

Plus romanesque et intéressé qu'un romancier

Jean-Louis Jeannelle

Sorbonne Université

Nous en faisons tous l'expérience : certaines œuvres au xx^e siècle échappent de manière irritante aux catégories que nous avons l'habitude d'appliquer. Le couple fiction / autobiographie constitue en particulier un tourniquet théorique infernal, que nous agitions dans tous les sens, au prix d'une véritable surenchère de néologismes destinés à rendre compte de certaines formes hybrides – « roman autobiographique » (notion très ancienne réhabilitée par Philippe Gasparini), « Mémoires imaginaires » (Georges Duhamel), « Antimémoires » (André Malraux), « autofiction » (Serge Doubrovsky), « surfiction » (Raymond Federman), « autofabulation » (Vincent Colonna), « roman du Je » (Philippe Forest), « autonarration » (Arnaud Schmidt)... Une telle surenchère toutefois ne fait qu'ajouter à la confusion. Force nous est de l'admettre : nos tentatives pour prendre en compte *Sido* et *La Naissance du jour* de Colette, *Miracle de la rose* et *Notre-Dame-des-Fleurs* de Genet, *Mort à crédit* et *D'un château l'autre* de Céline, ou encore la tétralogie de Blaise Cendrars, sont assez vaines. C'est avec la série amorcée par *L'Homme foudroyé* et achevée par *Le Lotissement du ciel* que cette difficulté a été portée à son comble, bien plus qu'avec *Fils* en 1977, tout simplement parce que Doubrovsky, soucieux en bon universitaire de répondre au défi que représentait la case aveugle du célèbre tableau de Philippe Lejeune dans « Le pacte autobiographique¹ », n'a fait qu'inverser ce qui est la thèse constitutive de la théorie lejeunienne, à savoir que fiction et autobiographie ne sont pas une affaire de dosage, mais représentent au contraire des régimes incompatibles, s'excluant l'un l'autre. Lejeune avait en effet établi que l'opposition entre autobiographie et roman personnel (à l'époque la seule forme d'hybridité répertoriée) est « affaire de tout ou rien » : « Ici, insistait-il, il n'y a ni transition ni latitude. Une identité est, ou n'est pas. Il n'y a pas de degré possible, et tout doute entraîne une conclusion négative². » Doubrovsky n'a fait que renverser l'axiome. On devine que l'autofiction a largement bénéficié de cette dimension transgressive ; le coût n'en était pas moins très grand : en généralisant ce qui était au départ un paradoxe, on a transformé en impasse théorique ce qui, initialement, se voulait un hapax, le néologisme « autofiction » ayant été inventé explicitement pour désigner le texte de 1977 lui-même. Depuis la fin des années 1970, une difficulté qui restait jusqu'alors flottante (dans quelle catégorie fallait-il situer les écrits de Colette, Genet, Céline, ou Cendrars précédemment cités ?) s'est rigidifiée en un paradoxe institué, dont nous avons perdu le contrôle. Dans le terme « autofiction », plus rien n'a vraiment de sens : ni « auto », puisque le soubassement pragmatique du pacte implique qu'il y ait engagement à dire la vérité (autrement dit que tout dépende de

¹ Voir Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (1975), nouv. éd. augm., Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1996, p. 25.

² *Ibid.*, p. 15.

l'intention de l'auteur et non de la *référentialité* de ce qu'il rapporte, critère applicable à la biographie ou à l'histoire), ni « fiction », puisque, dans l'affaire, cette notion ne désigne plus, selon la définition pragmatique (là encore) de John Searle, un mode narratif constitué d'assertions feintes, mais de manière beaucoup plus floue le simple recours à l'affabulation, l'imaginaire, l'irréel, voire le mensonger.

D'une certaine manière, la difficulté que nous éprouvons à appréhender un récit comme *L'Homme foudroyé* est due, en priorité, à nos outils théoriques. Philippe Lejeune n'a pas inventé le genre de l'autobiographie – il existait déjà une longue tradition allemande critique portée par la figure de Georg Misch ; en France, Georges Gusdorf en avait fait son objet de réflexion et Jacques Voisine avait fait paraître en 1964 un important article, aujourd'hui bien négligé³ – ; en revanche, Lejeune en a bel et bien fait un véritable objet théorique, pourvu d'une définition incontestable car reposant sur des critères poétiques clairs, doté de ce fait d'un corpus parfaitement délimitable. Toutefois une telle rigueur a eu pour contre-coup inévitable d'exclure hors de notre champ de réflexion les textes hybrides, et de favoriser bien malgré lui la surenchère spéculative peu rigoureuse dont je viens de faire état.

Quoi qu'il en soit des difficultés de cadrage que soulève la tétralogie, il me semble néanmoins abusif de parler de ces textes comme de romans ou d'autofictions ainsi qu'on le lit souvent. Olivier Caïra a développé une théorie de la fiction d'inspiration à la fois anthropologique et sociologique qui suppose, à l'inverse de Searle ou de Lejeune, qu'il existe un continuum en fonction duquel nous mesurons le degré de fiabilité des propos qui nous sont présentés. La fiction se définit, selon lui, par la levée des contraintes qui s'exercent ordinairement sur ce qu'il nomme non pas le discours factuel ou référentiel mais la « communication documentaire » (susceptible de recoupements et de validation avec l'univers de référence)⁴. Toutefois comme Lejeune, Caïra s'accorde sur le fait que nous lisons la plupart des textes selon un régime ou l'autre : nous disposons de compétences nous permettant de distinguer, malgré les erreurs ou les confusions toujours possibles, une fiction d'un texte dont les assertions sont susceptibles d'être prouvées (ou du moins discutées), et une telle distinction représente un enjeu qui importe à chaque locuteur. Dans le cas de *L'Homme foudroyé*, en dépit de la mention « Roman » ajoutée par Maximilien Vox à la première édition, et des innombrables entorses faites par Cendrars au pacte de référentialité (si tant est que l'on puisse parler de pacte au sujet de *L'Homme foudroyé*), nous lisons le récit en y quêtant les éléments d'adéquation à la biographie de l'écrivain. Rien ne le montre mieux que la révélation par Francis Lacassin que les « poèmes originaux taillés à coups de ciseaux » dans l'un des textes de Gustave Le Rouge existait bien (il s'agissait de *Kodak*, devenu

³ Georg Misch, *Geschichte der Autobiographie*, Francfort-sur le-Main, Schulte und Bulmke, 1949-1967, 4 vol. ; « Conditions et limites de l'autobiographie », *Formen der Selbstdarstellung. Festgabe für Fritz Neubert*, Berlin, Duncker und Humblot, 1956, p. 105-123 ; Jacques Voisine, « Naissance et évolution du terme "autobiographie" », *La Littérature comparée en Europe occidentale*, conférence de Budapest (26-29 octobre 1962), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963, p. 278-286.

⁴ Olivier Caïra, *Définir la fiction : du roman au jeu d'échecs*, préf. Jean-Marie Schaeffer, Paris, Éditions de l'EHESS, 2011.

Documentaires en 1944) – l'« Avis aux chercheurs et aux curieux⁵ ! » n'était donc pas un canular. De ce fait, l'activité de cryptage (usage de pseudonymes ou de surnoms, lignes de points de suspension comme pour la dédicace de la 4^e rhapsodie, ou nombreuses allusions) montre qu'aux yeux de Cendrars, la vérité se dit, mais « pas toute » (Lacan). Et Paquita n'a pas tort de déclarer : « À vous, on peut tout dire. Gardez mon secret... » (p. 384), puisqu'un système de travestissement garantit un certain respect de la confidentialité. Reste que l'énorme marge de réinvention que Cendrars s'accorde n'empêche pas que nous lisions le texte conformément à ce qu'implique le pacte autobiographique, autrement dit la sincérité de l'intention : c'est bien la vérité d'une expérience existentielle que nous cherchons à travers ces pages.

C'est donc l'emploi du terme fiction appliqué aux entorses, écarts ou inventions dans *L'Homme foudroyé* de nature à en perturber la lecture qui pose problème. En déplaçant le problème du régime de discours (la fiction) vers l'objet visé par l'écrivain, et qui n'est autre que le romanesque, dont Gustave Lerouge se trouve être l'un des représentants, les choses s'éclaircissent quelque peu. Le romanesque ne se confond pas avec la fiction et transcende largement la littérature en s'appliquant aussi bien à d'autres arts qu'à la vie ordinaire (des situations, des personnages, des paysages sont dits romanesques). Un volume dirigé en 2004 par Gilles Declercq et Michel Murat, devenu un classique, a permis de circonscrire les principaux traits de la catégorie : la priorité accordée à l'enchaînement des actions (et au rôle déterminant des passions ou des sentiments à l'intérieur de cette chaîne causale), la polarisation extrême des émotions et des valeurs axiologiques, la saturation des événements de l'histoire, que compense son extensibilité (sous forme de coups de théâtres, de renversements, de révélations...), enfin l'importance accordée aux phénomènes de reconnaissance, comme schème narratif, enjeux psychologique et processus épistémique⁶. Mais au-delà de ces plaisirs imaginaires, il est un élément plus essentiel, parfaitement mis en valeur par Michel Murat dans son récent essai sur *Le Romanesque des lettres*, à savoir que le romanesque brouille, par définition, les critères pragmatiques sur lesquels nous fondons la fiction et son envers (la communication documentaire dont parle Olivier Caïra), en ce qu'il consiste à « voir et à vivre la vie comme un roman, et à s'immerger dans le roman comme s'il était la vraie vie⁷ ». C'est ce jeu de réversibilité, ouvrant à ce que Proust nommait le « romanesque vrai⁸ », qui nous importe. Ainsi s'éclaire, me semble-t-il, la raison pour laquelle des écrivains comme Colette, Céline, Genet ou Cendrars se voient délaissés par les spécialistes de l'autobiographie ou des récits de soi. Tous ont eu en propre de faire de leur *biographie d'auteur* (partiellement pour Colette, mais de manière systématique pour Genet ou Cendrars) l'objet même de leurs récits. Non pas leur biographie en tant qu'individu, ainsi que le font un autobiographe, un diariste ou un mémorialiste, mais leur biographie de

⁵ Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 291 – les références de pages sont mentionnées par la suite entre parenthèses après les citations.

⁶ Je croise ici quelques éléments des études de Michel Murat, « Reconnaissance au romanesque », et de Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », dans *Le Romanesque*, dir. Gilles Declercq et Michel Murat, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 223-232, et p. 291-302.

⁷ Michel Murat, *Le Romanesque des lettres*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2017, p. 12.

⁸ *Ibid.*, p. 15 ; voir également Christophe Pradeau, « La littérature, toutes portes ouvertes », *Critique*, n° 858, « De la poétique avant toute chose... », 2018, p. 917-928.

sujet écrivain, à la fois instance à l'origine des textes, entité façonnée par ces textes eux-mêmes et enfin figure publique dotée d'une notoriété. Certes un autobiographe ou un mémorialiste font retour sur leur parcours d'écrivain (telle Beauvoir dans *La Force des choses* ou *Tout compte fait*), mais les textes y sont en quelque sorte tenus à distance. Ce qui distingue Cendrars, c'est qu'il investit son identité de sujet créateur d'une aura romanesque pensée comme manière de tout envisager à l'aune « des interférences et des modalisations réciproques entre la littérature et la vie⁹ ».

Je m'intéresserai ici à ce devenir romanesque que Cendrars pousse plus loin que la plupart des écrivains, et que notre conception stricte de la fiction et de l'autobiographie nous rend plus difficile à appréhender, mais qu'il s'agit de retrouver afin d'en souligner la singularité.

I. Un sens de l'aventure

Si la catégorie de romanesque s'avère si délicate à saisir, c'est qu'en elle se mêlent valeurs éthiques et jugements esthétiques, diamétralement opposés. Le romanesque représente à la fois la part maudite et la source vivante du roman, paradoxe que Thibaudet a admirablement saisi en notant que « [l]e romanesque n'a été démasqué et chassé que par le roman, cette lance d'Achille de la littérature¹⁰ ». Sorte de *pharmakon*, le romanesque est à la fois poison et remède, propension honteuse (au merveilleux, aux oppositions extrêmes, au pathétique ou à l'héroïque) et en même temps conquête par le roman de nouvelles dimensions, selon un processus sans cesse relancé. Dans le « Promo domo » de *Moravagine* écrit pour l'édition revue de 1956, Cendrars raconte qu'au printemps 1914, il avait envisagé d'intituler son projet : *Le Roi des Aïrs, grand roman d'aventure en 18 volumes*¹¹, mais dont le premier et le dernier mot étaient : « Merde ». Cette tension est au cœur de l'œuvre cendrarsienne : accueillir et même revendiquer les formes les plus populaires de la littérature romanesque, mais les soumettre à une forme de radicalité moderne. Chez Cendrars, il n'est pas de terrain qui ne puisse être conquis par l'emportement romanesque.

« Mes aventures »

Le général Suter, Moravagine, Dan Yack : tous les personnages inventés par Cendrars se placent sous le signe de l'aventure. Suter, inventeur de la Californie ruiné par la découverte de l'or, lui pourtant si pragmatique, si visionnaire, se révèle inadapté en raison de ses idéaux (Suter désire créer un nouvel eldorado, où l'humanité serait régénérée conformément aux préceptes bibliques) et son indifférence au lucre lui fait perdre toute prise sur le réel. À l'inverse, avec Moravagine, Cendrars invente un type de personnage romanesque par excès de lucidité, de cynisme, de pessimisme : fomenteur d'une révolution dont les attentats russes de 1905 sont une pâle copie, Moravagine remonte l'Orénoque ou entreprend le tour du monde en avion, mais finit morphinomane dans un centre de neurologie – son aventure

⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰ Albert Thibaudet, « Du romanesque », dans « Réflexions sur la littérature », *NRf*, 1^{er} juillet 1920.

¹¹ Il en aurait résulté plus de 1 800 pages, oubliées selon l'écrivain dans un petit hôtel des environs de la gare de Lyon ou perdues durant l'un de ses nombreux déménagements.

impliquait en quelque sorte une telle destruction de soi. Dan Yack se situe à l'intermédiaire de ces deux postulats : certes, il est hanté par un besoin de grandeur et de pureté, mais il ne tente l'aventure de l'art que par procuration (dans la première partie) et ne vit l'amour avec Mireille qu'en ignorant son corps sexué (dans la seconde). Or tous ceux qui le suivent dans l'aventure meurent ; lui seul reste, protégé par ce rapport ludique ou enfantin (Dan Yack est une version moderne de l'idiot dostoïevskien) qu'il entretient avec le monde.

De ce sens de l'aventure, Blaise Cendrars se fait le dépositaire dans *L'Homme foudroyé*, dont l'épigraphe, emprunté à Descartes, ne fait pas référence au cogito mais à ce qui en a rendu l'élaboration possible, à savoir l'expérience du « grand livre du monde » (« Voyager, voir des cours et des armées, fréquenter des gens de diverses humeurs et conditions... »). Chacune des trois parties y est consacrée. La première fait abstraction des anecdotes qui nourriront au contraire *La Main coupée* l'année suivante en 1946¹² et se concentre sur une nuit de juillet 1915, où l'ennemi, du fait même de son extrême proximité, en devient paradoxalement invisible, inatteignable, et où l'écrivain frôle la mort. La deuxième partie représente une phase de retraite, juste avant la grande aventure commerciale au Brésil : Jicky, avec qui l'auteur a connu « dix ans d'aventures dans vingt studios et de travail sérieux dans la grande nature de Dieu » (p. 100) l'abandonne, en le trahissant avec une Diane chasseresse qui prétendait pourtant suivre le poète-documentariste jusqu'au Brésil ; lui-même échoue, face au constant appel du large que représente le paysage de La Redonne, à achever « les aventures de Dan Yack » (p. 115). En revanche, la troisième et dernière partie est celle des retrouvailles avec un goût de l'aventure venu de l'adolescence, plus précisément de la lecture de feuilletons populaires bon marché que dévorait le jeune Cendrars, tel *Le Mystérieux Docteur Cornélius*, « chef-d'œuvre du roman d'aventures scientifico-policier, en 56 livraisons de 150 pages » (p. 242), dont il rencontre l'auteur au cours des circonstances les plus rocambolesques. À l'époque, le jeune Blaise se trouvait déjà auréolé d'une certaine légende (« toi qui m'as dit avoir eu des aventures en Sibérie et en Amérique », lui déclare le père François, p. 264) et la suite de son existence le conduit aussi bien auprès des mécènes les plus riches que des Gitans, cela aux quatre coins du monde, lui qui fait de la N 10 le symbole de son goût pour l'ailleurs¹³. La défaite de 1940 elle-même se trouve envisagée sous cet angle, puisque Cendrars imagine que l'on « pourra lire [s]es aventures durant “la drôle de guerre” dans 101 000 kilomètres pour rien, si jamais [il] écri[t] ce livre dont le titre [lui] a été donné par le compteur de [s]a voiture, chiffre qui indique le kilométrage [...] parcouru seul, au volant, du 3 septembre 1939 au 14 juillet 1940 » (p. 462-463).

Mais c'est de manière plus diffuse que *L'Homme foudroyé* se pare des attraits du romanesque. Tous les rapports s'y voient empreints de rivalité.

¹² Voir : « partir à l'aventure comme je l'avais souvent pratiqué avec Griffith ou avec Sawo » (p. 44).

¹³ « Jusqu'à Biarritz, j'en connais chaque cahot et je puis y rouler les yeux fermés. En Espagne et au Portugal, j'y ai eu des histoires. Au Brésil, des aventures. Et, au bout de son dernier, de son ultime tronçon sud-américain, là où elle n'est encore que jalonnée, en projet, j'ai subi toute une nuit le rire énorme de cet échassier de nuit qui se moquait de mon chagrin et que rien ne pouvait faire taire [...] » (p. 444).

Avec ses confrères notamment : c'est au moment où il pense de Rilke, avec qui il s'était battu et qui s'est réfugié en Suisse à la déclaration de la guerre (« J'aurais voulu l'avoir en face de moi », p. 50) qu'un coup de feu lui éclate en plein visage. André Gaillard, à qui l'écrivain avait proposé de disposer de l'Escarayol, s'y approprie non seulement son lit mais également son manuscrit, qu'il transforme en une sorte de cadavre exquis fort injurieux étant donné le mépris de Cendrars à l'égard de ces « affreux fils de famille à l'esprit bourgeois » (p. 176) que sont les surréalistes. Son compatriote, Charles-Albert Cingria, qui représente son double dans le champ littéraire, la trahit au moment même où Cendrars renaît à la littérature, en homme indigne de cet idéal du rythme dont il prétendait livrer un traité, lui qui convertit « l'émission du souffle » à l'origine de la poésie en une fuite à vélo « sans souffler mot » (p. 313) afin de répandre la nouvelle de l'exil cendrarsien à Montparnasse. La rivalité peut prendre des formes plus sournoises : avec Marthe notamment, dont l'écrivain livre un portrait « cruel et désobligeant » (p. 276) ; or, bien que défigurée, Marthe quitte Le Rouge huit jours après l'épisode du « Chinois » et se met « en ménage avec Antoinette » avec qui elle travaillera dans le même cirque que Cendrars (rappelons que le jeune homme n'en était resté, pour sa part, qu'au stade des baisers avec Antoinette) – aussi cruels s'avèrent d'ailleurs les portraits de Paquita et de Diane de la Panne, qui furent toutes deux mécènes (même si cela n'est jamais dit au sujet d'Élisabeth Prévost) et avec lesquelles (comme pour Marthe) Cendrars n'a pas eu de rapports sexuels, comme si le rapport avec des femmes interdites, par leur âge ou en raison de leur choix, favorisait une conflictualité. Il n'est jusqu'à Léger, le seul artiste avec lequel l'écrivain a entretenu une profonde amitié (non sans ombres ni sans interruptions) que ne sous-tend une forme de concurrence : déguisé dans l'espoir de passer incognito, le peintre se fait bâtonner par des trois Marie (voir p. 305), mis à l'écart en quelque sorte de ce que Cendrars nomme le « drame de la zone sud » (p. 240). Lui qui a imaginé de commercialiser avec son ami « un *grand Charlot* », sorte de « joujou moderne » (p. 367) ne reçoit aucune réponse de la part de Cendrars, qui trouve en revanche dans le mimodrame du Grêlé, en particulier la scène burlesque de l'homme-orchestre, l'incarnation vivante d'un Charlot moderne, authentique.

Un goût naturel du romanesque

Il est deux milieux, dans *L'Homme foudroyé*, qui se nourrissent de ce que l'on pourrait appeler un romanesque indigène, autrement dit consubstantiel. Il s'agit de la Légion étrangère et du monde gitan qui se tiennent aux deux bornes du récit, avec pour fil les reliant, le personnage de Sawo, l'un des seuls, avec Cendrars, notons-le, à survivre (la plupart des autres personnages mentionnés se volatilisent ou meurent de manière assez violente) et qui plus est celui à qui l'écrivain cède la parole au cours de la dernière séquence.

Ces deux groupes ont en propre de secréter un romanesque qui cimenterait le groupe. Ainsi des légionnaires qui, souligne Cendrars, « se fabriquent une légende » (p. 35) au point de finir par y croire eux-mêmes. Ce qui est une particularité de ce corps militaire – depuis son origine en 1831, les nouvelles recrues ont la possibilité de s'engager sous « identité déclarée » (autrement dit sous une identité d'emprunt leur garantissant l'anonymat) –

devient la source d'une « vie imaginaire »¹⁴. « J'adore le secret¹⁵ », confirme l'auteur de *La Main coupée*. Cendrars n'en confirme pas moins, au sujet de la folle tentative de Tarasa et Falval pour s'infliger réciproquement la « bonne blessure » (p. 38), celle qui leur permettra d'être réformés, que cette latitude initiale favorise toutes sortes d'illusions. Car il est une borne à ce romanesque qualifié par Cendrars de « typiquement légionnaire » (p. 36). Anticipant sur les théories de l'identité narrative (comme Paul Ricœur), l'écrivain n'ignore pas qu'il n'est d'identité que racontée – « Seule leur mort est réelle parce qu'ils ne sont pas là pour la raconter », p. 35 –, éclairant ainsi la puissance que recèle la réinvention identitaire permise par l'institution de la Légion étrangère. Si ce romanesque monte à la tête des « deux Gribouilles » (p. 35)¹⁶, il les protège néanmoins également : le silence fait sur leur action, respecté par l'ensemble du groupe, efface l'ardoise et leur offre une dernière chance (donc aucun des deux ne pourra jouir vraiment puisque la mort les rattrape).

Telle est bien la caractéristique essentielle du romanesque des légionnaires comme des Gitans, dont Sawo explique, afin d'excuser la méfiance du Balafre à l'égard de l'écrivain mais tenu à l'écart par le nouveau roi de la Sicile : « Faut pas lui en vouloir, vieux, mais les gens de chez nous sont ainsi. Ils n'ont jamais lu un livre, ils ne vont jamais au cinéma, mais ils sont plus romanesques et intéressés que les romanciers. Ils croient à des tas de combines. » (p. 512) L'absence d'ancrage géographique ou national (Sawo, le Gitan, est qualifié d'« heimatlos¹⁷ » dans *La Main coupée*) joue un rôle équivalent à l'identité déclarée de la Légion : s'installant partout où les conduit leur roulotte, mais échappant à toutes les institutions, les Gitans nourrissent, dans l'imaginaire public, un romanesque qui résulte de leur absence d'ancrage géographique et national (la Mère place ainsi les roues de sa roulotte de chaque côté des frontières d'un territoire afin d'échapper à la surveillance des communes concernées, voir p. 317), mais se voit compensée par une puissante cohésion interne fondée sur la parole vivante et la transmission orale d'une mémoire commune, exposée par Sawo précisément lors de sa prise de parole ultime. L'écrit fixe les identités, là où il est impossible de connaître le nom exact des membres de la communauté gitane, en particulier des femmes, dont le nom varie avec les maris ; il instaure des lois ou des règles, auxquelles les Gitans échappent néanmoins afin d'obéir à leurs seules règles communautaires, en particulier la vendetta. À l'inverse, la transmission orale suppose une imagination et un art de l'improvisation qui « jaillit souvent en racontars, vantardises, et affabulations » (p. 516).

L'unique loi qui semble régir des deux univers romanesques est celle de la vengeance ou de la vendetta, qui confère au récit final de Sawo, dénouement d'une histoire longtemps retardée, sa puissance imaginaire, digne des grands affrontements épiques, que la mort seule là encore peut

¹⁴ Que double, dans le cas de Cendrars, le recours à un pseudonyme littéraire, devenue sa véritable identité mais qu'il s'efforce de cacher en s'engageant dans la Légion sous un « faux nom anglais », dans *La Main coupée* (Blaise Cendrars, *La Main coupée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1946, p. 142). Double changement d'identité...

¹⁵ *Ibid.*, p. 140.

¹⁶ Dans *Dan Yack*, le personnage fascinant de Gribouille, se jetant « à corps perdu dans de grandes actions imaginaires, héroïques, ridicules, qui avortent toujours, mais dont la dernière le tue » conduit précisément Mireille, la femme-enfant aimée, à sa perte (Blaise Cendrars, *Dan Yack*, éd. Claude Leroy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 344).

¹⁷ Blaise Cendrars, *La Main coupée*, *op. cit.*, 1946, p. 166.

résoudre. Cette logique de la vendetta s'avère endémique et touche d'autres personnages : le mari de la Berthe est assassiné à Shanghai, occasion d'un récit agrémenté de mille détails (p. 201), et Cendrars fait l'hypothèse que la défiguration de Marthe résulterait d'une « vengeance » (p. 280), de même que leur haine réciproque lui semble avoir pour origine « un crime » (p. 284).

La transmutation du Bien et du Mal

La scène où le père François et ses jeunes amis surprennent Gustave Lerouge injectant à la base de chaque calice un liquide incolore qui fait virer les lis virginaux au bleu intense puis au noir (p. 270-271) s'avère emblématique : elle est la traduction, sous une forme évoquant les manipulations des savants fous dans les romans populaires (telle *L'Île du docteur Moreau* de Wells (1896), et dont son propre personnage, le Dr Cornelius est l'incarnation, d'un manichéisme qui représente la marque la plus forte du romanesque. Thomas Pavel a parfaitement montré dans *La Pensée du roman* (2003) qu'à son origine, le roman met avant tout des personnages aux prises avec des normes et des idéaux tranchés, porteurs d'un imaginaire de perfection qui ne choque nullement par son irréalisme mais satisfait au contraire le besoin de voir à la fois représentés et mises à l'épreuve les valeurs morales ou civiles les plus élevées, cela à travers des âmes fortes, héroïques, ou des cœurs sensibles, dont le père François et les deux jeunes amoureux offrent la perpétuation, le premier en faisant de son fouet et de son verbe des instruments de domination physique qui ne l'empêchent pas de se montrer magnanime (il meurt en léguant son terrain avec les wagons à ses locataires, p. 266) ; le jeune Blaise et Antoinette en vivant un amour pur et chaste, protégé par la petite communauté idyllique à laquelle ils appartiennent : leur couple ne résistera toutefois pas, contrairement à leur lointains modèles, Chariclée et Théagène des *Éthiopiennes* d'Héliodore, à la première scène d'adversité, à savoir le duel entre le père François et le Chinois – à la « révolvrade » (p. 271) du père François répond la fouet de Lerouge qui claque « comme un coup de pistolet », p. 272), manifestation la plus spectaculaire d'un danger digne des westerns pesant à différents moments de *L'Homme foudroyé*, en particulier lors de la rencontre au Brésil, de Marco réincarné en quatre bandits menaçants et auxquels l'écrivain cède le passage sans oser protester, mais aussi de manière plus actuelle, lors de la Libération d'Aix-en-Provence dans une note où Cendrars mentionne à la fois l'exécution des traîtres de la ville (« dont cet immonde Tunisien », p. 400) et les faits d'arme héroïques de ses amis, dont l'un, « le plus jeune et le meilleur tireur de la quadrille », est « beau comme Rio Jim, le justicier des films de cow-boys du temps du cinéma muet » (p. 401)¹⁸ et l'autre est désigné « Lucien de Rubempré » pour son allure de dandy – héroïsme et séduction sont bien les deux principales sources du romanesque.

On peut ainsi voir dans l'opération des lis, donc la lecture, et dans le fouet manié ensuite de main de maître, donc l'écriture via le terme de « paraphe » (p. 271), des allusions à l'art de transmuter les valeurs extrêmes

¹⁸ La référence à Rio Jim avait été réactivée par Renoir dans *Le Crime de Monsieur Lange* (1936) dont le héros sauvait sa petite imprimerie en créant une coopérative destinée à publier les aventures d'Arizona Jim, à une époque où ces publications populaires connaissent leur plus grand essor.

dont Lerouge romancier use sur ses lecteurs, lui qui sait manipuler les oppositions les plus tranchées et prend soin de ne pas offrir à Marthe de miroirs déformants, de crainte que ceux-ci ne « déforment en bien ce qui est mal et en mal ce qui est bien ». Notons qu'en dépit de son engouement pour la production littéraire du polygraphe, le jeune Cendrars se serait, précise-t-il, « mêlé avec joie à la bagarre » opposant le propriétaire et son locataire, « tellement l'opération des lis [l']avait horripilé » (p. 274) : peut-être est-ce parce qu'il y a loin de la lecture à la vie. Quoi qu'il en soit de la réserve qu'il éprouve face au sadisme du romancier dont il goûte pourtant les intrigues criminelles, Cendrars se montre lui-même gagné par les effets de grossissement, de renversement ou de révélation propres au romanesque. Ainsi Gustave Lerouge, auteur de feuilletons (production d'ordre alimentaire) particulièrement prolifique, est-il en même temps l'un des écrivains les plus mal payés (refusant même les droits d'adaptation qui ne manqueraient pas de l'enrichir). La carrière ascendante de Gaillard s'interrompt sur une chute abrupte, de même que l'amitié avec Jicky se clôt sur sa mort mystérieuse (que redouble le coup de feu de son amie, droguée, dont nous ne savons s'il visait l'écrivain ou la femme elle-même), Mme de Pathmos disparaît aussitôt qu'apparue, et Paquita, si organisée, si « terre-à-terre » (p. 387), meurt de dépit parce qu'elle découvre que l'homme grâce auquel elle finançait, par amour, la révolution mexicaine, était « un agent de l'Intelligence Service du moins un agent secret de la Shell ou d'un groupe de pétroliers internationaux » (p. 491).

II. Après la littérature

Si le roman nourrit cet imaginaire particulier, c'est du fait que contrairement au théâtre, étroitement limité par les contraintes de la représentation et obéissant depuis l'époque classique à un idéal d'une cohérence maximale¹⁹, l'intrigue y est parfaitement libre, susceptible de multiplier les points de vue, les intrigues concomitantes ou les effets de relance, tant il est vrai que « le roman a le temps » ainsi que l'écrivait Albert Thibaudet²⁰. Il en résulte un processus d'entraînement qui se double, du fait de l'implication émotionnelle qu'entraîne la lecture muette et prolongée, d'un continuel débordement du roman sur la vie quotidienne. Le roman se nourrit de la vie et l'informe en retour, ne cessant de brouiller les frontières entre le lu et le vécu.

Le filtre de la littérature

Dans *Bourlinguer*, Cendrars fait le portrait de quelques « intoxiqués de l'imprimé²¹ », parmi lesquels lui-même se range (en 1976, Malraux parlera en termes identiques de la « secte » des lettrés dans *L'Homme précaire et la littérature*) et ajoute : « C'est de la folie. Il n'y a pas de fin à la lecture. [...] Tous, nous sommes dans l'imaginaire et quel drôle de cortège qui défile clopin-clopant et parade [...], mais fier de son infirmité particulière et chacun gardant son quant-à-soi, captifs libérés, prisonniers d'une noble cause, chacun

¹⁹ Voir Jean de Guardia, *Logique du genre dramatique*, Genève, Droz, 2018.

²⁰ Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, p. 534. Voir Christophe Pradeau, « Le roman a le temps », *Poétique*, n° 132, novembre 2002, p. 387-400.

²¹ Blaise Cendrars, *Bourlinguer*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1948, p. 482.

a son idée, chacun à son image de la Vie. Un livre, un miroir déformant, une projection idéale. La seule réalité ou c'est tout comme²².» Nulle condamnation d'un quelconque bovarysme dans cette parade des intoxiqués, mais plutôt le constat, fondé sur la philosophie du *Comme si (Als Ob)* développée par Hans Vaihinger en 1911, que l'être humain connaît le monde en s'aidant de modèles de pensée fictionnels le conduisant à se comporter comme si le monde leur correspondait, en particulier dans la vie morale ou en matière de croyances religieuses.

Gustave Lerouge en offre la confirmation : lui dont l'imagination débordante tient chaque semaine en haleine un large public se laisse duper par Cendrars lorsque celui, comprenant les réticences du Bâlafré, prétend lui faire livrer un reportage sur les trafics d'enfants dont l'ennemi du nouveau Roi de la Sicile, Marco-le-Transylvanien, serait le grand pourvoyeur : « Non ? », s'écrie Lerouge, « J'en avais entendu parler mais je ne voulais pas y croire » (p. 302) – la rencontre d'un jeune membre de l'Académie des « Petits Charlot », plus tôt, avec Léger, avait plutôt offert le spectacle d'un bien piètre comédien, s'ennuyant ferme parce qu'il est de corvée à garder un vieil ours fatigué (voir. 238). Cendrars fait appel devant Lerouge à la littérature : « Vous vous souvenez de *L'Homme qui rit* [...] et de ce que Victor Hugo raconte du martyr infâme que dut subir le malheureux enfant chaque fois qu'on lui malaxait la face pour faire la mise en pli du sourire ? » (p. 302) – en fait de rictus monstrueux, l'enfant n'avait que « les yeux maquillés, la petite moustache charbonnée sous le nez, le veston noir étriqué, aux manches trop courtes » (p. 237). Et Le Balafré de proposer un reportage, clé en main, sur le « vol des petits enfants dans les villages de Hongrie » (p. 303). Le lendemain toutefois de cette visite au roi de la Sicile, Lerouge, moins naïf qu'il n'y paraît, décline l'offre de reportage, l'affaire de l'élection n'étant pas achevée, et oppose au romanesque gothique de *L'Homme qui rit* une règle de composition imparable : « [I]l faut une fin à une œuvre d'art. C'est même le principe essentiel de L'ASSASSINAT CONSIDÉRÉ COMME UN DES BEAUX-ARTS. Relisez De Quincey » (p. 335). De Quincey, pour lequel Cendrars avait auparavant fait exception dans son rejet de toute littérature inspirée par la drogue (voir p. 177), vient répondre à Hugo : l'art de l'intrigue policière envisagée sous un angle technique comme source de suspense d'un côté contre le grand roman philosophique, vaste synthèse de l'expérience humaine sous toutes ses facettes, du grotesque au sublime, de l'autre. Cendrars quant à lui opte pour une voie moyenne : ses rhapsodies gitanes obéissent à une intrigue fort peu orthodoxe – y survient un coup de théâtre avec la mort du Balafré, qui reste sans explication, suivi d'une pièce qui fait peut-être office d'allégorie (le Balafré n'avait-il pas vendu la peau de l'ours avant de l'avoir tué ? Telle semble être la sage conclusion du Grêlé), elle-même abandonnée au profit d'intrigues concurrentes. « Je n'écrirai rien tant que je connaîtrai pas la fin du sinistre Marco » (p. 335), concluait Lerouge ; mais c'est Cendrars, suffisamment patient, comme Sawo et comme son lecteur, qui y apportera une conclusion, plus romanesque que celle, immédiate et trop simple, qu'attendait Lerouge.

Dans ce duel de références, la littérature est un filtre qui éclaire la vision que l'on fait du monde mais l'obscurcit aussi parfois. Ce sera

²² *Ibid.*, p. 482-483.

notamment le cas de Paquita, grande lectrice (« Toutes les nouveautés y passaient », note Cendrars, p. 379), mais qui ne sait tirer la leçon que lui délivre les textes : « La vie des autres est passionnante... » (p. 379), reconnaît-elle ; pourtant, au lieu de se tourner vers le monde comme le voudrait le va-et-vient bénéfique entre texte et vie dont se nourrit précisément le roman, la voici qui s'enferme entre ses murs, construit une tour d'ivoire dont la bibliothèque s'avère un piège infernal, et finit en s'épuisant à un minutieux travail d'adaptation de *Mr Pickwick* et de *Mme Bovary* – deux classiques du XIX^e siècle pourtant fort critiques à l'égard des illusions du romanesque – qui témoigne d'un fétichisme à l'opposé de la leçon délivrée par ces deux chefs-d'œuvre.

Au prochain épisode... : de l'intrication entre l'art et la vie

L'intrication entre texte et vie se révèle, toutefois plus complexe. Il est un trait définitoire du romanesque, auquel tout lecteur se montre sensible et que Gustave Lerouge sait fort bien manier, c'est l'art des coïncidences. Or celles-ci se multiplient à chaque moment où la vie croise la littérature. Revenons sur la première rencontre avec l'auteur du *Mystérieux docteur Cornelius*. Tout part d'un raid lancé par le père François contre « le Chinois », raid que le jeune Cendrars retarde en se procurant, chemin faisant, le dernier roman à épisodes de Gustave Lerouge, *Sië-Thao*, présenté comme la « plus délicieuse chinoiserie et la plus truculente shanghaiërie » sur les aventures de « trafiquants d'opium » (p. 267 – Shanghai et l'opium ayant l'un et l'autre fait l'objet d'une mise en garde dans la partie précédente). Par une étonnante coïncidence, l'homme attaqué se révèle être l'auteur, confondu par le père François avec ses créatures romanesques, ce que semblent confirmer ses étranges pratiques : les lis opérés sont l'équivalent de bonzaïs et parmi les petits lacs artificiels du jardin naviguent des « poissons exotiques », « emmi les montagnes minuscules » (p. 274)... Le père François n'avait pas tort de pester contre le jeune lecteur (« Des foutaises ! Dépêche-toi donc, je te dis qu'on va casser la gueule au Chinois ! », p. 269) ; les délices que le jeune garçon se promettait (pirates du centre de la Chine, franc-maçonnerie tibétaine, superstitions paysannes, tortures et crapuleries de bourreaux inventifs...) trouveront leur équivalent dans la vie de Lerouge ou à bien d'autres moments de celle de Cendrars : à La Redonne, l'écrivain surveille une grande barque faisant de la contrebande (p. 133) ; la superstition est partagée par Paquita ; enfin Marthe et Lerouge sont les bourreaux l'un de l'autre (p. 281) – les Gitans quant à eux sont désignés à la fois comme contrebandiers, superstitieux et bourreaux (p. 434). Le jeu de coïncidences se prolonge en ce qui concerne le polygraphe, dont Cendrars interprète le nom à la manière d'une antonomase, puisque celui-ci est décrit comme « un tyran, un maniaque, ROUGE SANG » (p. 249), ce qui se vérifie moins dans ses rapports domestiques que lorsque son ami vient l'interroger sur le « drame de la zone sud » (p. 240) :

Comme toujours quand on lui parlait d'un crime, surtout d'un meurtre sanglant, par exemple d'un assassinat dans un escalier avec du sang, beaucoup de sang dégoulinant sur le palier, sous une porte et gouttant de marche en marche, Lerouge, qui n'avait déjà pas beaucoup de couleurs, devenait livide. Sa main gauche était prise d'un tremblement et des doigts de sa main droite

il se tirait nerveusement sur les lèvres qu'il pointait, ou il suçait un crayon-encre. Ses yeux globuleux s'effraient. Il voyait la scène et, petit à petit, un sourire s'irradiait sur tout son visage. (p. 292).

Se produit ici une sorte commotion, où, à la vue (imaginaire) du sang, l'écrivain perd ses couleurs et hallucine une scène : l'hypotypose qui se présente à ses yeux est indissociablement physique et textuelle ; la scène lui apparaît mentalement, mais ce sont les gestes mimant l'acte d'écrire qu'il fait alors.

Mais c'est Sawo qui pousse, lors de la conversation finale du *Criterion*, l'intrication jusqu'à son terme en lançant une formule de tonalité mallarméenne : « Tu sais, j'ai lu tous tes bouquins » (p. 512) aussitôt prise à contrepied puisque Sawo, en lecteur naïf, fait un usage quasi magique des œuvres de son ancien camarade, à l'inverse de toute clôture de la littérature sur elle-même : « [S]ouvent j'ai suivi tes conseils quand je me trouvais coincé dans une sale affaire qui n'aboutissait pas ou pouvait mal tourner pour moi. Je lis un bouquin de toi, tiens, tes poèmes, et je sais comment agir et je m'en tire » (p. 512). Par cet éloge auto-adressé (puisque formulé par celui qui est son double, tous deux étant marqué par « la même flétrissure » (p. 308), les poussant l'un et l'autre à fuir²³, Cendrars formule un art de lire appliquant de manière littérale le jeu d'échange entre les textes et la vie qui définit le romanesque.

Au cinéma

C'est toutefois parallèlement à la littérature qu'au XX^e siècle, le romanesque se déploie, et plus particulièrement au cinéma, art où l'enchaînement dynamique des circonstances, la modélisation des comportements et la polarisation des valeurs jouent un rôle essentiel. On sait qu'à la suite de l'échec de *La Vénus noire*, sur laquelle l'écrivain tente, à son arrivée à Marseille, de rebondir, le 7^e art représente, pour l'auteur de *L'Homme foudroyé*, un objet de désir et une série de désastres. Toutefois, si ce secteur lui semble bel et bien fermé (même ses scénarios pour d'autres metteurs en scène n'aboutiront pas à une réalisation), le cinéma se révèle être autant, sinon plus que la littérature elle-même, un vecteur à travers lequel Cendrars perçoit le romanesque de l'existence, et cela à différents moments. Face au paysage de La Redonne qu'il transforme en un spectacle fascinant, grâce à la longue-vue fournie par la femme à Mick servant à la fois de caméra et d'écran pour une projection individuelle, l'écrivain découvre un art de l'image pure, où la lumière vient « s'inscrire dans [s]a prunelle, impressionner [s]on nerf optique et bouleverser [s]on cerveau » (p. 153). Depuis l'Escarayol, la mer offre soudain des ressources imaginaires, tel cet « étroit cañon » (p. 132) dont la perspective aux couleurs étonnantes (le vert des chênes, mais surtout le rouge de la roche et le bleu de la mer à l'horizon, qui forment, avec le jaune du soleil, les couleurs primaires) et qui l'attire particulièrement : « si j'avais encore fait du cinéma c'est là que je serais venu tourner *Ali-Baba et les Quarante Voleurs* » (p. 133). « Tous les éléments,

²³ « Mon copain Sawo étant devenu par la suite un voleur international pour ne pas dire un criminel notoire et, moi, un poète, mettons un "poète maudit" comme disait l'autre, tous les deux plus ou moins célèbres, voire légendaires, tous les deux également déçus et usés par la guerre... » (p. 308-309).

décor et intrigue, étaient réunis, peut-être d'un mauvais roman mais assurément d'un très bon film, et j'avais les personnages les plus invraisemblables mais les plus authentiques sous la main, à La Redonne, et j'aurais su les mettre en scène dans toute leur vérité et leur pittoresque ingénu » (p. 133). Dans les rhapsodies gitanes, par la suite, la même impulsion se retrouve à la vue de La Cornue dont l'extérieur, pittoresque, « aurait fait grand effet » si l'écrivain avait dû « tourner un film » (p. 390). La supériorité accordée au cinéma confirme que s'y déploie un art capable de mêler la réalité documentaire et l'imaginaire le plus débridé. Afin de signifier l'énormité des bagarres qui l'attendent au Brésil où il s'apprête à partir pour faire affaire, Cendrars écrit : « Cela promettait d'être plus animé qu'un film » (p. 169).

Certes, c'est de la littérature que le cinéma tire l'essentiel de son romanesque comme le montre sa tentative pour convaincre Lerouge de lui céder les droits du *Mystérieux docteur Cornelius* : les « films à épisodes » (p. 246), dont la série des *Fantômas* de Louis Feuillade constitue l'archétype, représentent l'une des voies les plus stimulantes du cinéma à l'époque, bien vite refermée avec le passage au parlant, et l'instauration par Hollywood d'un style de long-métrage formaté comme standard pour l'ensemble de la fiction, mais qui retrouvera toute sa fécondité avec le succès des séries. Tout ne se limite pas, néanmoins, au romanesque d'inspiration littéraire : *Ali Baba et les Quarante Voleurs*, mentionné plus haut, fait partie, avec *Les Trois Mousquetaires* ou *Notre-Dame-de-Paris* de ces œuvres à adaptations multiples, dont les variantes sont également des remakes successifs, et dont le romanesque se nourrit et s'étoffe par engendrement spontané.

III. Extensions du domaine du romanesque

Dans *Moravagine*, parvenu à Paris, le héros et son acolyte, tous deux rescapés de la Révolution de 1905 en Russie, considèrent avec mépris la société française : « Garnier, Bonnot, Rirette Maîtrejean faisaient sensation, parce qu'on est encore romanesque en France, parce qu'on s'y ennuie, parce qu'on y est propriétaire²⁴. » Dans la bouche de Moravagine, le terme est injurieux : cette France qualifiée de « balzacienne, peuplée de rentiers, s'avère incapable de produire « la nouveauté, les hommes nouveaux²⁵ » ; on n'y admire ou on n'y craint la révolution qu'à travers les aventures rocambolesques de la Bande à Bonnot, sans en mesurer toute la radicalité. Néanmoins cet emploi éclaire le poids que la littérature exerce dans la vie quotidienne.

Du même auteur

Or ce romanesque trouve chez Cendrars à se déployer au sein de sa biographie. Là se trouve le point le plus frappant, celui unissant Cendrars à d'autres écrivains tels Colette, Céline ou Genet, et faisant d'eux les représentants emblématiques d'un « romanesque des lettres » (selon la formule de Michel Murat). Chez eux, l'existence même d'auteur se trouve investie d'une aura particulière, conséquence ultime du prestige de plus en plus grand accordé aux écrivains depuis l'époque romantique. Leurs œuvres

²⁴ Blaise Cendrars, *Moravagine*, op. cit., p. 213.

²⁵ *Ibid.*, p. 214.

forment un plan indissociable de l'existence, continuellement repris et réélaboré en un récit dont le sujet résulte de la narration plus qu'il ne la précède et ne l'inspire. Sur le Front, à La Redonne, à La Pierre, ou à La Cornue, c'est à chaque fois un créateur aux prises avec un texte dont rien ou très peu ne nous est dit²⁶, mais dont l'écriture ou l'échec se confond avec l'expérience vécue de Cendrars : en se retirant dans un lieu isolé afin de se consacrer tout entier à son œuvre, l'écrivain commet la même erreur que les trois artistes conduits par Dan Yack dans *Le Plan de l'Aiguille* ; à l'inverse, il se montre plus sage que le même vis-à-vis de Mireille dans *Les Confessions de Dan Yack*, puisqu'il détruit d'emblée les espoirs de Diane de la Panne (« Ne pensez plus à faire du cinéma... », p. 91), quand bien même ce conseil avisé est fort mal pris. De *L'Eubage*, écrit durant sa « plus belle nuit d'écriture » (p. 311), rien ne nous est dit ; néanmoins la dimension symbolique de l'épisode et la figure du devin gaulois nous invitent à mettre l'événement en parallèle avec cette autre nuit, « la plus terrible » (p. 12) qu'il ait vécue au front, et à voir dans le voyage « aux Antipodes de l'Unité » la réponse à l'éclipse de sa personnalité vécue sur le front en juillet 1915. De même, pour fabuleuse soit-elle, l'idée d'une chronique intitulée *Notre pain quotidien*, composée de manuscrits non signés et dispersés dans les banques de plusieurs pays d'Amérique du Sud (voir p. 370-371), frustre le lecteur en lui interdisant l'accès à cette œuvre comme tant d'autres inachevées, détruites ou devenues inaccessibles ; toutefois l'essentiel tient moins au contenu de cette chronique qu'à la radicalité du dispositif, de nature à conférer à Cendrars le prestige mallarméen d'un auteur se résorbant entièrement dans son œuvre, devenant, ainsi que Blanchot l'a théorisé dans *L'Espace littéraire*, « l'Anonyme » (p. 371), à la manière dont Gustave Lerouge se voit adoubé pour ses « obscures brochures anonymes qui ne se vendaient que dans les kiosques, les dépôts de journaux, les papetiers, les merciers de quartier » (p. 243).

Ainsi s'explique l'importance accordée à tous les renvois bibliographiques, à l'intérieur du récit ou à travers le système complexe des notes, en bas de page ou en fin de chapitre à destination du « lecteur inconnu », qu'il s'agisse d'œuvres existantes, dûment répertoriées, ou de textes absents. Ces multiples œuvres forment un vaste réseau : que les œuvres en question existent ou non, c'est moins la connaissance (souvent aussi limitée pour la plupart des lecteurs dans le cas de textes existants) qui importe ici que l'imaginaire suscité par les titres et le jeu de renvois croisés, illustrant ainsi l'idée de Pierre Bayard selon laquelle les textes non lus (ou pour certains illisibles du fait de leur statut imaginaire) exercent néanmoins une fonction en littérature.

Un romanesque moderne

Le romanesque dont Cendrars investit sa propre existence d'auteur vise à défendre une conception de la modernité relativement paradoxale. Au premier abord, Cendrars se range du côté des antimodernes ou autres contempteurs de l'évolution à tout prix, zélés d'un progrès ayant abouti,

²⁶ Contrairement aux Mémoires de Simone de Beauvoir dont je donnais précédemment l'exemple, où chaque œuvre est présentée puis commentée selon l'ordre chronologique d'écriture et de parution.

à la Libération, à la création de la bombe atomique. Rien ne permet toutefois de le tenir pour un réactionnaire, quand bien même serait-il « de charme », selon la formule d'Antoine Compagnon. On identifie toutefois chez lui une même ambivalence que celle repérée chez Baudelaire, dont Pascaline Mourier-Casile a très justement souligné l'influence plus ou moins cryptée dans *L'Homme foudroyé*²⁷, plus précisément une forme d'hyperconscience du mouvement engagé par la modernité, qu'il a, depuis les années 1910, toujours devancé, mais en même une réticence marquée à l'égard de certains aspects de cette évolution, qui se marque de deux manières, tout d'abord par sa rupture éclatante avec le milieu littéraire, ensuite par sa critique assez virulente de certaines mutations techniques et sociales, telle l'émergence d'une culture de masse dont les touristes ou ce que Cendrars nomme les « festivants » (p. 173) constituent la figure honnie, de même que son envers sédentaire, la banlieue parisienne des grands ensembles, détruit le tissu social (plus aucune solidarité n'existe au sein des classes populaires, comme le montre le cas de Mme Caroline, sorte de micro-roman zolien de la déchéance dans la dignité) et favorise la ségrégation raciale (dont témoigne la récurrence du terme « sidis »).

C'est à l'invention d'un romanesque moderne que Cendrars vise, en élisant *Le Mystérieux Docteur Cornélius* comme une sorte de paradigme. Un élément retient tout particulièrement l'attention, à savoir l'accumulation en apparence hétéroclite, mais en réalité très cohérente de prédécesseurs à Lerouge – « mon ami a fait la somme du roman du XIX^e siècle, de Bernardin de Saint-Pierre à Wells, en passant par Poe, Gustave Aymard, le Balzac de *Séraphita*, le Villiers de l'Isle-Adam de *L'Ève future*, l'école naturaliste russe et le théâtre d'épouvante » (p. 245). L'œuvre de Lerouge, totalement oubliée des histoires littéraires, devient l'héritière directe d'une tradition plus secrète de ce Cendrars nomme le « roman du monde moderne » (p. 245). Ce geste prolonge ou plutôt concurrence ces réaménagements de l'histoire littéraire dont Breton et les surréalistes s'étaient rendus coutumiers. C'est bien contre la génération surréaliste, et en se choisissant ses propres figures tutélaires, certaines canoniques, tels Villon, Baudelaire, Nerval, d'autres plus inattendues, tels Gustave Lerouge ou les mystiques, que Cendrars bouleverse à son tour l'ordre des valeurs esthétiques et met en avant une forme de modernité qui n'est pas celle, conquérante, grégaire et révolutionnaire (malgré les relations tendues avec le parti communiste) du groupe surréaliste, mais une modernité plus inventive, capable de se saisir de l'immédiat contemporain, comme lorsque l'écrivain se dit surpris « de constater combien rares étaient parmi les écrivains modernes, pourtant sensibles au pathétique de notre époque, ceux qui se sont penchés sur la banlieue » (p. 372), puis réitère un peu plus loin en s'étonnant « qu'aucun romancier d'aujourd'hui n'ait encore consacré une œuvre à l'auto, à la route moderne, aux auberges du bord de route » (p. 441). Un trait en particulier distingue l'écrivain des « affreux fils de famille à l'esprit bourgeois » (p. 176), à savoir l'accent mis sur « des faits, des faits, rien que des faits, le plus de choses avec le moins de mots possible » (p. 244), visant à « faire jaillir

²⁷ Voir Pascaline Mourier-Casile, « L'écriture rhapsodique », *Cahiers de sémiotique textuelle*, n° 15, « Blaise Cendrars et *L'Homme foudroyé* », dir. Claude Leroy, Paris X-Nanterre, coll. « Études et travaux sur Cendrars », 1989, p. 99-121.

une idée originale, dépouillée de tout système, isolée de toute association, vue comme de l'extérieur », qui rend parfaitement compte de sa propre poétique.

Un romanesque de l'interprétation

La rivalité avec les surréalistes se prolonge sur un dernier point, essentiel, qui concerne l'un des traits les plus distinctifs de *L'Homme foudroyé*. Proust était à l'origine d'un romanesque du malentendu et de la reconnaissance, où les scènes de méprise puis de retrouvailles révèlent une intelligibilité exacerbée du monde social et de ses lois²⁸. Ce romanesque, les surréalistes, Breton en particulier, l'ont redéployé en le déplaçant du champ social vers le champ de l'inconscient, où le désir règne en maître. Or c'est à une réélaboration d'un tel imaginaire que vise Cendrars, en le débarrassant toutefois du magistère exercé par la psychanalyse, contre laquelle Cendrars formule à trois reprises ses réticences (voir p. 182, p. 189 et p. 190). Écarter la science freudienne en n'y voyant qu'un « arrangement posthume », sans prise avec « l'action directe » (p. 190), autrement dit avec la vie elle-même, n'empêche toutefois pas l'écrivain de développer un romanesque de l'interprétation qui lui est propre, et qu'il déploie au sujet de chacun des personnages féminins de son récit. Je n'en donne pour exemple que le rapide passage à l'hôtel Noailles où loge Mme de Pathmos, dite la « femme en noir », lors duquel Cendrars croit apercevoir deux « têtes blanches », André Gaillard et une jeune femme ravagée, accoutrée d'une « robe pompadour rose-rose » (p. 199) : s'agit-il de la fameuse « Dame en bleu » à laquelle André Gaillard est voué ? Cendrars pense toutefois reconnaître Miss La Guigne. La scène rappelle dès lors inévitablement cet autre couple dont Cendrars a l'intuition lors de la soirée au Nain Jaune : « Jicky à la renverse sur une natte et La Guigne en panne dans les ténèbres de l'opium » (p. 109). Se reconstitue un réseau complexe (complété par la rencontre avec la danseuse des Bouffes du Nord avec laquelle Jicky a plongé dans la drogue), où à chaque fois, Cendrars se trouve mis en concurrence, lors d'un dîner d'adieu où se trouve une femme désirée, avec un homme plus jeune, mais que la drogue menace – le poète lui-même, aux prises avec la « femme en noir » (référence à la figure de la femme fatale qui envahit précisément les écrans français à la Libération), ne devra son salut qu'à l'éloignement qu'il impose, à la suite d'une nuit torride, à sa compagne, dont le désir insatiable constitue une menace évidente. Ces scènes en réseau sont elles-mêmes en correspondance avec l'éclipse de lune liminaire, au cours de laquelle Édouard Peisson voit un officier allemand occuper sa demeure, accompagné d'une « grue invraisemblable qu'il avait ramenée de Marseille » (p. 11). Une très courte dispute avec Mme de Pathmos, survenue immédiatement après la visite à la clinique où Jicky est mort, survient, « [h]arsard et coïncidence », note Cendrars, alors que tous deux occupent « les places mêmes qu'occupaient les deux têtes blanches entrevues en fin de soirée » (p. 216), référence là aussi à une célèbre scène de dispute entre Breton et sa femme sous l'influence occulte, lors d'une promenade autour de la « villa du Loch », du crime commis par Michel Henriot, le fils du procureur de la République de Lorient, sur les lieux mêmes

²⁸ Voir Antoine Compagnon, « “Tranquillisez-vous, on se retrouve toujours” : À la recherche du temps perdu, roman de la reconnaissance », dans *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*, dir. Bruno Clément et Marc Escola, Presses universitaires de Vincennes, coll. « La Philosophie hors de soi », 2003, p. 45-58.

où le poète et son épouse se promenaient dans *L'Amour fou*²⁹. La proximité avec Breton est manifeste, mais le désir de se démarquer de la dimension théorique voire dogmatique des surréalistes tout aussi évidente.

Dans *L'Homme foudroyé* où la continuité narrative semble continuellement se dissoudre, le lecteur est invité à s'attacher aux effets de retour, de coïncidence ou de récurrences qui doublent la réalité ordinaire d'une dimension plus mystérieuse, à la fois proche mais rivale de celle d'André Breton, où il ne s'agit plus de prôner la supériorité du désir et de l'inconscient sur tout autre plan, mais au contraire d'inscrire l'activité d'interprétation à plus haut sens au cœur même de la vie, dans ce que celle-ci peut avoir d'ordinaire ou de violent, comme dans le cas de la banlieue.

Pour citer cet article : Jean-Louis Jeannelle, « Plus romanesque et intéressé qu'un romancier », *SELF XX-XXI*, Journée d'agrégation « Cendrars » (M.-P. Berranger et M. Boucharenc dir.), 12 octobre 2019, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, URL : <https://self.hypotheses.org/files/2019/10/Jeannelle-plus-romanesque.pdf>

²⁹ André Breton évoque longuement dans le VI^e chapitre de *L'Amour fou* (1937) « l'affaire du Loch » (voir *Œuvres complètes*, t. II, Bibl. de la Pléiade, p. 769-777).