel : la « lecture désordonnée » (*B*, p. 96) est considérée comme « la grande préoccupation de [l]a vie » (*B*, p. 96) du narrateur. À la fois un souci occupant l'esprit et une idée fixe, la lecture-préoccupation embrouille les facultés intellectuelles et se présente comme une monomanie pathologique. De ces deux définitions, il faut retenir un certain dérèglement de l'esprit qu'entraîne la lecture : pour Cendrars, qui encourage « d'y voir clair et d'avoir l'esprit libre » (*B*, p. 95), ce type de lecture n'est pas recommandé. Bien que la lecture se doit d'être « désordonnée », c'est-à-dire « une activité ouverte, du goût de l'homme du monde entier²¹ », elle ne doit pas devenir une préoccupation. Elle devient à ce moment un poids pour l'esprit et non une liberté, un

²¹ Luce BRICHE, *op. cit.*, p. 61.

envol. D'ailleurs, la suite de la description de la torture chinoise confirme cette idée d'une lecture pesante, qui écrase notamment par la lourdeur de l'héritage qu'elle impose aux lecteurs : « bien rares sont les humains qui sont assez solides pour supporter sans fléchir, ainsi que des caryatides, un balcon énorme et délicat, de la tête, le poids d'une bibliothèque. » (*B*, p. 481) Lire signifie endurer « le poids d'une bibliothèque » déposée sur la tête. C'est la question de l'héritage qui est ici évoquée : comparés aux caryatides capables de soutenir un balcon, les lecteurs deviennent des pièces d'architecture, statiques, souffrants de la lourdeur de la littérature du passé. L'héritage littéraire, dans ce passage, est conçu comme une forme de torture, qui immobilise les lecteurs contemporains.

6. Des rapports cendrarsiens à la lecture : ludisme, désinvolture, voyage et torrée

Toutefois, la lecture dans *Bourlinguer* n'est certainement pas réduite à une vision entièrement négative. Le mémoire nuance cette pratique essentielle dans l'univers de Cendrars en mettant en scène certaines habitudes de lecture que le narrateur juge saines et bénéfiques au développement de son esprit. Pour contrer une lecture qui mine la liberté intellectuelle du sujet, par l'état d'agitation fiévreuse (frénétique, passionnée...) qu'elle provoque, Cendrars propose une lecture ludique et désinvolté, capable d'ignorer l'appel des livres de temps à autre afin de replonger dans le rythme de la vie. Cendrars manifeste tôt dans sa vie une attitude désinvolté face au livre : alors qu'il est « un petit bonhomme assis tout nu dans sa couverture »

(*B*, p. 237), il « arrache les pages et [...] s’amuse en déchirant des bouts de papier »

(*B*, p. 237) de l’annuaire téléphonique ou du code Bentley, et

plus tard, on lui donnera un livre d’images, et il se fera gronder par sa bonne, sinon fesser pour en avoir déchiré les pages ou les avoir barbouillées avec un morceau de charbon de bois (*B*, p. 237).

L’exemple du débat entre Gustave Le Rouge et Cendrars à propos de la légende de Virgile expose de façon exemplaire cette désinvolture cendrarsienne face au livre. Alors que Gustave Le Rouge est accusé par Cendrars « d’avoir lu trop de livres » (*B*, p. 172), Le Rouge blâme Cendrars « d’en avoir lu encore davantage mais d’en faire trop facilement fi ! » (*B*, p. 172) Contrairement à Le Rouge « qui avait lu tous les livres, citait comme références deux, trois bouquins » (*B*, p. 173), Cendrars est capable de faire abstraction des références textuelles et d’aller puiser à la « source vivante » du débat, c’est-à-dire dans la tradition orale populaire, plus près selon lui du rythme de l’existence : « je racontais cette même histoire comme je l’avais apprise de Pascuali dans mon enfance, de Pascuali qui était analphabète et avait une peur superstitieuse des livres. » (*B*, p. 173)

Un autre exemple de cette désinvolture cendrarsienne à l’égard du livre demeure la scène de lecture dans la fazenda de Paulo Prado. Dans cette scène, la lecture du *Discours de la méthode* de Descartes se (con)fond dans le lot des autres activités humaines qui entourent les personnages : « allongé dans son hamac sur la véranda, [...] fuma[nt] voluptueusement un long cigare de Pernambuco » (*B*, p. 443) sous l’accablant soleil brésilien, Cendrars discute du philosophe classique avec son ami tout en prenant soin de « Sandy, un magnifique bleu d’Écosse, qui avait été mordu par un serpent à sonnettes le matin même à la chasse » (*B*, p. 444). La

dissertation sur « le noble bouquin » (*B*, p. 447) est parfois sérieuse, parfois triviale : Cendrars et Prado passent de réflexions sur le Brésil à des remarques sur le type de poêle mentionné dans l'ouvrage de Descartes ; sujets nobles et prosaïques se côtoient dans leur conversation avec légèreté. Plus tard, « Paul, renversé sur le dos, s'était mis le livre ouvert sur les yeux, en bonnet d'âne. » (*B*, p. 447) La désacralisation du rapport au livre est ici évidente : le livre est autant prétexte à débats sur les relations entre pays, à discussions sur les poêles de fonte, qu'instrument vestimentaire servant à se cacher du soleil. Comme le remarque Luce Briche, « [c]ette flânerie de la pensée et de la conversation amicale suggère à Cendrars des enchaînements lumineux quoique accidentels, des associations d'idées²². » Voilà un exemple de rapport sain au livre : ce dernier doit s'intégrer au monde, savoir prendre sa place entre la mort d'un chien aimé et la conversation. Le lecteur judicieux doit savoir savourer le livre tout en prenant ses distances face à lui. Sans surprise, nous retrouvons en exergue de *L'homme foudroyé* (qui fait partie de la tétralogie des mémoires) un extrait du *Discours de la méthode*, privilégiant justement l'expérience directe du monde :

*...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 fortune²³...*

La lecture peut également permettre de conserver sa liberté physique. Pour Cendrars, il est primordial de pouvoir voyager en toute liberté – et s'il est possible de voyager librement tout en amenant ses livres avec soi, il s'agit alors d'une situation idéale. Tôt dans le mémoire, le narrateur propose un remède à la lecture savante : « je faisais un plongeon dans les bas-fonds ou prenais la mer..., mais j'emportais mes

²² *Ibid.*, p. 24.

²³ Blaise CENDRARS, *L'homme foudroyé*, p. 7.

livres partout avec moi, des livres que j'avais achetés dans le monde entier » (*B*, p. 85). Face à ce « désordre de l'esprit » et aux « grands livres qui ne se lisent que dans les bibliothèques » (*B*, p. 85), il suggère deux options qui renvoient à l'univers maritime, à l'élément aquatique. « Faire un plongeon dans les bas-fonds » signifie d'entreprendre l'exploration des quartiers peu recommandables d'une ville, mais renvoie également au réseau sémantique du voyage maritime, tandis que « prendre la mer » renvoie directement à ce dernier type de voyage. C'est donc que le voyage (et plus spécialement le voyage en mer) demeure une solution à la lecture envahissante, tout en permettant une autre sorte de lecture, le narrateur pouvant emmener ses livres partout avec lui. Bref, le voyage en mer est emblématique d'une conception cendrarsienne de la lecture : il permet le libre déplacement tout en autorisant le transport des livres – aussi compliqué soit-il parfois de l'aveu même du narrateur.

C'est justement ce genre de voyage que recherche Cendrars : des transports qui autorisent à la fois le voyage et l'intégration de la bibliothèque dans ledit voyage. L'élément clé de cette idée de la lecture demeure la légèreté de la bibliothèque : elle ne doit pas encombrer le voyageur dans ses péripéties. La bibliothèque doit s'intégrer au corps même du transport, comme le font les bibliothèques des différents bateaux sur lesquels a voyagé le narrateur :

la section française de la bibliothèque du bord de ce luxueux paquebot anglais ne comportant que la collection de la revue mauve, de son premier à son plus récent numéro, [...] la bibliothèque du bord du *Volturno* ne comportait que les *Œuvres complètes* de Goethe, en allemand, et durant l'année que j'ai passée à bord du sinistre cargo d'émigrants, je n'ai lu que du Goethe ; et à bord d'un autre j'ai lu tout Kipling, en anglais ; et à bord d'un autre encore Dostoïewsky, en russe, ou saint Jean de la Croix, en espagnol, que je m'amusais à traduire ; ou Jack London ; ou Zola ; ou Balzac que je relisais en entier pour la *nième* fois depuis que je l'avais lu pour la première fois, à dix

ans, chez mon père ; choisissant à bord de chaque navire les auteurs les mieux représentés, bourlinguant, voyageant, achetant partout des livres [...] et j'achetais tout ce qui me tombait sous la main, et je distribuais mes livres tout le long de mon chemin pour ne pas m'encombrer d'un trop pesant bagage (*B*, p. 483-485)

La bibliothèque, si elle n'encombre pas, ne présente aucun problème – même qu'elle permet des rencontres d'exception, ainsi que certains épisodes de remémoration, notamment celle des souvenirs de lectures d'enfance et d'une traduction amusée et légère de Jean de la Croix. S'il est intégré au mouvement libre ou s'il fait corps avec le voyage, le livre devient non pas un obstacle au narrateur, mais un révélateur de sa personne. L'exemple suprême de cette lecture-voyage demeure la « petite bibliothèque portative faite de quelques milliers de pages arrachées dans les ouvrages les plus divers, enveloppées dans une peau de chien et maintenues par une sangle. » (*B*, p. 485) Voilà le prototype d'une bibliothèque parfaite : légère et synthétique, elle est l'alliage idéal du voyage, de la liberté et de la lecture, qui permet une sélection désacralisante, une proximité entre livres nobles et prosaïques. Luce Briche résume le procédé et l'attrait de la bibliothèque portative dans le mémoire :

Pour la constituer, Cendrars va à l'encontre des phénomènes d'accumulation, d'addition habituellement caractéristiques de la bibliothèque. Lui choisit et coupe parmi les livres, pour ensuite reconstruire et fabriquer un nouvel ouvrage. Ainsi empêche-t-il les livres de coaguler dans un ensemble consistant, épais et d'autant plus adhérent²⁴.

Bien que l'idée paraisse paradoxale, nous voyons dans l'autodafé un rapport sain au livre. A priori, il est possible de penser que l'autodafé représente l'acte de révolte et de destruction de l'autorité littéraire par excellence, sans conséquences positives. Mais chez Cendrars, dont la poétique est marquée par le feu, le phénix et la

²⁴ Luce BRICHE, *op. cit.*, p. 29.

résurrection, la transformation des livres par le feu ne signifie pas destruction ou annihilation. En effet, dès son amputation de la main droite, qui le transforme en « écrivain de la main gauche », Cendrars fait entrer un certain nombre de symboles dans sa légende personnelle, dont l'étoile Orion et le phénix, ce dernier représentant admirablement la tendance cendrarsienne au renouvellement perpétuel, à la renaissance, à la transformation par le feu. Dans le chapitre « Paris, Port-de-Mer », le narrateur met en scène son propre autodafé : « Et moi aussi j'ai fait ma torrée ! J'ai brûlé des livres. Et comme c'étaient des livres espagnols, j'ai eu mon autodafé. » (*B*, p. 461) Comme le remarque Luce Briche, l'emploi du mot « torrée » indique une conception positive et créatrice de l'acte destructeur : « [l]e feu de la torrée a des vertus productives, il exalte et exprime, c'est-à-dire fait sortir, naître vers le dehors une saveur, une substance²⁵. » C'est le cas dans la longue scène qui nous intéresse :

C'était le jour de l'Assomption, à Biarritz, à l'*Angostura*, chez l'Indienne. [...] Un grand feu brûlait dans la cheminée du salon [...]. Nous étions assis par terre, [...] tous les deux en robe de chambre et nous devisions en riant de notre mésaventure. [...] Force avait été de passer l'Assomption à la maison, d'improviser une dînette en pillant les placards [...] et de nous pocharder gentiment [...] et l'après-midi s'écoulait gaiement, l'Indienne [...] me racontant des histoires et, moi, triant un lot de vieux livres espagnols et jetant au feu les tomes dépareillés et les volumes par trop avachis, dont des douzaines et des douzaines de catéchismes inutiles et des livres périmés de prières, remplissant les verres, secouant le *shaker*, dosant les mixtures, laissant parler ma vieille et chère amie (*B*, p. 461-464)

La scène d'autodafé (mais aussi d'amitié) « se passe dans une harmonieuse fluidité, dans une communion par le dedans où l'idée d'une chaleur douce et partagée du feu joue un rôle moteur²⁶. » Loin d'être négatif, l'autodafé de Cendrars engendre une communion, comme le note Luce Briche, non pas avec d'autres livres, mais avec la

²⁵ *Ibid.*, p. 76.

²⁶ *Ibid.*, p. 77.

réalité même. Voilà l'essentiel du rapport au livre chez Cendrars : qu'il soit commenté, loué ou brûlé, le livre doit ramener au monde concret, à la vie humaine. Qu'il soit le porteur d'un savoir sur l'homme ou le créateur d'une atmosphère portant au rapprochement entre amis, le livre doit savoir entrer en communion avec la vie.

7. Les lecteurs malades

Nous retrouvons dans *Bourlinguer* plusieurs portraits de lecteurs qui viennent à la fois confirmer et nuancer nos conclusions sur les pratiques de lecture. En premier lieu se trouvent les lecteurs « malades de la lecture », qui se caractérisent par leur appartenance à un univers mortifère, pathologique ou de dépendance au livre. L'exemple de Mandaïeff illustre parfaitement cette inquiétante proximité, pour Cendrars, entre la lecture et la mort :

Je passai dans la chambre du frère voir comment Mandaïeff allait. Il était couché là. Il râlait entre ses livres et des ballons d'oxygène dans une petite pièce [...]. Il tenait un livre à la main. Je ne sais plus lequel. Je n'avais rien de particulier à lui dire. Quant à lui, il était déjà tourné vers la mort. (*B*, p. 100-101)

Mandaïeff apparaît ici à mi-chemin entre le monde des morts et celui des vivants : « déjà tourné vers la mort », il semble étendu dans un cercueil de bouquins, « couché là [...] entre ses livres ». Nous retrouvons aussi la menace du livre comme étouffement : Mandaïeff semble seulement nourri par les « ballons d'oxygène » de la chambre. L'asphyxiante présence des livres semble nécessiter un supplément d'air, sans quoi la survie dans un tel environnement capitonné de livres demeure impossible. Et, signe de dégénérescence absolue, Mandaïeff s'obstine, malgré la mort qui vient, à « ten[ir] un livre à la main » : cette négation radicale de la vie de la part du

personnage ne peut que repousser le narrateur, qui « n'avai[t] rien de particulier à lui dire. »

Un second exemple de lecteur tourné vers la mort demeure Paulo Prado. Le narrateur le décrit comme un « bibliophile, ce qui est un art de meubler le temps quand le temps commence à durer trop » (*B*, p. 434) : la lecture devient, chez Prado, un remède illusoire face au temps qui passe, un bouclier dérisoire face à la mort qui approche. De plus, Prado est décrit comme « intimement empoisonné » (*B*, p. 439) et « refoulant subtilement une gagnante neurasthénie » (*B*, p. 439), ce qui confirme le diagnostic du mondain s'occupant à la lecture afin d'échapper à son état dépressif et morbide. Ensuite viennent les lecteurs dépendants de leur bibliothèque, comme un toxicomane de sa drogue, par exemple t'Serstevens, un homme susceptible à tout moment de retomber dans ses « vices de lecteur » :

j'aurais scrupules d'empoisonner sa lune de miel en lui posant fortuitement des questions inopportunes d'ordre professionnel susceptibles de lui rappeler qu'il possède en l'île Saint-Louis une riche bibliothèque où il a passé studieusement son existence, ce qui serait capable de lui fiche le cafard et de le faire rentrer dare-dare à Paris, ce que je me reprocherais comme attentatoire à sa liberté. (*B*, p. 415-416)

L'équilibre est précaire chez t'Serstevens entre l'existence et la littérature, et la tentation est forte de retourner parmi les livres. Il « possède une bibliothèque et ne peut vivre longtemps séparé d'elle » (*B*, p. 482) : voilà une attitude problématique dans l'univers de Cendrars, qui encourage plutôt une indépendance face au livre, la possibilité de s'émanciper du pouvoir de la bibliothèque.

Le dernier exemple de ces lecteurs drogués demeure Remy de Gourmont,

qui ne pouvait également pas vivre hors de sa bibliothèque, lisait pour faire le vide, non pas autour de soi, mais en soi, comme s'il eût été la proie de je ne sais quel vertige moral qui le tourmentait

secrètement et le retournait comme saint Laurent sur le gril (*B*, p. 481).

Comme t'Serstevens, Remy de Gourmont est incapable de vivre séparément de ses livres, mais ses symptômes sont encore plus affolants : la lecture semble momentanément le soulager d'une maladie intérieure, « faire le vide » de sa propre personne. Dans *Bourlinguer*, la perte de l'identité est hautement inquiétante : la lecture doit aider le sujet à se trouver, non pas à s'annihiler, à s'abîmer, à s'oublier.

8. Les lecteurs mécaniques

Bourlinguer met également en scène des lecteurs qui pratiquent une lecture indifférente et mécanique, sans esprit critique : il s'agit des employées du métro, Berthe et Josette. Toutes deux présentent un physique dégénéré : Berthe est une « lourde Auvergnate moustachue, mafflue, [...] le corps comme un double sac de sciure faisant bosse par-devant et par-derrière » (*B*, p. 486) tandis que Josette est « une pimbêche, longue, maigre, [...] les yeux décolorés » (*B*, p. 487). Elles présentent le profil de lectrices sans la moindre trace d'esprit critique, de distance rationnelle, qui permettent à la lecture de devenir un outil de compréhension du monde, des autres et de soi. Le portrait que fait le narrateur de Berthe est à cet égard éloquent :

la pince perforatrice distraite, l'esprit ailleurs, Berthe passait toutes les heures de son service en train de lire et même aux heures de la plus grande affluence, cette employée de métro trouvait moyen de conserver un œil sur le roman qu'elle était en train de lire et dont elle barrait d'un coup de crayon ému les passages les plus pathétiques. (*B*, p. 486-487)

Complètement indifférente au monde qui l'entoure, absorbée par sa lecture, Berthe n'effectue pas un travail critique sur le livre, mais une simple intervention motivée par

une émotion pathétique. Sa sœur Josette présente à peu près les mêmes caractéristiques :

elle marquait d'un coup d'ongle en marge les passages captivants du roman qu'elle était en train de lire car, comme Berthe au Trocadéro, l'employée de Cambronne lisait tout le temps de son service, laissant passer la moitié des voyageurs (*B*, p. 488).

Comme Berthe, Josette n'intervient sur le livre que de façon passionnée, émotive, sans distance critique. Toutes deux semblent parfaitement indifférentes aux livres qu'elles lisent. Lorsque interrogées sur la nature de leurs lectures, Berthe répond : « — Je ne sais pas. C'est un roman » (*B*, p. 487) et Josette : « Je ne sais pas. Des romans... » (*B*, p. 488) Ce ne sont que des machines à lire : même leur environnement concourt à créer une lecture mécanique, grâce à ce « double courant d'air, ascendant et descendant, [qui] faisait tourner quasi automatiquement les pages d'un livre » (*B*, p. 487) de Josette. L'humain n'est ici qu'un réceptacle vide, la lecture se déroulant « quasi automatiquement » et sans effort intellectuel véritable. Le narrateur se fait entraîner dans cette pratique de lecture déshumanisée, devenant un fournisseur de livres axé sur le mercantilisme de la lecture :

je fournissais mes deux Auvergnates en romans, leur faisant lire du Mauriac, du Maurois, du Montherland, du Morand, les quatre "M", du Marcel Proust, les poulains de *Chez Grasset* et de la *N.R.F.*, tous les candidats au prix *Goncourt* ou à celui des *Deux-Magots* qui me faisaient leur service de presse, des tonnes de littérature par petits paquets. (*B*, p. 489)

La lecture devient une entreprise de « service de presse » où ne compte pas le rapport singulier au livre, mais la quantité massive à distribuer. Le narrateur compare les auteurs à des marques commerciales (« du... ») et fait passer « des tonnes de littérature par petits paquets » – petits paquets qui rappellent les « dix caisses

immenses et immensément lourdes ». Bref, le rapport aux livres est ici affaire commerciale, de quantité, une lecture mécanique et indifférenciée.

9. Les lecteurs prisonniers

Il se trouve également des lecteurs prisonniers dans *Bourlinguer*. Ces derniers semblent prisonniers du livre à la fois physiquement et mentalement : ils s'isolent en s'enfermant dans des lieux coupés du monde, et manifestent du même coup un rejet de l'existence concrète. Pensons à Cendrars lui-même, « [s]'enfermant tout le jour dans [s]a chambre ou [s]e retirant dans les bois à la campagne ou au fond du parc pour dévorer » (*B*, p. 482) la bibliothèque de ses amis. C'est aussi Berthe qui explique au narrateur sa préférence pour le travail dans le métro : « Ici, on est bien, regardez, à trente mètres sous terre, à l'abri des courants d'air, bien au chaud et tranquille, et personne ne me dérange dans ma lecture. » (*B*, p. 487) L'image du trou, du tunnel, du souterrain vient s'opposer aux espaces ouverts que privilégie le narrateur. Le narrateur parle aussi de « ses yeux d'une couleur passée et qui revenaient de je ne sais où » (*B*, p. 487) qui témoignent de cette absence au monde que génère la lecture, de cette entrée dans un monde parallèle sans contact avec le réel. C'est le cas avec sa sœur Josette, « mal notée pour sa distraction » (*B*, p. 488), la distraction étant une autre forme du retrait du réel. Donc, les deux sœurs sont prisonnières de la lecture puisque enfoncées sous la terre, loin des hommes et du rythme vivant de la ville, distraites, négligentes à l'égard du monde qui les entoure.

Il existe cependant deux cas extrêmes de lecteurs prisonniers de leur lecture. Il s'agit d'Apollinaire à la guerre, qui livre son témoignage au narrateur :

J'étais en train de lire devant ma cagna, en deuxième ligne. Je ne l'ai même pas entendu venir. Je n'ai rien senti. Et tout à coup j'ai vu mon sang pisser qui me coulait de la tête et me retombait sur les mains. C'est alors seulement que je me suis senti mal, Blaise. (*B*, p. 492)

Apollinaire semble ici complètement absorbé par sa lecture, qui réussit l'exploit de lui faire oublier sa présence sur un champ de bataille. Le second exemple extrême demeure « le père d'un ami, [...] un avoué, le doyen de Tours. » (*B*, p. 494) Aux questions du narrateur, le garde-chasse de l'avoué explique : « — Il lit. [...] Toute la journée et toute la nuit. Ce n'est plus une vie. » (*B*, p. 495) Comme les sœurs du métro, l'avoué manifeste un rapport mécanique à la lecture. Mais surtout, il se présente physiquement comme un homme coupé du monde, enfoncé et perdu « dans un profond fauteuil de cuir » (*B*, p. 495-496) et dont les couches superposées de vêtements symbolisent une sorte de forteresse contre le monde réel :

en robe de chambre ouatinée, les pieds dans de gros chaussons, une couverture sur les genoux, un plaid sur les épaules, un foulard autour du cou, une toque de lièvre sur ses cheveux blancs (*B*, p. 496).

L'avoué semble véritablement emmitouflé dans la lecture et éloigné de la réalité qui se déroule derrière les murs de sa chambre. Mais ce sont sans aucun doute les « piles de livres autour de lui » (*B*, p. 496) qui symbolisent le plus fortement le mur fortifié de la lecture qui coupe l'avoué du monde.

10. Les lecteurs communiants

Cependant, deux types de lecteurs semblent moins problématiques aux yeux du narrateur, à commencer par les lecteurs communiants. Nous appelons « lecteurs communiants » les lecteurs capables d'entretenir un rapport « spirituel » au livre :

« l'adjectif permet de réunir les dimensions intellectuelle et existentielle, la distance de la connaissance et l'immédiateté de l'expérience vécue, vivante, dont cette lecture réalise la combinatoire magique²⁷. » Il suffit de penser à

l'avoué de la rue Murillo, [...] lequel collectionnait les vieux rouleaux de dictaphone [...] qu'il écoutait le dimanche après-midi avec componction comme d'autres écoutent le dimanche matin les sermons du Père Fessard à Notre-Dame ou les panégyriques du Père Riquet à la radio d'État. (*B*, p. 493)

L'analogie est ici évidente : écouter (ou « lire ») ces rouleaux de dictaphone, qui enregistrent en direct la vie des gens, équivaut à l'écoute d'une cérémonie religieuse, d'un moment de communion en église. Ce « type inédit de lecteur » (*B*, p. 493) prouve bien que la lecture peut déborder les limites du volume : pour l'avoué, la lecture n'est pas nécessairement celle d'un livre, mais devient lecture du moment où elle s'intéresse au réel, dès qu'elle se transforme en curiosité pour toutes les manifestations de la vie²⁸. C'est pourquoi il considère lecture cette activité d'écoute du « vieux M. Michelin (des pneus) dictant son courrier ou [du] vieux M. Duval (des bouillons) ses menus, tous ces grands bonshommes du commerce et du négoce français » (*B*, p. 493) : la lecture doit faire entrer en communication le monde réel et les productions humaines. La lecture comme communion peut aussi prendre l'apparence d'un rapport sensuel, immédiat, voire magique au livre. L'exemple d'Apollinaire est éclairant :

Il attrapait un bouquin comme un prestidigitateur, faisait courir la tranche entre le pouce et l'index [...], ne le feuilletait pas, le posait à plat devant soi [...], y apposait les mains et au bout de quelques minutes il était capable d'en faire la recension et d'en écrire, allant

²⁷ *Ibid.*, p. 63.

²⁸ C'est ici le fantasme cendrarsien, en exergue des *Confessions de Dan Yack*, du livre sonore qui refait surface : « quel dommage que les pages d'un livre ne soient pas encore *sonores*. » (p. 8)

jusqu'à citer des passages entiers du livre dans son article et de le critiquer savamment. (*B*, p. 491-492)

Le cas d'Apollinaire, véritable « prestidigitateur » de la lecture, est exemplaire d'une forme de lecture magique, opérant un contact quasi mystique entre le lecteur et le livre : « [l]a matérialité de l'objet choisi pour médium magique produit comme une communion entre l'esprit du livre et son possesseur, entre l'écrivain et ses lecteurs²⁹. »

11. Les lecteurs critiques

Nous retrouvons un dernier type de lecteurs, très importants dans l'esthétique de Cendrars : les lecteurs critiques, capables de trouver dans les livres ce qu'il leur faut afin de mieux vivre, d'apprécier plus finement et lucidement les bonheurs de l'existence. C'est le cas de Paulo Prado qui, animé d'intentions humanistes et d'une soif de connaissance, « meublait sa bibliothèque de tous les livres ayant trait au Brésil » (*B*, p. 435) et

lisait entre autres dans le but de doter sa petite patrie pauliste de ses titres de noblesse et son immense fortune lui permettait d'acheter les documents originaux, les exemplaires uniques, les livres rarissimes, tout un passé oublié, pour constituer une bibliothèque orgueilleuse et en faire don à sa ville natale (*B*, p. 481-482)

Tournées vers la réalité de son pays, la bibliothèque et la lecture deviennent chez Prado un don généreux, la restitution d'un passé oublié et l'acquisition de titres de noblesse.

La lecture peut devenir une pratique de curiosité qui intervient de façon critique sur le livre. L'activité de lecture de t'Serstevens correspond à ce profil :

²⁹ Luce BRICHE, « Magies du livre », dans Jean-Carlo FLÜCKIGER et Claude LEROY (dir.), *Cendrars, le bouurlingueur des deux rives*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 183.

« t'Serstevens ayant la curiosité de ces sortes de choses, étant aussi annotateur et chercheur scrupuleux, les marges des livres composant la bibliothèque du romancier sont couvertes de remarques et de renvois pertinents » (*B*, p. 415). Il ne lit pas pour lire, s'enfermant dans un cercle infini ne renvoyant qu'à d'autres livres : « t'Serstevens lit, prend des notes marginales pour éclairer sa lanterne, comparer, comprendre, s'instruire, rire, n'être pas dupe et, bien équilibré comme il l'est, jouir, mieux jouir de la vie, des sens et de l'esprit » (*B*, p. 482). C'est ici « une manière de lire ancrée dans la vie et même tendue vers elle³⁰ » que t'Serstevens représente.

12. Le libraire Chadenat : une figure incontournable de lecteur dans *Bourlinguer*

Chadenat occupe une place à part dans cet ensemble de lecteurs. Il est sans aucun doute le lecteur le plus longuement décrit dans *Bourlinguer*, et pour cette raison il est nécessaire de lui consacrer un peu de temps. À plusieurs égards, Chadenat réunit en lui seul presque toutes les caractéristiques des autres lecteurs. C'est un être malade de lecture, un « bougon misanthrope » (*B*, p. 439) et un « pessimiste malade de la peste » (*B*, p. 439) marqué par la mort et la mauvaise santé, à la fois physique et mentale. Il demeure l'exemple frappant d'un lien morbide entre un homme et ses livres, comme l'affirme le narrateur : « je ne pouvais croire qu'il eût laissé disperser ses livres de son vivant, même par voie de ministère ou contraint par un huissier. Il y aurait plutôt mis le feu et serait mort avec eux, dans les cendres ! » (*B*, p. 411-412) Ici, l'amour des livres atteint un sommet mortifère : Chadenat préfère mourir avec ses

³⁰ Luce BRICHE, *Blaise Cendrars et le livre*, p. 47.

livres que vivre sans eux. Il faut noter que Cendrars ne mentionne que « les cendres » dans l'immolation de Chadenat, sans parler de braises : ce type de passage par le feu, cette « fin pathétique d'un être » (*B*, p. 413), loin d'être une torréfaction comme le pratique Cendrars chez l'Indienne, n'engendre qu'une extinction totale, sans renaissance. Aussi, Chadenat est caractérisé par un mauvais état de santé, à la fois physique et psychologique. Le narrateur le connaît « bourru, pas accueillant, peu aimable, [...] vous flanquant facilement à la porte, un esprit méprisant, exclusif » (*B*, p. 413) et « plutôt triste » (*B*, p. 413). Sa première apparition est régressive : il est réduit métonymiquement à

une petite vapeur d'eau écumeuse giclant comme par une fissure imperceptible, un jet continu de mince salive qui tombait dans un crachoir [...] rempli jusqu'aux bords d'un fin poudré de sable dont la surface s'humectait, formant tache : c'était Chadenat qui crachotait et toussotait (*B*, p. 427).

Son physique complet est tout aussi repoussant : « [s]a santé n'a jamais été très bonne » (*B*, p. 413), il est « cacochyme et crachoteux » (*B*, p. 413), « [s]a vessie aussi lui donnait pas mal de tintouin » (*B*, p. 413), « il souffrait de la pierre » (*B*, p. 413), « devait peser dans les soixante kilos et était très négligent de sa personne, mangeait n'importe quoi, couchant je ne sais où. » (*B*, p. 413)

Tout comme les sœurs Berthe et Josette, Chadenat présente des traits du lecteur mécanique. À plusieurs reprises, le narrateur le décrit comme une machine de lecture. Tout ce que désire Chadenat est de « pouvoir lire, lire, lire, lire du matin au soir et du soir au matin. » (*B*, p. 411) La répétition témoigne bien de cette obsession maniaque, de cette activité répétée et répétitive de la lecture, devenue une performance physique. Chadenat lit à un point tel que le narrateur affirme à deux

reprises qu'il « avait tout lu et savait tout » (*B*, p. 420) : le libraire devient un lecteur infaillible et déshumanisé, une véritable mécanique, « un lecteur pur, qui lisait pour lire, sans jamais broncher » (*B*, p. 481).

Mais Chadenat (ou « Cadenas ») est surtout un lecteur prisonnier de sa passion mortifère. Le registre de la passion, que nous avons déjà rencontré précédemment, est très présent dans les passages concernant Chadenat. Il est dit « que rien [...] n'aurait pu distraire de sa passion » (*B*, p. 410) le libraire « en proie à son idée fixe » (*B*, p. 419) – une autre expression témoignant de son rapport pathologique à la lecture. Ce dernier est en effet « plongé dans sa lecture, en proie à sa passion » (*B*, p. 427), possédé par « une passion qui frisait la frénésie » (*B*, p. 413), une « passion exclusive » (*B*, p. 427), une « passion unique, la lecture. » (*B*, p. 413) Au-delà des métaphores de la passion et de l'animal chassé, Chadenat semble réellement prisonnier de ses livres, englué comme une mouche dans leur toile. Il « ne pouvait vivre hors de sa bibliothèque » (*B*, p. 481) et se dit « relié comme par une membrane à chacun de [s]es livres » (*B*, p. 490). Tout comme le doyen de Tours, Chadenat tente de se couper du monde réel par son environnement et le nombre de vêtements qu'il porte,

perdu dans un grand fauteuil Voltaire, engoncé dans un garrick à carreaux, les pieds dans une chancelière, un foulard autour du cou, un plaid sur la nuque, une toque en tête, des besicles sur le nez, le nez dans un livre que tenaient ses mains habillées de mitaines (*B*, p. 427).

Tout comme sa librairie, qui n'inspire aucunement le libre échange des livres et des rencontres humaines, Chadenat ne semble pas croire à une certaine communion par la lecture, à une communication entre les subjectivités, humaines ou littéraires. Sa librairie n'existe pas pour disperser les livres entre tous, mais pour les conserver pour

son usage personnel : Cendrars se demande avec raison « s'il ne tenait pas boutique pour acheter les livres plutôt que pour les vendre, les acheter de peur de manquer de lecture, les acheter tous et toujours » (*B*, p. 410). Il refuse que d'autres soient les possesseurs de ses livres, « et Chadenat de se faire du mauvais sang sur le sort qui attendait ses livres et leur dispersion qui risquait de les faire tomber entre mauvaises mains » (*B*, p. 413), « n'aimait pas vendre ses livres et ne le faisait que contraint par les circonstances, neuf fois sur dix en rechignant et toujours à bon escient et comme une grâce » (*B*, p. 428). Le rapport du narrateur au livre est beaucoup plus ouvert, libre, tourné vers l'échange et la rencontre : il voyage par le monde « les distribuant aux amis de toujours et de rencontre car c'est un bagage beaucoup trop encombrant pour un voyageur » (*B*, p. 416). Cendrars privilégie de toute évidence les « formes ouvertes, libres de bibliothèque³¹ ».

Enfin, Chadenat possède un esprit critique nécessaire à l'activité de la lecture, mais il n'est pas motivé par des motifs nobles. Le narrateur mentionne avec admiration les qualités de lecteur et de libraire de Chadenat, impressionné par son catalogue de livres « de plus en plus anciens, et les plus rares, et les plus introuvables, et des exemplaires uniques qui ne se trouvent pas » (*B*, p. 410). Il respecte cet « athlète de lucidité » (*B*, p. 481) possédant une librairie « composée avec amour, science, érudition, patience, longues recherches, temps perdu en correspondances, soucis de tous les instants » (*B*, p. 412-413). Cependant, il ne peut passer sous silence un fait capital : Chadenat construit sa librairie afin de mieux « traqu[er] l'Anglais, plaid[er] une cause et constitu[er] le dossier de la longue rivalité franco-anglaise pour

³¹ *Ibid.*, p. 28.

la domination du monde » (*B*, p. 419). Son esprit critique de lecteur ne lui sert pas à « mieux jouir de la vie » comme t'Serstevens, bien au contraire : il est rendu fou de rage par ses lectures, car « tout était bon pour alimenter la haine qui le dévorait et Chadenat savait tirer parti du moindre document pour entretenir le feu qui l'alimentait et le faisait flamber, sa haine de l'Angleterre, un brasier » (*B*, p. 422). Cette forme de lecture critique prend des allures de torture, de masochisme intellectuel et moral. Cette manifestation du feu, contrairement à la torré, ne transforme pas le livre en expérience plus intime avec le réel : elle entraîne plutôt un combat *contre* le réel, engendre la croisade dérisoire et pathétique d'« un homme d'un autre âge, à cheval sur son ressentiment, l'esprit braqué sur la rivalité entre la France et l'Angleterre. » (*B*, p. 417) Bref, cet esprit critique, contrairement à celui d'un t'Serstevens, ne ramène pas Chadenat au réel, mais à d'autres livres, éternellement³² :

Chadenat se battait avec des milliers et des dizaines de milliers de bouquins qu'il recherchait partout, faisait venir à grands frais, payait de sa poche et dont il faisait lui-même tourner les pages fébrilement, soufflant de colère, désespérant d'avoir raison et dont chacune, plus elle était lucide et probante, lui endeuillait le cœur et l'esprit. (*B*, p. 422-423)

Toutes nos analyses concourent à révéler la présence d'une idée fondamentale dans *Bourlinguer* (et dans l'ensemble des mémoires) : l'importance capitale de la liberté dans l'exercice de la lecture et dans la rencontre de l'héritage littéraire. Cendrars ne propose pas une vision utopique de la lecture et insiste tout au long du récit de *Bourlinguer* sur les dangers de cette activité, dans laquelle le lecteur doit s'aventurer avec lucidité, armé de son propre jugement. Nous pouvons affirmer que le

³² *Ibid.*, p. 45.

rapport au passé textuel doit éviter certaines conditions, dont la masse et le statisme, qui peuvent emprisonner le lecteur dans l'univers imaginaire des livres. À l'inverse, les qualités que recherche Cendrars dans son rapport à l'héritage textuel se caractérisent par leur liberté : ludisme, désinvolture, distance critique, désir du voyage, toutes ces attitudes supposent une certaine liberté du narrateur face à sa bibliothèque. C'est donc que la liberté demeure au cœur des préoccupations de Cendrars, à la fois esthétiques mais également personnelles, sa vie tout comme son œuvre étant marquées par l'errance et l'indépendance. Toutefois, plusieurs figures dans *Bourlinguer* tendent à montrer que cette posture idéale n'est jamais acquise : Cendrars lui-même, mais aussi Apollinaire et t'Serstevens, sont des exemples de lecteurs à la fois orchestrateurs et victimes de leurs lectures. Conjuguant un indéniable désir de liberté face à l'héritage littéraire et une soumission occasionnelle à ses charmes empoisonnés, l'exemple de Cendrars montre bien que son rapport à la littérature est toujours complexe, ambivalent et que *Bourlinguer* n'offre jamais, au long de son récit, un « lecteur exemplaire ».

13. Qu'est-ce qu'un « maître » ?

Au cours des prochaines pages, nous emploierons fréquemment le syntagme « maître » ; il est dès lors nécessaire de définir la notion, d'emblée un peu floue et dont les acceptions peuvent varier. Nous entendons le maître comme une

« référenc[e] culturel[e]³³ » et un « modèle poétique³⁴ », c'est-à-dire un écrivain ayant acquis une certaine visibilité dans un champ littéraire défini et possédant une autorité esthétique aux yeux du disciple. Il peut ou ne pas faire partie de l'enseignement scolaire obligatoire ; il est surtout capital que le disciple l'ait choisi de son plein gré, pour des raisons précises qu'il connaît et revendique. Alors que chez plusieurs écrivains, « le vocable de "maître" [...] ne renvoie pas tant à l'apprentissage [...] qu'à la notion de *maîtrise*, c'est-à-dire à la croyance en un contrôle de l'aspect formel du texte³⁵ », il en va autrement chez Cendrars. Ce dernier semble attribuer chez ses maîtres ces deux capacités (apprentissage et maîtrise) tout à la fois, ce qui confirme l'idée d'un rapport au maître à la fois ancré dans le réel (la formation d'un individu en voie de devenir écrivain) et dans la littérature (la foi en une maîtrise formelle de l'œuvre littéraire) : Cendrars souligne ainsi l'importance qu'il accorde à la non-séparation des sphères littéraire et concrète.

14. Balzac, Saint-Simon et Gourmont : Cendrars et ses maîtres littéraires

Des quatre mémoires, *Bourlinguer* demeure celui qui met en scène de la façon la plus évidente le rapport de Cendrars à ses maîtres littéraires. Paradoxalement, Cendrars ne semble pas convoquer leur influence afin d'ancrer plus solidement son œuvre dans l'espace littéraire : au contraire, il évoque ces figures pour mieux la

³³ Ariane LÉGER, « Jouer au maître et au disciple : filiation, maîtrise et ironie dans la correspondance de Jacques Ferron et Pierre Baillargeon », *@analyses : revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 2, n° 3, automne 2007, <http://www.revue-analyses.org/document.php?id=837>.

³⁴ *Loc. cit.*

³⁵ *Loc. cit.*

rapprocher de la « Vraie Vie³⁶ », de l'écarter du piège de la littérature. C'est ce procédé qu'il emploie lorsqu'il disserte de ses maîtres Balzac et Saint-Simon. Chez ces deux hommes, le narrateur remarque un trop grand attachement au statut social, à la réputation, aux richesses matérielles, au luxe de l'écrivain célèbre ; selon lui « [l]a vie est ailleurs. » (*B*, p. 138) C'est par exemple Balzac et « sa platitude et sa petitesse pour arriver à baiser sa femme du monde, comme si les femmes du monde ne se baisaient pas tout comme les autres !... » (*B*, p. 498) Nous retrouvons le même défaut chez Saint-Simon : « c'est la fureur, l'intrigue que met le ménage, Mme la Duchesse et lui, à défendre leur rang, leur fortune à la Cour, et leurs prérogatives » (*B*, p. 498) qui finissent par repousser le narrateur. D'une formule impérative et sans appel, deux phrases courtes du narrateur tranchent dans le flot des longs paragraphes qui précèdent : « L'homme est trop petit. Il faut vivre. » (*B*, p. 498) La primauté revient toujours, chez Cendrars, à la « Vraie Vie ». De ces deux maîtres, c'est davantage Balzac qui reçoit la charge de Cendrars, alors que ce dernier l'accuse de cultiver un certain désordre (de l'esprit ?) qu'il juge sévèrement :

il aimait vraiment par trop le bric-à-brac. La description par Victor Hugo de l'intérieur, genre garde-meuble national, qui entourait Balzac sur son lit de mort, [...] achève de me détacher de l'homme.
(*B*, p. 497-498)

Ce « bric-à-brac » ressemble à toutes les formes de chaos associé aux masses livresques, notamment la Nationale et la librairie *Americana*, sans parler de la ressemblance de « l'intérieur [...] qui entourait Balzac sur son lit de mort » et des figures mortifères de lecteur emmitoufflé et encerclé par les livres, tels Mandaïeff et Chadenat. En guise d'accusation finale et décisive, le narrateur en vient à remettre en

³⁶ Jean-Claude VIAN, « La démonologie dans l'écriture de *Bourlinguer* », p. 38.

question la vocation même d'écrivain, par l'intermédiaire du mauvais exemple que représente Balzac. Face au romancier qui « se plaint de Mme Hanska qui lui faisait perdre trop de temps par son indécision, ses hésitations et les rendez-vous qu'elle lui fixait à travers l'Europe » (*B*, p. 497) et qui finit par écrire : « *Ah ! cette femme !... Encore un livre que je n'aurais pas écrit à cause d'elle...* » (*B*, p. 497), Cendrars rétorque : « Comme si l'on était sur terre pour écrire des livres !... » (*B*, p. 497) Cette réplique désacralise l'autorité de la littérature sur la vie et met en lumière les convictions de Cendrars avec force, radicalement opposé aux réflexions habituelles des auteurs sur la préséance de l'œuvre sur l'existence personnelle. Cette boutade désamorce avec ironie le *topos* canonique de l'auteur soumis à ses textes, et témoigne bien de la rhétorique de Cendrars, qui convoque l'héritage littéraire afin de mieux le mettre à distance, qui glorifie son « troisième maître, Honoré de Balzac et tous ses personnages » (*B*, p. 497) pour mieux retourner à la réalité concrète.

C'est néanmoins Rémy de Gourmont qui symbolise dans *Bourlinguer* la figure du maître la plus importante, et Cendrars lui consacre de nombreuses pages dans le chapitre « Paris, Port-de-Mer ». Ses principales caractéristiques ressemblent fort à celles du libraire Chadenat, et le traitement qu'en fait le narrateur est également semblable : son portrait est ambigu, à la fois vantant certaines qualités d'intellectuel de Gourmont et critiquant fortement son rapport à la bibliothèque et au monde.

Son portrait physique est par contre entièrement négatif. Le narrateur présente un Rémy de Gourmont au physique dégénéré, qui trahit une mauvaise santé, voire la maladie, et les adjectifs et qualificatifs témoignant de cet état corporel en pleine déchéance abondent dans le chapitre « Paris, Port-de-Mer ». Il a un « bouc [...] mal

planté, les poils rares et des cheveux raides, mal fichus, [...] le ventre [...] arrondi, [...] le corps soufflé, enflé, spongieux, mou plutôt que gros et bien portant » (*B*, p. 393), « le teint brouillé. » (*B*, p. 394) Son état est celui d'un homme comme boursoufflé, flasque, sans vigueur, davantage inscrit du côté de la mort que de la vie. Même sa démarche témoigne d'un physique atteint de déficience, sans assurance : il se promène avec « une étrange démarche, mal articulée, mal équilibrée, hésitante et difficile dans sa progression, le poids du corps mal réparti, déjeté, les jambes en coton » (*B*, p. 395). Bref, le physique de Rémy de Gourmont semble tout entier tourné vers la mort, ou du moins vers une sorte de déchéance, d'amoindrissement, d'affaissement. Rémy de Gourmont est également comparé à des animaux au caractère mortifère. Cendrars le considère « faible comme une chèvre malade » (*B*, p. 395) et affirme que son « aspect physique [...] tenait de la Bête » (*B*, p. 396). Il faut noter que Cendrars établit aussi des analogies entre son mentor littéraire et deux créatures mythologiques dégénérées, c'est-à-dire un « vieux faune malade faisant la moue » (*B*, p. 394) et « une gargouille. » (*B*, p. 394) La première comparaison génère l'image d'un Rémy de Gourmont non seulement malade, mais également celle d'une divinité champêtre maintenant déchue et pathétique, « faisant la moue ». La seconde comparaison n'est guère plus flatteuse : la gargouille représentant des monstres grotesques, tels les démons et les dragons³⁷, Rémy de Gourmont prend des allures de bête burlesque. Toutes ces analogies excluent le maître de Cendrars du royaume des humains et l'installent dans un espace régressif de monstruosité et de dégénérescence.

³⁷ Il faut toutefois noter que la gargouille sert également à protéger les cathédrales du mal, ce qui nuance le portrait de Rémy de Gourmont, à la fois une influence vaguement positive et une sorte de monstre.

Le portrait physique de Gourmont se caractérise également par une insistance sur ses vêtements, que nous retrouvons également dans les descriptions de Chadenat et de Mandaïeff. Le narrateur le présente « les yeux dissimulés derrière un lorgnon » (*B*, p. 393), cachant ainsi son regard du monde extérieur. Il semble évident que Gourmont ne veut pas entrer en contact avec le narrateur et le monde extérieur, puisqu'il « resserra d'instinct le foulard blanc noué autour de son cou, les pans fixés par un camée représentant une tête de Méduse. » (*B*, p. 393) L'ambivalence de cet objet (à la fois représentant la perte du pouvoir symbolique de Gourmont aux yeux de Cendrars et la relation complexe entre les deux écrivains³⁸) est difficile à résoudre, mais il est évident que la figure de la Méduse, qui transforme ceux qui la regardent en statue, est emblématique de Gourmont, qui précisément refuse la présence d'autrui et le contact avec les autres. Il est également possible de comprendre ce réflexe comme une tentative de protection contre le monde extérieur, ce que confirme le reste de la description des vêtements de Gourmont, qui tous participent d'un effort de séparation avec le monde. « Il était boutonné jusqu'au menton dans un long manteau noir, à pèlerine retombant des épaules jusqu'aux hanches, plus longue par-devant et par-derrière, [...] lui dégageant la taille, qu'il tenait voûtée. » (*B*, p. 393) Véritable armure contre l'extérieur, le « long manteau noir » protège Gourmont des intrusions de la réalité. Mais ce sont ses livres qui font vraiment office de cuirasse : « les poches déformées, toujours pleines de livres » (*B*, p. 393), lui servent de tampon entre son

³⁸ Anne BOYER, « Remy de Gourmont, le maître choisi à vingt ans », dans Jean-Carlo FLÜCKIGER et Claude LEROY (dir.), *Cendrars, le bourlingueur des deux rives*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1995, p. 81.

corps et la réalité. Gourmont est « un homme qui se cache derrière les livres³⁹ » et « apparaît comme un véritable homme-livre⁴⁰ », « accoudé sur un in-folio, genre antiphonaire à reliure cassée » (*B*, p. 391), « fouinant dans les boîtes des bouquinistes » (*B*, p. 393). Toutes ces métaphores animalières et ces épaisseurs de vêtements finissent par montrer un homme souffrant, terrassé par la douleur, possédant un « regard désespéré, l'œil animal de la souffrance, la Douleur de vivre » (*B*, p. 400). Ces mêmes symptômes peuvent-ils être ceux de la passion du livre et de la lecture ? Gourmont semble effectivement emporté, de manière fervente et fiévreuse, par son activité de lecteur, jusqu'au désespoir caché dans son « œil animal », jusqu'à son exclusion du monde des hommes.

Quant au portrait intellectuel de Rémy de Gourmont, il n'est guère plus encourageant. Certes, Cendrars dresse un tableau somme toute élogieux des qualités intellectuelles de « cet esprit sans préjugés, dévorateur, destructeur, universel, sceptique, vulgarisateur, irrespectueux, érudit et philosophique, dissociateur d'idées, transmutateur des valeurs qui lâchait de si belles fusées » (*B*, p. 394). Toutefois, face à ce portrait de l'écrivain, Cendrars ne peut s'empêcher de critiquer l'homme Gourmont, dont les contours ne sont pas aussi inspirants. « Il n'était pas complaisant. C'était un bourru et il n'avait pas l'air commode. » (*B*, p. 393) « Il avait l'air d'un misanthrope » (*B*, p. 394) et « trop orgueilleux. [...] Il avait l'air conscient de sa valeur. » (*B*, p. 394) « Il était méprisant » (*B*, p. 395) et « têtu » (*B*, p. 395). Une « farine de fatigue intellectuelle [...] poudrait ses cils atrophiés. » (*B*, p. 400) Aussi,

³⁹ *Loc. cit.*

⁴⁰ Luce BRICHE, *Blaise Cendrars et le livre*, p. 42.

Rémy de Gourmont semble totalement coupé du monde réel : « à la fois absorbé et distrait, ne prenant garde à personne, le nez dans un livre » (*B*, p. 393) et le « regard lointain » (*B*, p. 394), il « faisait le sourd et ne tourna même pas la tête » (*B*, p. 393) aux propos de Cendrars. « On le sentait seul. » (*B*, p. 393) Le monde extérieur ne semble pas affecter son « indifférence » (*B*, p. 395), pas même la traversée d'une rue passante qui pourrait lui coûter la vie : « Il traversait la chaussée en aveugle, fonçant droit devant soi, sans s'occuper des voitures » (*B*, p. 395). Bref, Rémy de Gourmont est taxé par Cendrars d'une foule de défauts, dont la plupart l'exclut du social et même du réel. Bien que misanthrope, il est surtout absent de la réalité, indifférent, aveugle aux dangers urbains comme aux humains qui veulent s'en approcher, à l'instar de Cendrars qui « aurai[t] tant voulu saisir au moins une fois son regard » (*B*, p. 392).

Dans cette longue description du personnage Gourmont, nous avons droit au tableau du logis du grand écrivain. Non sans étonnement, il faut constater la similarité entre les masses livresques étudiées auparavant et la demeure de Gourmont. Toutes sont marquées par la malpropreté et une allure repoussante. « C'était sous les toits, un étroit grenier, pas commode et inconfortable. [...] Son logis sentait la pharmacie ; mais cela sentait aussi le pissat de chat, la valériane ou l'huile de Harlem. » (*B*, p. 397) L'endroit n'invite pas à l'habitation et Cendrars n'a qu'une envie : se « rincer la gorge au bistrot du coin » (*B*, p. 397) en guise de désinfection. Surtout, le logis de Gourmont est emblématique du « désordre de l'esprit » que le narrateur reproche à ses maîtres trop profondément ancrés dans le monde des lettres, comme « sa table furieusement en désordre » (*B*, p. 397) et cette « pile de papier blanc à gauche du

sous-main où il passait ses nuits à écrire et une pile de papier noirci à la droite. » (*B*, p. 397) Comme l'avance Luce Briche, il est possible d'imaginer Cendrars « fasciné par les manuscrits posés sur la table, mais le dispositif quasi mécanique d'écriture ainsi décrit concrètement n'a-t-il pas aussi de quoi inquiéter⁴¹ ? » Bref, le décor que met en scène le narrateur demeure très inquiétant, ce qui explique une formulation semblable à celle de « l'ancre de Chadenat » : « la tanière du maître » (*B*, p. 397), une expression témoignant de l'environnement régressif, malpropre et solitaire de Gourmont, tanière d'ailleurs « tapissée de livres du haut en bas » (*B*, p. 397). Ce dernier détail finit de rapprocher cet « appartement-bibliothèque⁴² » de la Nationale et de la librairie *Americana*, tous trois inondés de bouquins.

15. Le rapport aux pères : entre admiration, dénégation et subversion

Au chapitre « Paris, Port-de-Mer », Cendrars explique son rapport à Rémy de Gourmont, notamment par l'entremise de la narration du déroulement de trois rencontres avec son maître. La typologie qu'offre Tiphaine Samoyault dans son ouvrage *L'intertextualité : mémoire de la littérature* (admiration, dénégation, subversion) nous aidera à mieux saisir les mécanismes de la relation de Cendrars à son modèle le plus influent.

La première rencontre avec Gourmont est marquée par un sentiment de vénération, que le narrateur exprime en des termes nets : « Je me serais fait écharper vif plutôt que de me permettre d'adresser la parole à cet écrivain que je vénérerais entre

⁴¹ *Loc. cit.*

⁴² *Loc. cit.*

tous et que je mourais d'envie d'apostropher » (*B*, p. 391). Cette première attitude d'admiration, non pas celle que décrit Samoyault, à savoir « la nécessité d'imiter les bons auteurs⁴³ », correspond plutôt à l'expression d'un respect empreint d'émotion, à l'expression d'une dette : « Tout ce que j'ai appris dans les livres c'est à ses livres que je le dois » (*B*, p. 396). Les passages exprimant cette première attitude de vénération quasi religieuse sont nombreux (*B*, p. 391, 392, 395, 396). Comme le soulève Lydia Flem, toute posture d'héritier (légal, littéraire...) implique une possession non autorisée, une sorte de pillage, donc une dette à l'égard du passé : hériter « n'est nullement accueillir un don [...]. C'est même l'exact contraire. [...] [C]'est prendre possession légalement d'un bien, en obtenir l'usage sans qu'il nous ait été légué par le testateur⁴⁴. » Et cette dette est également d'ordre ontologique : si l'héritier acquiert une part de son identité grâce à l'élection d'un maître, il la lui doit d'une certaine manière.

Très rapidement, nous retrouvons une attitude typiquement cendrarsienne face à l'autorité littéraire, c'est-à-dire la manifestation d'un esprit critique. Bien que Cendrars soit redevable de « l'emprise du maître [...] choisi à vingt ans » (*B*, p. 396) et que *Le latin mystique* ait été pour lui « une date de naissance intellectuelle » (*B*, p. 396), il convient sans hésitation que « l'ex-conservateur de la Bibliothèque nationale était trop homme de lettres pour pouvoir [...] enseigner la vie » (*B*, p. 396). Nous retrouvons ici, quoique modifié, ce que Samoyault décrit comme le rapport de dénégation au modèle. Toutefois, chez Cendrars, cette conscience d'écrivain qui

⁴³ Tiphaine SAMOYULT, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁴ Lydia FLEM, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2004, p. 20-21.

« passe par des phases de reconnaissance et de déni⁴⁵ » n'est pas « hantée par la littérature et le désir de littérature⁴⁶ », mais bien par le désir de réalité, de vie concrète. La mise à distance du maître ne sert pas à mieux installer l'œuvre de Cendrars, à la séparer de ses influences, mais plutôt à rejeter la littérature au profit de l'existence réelle, du « grand rythme de la vie. » (*B*, p. 396) C'est dire qu'un excès de littérature – ce que symbolise la figure de Rémy de Gourmont – peut engendrer la vocation d'écrivain, Cendrars ayant « appris dans la fréquentation de ses propres ouvrages l'usage des mots et le maniement de la langue » (*B*, p. 396), mais peut empêcher la possibilité de vivre, de connaître la réalité.

La deuxième rencontre avec Gourmont met en scène un rapport inversé : Cendrars devient le mentor (traînant son maître à sa suite au cinéma [*B*, p. 396-397]) et Gourmont l'initié. Le narrateur prend alors conscience que son maître « n'avait encore jamais mis les pieds dans un cinéma » (*B*, p. 396), ce qui témoigne bien d'une coupure de la réalité chez Gourmont, qui semble incapable d'habiter son époque et de vivre dans la contemporanéité, alors que Cendrars tout au long de son œuvre éprouve une affection particulière pour le cinéma, les essais *Hollywood, la Mecque du cinéma* et *L'ABC du cinéma* en étant la preuve. Mais c'est la dernière rencontre qui finit de séparer maître et élève. À la suite d'un échange d'objets symboliques, où Cendrars reçoit de Gourmont un « présent triplement livresque⁴⁷ » (c'est-à-dire « *La vie des mots* d'Arsène Darmesteter tout rempli d'annotations de sa main » [*B*, p. 397]) qui le rend « confus » (*B*, p. 397), il affirme s'être « détaché de lui » (*B*, p. 398) : « J'étais

⁴⁵ Tiphaine SAMOYAUULT, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁶ *Loc. cit.*

⁴⁷ Anne BOYER, *op. cit.*, p. 82.

trop occupé de mes amours [...] ; puis je suis encore retourné en Russie et ai mené MA vie. » (*B*, p. 398) Le meurtre (symbolique) du père (lui aussi symbolique) occupe dans *Bourlinguer* une place primordiale : il autorise la naissance du fils. Précisons par ailleurs que notre emploi de la notion de meurtre du père n'est pas psychanalytique et ne se réfère pas à l'idée d'une « infraction fantasmatique d'un des deux interdits œdipiens⁴⁸ » ; nous désignons par là une opération textuelle qui consiste à se débarrasser (violemment dans le cas de Cendrars) du père perçu comme autorité ou pouvoir niant la possibilité d'une identité propre, l'élaboration d'une nouvelle subjectivité.

Cette relation ambiguë à la figure paternelle est accentuée par la comparaison du maître au lépreux de Naples, que nous retrouvons au chapitre « Gênes ». Cendrars précise que Gourmont « était lépreux » (*B*, p. 399) et qu'il possédait « ce même regard d'hypnose que [lui] avait déjà jeté le vieux lépreux de Naples » (*B*, p. 400). La figure de Gourmont lépreux est particulièrement chargée de sens : elle réunit à la fois la fascination pour la création, partagée par Gourmont et le lépreux, créateur de petits êtres monstrueux⁴⁹ selon la légende locale, mais aussi l'incarnation d'une relation troublée au père spirituel, qui ressemble à la lutte filiale entre le vieux marquis et son fils *Il Domatore*⁵⁰. Cette comparaison vient également appuyer l'idée de la nécessité du meurtre – de la mort, du rejet, de la disparition... – du père afin de permettre au fils d'exister par lui-même. Cendrars explique l'événement à l'allure cosmique qui

⁴⁸ Marie-Dominique TRAPET, « Meurtre du père, parricide », dans Alain DE MIJOLLA (dir.), *Dictionnaire international de la psychanalyse : concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions*, Paris, Calmann-Lévy, 2002, p. 1007.

⁴⁹ Voir le chapitre « Gênes ».

⁵⁰ Anne BOYER, *op. cit.*, p. 82-84.

allait le transformer en « écrivain de la main gauche » : « J'ai été très impressionné d'apprendre que Rémy de Gourmont est mort le jour où j'allais perdre mon bras, le 27 septembre 1915. » (*B*, p. 399) C'est donc dire que le père doit mourir afin de laisser la place au fils.

Toutefois, la coupure n'est pas totale : Cendrars avoue rester « sous son influence morale comme on reste longtemps fidèle, tout au moins dans le souvenir, à un vieil amour qui a démerité. » (*B*, p. 398) C'est que la subversion chez Cendrars n'est pas tout à fait celle que décrit Samoyault : *Bourlinguer* ne « refus[e] [pas] la bibliothèque⁵¹ » ou ses auteurs mais s'en sert plutôt comme repoussoir, afin de réaffirmer la primauté de la vie concrète sur la littérature, dans un mouvement souvent contradictoire qui oppose fascination et dégoût, admiration et rejet pour Rémy de Gourmont, cette figure complexe et ambivalente de l'univers de *Bourlinguer*.

Cette nécessaire disparition du père, supplanté par le fils, trouve écho dans plusieurs scénarios de relations entre père et fils dans *Bourlinguer*. Le premier se trouve au chapitre « La Corogne » et met en scène le rapport entre Picasso père et Picasso fils. Dans ce récit de filiation, il est évident que la naissance du fils doit se faire par « l'abdication du père. » (*B*, p. 45) Dans le cas de Picasso, le père doit cesser de peindre afin de laisser la place à son fils : « don José abandonna définitivement la peinture. Pourquoi pas d'ailleurs ? Pablo le remplace. » (*B*, p. 46) Le père doit disparaître afin de laisser le fils instaurer son propre règne. Cette opération de

⁵¹ Tiphaine SAMOYAUULT, *op. cit.*, p. 102.

substitution filiale est qualifiée par le narrateur de « démonologie » : comprendre le remplacement du père par le fils équivaut à l'étude des démons, ce qui transforme le fils en figure démoniaque, car « qui maudit son père est un démon. » (*B*, p. 119) Selon Jean-Claude Vian, le fils démoniaque – et l'écrivain – est « un double qui s'insinue chez ses *pères* jusqu'à les absorber⁵². » C'est dire que l'écriture, dans *Bourlinguer*, est un geste complexe, à la fois une activité maudite et un lieu d'engendrement de soi. Suivant la narration de cet épisode, Cendrars jette la lumière sur sa propre expérience filiale : « à quatorze ans, je m'étais saisi d'un couteau de cuisine. C'est pourquoi je me suis mis à bourlinguer. C'était pourtant le meilleur père du monde. » (*B*, p. 46) Couper les liens avec l'autorité paternelle implique nécessairement une violence, que symbolise le couteau de cuisine. Et la conséquence de cette douloureuse libération reste le voyage, la liberté – et éventuellement l'écriture –, Cendrars s'étant « mis à bourlinguer » à la suite de cet événement fondateur.

L'exemple le plus éloquent de rapport à la figure paternelle se trouve au chapitre « Venise », avec l'histoire de Niccolao Manucci, où une émancipation du père devient synonyme d'une réussite de la vocation d'écrivain. De toute évidence, le narrateur s'associe à l'aventurier vénitien : non seulement partagent-ils le même âge⁵³ lors de leur révolte, une vocation d'écrivain développée à la suite d'aventures, mais également le même type de rapport au père. Le chapitre « Venise » met en scène la libération du passager clandestin de son père tyrannique, à savoir le capitaine,

⁵² Jean-Claude VIAN, « La démonologie dans l'écriture de *Bourlinguer* », p. 28.

⁵³ « C'était un gamin de quatorze ans » (*B*, p. 15) ; « Moi, à quatorze ans, je m'étais saisi d'un couteau de cuisine. » (*B*, p. 46)

symbole de l'autorité et du contrôle, grâce à l'intervention d'un bon père⁵⁴, le vicomte Bellomont. C'est donc que « Manucci est présenté comme un modèle qui réussit son départ, qui vit une vie aventureuse et qui devient finalement écrivain⁵⁵. » L'importance de ce conte de départ est indéniable : *Bourlinguer* s'ouvre sur le récit d'une vocation d'écrivain réussie grâce à l'émancipation d'un père.

Le chapitre « Naples », qui suit le récit des démêlés de Manucci avec le monde éditorial, au contraire met en scène une tentative ratée d'« insoumission sournoise au père⁵⁶ ». Il raconte l'évasion manquée du petit Cendrars, embarqué à bord de l'*Italia*, à destination de New York, accompagné de son complice Domenico. Ce « bon géant » (*B*, p. 32) apparaît comme un allié du petit garçon (*B*, p. 32-33), s'apparentant ainsi au vicomte Bellomont, lui aussi un adjuvant du personnage clandestin. Cependant, Cendrars est trahi par Domenico : sa tentative de libération de l'autorité, représentée par « maman, l'horrible commandant à la face de chien, deux, trois officiers du paquebot, dont le commissaire » (*B*, p. 37), échoue. Il est difficile d'établir la raison de cet échec. Est-ce l'ambivalence sexuelle de Domenico, à la fois caractérisé par la masculinité exagérée d'un géant et une certaine féminité, car il « était glabre et n'avait pas un poil au ventre ni sur la poitrine » (*B*, p. 35) et possédait « petits pots et petits flacons de pommades et d'eaux vénériennes avec quoi il se badigeonnait et oignait partout » (*B*, p. 35), qui fait échouer ces opérations viriles et masculines dans l'univers de Cendrars que sont la coupure avec l'autorité et la

⁵⁴ Rino CORTIANA, « "Venise" ou le livre à la dérive », dans Claude LEROY (dir.), « *Bourlinguer* à Méréville » (dossier), *Revue des lettres modernes*, vol. 1017-1023, 1991, p. 24.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁶ Yvette BOZON-SCALZITTI, *op. cit.*, p. 225.

revendication de sa liberté ? Il est possible d'avancer cette hypothèse ; il n'en reste pas moins que cet autre épisode confirme bien la présence, dans *Bourlinguer*, de relations complexes aux différents pères et autorités.

Mais qu'en est-il de la relation de Cendrars à son véritable père ? Le mémoire est parsemé de références au père de Cendrars, mais elles sont toujours dépréciatives. Elles mettent en scène un père un peu ridicule et distrait, ayant perdu contact avec la réalité, imaginant constamment de nouvelles inventions, pour qui le narrateur ressent un mélange d'affection et de pitié. Par exemple, tôt dans *Bourlinguer*, dès le chapitre « Naples », le narrateur montre un « pauvre père » (*B*, p. 37) bien naïf, croyant que l'évasion ratée de son fils de l'*Italia* est en réalité « un rapt exécuté par un membre de la *Mano Nera* » (*B*, p. 37) et qui par la suite « fut dépossédé par un simple jeu d'écritures de son lotissement *del Vomero* par son comptable et qui était un affilié de cette association secrète » (*B*, p. 37). Ce n'est là qu'un des nombreux exemples de représentation dépréciative du père biologique dans *Bourlinguer* (*B*, p. 97, 119, 136-138, 248).

Les rapports aux « maîtres » et aux pères possèdent une structure fort semblable dans *Bourlinguer*. Dans les deux cas, le fils doit rompre (souvent violemment) avec l'autorité du père afin d'affirmer sa propre existence. Dans *Bourlinguer*, Cendrars met sur un même pied d'égalité expérience de la littérature et expérience du réel : toutes deux sont constitutives de l'identité et nécessitent les mêmes procédés d'émancipation, sans distinction structurelle majeure entre les deux univers. Il faut également noter que certains de ces fils se libérant du joug paternel sont, *a priori*, des personnages clandestins ou incognito, tels Manucci qui est au

départ un passager clandestin et Cendrars à bord de l'*Italia*. Fils clandestins, donc imposteurs, leur meurtre symbolique du père n'en devient que plus subversif, plus important.

Un autre procédé nous semble encore plus notable, dans *Bourlinguer*. Cendrars met d'abord à distance son père biologique par la dérision, se choisit par la suite des pères symboliques qui remplacent le père véritable, pour enfin rompre avec les pères choisis. Quel est donc le rôle de cette mécanique complexe d'élection et de destitution des pères ? Il est possible d'avancer l'hypothèse que ce double mouvement (élection des pères, évacuation des pères élus) procure à Cendrars un prestige augmenté : il bénéficie à la fois du choix conscient d'un héritage prestigieux (Balzac, Saint-Simon, Rémy de Gourmont...) mais également du rejet de ces influences. De plus, en rejetant les influences que Cendrars s'est lui-même choisies, son acte de rupture en acquiert une dimension désinvolte, voire capricieuse.

« Je sais bien que de deux choses l'une : ou tu vis, ou tu écris. Moi je veux *vécrire*¹ » : ainsi Galarneau, dans le célèbre roman de Jacques Godbout, présente-t-il son fantasme d'une écriture qui ne serait pas une négation de l'existence, et vice-versa, un fantasme partagé par un grand nombre d'écrivains de toutes les époques. Cendrars, à sa façon, qui n'est pas exempte de paradoxes, tente d'allier dans *Bourlinguer* univers des mots et réalité, concrétisant – peut-être – le fantasme de Galarneau. Son parcours (littéraire et biographique) est également une sorte d'accomplissement d'une *vécriture*, sa vie ayant été une véritable fiction – de son propre aveu² – et son œuvre traversée par les expériences d'une existence sortant de l'ordinaire.

Dans *Bourlinguer*, sa méthode est astucieuse : sa convocation de figures de la filiation littéraire (intertextes, bibliothèque, lecture, maîtres, etc.) lui sert non pas à installer ses textes encore plus profondément dans la sphère littéraire, mais bien à faire apparaître la réalité qui nourrit ces mêmes textes, à aboutir à une réflexion toujours plus critique sur le monde, à montrer les vertus d'une saine rencontre entre l'individu et la littérature, qui peut participer d'une construction de l'identité et d'une meilleure compréhension de la réalité. Voilà peut-être la « solution » (très livresque, il faut en convenir) au fantasme de Galarneau que propose Cendrars : ne pas concevoir le vivre et le livre comme des opposés ou des antagonistes, le livre n'étant qu'une des formes du vivre, comme il le répète à plusieurs reprises, puisqu'il en est le dépositaire, voire le tributaire. Là se trouve tout le paradoxe chez Cendrars : afin

¹ Jacques GODBOUT, *Salut Galarneau !*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1995, p. 157.

² Miriam CENDRARS, *Blaise Cendrars*, Balland, coll. « Points », 1984, p. 755-756.

d'insister sur la possibilité d'un livre contenant une part vivante de l'existence en lui, il s'agit de convoquer d'autres livres qui opèrent de la même manière ou de mettre en scène des contre-exemples, à savoir des bibliothèques immenses, statiques et mortifères et une lecture dangereuse – bref, de s'enfoncer dans l'univers littéraire à pieds joints. L'ironie, néanmoins, vient nuancer un discours sur la littérature qui pourrait être celui de tous les autres auteurs ; chez Cendrars, sarcasme, humour, ludisme et désinvolture viennent désarmer une posture « trop littéraire » qui l'agace chez les autres.

Évidemment, la démarche de Cendrars reste, malgré son amour maintes fois réitéré de « l'action » (un terme récurrent dans l'univers cendrarsien qui désigne le goût de l'écrivain pour l'aventure et, de manière générale, ce qui s'oppose au littéraire), une démarche essentiellement livresque, érudite. Si la plupart des chapitres de *Bourlinguer*, dans leur ensemble, peuvent laisser au lecteur inattentif l'impression d'avoir assisté au conte fantastique d'une série de péripéties d'une vie d'exception, une lecture minutieuse repère rapidement les traces d'un désir de littérature et d'un souci de questions littéraires. Cendrars ne se prive pas à cet égard d'orienter la lecture de ses œuvres vers cette esthétique de « l'écriture-action » en usant à plusieurs reprises de tactiques rhétoriques, qui vont du commentaire métatextuel de ses propres textes aux insinuations partisans. Le lecteur contemporain possède donc l'avantage d'observer l'univers de Cendrars sans la médiatisation de son époque, qui misait justement sur le mythe d'une *vécriture* qui n'est, bien sûr, qu'un mythe, qu'un tour de passe-passe rhétorique de la part d'un auteur particulièrement convaincant et habile à ce genre de jeux...

Ceci étant dit, Cendrars n'est pas dupe : il sait forcément qu'une œuvre de fiction, bien qu'inspirée par la réalité, ne peut être la réalité même, d'autant plus qu'il met en scène des lecteurs malades de lecture, prisonniers de l'imaginaire ou mécaniques, souvent incapables de concilier monde des mots et monde empirique. Mais il reste que toute son œuvre (et *Bourlinguer* en particulier) révèle l'ampleur des questionnements et des ambivalences, voire des paradoxes, à désirer une littérature qui serait « vivante », une vie qui serait littérature. Par exemple, Cendrars n'affirme-t-il pas dans *Bourlinguer* : « J'ai vécu. Maintenant j'écris » (*B*, p. 256) ? N'affirme-t-il pas ici qu'après avoir vécu, il peut à présent écrire, signifiant par là qu'un texte, sans la moelle qu'une existence bien remplie lui apporte, n'est rien ? Mais, du même coup, ne laisse-t-il pas entendre qu'écrire et vivre sont deux activités qui s'excluent l'une l'autre, la première devant logiquement suivre la seconde ?

Au terme de notre traversée de *Bourlinguer* de Blaise Cendrars, nous pouvons donc avancer que ce dernier entretient un rapport inusité au savoir. Tourné vers le monde comme vers la littérature, Cendrars emploie la connaissance à des fins de compréhension du réel, ainsi que de sa propre identité, comme le prouvent les diverses interventions de textes religieux (qui savent comme peu d'autres types d'œuvres conjoindre expérience directe du monde et observations intellectuelles) et le chapitre « Gênes » tout entier inscrit sous le signe de la redécouverte de l'enfance. Notre analyse des citations, des références (simples et précises) et des opérations de collage au sein de *Bourlinguer* ont mis en lumière ces tendances cendrarsiennes à utiliser les intertextes comme des preuves lors d'une démonstration à propos d'un phénomène réel, ainsi que pour relativiser ou railler des discours trop doctrinaires.

L'étude des intertextes principaux, c'est-à-dire ceux de Jaime Sabartés, de Léon Cristiani et de Rudyard Kipling, a par ailleurs révélé un procédé étonnant : un double mouvement d'invocation et de rejet, permettant la récupération d'un héritage prestigieux et la posture désinvolte de l'auteur épris de liberté. Le même type de procédé (élection et destitution) structure le rapport aux maîtres, surtout Rémy de Gourmont : à la fois un monstrueux misanthrope perdu dans une érudition malsaine et un objet de vénération, Gourmont représente une figure ambiguë dans *Bourlinguer*, que le narrateur tour à tour envie et rejette, admire et critique. Ce que l'analyse du rapport aux maîtres révèle également, c'est le rapport aux autorités en général : dans tous les cas, nous retrouvons l'importance du meurtre des pères (littéraires et biologiques) qui autorise la naissance du fils. Les nombreux scénarios d'émancipation du père dans *Bourlinguer* prouvent cette idée.

Au cœur des préoccupations de Cendrars dans *Bourlinguer* se trouve par ailleurs l'importance de l'échange entre les sphères du vivre et du livre, ce que confirment les nombreux intertextes établissant un lien de continuité entre l'univers littéraire et l'expérience de la réalité. Au-delà de la rencontre, ce sont aussi la lucidité et l'expérience dans l'exercice de la lecture – toujours périlleuse – qui intéressent Cendrars. La mise en garde est constamment répétée dans *Bourlinguer* : la lecture présente plusieurs dangers, notamment ceux de l'emprisonnement dans l'illusion du monde fictionnel, de la perte d'identité et de la dégénérescence, voire de la mort. Au final, c'est un impératif d'une grande simplicité que *Bourlinguer* adresse à ses lecteurs : il faut savoir préserver sa liberté en toute circonstance, dans le monde empirique comme dans l'exercice de la lecture.

Bibliographie

1. Corpus principal

CENDRARS, Blaise, *Bourlinguer*, Paris, Denoël, coll. « Folio », 1948.

2. Corpus secondaire

CENDRARS, Blaise, *L'homme foudroyé*, Paris, Denoël, coll. « Folio », 1945.

-----, *Le lotissement du ciel*, Paris, Denoël, coll. « Folio », 1949.

-----, *La main coupée*, Paris, Denoël, coll. « Folio », 1946.

3. Études sur l'œuvre de Blaise Cendrars

BOYER, Anne, « Remy de Gourmont, le maître choisi à vingt ans », dans Jean-Carlo FLÜCKIGER et Claude LEROY (dir.), *Cendrars, le bourlingueur des deux rives*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1995.

BOZON-SCALZITTI, Yvette, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, Paris, L'Âge d'Homme, coll. « Lettera », 1977.

BRICHE, Luce, *Blaise Cendrars et le livre*, Paris, L'Improviste, coll. « Aéronautes de l'esprit », 2005.

-----, « Magies du livre », dans Jean-Carlo FLÜCKIGER et Claude LEROY (dir.), *Cendrars, le bourlingueur des deux rives*, Paris, Armand Colin, 1995.

CENDRARS, Miriam, *Blaise Cendrars*, Balland, coll. « Points », 1984.

CORTIANA, Rino, « "Venise" ou le livre à la dérive », dans Claude LEROY (dir.), « *Bourlinguer à Méréville* » (dossier), *Revue des lettres modernes*, vol. 1017-1023, 1991.

FLÜCKIGER, Jean-Carlo et Claude LEROY (dir.), *Cendrars, le bourlingueur des deux rives*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1995.

LEROY, Claude, *La main de Cendrars*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996.

MOURIER, Maurice, « *Bourlinguer* : l'aventure est au bout de la page », dans Claude LEROY (dir.), *Blaise Cendrars, 20 ans après*, Paris, Klincksieck, 1983.

TENA, Liliane, « Monstres et merveilles de "Gênes" », dans Claude LEROY (dir.), « *Bourlinguer* à Méréville » (dossier), *Revue des lettres modernes*, vol. 1017-1023, 1991.

VIAN, Jean-Claude, « La démonologie dans l'écriture de *Bourlinguer* », dans Claude LEROY (dir.), « *Bourlinguer* à Méréville » (dossier), *Revue des lettres modernes*, vol. 1017-1023, 1991.

4. Études sur les notions d'héritage et de filiation

FLEM, Lydia, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2004.

LÉGER, Ariane, « Jouer au maître et au disciple : filiation, maîtrise et ironie dans la correspondance de Jacques Ferron et Pierre Baillargeon », *@analyses : revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 2, n° 3, automne 2007, <http://www.revue-analyses.org/document.php?id=837>.

NARDOU-LAFARGE, Élisabeth (dir.), « Bibliothèques imaginaires du roman québécois » (dossier), *Études françaises*, vol. 29, n° 1, printemps 1993.

TRAPET, Marie-Dominique, « Meurtre du père, parricide », dans Alain DE MIJOLLA (dir.), *Dictionnaire international de la psychanalyse : concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions*, Paris, Calmann-Lévy, 2002.

VIART, Dominique, « Filiations littéraires », dans Jan BAETENS et Dominique VIART (dir.), *Écritures contemporaines 2 : états du roman contemporain*, Paris-Caen, Minard, coll. « Lettres modernes », 1999.

5. Études sur l'intertextualité

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « Littérature », 2001.

VIAN, Jean-Claude, « Coupures de textes », dans Monique CHEFDOR, Claude LEROY et Frédéric-Jacques TEMPLE (dir.), *Blaise Cendrars*, Marseille, Sud, 1988.

6. Autres textes cités ou consultés

BENJAMIN, Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1991.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.

GODBOUT, Jacques, *Salut Galarneau !*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1995.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

7. Autres œuvres de Cendrars mentionnées

CENDRARS, Blaise, *Du monde entier au cœur du monde : poésies complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2006.

-----, *Les confessions de Dan Yack*, Paris, L'Âge d'Homme, coll. « Poche Suisse », 1929.

-----, *Le plan de l'aiguille*, Paris, L'Âge d'Homme, coll. « Poche Suisse », 1927.