

Collection « Cahiers Blaise Cendrars »  
dirigée par  
Jean-Carlo Flückiger

Le Centre d'Études Blaise Cendrars (CEBC) et l'Association internationale Blaise Cendrars (AIBC) tiennent à exprimer leur très vive gratitude aux institutions et fondations qui ont soutenu le colloque *AUJOURD'HUI CENDRARS. 1961-2011* et qui, par leur générosité, ont permis la publication de ce volume :

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE – CENTRE DES  
SCIENCES DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE (EA 1586)

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION / DPG – SIAF,  
MISSION AUX COMMÉMORATIONS NATIONALES

AMBASSADE DE FRANCE À BERNE

SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE VAUDOISE

FONDATION JAN MICHALSKI

AFFAIRES CULTURELLES DE LA RÉPUBLIQUE ET CANTON DE NEUCHÂTEL

AFFAIRES CULTURELLES DE LA VILLE DE LA CHAUX-DE-FONDS

DIRECTION DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE DU CANTON DE BERNE

FONDS NATIONAL SUISSE DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

CAHIERS BLAISE CENDRARS N° 12

TEXTES RÉUNIS PAR MYRIAM BOUCHARENC  
ET CHRISTINE LE QUELLEC COTTIER

# AUJOURD'HUI CENDRARS 1961-2011



PARIS  
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR  
2012

[www.honorechampion.com](http://www.honorechampion.com)

**EMMÈNE-MOI AU BOUT DU MONDE  
D'AUJOURD'HUI...!**

En 1945, dans *L'Homme foudroyé*, premier volume de la Tétralogie, le personnage-auteur Cendrars fixe sa renaissance à une nuit d'écriture qu'il compare à sa plus belle nuit d'amour :

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

1917 est donnée comme année d'une renaissance à l'écriture grâce au texte qui la matérialise : alors que Dieu le Père, en une parade loufoque et dérisoire, veut voir le film de l'Apocalypse, l'Archange Gabriel fait une fausse manœuvre, un « ressort se casse » et l'appareil prend feu en provoquant le rembobinement du film qui se déroule dès lors « vertigineusement à rebours » (7 : 277) : l'Apocalypse est annulée. Ce processus de « *vita nuova* » proposé dans *La Fin du monde* filmée par *l'Ange N.-D.* est associé dans *L'Homme foudroyé* au présent d'énonciation, soit 1943, année où Cendrars annonce aussi une reprise de plume à son ami Édouard Peisson. L'écrivain pseudonyme s'est déjà essayé à la représentation de soi dans l'œuvre et lorsqu'il amorce *L'Homme foudroyé* il « se sait puissant », comme le disait Raymond à propos de Moravagine, il sait qu'il est le cœur de son grand œuvre, ce qui n'était pas encore le cas en 1917.

---

1. Toutes les références (numéro du volume TADA, suivi de la page citée) sont données entre parenthèses.

Il fut d'abord « le Suisse errant » d'avant 1914, celui qui connaissait toute l'Europe, avait vécu en Russie, traversé l'Atlantique et expérimenté l'Amérique. La légende du bourlingueur trouve là un socle fondateur et participe de la mise à distance de l'origine civile. Cette progressive disparition, concrétisée par le choix du pseudonyme en 1912, est confortée avec les publications successives, en Suisse, d'*Une nuit dans la forêt*, en 1929, sous-titré « premier fragment d'une autobiographie », puis de *Vol à voile*, en 1932, présenté comme une « chronique » donnant la possibilité de jouer du temps et de l'espace.

En fait, dès le début des années 30, Cendrars pratique une forme d'« autonarration<sup>2</sup> » et amorce une lecture de sa vie qui trouve sa formule dans *L'Homme foudroyé* et les autres récits de « mémoire ». Sa plume et sa vie y apparaissent comme des métamorphoses, grâce à des nuits de foudroiement qui réactivent le passé et permettent le renouveau. Cette construction de la figure de l'auteur atteste que « l'invention de Blaise Cendrars n'est autre que "Blaise Cendrars" lui-même » car l'œuvre « s'emploie à accréditer l'existence de son créateur », comme l'a formulé David Martens dans son volume *L'Invention de Blaise Cendrars. Poétique de la pseudonymie*<sup>3</sup>.

Et, avec *Le Lotissement du ciel*, Cendrars concluait magistralement, en 1949, le cycle de ses « Mémoires », espace livresque de celui qui vit de et surtout dans sa plume, « rapiécé » par le texte, les mots ayant agi comme cicatrisant de blessures initiales. Dans ce dernier volume de la Tétralogie, le poète est « ravi » et achève la construction de sa vie en fixant définitivement le sens et la portée de scènes antérieures et fondatrices : l'enfance, le front, les pierres précieuses en Russie, etc. Mais c'est aussi le texte des saints, ces martyrs tortu-

2. Selon Philippe Gasparini, face à « l'autofabulation » (récit de soi dans un cadre fictionnel, fantastique) se détache l'espace de l'« autonarration », à percevoir comme un renouvellement de l'espace autobiographique, comprenant l'autobiographie (telle que définie par Philippe Lejeune) et l'autofiction qui, elle, n'a de cesse, par sa stratégie d'ambiguïté, de perturber le pacte de lecture autobiographique. Ainsi, l'autofiction se rattache à l'espace de l'autonarration dont elle est la forme transgressive. Voir : Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

3. David Martens, *Blaise Cendrars. Une Poétique de la pseudonymie*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, « Cahiers Blaise Cendrars », n° 10, 2010, p. 274.

rés et mutilés, et le livre de sainte Thérèse, dont l'élévation mystique, spirituelle est comparée à un ravissement charnel<sup>4</sup>.

Le volume semble ainsi affirmer le détachement absolu du monde au profit de l'élévation spirituelle. S'y lit un rejet de la modernité, alors que Cendrars le poète, cinéaste, reporter, romancier a toujours été une figure de proue de cette capacité à se dépasser par la rupture. Dans *Le Lotissement*, la raison, le progrès et l'intelligence humaine sont mis à mal :

L'Or est un leurre. [...] Aujourd'hui c'est déjà la banqueroute, ô Modernité ! Le genre humain est foutu. J'y pensais...  
Croire aux bienfaits de la science et à l'humanité des physiciens est une mode pour intellectuels aussi stupide et bornée et généralisée aujourd'hui, dans ce nouvel entre-deux-guerres, qu'est à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle celle des Encyclopédistes, ces premiers touche-à-tout et hommes Sans-Dieu, qui ont instauré le culte de la Raison, adoré le Progrès indéfini [...]. (12:196 et 197)

Cette prise à parti du monde contemporain semble participer de la désillusion ambiante et déteint sur le personnage central de « La Rhapsodie de la nuit », le Dr Padroso, double du narrateur. Celui-ci, dégoûté, a quitté sa fazenda, a arrêté d'écrire de la poésie et s'est marié. En 1949, quand paraît *Le Lotissement du ciel*, Cendrars revient à Paris, épouse Raymone Duchâteau, sa muse rencontrée en 1917, mais n'arrête pas d'écrire.

Ainsi, comment dire, comment « écrire après » cette somme qui se conclut sur une note décevante ?

C'est le 1<sup>er</sup> octobre 1950 qu'apparaît dans l'agenda de l'écrivain la première trace d'un projet : « le roman, extrême urgence ». Dès lors, le roman a sans cesse été interrompu et remis sur le métier, au vu des invitations et rencontres mondaines, au vu des multiples activités de

4. Elle est, avec saint Jean de la Croix, l'exemple du « ravissement d'amour » (12:172). Cette comparaison a fait des émules puisque dans le chapitre « Extases romaines » du volume *Extases rebelles* d'Alain Favarger, la lecture érotique du tableau mystique est quasi identique : « Mais je n'avais pas encore vu les extases. La plus célèbre, abritée par l'église Santa Maria della Vittoria, montre l'une des visions de sainte Thérèse d'Avila s'offrant au dard qu'un ange dépoitraillé et souriant s'appête à lui fiché dans le cœur. [...] la puissance troublante qui se dégage de l'abandon de la sainte, la bouche entrouverte, les paupières noyées de béatitude alors que plus bas, de l'affolant drapé, émerge le pied nu de la ravie. » (Lausanne, L'Aire, 2010, p. 15-16).

radio et travaux de publication, de réimpressions. Mais dès l'automne 1952, il le *repréprend sérieusement*, en précisant « chaque jour le roman ». Et ce n'est que le 14 septembre 1955 qu'il note : « Terminé le roman à 17h. J'ai tenu jusqu'au bout ».

En 1956 paraît *Emmène-moi au bout du monde!*..., le « roman-roman » comme Cendrars le nommait dans ses carnets, ce roman qui prend tout le monde de court : comment, après la mystique du *Lotissement du ciel*, le même auteur peut-il proposer une œuvre aussi triviale, à l'outrance carnavalesque, farce morbide qui ne propose aucune renaissance ? Le critique Georges Piroué, pourtant admirateur de l'écrivain, n'hésite pas à écrire dans *La Table ronde* de juin 1956 que la langue du roman est celle « du poids des détritiques qui tombent au fond du dévaloir ». De fait, *Emmène-moi au bout du monde!*... a divisé la critique et les lecteurs, et ceci jusqu'à aujourd'hui.

Ce texte, que Claude Leroy a nommé le « miroir accusateur tendu au reste de l'œuvre » (14 : Préface XV), m'apparaît comme le roman de l'œuvre, la mise en fiction de toute la production antérieure. Ce texte accapare le biographique et l'œuvre antérieure ; le roman-roman encercle la grande mythologie personnelle et la renverse. Il met ainsi sur le même plan Cendrars (auteur et personnage), ses personnages et son œuvre : tous sont une fiction. À un renouvellement de soi inscrit dans les textes et fixé à 1917 grâce à *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.* qui n'a pas lieu, l'écrivain rétorque, dès 1950, par le détournement de l'œuvre, en emmenant le lecteur, grâce à Thérèse qui n'est plus Sainte, au bout du monde...

S'agit-il d'une forme de cynisme absolu, d'une déconstruction à interpréter comme une mort symbolique, ou alors d'un luxe gratuit ?

Quand il commente sa dernière publication à un journaliste venu l'interviewer en février 1956, Cendrars présente *Emmène-moi* comme un « petit roman gai » ! Mais cette gaieté n'est ni celle de l'intrigue, ni celle des personnages, elle est celle de l'écriture débarrassée de tout impératif d'innovation, de tout enjeu moderniste ; elle est un aplatissement qui déroge à tout ce qui précède. Par cette pratique, l'écrivain récuse ce qui constitue sa propre modernité, qu'il s'agisse *des récits de soi* impliquant la figure du révolté, de son autodétermination fa-

5. Claude Leroy, *Rencontres avec Blaise Cendrars. Entretiens et interviews 1925-1959*, Paris, Non Lieu, 2007, p. 194.

çonnée grâce au pseudonyme dès 1912 et la liberté formelle d'une autonarration transgressive ; ou encore *des récits de l'œuvre*, en tant que métadiscours qui positionne sa spécificité, son autodétermination et surtout qui fixe ses propres origines ; ou enfin *des récits du monde*, puisque s'y trouve le rejet de tout ce qui rattache au Progrès et à la Raison, ce qui inscrit l'Homme au cœur de grands systèmes d'interprétation.

Avec *Emmène-moi au bout du monde!*... Cendrars invente la Post-modernité et récuse tous les « grands récits », ceux qu'il a lui-même fondés et ceux qui l'entourent : il fait tomber un système d'interprétation. Le cynisme de la démarche est la « gaîté » de ce petit roman qui crucifie la vanité de toute Création. Le *petit roman gai*, qui ne l'est que pour son auteur, ramène tout l'œuvre à une fiction, en plaçant d'ailleurs le personnage Cendrars parmi les amis de Thérèse, et en annulant toute possibilité de renouveau : tous sont allés jusqu'au bout, dans le trou.

Dès lors, comment se matérialise dans le « roman-roman » cette décomposition qui choisit la scène de théâtre, lieu de représentation chaque fois unique et immédiat, plutôt que la cabine de cinéma ? Sur scène, il n'est pas possible de « rembobiner » le scénario, tel que défini en 1917 dans *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, mais il faut aller « jusqu'au bout », ce que le « je-lyrique » de la *Prose du Transsibérien* affirmait ne pas réussir à faire, en 1913 :

Et j'étais déjà si mauvais poète  
Que je ne savais pas aller jusqu'au bout. (1 : 19)

Dans ce roman, l'œuvre est retournée comme un gant, comme Thérèse renversée sous la charge de son légionnaire. Présenté comme un roman à clefs, le texte récuse tous les codes, conteste les identifications et dénonce la vie. La parade est totale : le lecteur ne doit pas chercher une « vraie » troupe de théâtre<sup>6</sup> derrière ses personnages et

6. En 1973, l'agent américain Georges Borchardt prend contact avec le directeur artistique des éditions Denoël, Jean Rossignol, à Paris, pour une adaptation cinématographique de *Emmène-moi au bout du monde!*... Des prix sont proposés, mais le projet restera sans suite, car Raymone Cendrars fait savoir qu'elle « exige un droit de regard sur le scénario et la distribution. Elle demande que toutes les dispositions soient prises afin d'éviter des litiges qui pourraient naître de la ressemblance qui pourrait être décelée, soit par les ayants droit en cause, soit par des tierces personnes

surtout ne pas s'attendre à la résolution du crime d'Émile qui se présente comme noyau de l'intrigue. L'imaginaire du crime<sup>7</sup> propre à plusieurs textes cendrarsiens est mis à mal et cette irrésolution est, selon Bataille, aussi grand lecteur de Remy de Gourmont, « le terme ultime de la déconstruction de l'effet de système<sup>8</sup> ».

Mais c'est l'intertexte cendrarsien qui est complètement déjoué, à tous les niveaux de représentation. De nombreuses séquences peuvent être lues comme le reflet dégradé de l'œuvre et confortent l'idée d'une couture inversée, d'un tissu *fendu, faufilé, ourlé* et *cousu*, provoquant d'abord « le rire, l'émotion, l'admiration, la magie, le sublime ne venant qu'après » (14 : 27), à l'image de la robe de Thérèse.

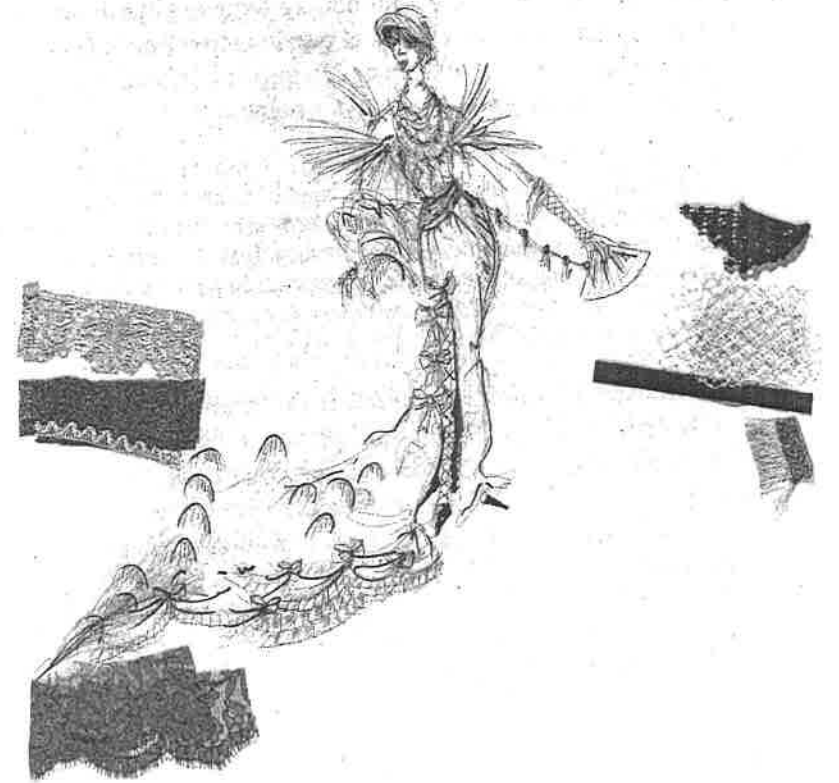
Thérèse, « la gisante, la comédienne, la vieille, la vieille louve, la vieille greluchonne, la vieille femme, la vieille toquée, la vieille orgueilleuse », la divine somnambule, pour reprendre tous ses noms, est celle sans qui *Mme L'Arsouille* et *Emmène-moi au bout du monde!*... n'existeraient pas. L'égerie décatie a des trous de mémoire mais compose son rôle en utilisant sa propre déchéance. Elle donne le change grâce à sa robe, cet habit qui la maintient debout (14 : 23-26), comme les mots qui attestent d'une présence en proposant une composition étourdissante. Son corps représente la feuille de papier sur laquelle l'écrivain donnait à lire sa vie, comme il l'avait affirmé dans *Bourlinguer* :

Aujourd'hui j'ai soixante ans, et cette gymnastique et cette jonglerie [...], je les exécute maintenant devant ma machine à écrire pour me maintenir en forme, et l'esprit allègre, depuis les années que je ne sors plus, que je ne bouge plus, que je ne voyage plus, que je ne vois plus personne, glissant ma vie entre deux feuilles de papier blanc sous le chariot de ma machine à écrire et que je tape, je tape, au recto et au verso, et que je relis comme un somnambule, intercalant dans la vision directe celle, réfléchie, qui ne peut se déchiffrer qu'à l'envers comme dans un miroir, maître de ma vie, dominant le temps, ayant

avec les personnages du film », selon le courrier daté du 30 octobre 1973. Cette réaction de Raymone me semble confirmer l'impossible lecture du roman ; il reste une caricature grossière pour la majorité.

7. Sur le sujet, voir le volume édité par David Martens, *Blaise Cendrars. Un imaginaire du crime*, Paris, L'Harmattan, « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2008.

8. Cité par Marc Gontard, *Le roman français postmoderne : une écriture turbulente*. Thèse, université Rennes 2, en ligne : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870/en/>, p. 21.



« La Robe de Thérèse », maquette de costumier créée à l'occasion de l'exposition « Blaise Cendrars – Je suis l'Autre », Musée Strauhof, Zurich, 1999. Coll. BNS © O. Falconnier.

réussi par le désarticuler, le disloquer et à glisser la relativité comme un substratum dans mes phrases pour en faire le ressort même de mon écriture, ce que l'on a pris pour désordre, confusion, facilité, manque de composition, laisser-aller [...] En d'autres termes donc, j'écris ma vie sur ma machine à écrire [...] et je dis que j'en ai encore pour dix ans à orchestrer les trois, quatre grands livres (des romans) qu'il me reste à écrire en dehors de mes souvenirs personnels. (9 : 193)

À près de quatre-vingts ans, Thérèse prend des risques pour inter-préter le rôle de sa vie, mais c'est un défi au temps et aux hommes. Alors que les répétitions s'enchaînent et que le metteur en scène, Félix Juin, s'impatiente en laissant entendre qu'il pourrait lui trouver une remplaçante plus jeune, elle monte sur scène, fait

tomber la robe qui se détacha d'elle, et [...] apparut toute nue. [...] elle se plaça en pleine lumière dans le rond d'un projecteur qui venait de s'allumer, elle s'exposa à tous les regards sans dire un mot. C'était cruel et infiniment tragique. [...] Thérèse [...] se mit à réciter d'une voix dolente et sans faire un geste, mais poussée par un suprême sentiment de vengeance raffinée, les aveux et les plaintes de la vieille rombière de François Villon [...]. (14 : 61-62)

Son mouvement en spirale sur la scène du théâtre renverse la situation : elle est désormais l'idole dont personne ne peut se passer, puisqu'elle a osé *aller jusqu'au bout*. Mais c'est aussi un geste de détachement, puisqu'en abandonnant cette dernière parure qu'était la robe, elle casse le jeu des apparences qu'elle avait elle-même savamment élaboré avec la Présidente, et que l'auteur avait aussi commenté dans une revue féminine en 1952<sup>9</sup>. Thérèse dévoile sa vérité par sa nudité, avec brutalité. Et c'est cela que le roman offre sans concessions : la mise à nu des apparences, des illusions et des conventions.

9. Dans *Le Jardin des Modes*, en 1952 : « Je viens de créer une robe ! C'est pour habiller le principal personnage de mon prochain roman *Emmène-moi au bout du monde* !... Ce personnage est une femme. Elle apparaît dès la première page, mais elle est nue. Bien sûr, je me devais de l'habiller. Comme mon héroïne est une comédienne, dès le chapitre deux elle porte une robe, une robe de théâtre, et comme cette femme est un être fantasque et compliqué, j'ai inventé pour elle une robe de scène extravagante, bouffe, belle, à l'épate, tragique, endeuillée, ridicule, parlante, bref, je pensais faire exprimer par cette robe toute la vie secrète de mon héroïne et ainsi gagner du temps car mon éditeur s'impatiente et aussi m'éviter d'écrire cent pages de considérations psychologiques. Une robe, cela dit tout, c'est plus intime qu'un portrait et moins brutal qu'une affiche » (14 : 253).

Vanité que toute création... Dans ce roman à l'allure de danse macabre, tous les personnages sont entraînés vers la mort, et peu en importe la raison : le meurtre d'Émile n'intéresse personne et aucun coupable ne sera reconnu. Seule trace de l'événement, une mitaine d'enfant qui désigne la main coupable, une main gauche. La main droite, la main de violence, est désignée dans l'œuvre du poète comme une main coupable ; mais dans cet ultime roman qui relit l'œuvre devenue corps, la main placée sous le signe de la renaissance en 1917 est aussi une main coupable.

Quant à la grande Thérèse qui a tout fait – n'a-t-elle pas abandonné ses enfants, comme le Général Suter ? – et survécu à tout, elle est baptisée Thérèse Espinosa par le critique suisse-allemand Kramer et meurt étouffée des suites d'une *simple piqûre de guêpe* alors qu'elle cueillait des cerises... La folie carnavalesque du récit est celle d'une fin d'époque, d'une liquidation. Chaque personnage prend la place d'un autre, dans l'œuvre, et complète la parade morbide : Thérèse la vieille rombière renvoie Thérèse d'Avila à ses mystères<sup>10</sup>, puisque le *ravissement d'amour* devient trivialité, corps obscène. Les figures religieuses sont détournées et la parole biblique corrompue, telle la formule « Au commencement était le sexe » prononcée par Thérèse, mais que le lecteur a déjà lue dans *L'Homme foudroyé* et que Cendrars a découverte dans le récit *Messe des morts* (*Totenmesse* de S. Przybyszewski, 1892) qu'il traduisit en 1910.

De cette époque d'avant-guerre ressurgit aussi l'évocation du mur de la prison de la rue de la Santé, cette rue qu'habite l'écrivain lorsqu'il rédige son roman et qu'il place graphiquement en exergue pour délimiter de façon gouailleuse la zone qui sépare le Bien du Mal. Ce mur de la prison séparant deux mondes incompatibles avait déjà impressionné l'imaginaire symboliste du poète en 1911 dans *Mon Voyage en Amérique* :

À Paris, durant quelques mois, je longeais tous les jours les murs de la prison de la Santé et ceux des conventualités y voisinant. Et journalièrement je me remémorais, la page de Huysmans, où il fait de cette

10. Jacqueline Bernard, dans son riche article « Le costume de Thérèse : du bon usage d'un texte » in *Le Texte cendrarsien*, Jacqueline Bernard (dir.), Grenoble, CCL éditions, 1988, p. 219-232, met en évidence les diverses occurrences du prénom Thérèse dans l'œuvre.

rue un tableau de primitif. À gauche, dans les couvents, les bonnes sœurs qui prient, lys pâles de pardon; à droite, dans les cellules, les forcenés du mal, aux fers<sup>11</sup>.

Le parallélisme des deux évocations est frappant, mais résolument antithétique. La vulgarité de la dernière mise en scène efface la mémoire littéraire et culturelle qui a pourtant nourri l'auteur en devenir<sup>12</sup>.

Quant à Kramer, « le plus Parisien des Parisiens, un Suisse-Allemand » (14 : 37), le gaucher qui vient de passer cinq ans en prison, son long portrait (14 : 37-41) laisse deviner un autre « crâmé »<sup>13</sup>, celui qui prend feu pour renaître régulièrement. La dérision est totale, cynique.

Mais elle ne s'arrête pas là. Le nom de la Grecque « Papayanis », l'artiste-culturiste, résonne à l'oreille du lecteur de *Bourlinguer* qui se souvient de l'inscription du nom du capitaine Papadakis sur sa barque : « Papadakis Marina 17 Samos » (9 : 179); dans le roman, la Grecque s'est amourachée d'Émile, qui se fait appeler Capitaine et alors qu'il baratine, « qu'il la mène en bateau », elle se rappelle « les samedis soir de son pays quand elle descendait au port donner un coup de main à son oncle qui tenait la petite auberge des pêcheurs de la *Marina*. [...] On y débitait des petits vers qui avaient à peu près le même parfum que le pastis qu'elle servait ce soir, du raki. » (14 : 95-96) Le raki a remplacé le vin de Samos et la culturiste a pris la place de l'« homme gros, court, velu » (9 : 177) qui faisait de la poésie, malgré son sabir.

Tous sont dégradés et Thérèse, quant à elle, gît sous les assauts de son légionnaire. Il l'appelle Vérole, alors qu'elle a donné ce même

11. Blaise Cendrars, *Mon Voyage en Amérique*, Montpellier, Fata Morgana, 2003, p. 64.

12. La rue de la Santé est traversée par le personnage de Huysmans, Durtal, dans *En route* (1895) : « il la connaissait de longue date; il y faisait souvent de mélancoliques promenades, attiré par sa détresse casanière de province pauvre; puis elle était accessible aux rêveries, car elle était bordée, à droite, par les murs de la prison de la Santé et de l'asile des aliénés de Sainte-Anne, à gauche par des couvents. L'air, le jour, coulaient dans l'intérieur de cette rue, mais il semblait que, derrière elle, tout devint noir; elle était, en quelque sorte, une allée de prison, côtoyée par des cellules où les uns subissaient de force de temporaires condamnations et où les autres souffraient, de leur plein gré, d'éternelles peines. Je me la figure assez bien, peinte par un Primitif des Flandres, se disait Durtal [...] » (Plon, 2<sup>e</sup> éd. 1896, p. 56).

13. Selon le mot de Claude Leroy dans sa Préface au roman, p. XVIII.

nom au *bon bougre* qui la chevauche, ne sachant pas qu'enfant de l'Assistance, il portait le prénom « Jean-Jean. C'est un enfant trouvé. C'est un enfant perdu. Aussi l'appelait-on au Bataillon : Jean de France » (14 : 192). « Jean-Jean » est un sinistre écho à la « petite Jeanne de France » de la *Prose du Transsibérien* : dans le poème, Jeanne est trop pauvre pour avoir des habits, mais dans le roman, Jean-Jean vole la robe et les bijoux de Thérèse, avant d'aller jouer les travestis à la Légion. Thérèse n'aura gardé de lui qu'un bouton d'uniforme « la grenade à sept flammes » qui a valeur de porte-bonheur (14 : 23) alors que dans la *Prose*, déjà, le « je-lyrique » précise qu'au moment de son départ :

Il m'avait habillé de neuf, et en montant dans le train, j'avais perdu  
mon bouton  
– Je m'en souviens, je m'en souviens, j'y ai souvent pensé depuis –  
(1 : 21)

Dans la *Prose du Transsibérien*, la petite Jeanne s'inquiétait de revoir Paris, ville du feu régénérateur de la poésie. Mais dans le roman, Paris se réduit à la « bouffée de fumée bleue » (14 : 246) s'échappant du Père-Lachaise après l'incinération de Thérèse devenue pour ses amis « une sainte » (14 : 277) : il est le revers absolu du feu vivifiant métaphore de la ville-lumière au terme du parcours du Transsibérien. Et le corps de Thérèse, devenu cendres, est remis à un inconnu, un anonyme qui prend « la boîte contenant la chose sans nom » (14 : 276). Cette formule convoque encore l'acuité du lecteur qui se rappelle ce titre donné dans *L'Homme foudroyé*, sans explications, cité en amorce de cette réflexion, puisqu'il est associé à *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.* :

[...] et, en une nuit (c'était celle de mon 29<sup>e</sup> anniversaire, un 1<sup>er</sup> septembre) *La Fin du Monde filmée par l'Ange Notre-Dame*, ma plus belle nuit d'écriture (comme on se rappelle sa plus belle nuit d'amour) dont j'ai déjà évoqué le souvenir émerveillé dans un récit, resté jusqu'à ce jour inédit, tellement j'y tiens : *Le Sans-Nom*. (5 : 232)

L'écriture est le corps, même décomposé. Ce n'est donc pas un hasard si l'employé du crématoire qui remet l'urne présente « un truc rectangulaire pas plus volumineux qu'un paquet de biscuits LU » (14 : 246); grotesque représentation du corps et de l'œuvre, le roman est tout à la fois la forme et son contenu, tout ce que nous avons lu. Le corps de Thérèse, redevenu poussière, est la part du féminin que l'au-

teur n'a eu de cesse de trouver, pour combler la blessure à l'origine de l'œuvre. Ici dégradée, elle n'est plus qu'un désir macabre, une vanité, alors que les Mémoires la plaçaient au cœur du processus de renaissance :

Je ne compte pour rien. Mes livres non plus. Mais on ne dira jamais assez la part du féminin dans l'écriture. (*Bourlinguer*, 9 : 345)

Ce roman maintient pourtant la question lancinante de l'identité, attachée à l'impossible résolution du meurtre : « Un homme ? Une femme ? » (14 : 90). L'indifférenciation sexuelle persiste tout au long de l'intrigue, alors même que le meilleur indic' de la police a « ni une voix d'homme, ni une voix de femme. C'est plutôt celle d'un ado en pleine mue » (14 : 124) et que Thérèse, à vingt ans, ressemblait à une « adolescente androgyne » (14 : 248).

L'adolescent est l'image la plus transparente du mythique androgyne, cet être tout à la fois homme et femme, ne subissant pas les affres de la recherche de l'« autre », puisqu'il était signe de plénitude avant que la colère de Zeus ne le coupe en deux. Cet être idéal représente pour Cendrars la matérialisation du pouvoir de l'écriture : créer avec les mots donne vie à cette part du féminin portée en soi et participe à la cicatrisation de la blessure, tant métaphorique que physique, affirmée dans *Bourlinguer* et déjà justifiée en 1913 dans le texte homonyme *La Prose du Transsibérien* :

*La Prose du Transsibérien* est donc bien un poème, puisque c'est l'œuvre d'un libertin. Mettons que c'est son amour, sa passion, son vice, sa grandeur, son vomissement. C'est une partie de lui-même. Son Ève. La côte qu'il s'est arrachée. Une œuvre mortelle, blessée d'amour, enceinte. (1 : 35)

L'écriture devait être un lieu de cicatrisation, un lieu de reconstruction. L'ultime roman, par sa narration linéaire qui déjoue aussi l'écriture rhapsodique, démonte point par point le personnage-auteur Cendrars et son œuvre, convoquant la modernité, le cinéma, Nerval, Gourmont, et tant d'autres pour mettre à nu la vanité de cette « légende ».

La première blessure est celle qui a conduit à la construction du pseudonyme, c'est-à-dire la mort d'Hélène, brûlée vive en 1907, selon les lettres recopiées par le poète lui-même dans ses cahiers, ainsi que sa correspondance avec l'ami d'enfance bâlois Paul Haberbosch,

à qui l'accident est raconté, en allemand. Le pseudonyme, en plaçant dans son nom la part du feu, intègre la jeune fille à la nouvelle identité du poète et donc au processus d'écriture.

La seconde blessure est la mutilation de guerre en 1915 : en faisant disparaître la main droite, la main d'écriture, elle tranche l'unité recréée symboliquement par le pseudonyme. Née du traumatisme de la perte d'un être aimé, l'écriture en tant possible résurrection se trouve réduite à néant. Pour survivre en tant que « Blaise Cendrars », il doit accepter le passage à la gauche de son corps, à sa nouvelle main d'écriture et transformer l'imaginaire bâti jusqu'alors. C'est cette « résurrection » que la Tétralogie des mémoires fixe à 1917, année où l'Apocalypse est annulée dans *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, mais aussi année de la rencontre de Raymone Duchâteau, la muse qui semble redonner vie à l'androgyne mythique : sa présence, son allure, son comportement et ses déclarations matérialisent pour le poète « la part du féminin ». Pourtant, presque quarante ans plus tard, le roman *Emmène-moi au bout du monde !...* jette à la face du monde qu'elle était un leurre, une erreur. Est-ce que comme pour le Dr Padroso, dans *Le Lotissement du ciel*<sup>14</sup>, il faut se réjouir de la fin d'une longue hypnose, perçue aussi par Cendrars comme une « abdication – humiliante pour la Poésie » (12 : 340) ?

Avec ce roman, l'écrivain donne le coup de grâce à sa mythologie personnelle, il met fin à l'hypnose, mais quitte aussi la littérature. Pourtant, le roman continue à séduire ou décevoir parce qu'il perturbe son lecteur en offrant simultanément deux plans de lecture incompatibles. Le premier, c'est celui de la farce qui, comme l'a écrit Claude Leroy, est le « livre préféré de ceux qui confondent Blaise Cendrars avec sa légende<sup>15</sup> », donc de ceux qui veulent y voir l'image du hâbleur trop souvent proposée par le poète lui-même. Le second plan, celui du « roman de l'œuvre », ne se décrypte qu'au regard de tout l'œuvre antérieur, et signe très lucidement la mort de Cendrars et de ses écrits. De fait, la farce camoufle la volonté de disparition et libère

14. Il est intéressant d'apprendre que le premier titre retenu pour *Le Lotissement du ciel* était « Possession du monde ».

15. Claude Leroy, Préface d'*Emmène-moi au bout du monde !...*, TADA 14, p. XVI.



de tout impératif explicatif une œuvre *qui se donne* tout en jouant son propre effacement.

Thérèse « est le texte cendrarsien<sup>16</sup> », mais pas seulement ! La force de ce récit est de proposer une pièce de plus à l'œuvre tout en étant une autodestruction, une palinodie gigantesque. Il ne s'agit donc pas seulement d'un « gigantesque autoportrait<sup>17</sup> » dont tous les personnages seraient Cendrars, mais bel et bien d'une mise en abyme totale de l'œuvre qui a valeur de symptôme : en récusant l'unité qui a lui-même voulu construire, Cendrars anticipe par sa pratique la postmodernité en tant que « pensée crépusculaire qui rend compte de la fin d'une époque<sup>18</sup> ». N'a-t-il pas d'ailleurs déclaré à Michel Manoll, lors des entretiens radiophoniques qui eurent lieu alors qu'il amorçait son roman : « Le plus gros danger pour un écrivain c'est d'être victime de sa légende, de se prendre à son propre piège<sup>19</sup> »...

L'ironie de ce processus tient au fait que Cendrars a été un précurseur de la modernité littéraire du xx<sup>e</sup> siècle, ce que Philippe Soupault, parmi d'autres personnalités, a honoré dans un numéro d'hommage<sup>20</sup> à l'auteur décédé, en 1961 :

Ce qu'il faut d'abord rappeler c'est que Blaise Cendrars fut un grand précurseur. [...] Toute son œuvre est comme une prophétie. [...] Blaise Cendrars, on peut déjà l'affirmer, occupera une des places les plus importantes dans l'histoire de la poésie, de la littérature, de tous les arts au xx<sup>e</sup> siècle.

Prophétie effectivement, car si nous pouvons lire *Emmène-moi au bout du monde !...* avec un œil *d'aujourd'hui*, c'est parce que ce der-

16. Jacqueline Bernard, *op. cit.*, p. 220.

17. Claude Leroy, TADA 14 : Préface, p. XIX. Cette prégnance de l'autoportrait dans l'œuvre a aussi été mise en évidence par Sylvestre Pidoux dans « Blaise Cendrars : Tirage de têtes » (CEBC-ALS, Lausanne-Berne, 2011) où la tentative d'autoportrait en tant que « prise de conscience textuelle des interférences et des homologues entre le Je microscopique et l'encyclopédie macroscopique » (Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980, p. 30) s'avère une tâche impossible à accomplir. Dans le roman, elle n'a plus de raison d'être.

18. Guy Scarpetta cité par Marc Gontard, *Le Roman français postmoderne : une écriture turbulente*, *op. cit.*, p. 21.

19. Blaise Cendrars, *Blaise Cendrars vous parle...*, TADA 15, p. 58-59.

20. *Letteratura. Rivista di lettere e di arte contemporanea*, Guy Tosi (dir.), Romea, anno XXV-IX, n° 52, luglio-agosto 1961.

nier roman anticipe par son caractère déceptif, grotesque et inabouti tout ce que la postmodernité de notre monde contemporain a mis au jour : le roman est le symptôme d'une crise, d'une conscience exacerbée par le chemin parcouru et la déception qui prédomine. En 1956, le petit roman « gai » était insaisissable pour lecteur. Aujourd'hui, sa force tient dans son paradoxe : il révèle l'existence de l'œuvre en la détruisant. L'autodafé est magistral.

Christine Le Quellec Cottier  
Université de Lausanne / CEBC