

# Esquives et synesthésies

Le corps recomposé de *L'Homme foudroyé*

**Christine Le Quellec Cottier**

DANS ROMAN 20-50 2019/2 (HORS SÉRIE N° 9), PAGES 117 À 126

ÉDITIONS SOCIÉTÉ ROMAN 20-50

ISSN 0295-5024

ISBN 9782908481983

DOI 10.3917/r2050.hs9.0117

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-roman2050-2019-2-page-117.htm>



**CAIRN.INFO**  
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Société Roman 20-50.**

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# La part du féminin

---

## Esquives et synesthésies

Le corps recomposé de *L'Homme foudroyé*

### *Esquives*

En mai 1945, Cendrars attend avec impatience la sortie de *L'Homme foudroyé* chez Denoël. L'éditeur, à l'origine de la publication des *Poésies complètes* marquant le retour de l'écrivain sur le devant de la scène littéraire, lui a adressé en avril un courrier enthousiaste et visionnaire où il précise : « Il me semble que [...] tu as écrit le premier livre d'une série qui sera le sommet de ton œuvre. Jamais tu n'as été aussi libre, aussi abondant et aussi heureux »<sup>1</sup>. Cendrars transmet la lettre à son ami Jacques-Henry Lévesque en lui confiant qu'il a distribué quelques pièces du volume à des revues parce qu'il avait besoin d'argent. Il affirme que les fragments « ne déflorent pas [son] livre. [...] ils ne donnent pas une idée du livre, ni n'effacent son élément de surprise. Et c'est assez curieux. La surprise est dans le tout et non pas dans le détail »<sup>2</sup>.

Cet effet de surprise est aussi un sentiment de complexité que le lecteur expérimente au niveau thématique, puisque la chronique mémorielle propose des expériences de vie fort différentes entre 1915 et 1924, mais aussi au niveau structurel, car toute tentative de compte rendu est un défi dont l'auteur a conscience, comme il l'avait expliqué à Lévesque en été 1944 :

[...] la grosse difficulté de la *Rhapsodie* aura été la *fragmentation du temps* qui m'a fait raconter une histoire qui se passe en quinze jours en l'étendant sur des années et des années avant et après l'événement et en dispersant

---

1. — Blaise Cendrars & Jacques-Henry Lévesque, *Correspondance 1922-1959* : « *Et maintenant veillez au grain !* », éd. par Marie-Paule Berranger, Genève, Zoé, « Cendrars en toutes lettres », 2017, p. 370 (lettre du 28 avril 1945).

2. — *Ibid.*, p. 374 (lettre du 16 mai 1945).

le conteur et ses personnages dans l'espace que crée cette fragmentation du temps<sup>3</sup>.

Cette dissémination explicite l'autonomie apparente des trois parties du récit ainsi que la difficulté à suivre la circulation du narrateur-auteur et personnage Cendrars entre 1915 et 1924, fort de multiples expériences, traumatiques durant la Première Guerre et aventurières dans le Paris des Gitans. La fragmentation est effective et c'est entre les lignes que se jouent et se déjouent des réseaux d'analogies, d'échos et de commentaires qui tissent des liens entre les épisodes. Le lecteur – confronté dans les « Notes au Lecteur inconnu » à la partialité du conteur qui ne raconte que ce qu'il « veu[t] bien dire »<sup>4</sup> – reste cependant maître de la combinatoire à adopter, des liens à reconnaître, du passé à interpréter : à lui de décider s'il suit l'injonction à « déchirer le monde en deux comme on déchire un prospectus “en suivant le pointillé” » (p. 433) pratiquer à sa façon l'art du collage impliquant coupure et soudure. Les associations et les analogies lui appartiennent en tant que signification à construire, se renouvelant à chaque lecture du « tout ». L'ensemble donne corps à un narrateur qui a l'art de composer sa vie au cœur du texte, de la fabriquer à l'image de ces livres « constitués en arrachant une page par ci, une page par là » (p. 445) que Cendrars se plaît à évoquer, en offrant un portrait mobile et sans doute à jamais inachevé.

Décrit par son auteur comme « une tranche de ma vie mais vue par l'autre bout »<sup>5</sup>, *L'Homme foudroyé* perturbe la référence au genre autobiographique. Cet « l'autre bout » énigmatique implique l'idée d'un renversement de point de vue et, à ce titre, la catégorie de l'autofiction, définie en tant qu'auto-narration transgressive par Philippe Gasparini, est pertinente pour envisager une écriture de soi marquée au sceau de l'anti-chronologie, de la fragmentation, de l'hétérogénéité et du commentaire interne<sup>6</sup>. Cette capacité de perturbation des catégories génériques est même un moteur du récit de mémoire chez Cendrars<sup>7</sup>. En 1950, l'écrivain utilise la fameuse formule des « Mémoires qui ne sont pas des Mémoires » à l'occasion de ses interviews radiophoniques avec Michel

3. — *Ibid.*, p. 290 (lettre du 21 juil. 1944).

4. — Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé* [1945], Paris, Gallimard, « Folio », 2019, p. 225. C'est à cette dernière édition que renverront toutes nos références, dorénavant placées entre parenthèses dans le corps du texte.

5. — Blaise Cendrars & Jacques-Henry Lèvesque, *Correspondance 1922-1959...*, *op. cit.*, p. 275 (lettre du 21 juin 1944).

6. — Philippe Gasparini, *L'Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, « Poétique », 2008, p. 308-309.

7. — Le trouble s'est même installé sans la volonté de l'auteur car le volume paraît en 1945 avec le sous-titre « roman », ce qui fâche Cendrars : « Si au moins ils l'avaient mis au pluriel » écrit-il à Jacques-Henry Lèvesque le 20 septembre 1945 (*Correspondance 1922-1959...*, *op. cit.*, p. 415).

Manoll<sup>8</sup> et *L'Homme foudroyé*, *La Main coupée*, *Bourlinguer* et *Le Lotissement du ciel* sont – comme l'avait prédit Robert Denoël – bel et bien présentés comme une tétralogie.

En 1945, *L'Homme foudroyé* est une œuvre nouvelle<sup>9</sup> et la source de cette reprise de plume est expliquée dans la lettre à l'ami et écrivain Édouard Peisson, voisin à Aix-en-Provence depuis 1940, qui forme le chapitre I de la première partie, « Dans le silence de la nuit ». Le récit d'une nuit de violence a provoqué un choc ; Cendrars prend feu dans sa solitude et s'impose à son esprit des « réminiscences similaires » (p. 13), les nuits au front durant la Première Guerre mondiale, nuits de peur et d'effacement de soi. Cet incipit de motivation trouve un écho particulier en 1949 dans *Le Lotissement du ciel*, dernier volume des Mémoires. Dans la partie « Le nouveau patron de l'aviation », consacrée à Saint-Joseph de Copertino, Cendrars fait explicitement référence à sa lettre à Peisson pour annoncer : « [...] mais, à la réflexion, je me rends compte aujourd'hui que j'ai tu d'autres raisons qui m'ont fait reprendre la plume et mon activité d'écrivain après de si longues et de si douloureuses années de silence »<sup>10</sup>. Cette fois-ci, la présence d'un officier de la Gestapo dans le proche voisinage l'a poussé à se donner une allure d'écrivain pour ne pas être interrogé ou interpellé sur de potentielles activités, puisqu'il se trouvait sans « dossier » en cours, sans projet d'écriture : le choix de se rendre à la Bibliothèque Méjanes l'aura ainsi confirmé dans un rôle d'auteur que le désespoir ambiant rendait pourtant caduc, tout en lui permettant de retrouver, grâce à ses lectures, le petit Saint volant à l'envers.

Il ne s'agit pas de choisir entre ces deux versions, mais de prendre acte d'options interprétatives que la voix auctoriale ne délimite pas. La recherche d'une vérité autobiographique ne fait pas sens dans l'œuvre de Cendrars dans la mesure où le texte construit une identité qui n'a de forme qu'en fonction des mots qui la constituent, et rien ne lui préexiste. À ce titre, *L'Homme foudroyé* est bien un corps-texte, un espace d'auto-engendrement qui motive une interprétation « toujours posthume » (p. 190), puisque le corps se compose le temps de la lecture ; chaque immersion dans le texte propose une option de renouveau, de recomposition, de re-naissance. Cette stratégie du récit de soi est donc un espace de survie – puisque la guerre a tout bouleversé –, de cristallisation – « Je ne

8. — Blaise Cendrars, *Blaise Cendrars vous parle...* [1952], *Tout autour d'aujourd'hui : nouvelle édition des œuvres*, éd. par Claude Leroy (désormais abrégé en TADA), Paris, Denoël, vol. 15, 2006, p. 55.

9. — En 1942, Jean Vigneau avait commandé à Cendrars un texte sur les gitans, pour accompagner un ensemble de photographies. Puis il le sollicite pour un texte sur Marseille. Cendrars fait naître *L'Homme foudroyé* de ces deux projets dont Vigneau sera « dépossédé ». Pour des précisions, se référer à la « Notice » de Claude Leroy dans l'édition de la « Pléiade » (*Œuvres autobiographiques complètes*, éd. par Claude Leroy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2013, p. 880 sq.).

10. — Blaise Cendrars, *Le Lotissement du ciel* [1949], TADA, vol. 12, 2005, p. 78.

dis que ce que je veux bien dire » (p. 225) –, et une vue de l'esprit – une invention – signifant le foudroiement : l'homme expérimente un bouleversement de ses sens et de son être que seule l'écriture rend palpable.

En suivant ces pistes interprétatives, *L'Homme foudroyé* pratique de fait un véritable « art du déport », formule que Roland Barthes a forgée pour qualifier un texte « qui esquivé toute saisie interprétative, tout arraisonement. De fuite en déport, de déplacement en étagement, le sujet est alors contraint de s'appréhender à travers une ligne de fiction, comme une instance romanesque »<sup>11</sup>. La ligne de fiction est un écho à l'invitation à lire « entre les lignes ennemies » (p. 44) qui ouvre la chronique mémorielle ; les scènes représentées convoquent un scénario d'action toujours contrebalancé par une évocation du rapport à la langue, à l'écriture, à la fiction. Le déport qui rend peu accessible le « je » mémoriel fonctionne grâce aux pratiques du prélèvement textuel, de l'assemblage (la couture), de l'ajout ou de l'insertion, dont les analogies et les parallélismes sont partie prenante. Ces stratégies narratives ont souvent été associées, par la critique, à des formes de palingénésie, transsubstantiation et métamorphose<sup>12</sup> qui confortent l'impossible « arraisonement » d'une identité : le « sujet » traverse le temps et l'espace – qu'il s'agisse d'être au cœur de l'expérience ou de la commenter plus tardivement –, il est aussi « l'Anonyme » (p. 371), celui que Michel Butor nomme « l'Auteur anonyme, absolu, celui qui se manifeste par tout le monde »<sup>13</sup> ; un corps-texte placé sous le signe du « corps mort et ressuscité, martyr et transfiguré »<sup>14</sup>. Et si, comme le propose l'épigraphe du récit, empruntée à Descartes, *voyager* signifie « *s'éprouver soi-même dans la fortune...* », l'art du déport participe à cette expérience de dépaysement du soi amorcée par l'auteur en 1912, quand il a choisi de devenir « Blaise Cendrars », son « nom le plus vrai »<sup>15</sup>, en envoyant aux oubliettes de l'état-civil le patronyme Frédéric Louis Sausser, né à La Chaux-de-Fonds le 1<sup>er</sup> septembre 1887.

11. — Laurent Demanze, « Roland Barthes : le goût de la division », in *La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, t. 2 : *se relire contre l'oubli ?*, dir. par Mireille Hilsum, Paris, Kimé, 2007, [en ligne], disponible sur URL : [http://www.academia.edu/2421209/Roland\\_Barthes\\_le\\_gout\\_de\\_la\\_division](http://www.academia.edu/2421209/Roland_Barthes_le_gout_de_la_division), consulté le 15 déc. 2019. Ce propos se réfère à *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975] où l'on trouve le terme « déport » (*Œuvres complètes*, éd. par Éric Marty, t. 3, Paris, Seuil, 1995, p. 713).

12. — Claude Leroy, « Préface », in Blaise Cendrars, *Œuvres autobiographiques complètes*, t. I, *op. cit.*, p. IX-LI.

13. — Luce Briche, *Blaise Cendrars et le livre*, Paris, Éd. L'Improviste, « Les aéronautes de l'esprit », 2005, p. 37.

14. — Raphaëlle Desplechin, « Rhétorique et eucharistie dans "Les rhapsodies gitanes" », in *Blaise Cendrars & L'Homme foudroyé* [1989], dir. par Claude Leroy, Nanterre, Presses univ. de Paris Nanterre, « RITM », 2019, p. 88.

15. — Blaise Cendrars dans *Les Nouvelles littéraires*, 21 déc. 1929, p. 5 (cité par David Martens, *L'Invention de Blaise Cendrars : une poétique de la pseudonymie*, Paris, Champion, « Cahiers Blaise Cendrars, n°10 », 2010, p. 59).

## Synesthésies

Pendant, cet éparpillement fait « de déplacement en étagement »<sup>16</sup> n'est pas une finalité ; il rend compte d'une identité insaisissable, en constante réinvention, mais surtout se donne à lire simultanément à une pratique de refondation. Les scènes d'action et d'aventure<sup>17</sup> qui marquent les chapitres sont toujours associées à une réflexion sur le pouvoir de la langue qui, elle, se repère à la présence d'une femme et de l'un des cinq sens. La dissémination de soi en une « ligne de fiction » s'articule à une présence synesthésique qui, à l'inverse, donne la clef d'une composition sensitive. Dans le texte, la fragmentation rend compte d'un *déport* identitaire, de l'impossible autobiographie de l'écrivain au cœur de l'action et des aventures. Simultanément pourtant, en thématissant un rapport à la langue et en convoquant les cinq sens, le même texte invite à deviner l'être qui perçoit, à construire le portrait chinois de ce « je » défini par l'expérience sensitive du toucher, de la vue, de l'ouïe, de l'odorat et du goût.

La dualité de la démarche semble une boutade dans la voix de Sawo, le frère gitan, qui assure à l'auteur : « Je lis un bouquin de toi, tiens, tes poèmes, et je sais comment agir et je m'en tire » (p. 512). La poésie – le pouvoir des mots et de la fiction – ne s'oppose pas au réel, elle en est une partie constitutive ; Sawo l'aventurier affirme encore « ça voyage là-dedans » (*loc. cit.*) et, par *déport*, trouve en poésie la solution à son questionnement. Les mots sont les codes d'accès à la vie dans un effet d'immédiateté ou par effet différé. L'entrelacement du grouillement du monde et de l'écriture qui, elle, donne forme au monde, est d'ailleurs thématissé dans le récit par l'image « d'un train à la Jules Verne » circulant entre des univers parce qu'il « marque le temps et crée un lien entre la marche silencieuse de la pensée et l'activité bruyante du monde » (p. 119). L'action et la réflexion cristallisent un trafic dont le texte conjugue sans cesse les effets. Métaphoriquement, le train associe les diverses parties de ce sujet dont l'unité est le volume *L'Homme foudroyé* ; le portrait est donc à la fois « action et réflexion », aventure et sensation.

Le monde sensible proposé motive le lien de Cendrars à sa propre démarche poétique, à son rapport à l'écriture et aux mots. Ces interrogations, doutes et passions sont nommés par l'auteur sa « part du féminin », que ce soit en 1913 déjà, dans le texte « La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France » paru dans *Der Sturm* à Berlin<sup>18</sup>, ou encore dans *Bourlinguer* où il précise : « Je ne compte pour rien. Mes livres non plus.

16. — Laurent Demanze, art. cit.

17. — Le « je » immerge le lecteur dans des épisodes de vie entre 1915 et 1924, mais commente aussi l'action grâce à un regard surplombant situé au moment de l'écriture en 1944 ; des récits enchâssés donnent quant à eux voix à d'autres personnages.

18. — Blaise Cendrars, *Poésies complètes*, TADA, vol. 1, 2001, p. 35-36.

Mais on ne dira jamais assez la part du féminin dans l'écriture »<sup>19</sup>. Cette *part* désigne la capacité créatrice de l'homme et ne doit pas être confondue avec la présence d'une femme réelle, être de chair souvent méprisé. Les quelques exemples qui suivent permettront de lier ces observations à la présence des cinq sens dans le récit, jamais dissociés du pouvoir de l'invention : « [j]e me suis souvent demandé quelle est la part de l'imagination dans la définition d'un parfum [...] » (p. 56).

À Marseille, *l'odeur* caractérise l'espace et les corps ; la ville embaume « l'œillet poivré » (p. 65) que les marins repèrent instantanément, mais cette olfaction est aussi un parfum « suave », une senteur extraordinaire perçue de façon intense par les témoins de l'ouverture du tombeau de Marie-Madeleine, où sa langue intacte portait un rameau d'olivier qui poussait encore, *surgeon du divin*. Cette femme corrompue devenue idéal mystique est un corps-sens, elle incarne une voie d'accès à l'écriture, cette part du « féminin » permettant au sujet de s'approprier, juste après cette scène de « La fête de l'invention », la fameuse formule de Nerval : « *Je suis l'autre* » (p. 62), placée aussi par l'auteur sous son autoportrait, en 1912, au moment du choix de son pseudonyme.

La *vue* – avec le regard – est un sens très présent dans le chapitre V du « Vieux-Port » intitulé « La femme à Mick ». L'intention de l'écrivain de se retirer du trafic du monde y est perturbée par le don d'une longue-vue par celle qui habite, ironiquement, « LE VALLON DU TENDRE » (p. 145). Ce cadeau complique la disposition à l'écriture du poète, car celui-ci ne sait résister à une telle voie d'accès au grouillement du monde. Avec la longue-vue, il voit la ligne d'horizon et suit le « trafic », il observe les lieux de passage, de glissement, de transformation : la femme a perturbé l'exigence de « tourne[r] le dos » afin d'inventer une écriture qui soit bel et bien « une vue de l'esprit » (p. 122). La longue-vue décuple le pouvoir de l'œil, rend visible l'invisible, distrait du monde intérieur qui doit nourrir la plume, car « [o]n n'écrit que "soi". C'est peut-être immoral. Je vis penché sur moi-même. Je suis l'autre » (p. 122), affirme Cendrars.

Quand il s'agit d'*entendre* et d'*écouter*, il faut s'arrêter auprès des Gitanes (p. 306), ces femmes qui portent la parole, positive ou négative, de la communauté. Entretien par la performance orale (le théâtre) ou les traditions remémorées, la faconde (p. 73) s'adapte à ses publics ; elle est en mouvement, elle est rythmée et rhapsodique. La parole de la mère gitane – morte d'un cancer de la langue (p. 343) – permet au personnage Cendrars d'accéder à l'interprétation de ce qu'elle définit comme la « prison » (p. 345) de l'écrivain ; celui-ci ne décline pas la forme de cet enfermement, mais affirme l'assumer, en avoir fait son choix, pleinement : « je suis heureux », « je plane » (*loc. cit.*). Dans le prolongement de la parole gitane, les phrases se succèdent en un mouvement oralisé

19. — *Id.*, « Paris, Port-de-Mer », *Bourlinguer* [1948], *TADA*, vol. 9, 2003, p. 345.



de parataxe, clos avec l'affirmation : « La Bible, ce livre des livres, est à récrire » (p. 346). À nouveau, un sens spécifique conduit à la possibilité de se réinventer, de réinventer l'origine, de donner corps à une perception du monde et à une relation à l'autre, la femme : « “Au commencement l'Esprit planait sur les eaux...” Non, au commencement était le Sexe » (*loc. cit.*).

Le rapport au corps se renforce quand il s'agit de *goûter* : dans *L'Homme foudroyé*, le plaisir gustatif se mesure avec les plats de La Tite qui, elle, ne parle pas, car elle « s'est mordu la langue » (p. 78) lors d'un accident d'auto. Son impossible accès à la parole est compensé par l'« avalement » de ses plats si séduisants, tels les bras de *calamari*. Cendrars savoure aussi chez son ami Gustave Le Rouge « *le plat de Lucullus* », une salade de « langues de merles » (p. 246). Avaler la langue, geste anthropophage d'appropriation des vertus du mort, participe du même processus, car il s'agit d'accéder à des forces nouvelles pour les déchiffrer et les approprier. La scène de dévoration précède l'évocation du rapt des phrases de Le Rouge intégrées à un poème cendrarsien. Cette juxtaposition comique rend compte d'une écriture qui génère elle-même l'écriture... en provoquant une évidence : nul besoin d'une muse ! Avaler, goûter, est tant un acte physique que symbolique puisque la capacité à interpréter, à intégrer du sens – tel que le génère l'alphabet de Paquita (p. 385) – signifie aussi « manger le livre » : « Vouloir le déchiffrer c'est vouloir s'hypnotiser, et le lire, le manger. “Manger le livre”, cette plus haute opération de la magie blanche » (p. 385). La part du féminin, capacité créatrice de l'homme, est ici l'allègre alternative à une présence féminine concrète, la soi-disant muse inspiratrice.

La « ligne de fiction » qui caractérise le sujet met en scène le cinquième sens, le *toucher*, au travers d'une scène d'amour avec Cajita, motif rare dans l'œuvre cendrarsienne où le lecteur est le plus souvent confronté à des femmes défigurées, des malades. Cajita, folle d'amour, retrouve Cendrars, embarque dans sa voiture et veut se frotter à lui (p. 191), elle embrouille ses jambes autour de lui (p. 204), se serre contre lui et se fait plus lourde (p. 205). À Cajita toujours, venue dans sa chambre « nue sous son manteau de fourrure » (p. 220), il accorde « une nuit d'amour » (p. 218), une nuit qui l'a comblé (p. 219). Cette séquence érotique, associant les épidermes, la volupté et les effluves (p. 221) est perçue comme une chance unique de se conjuguer (p. 221). Ce verbe de symbiose – offrant un espace synesthésique – se renouvelle, alors que les amants sont séparés, grâce à une règle de grammaire qui une fois encore, permet de passer du faire au dire : « *Amour, délice et orgue sont féminins au pluriel* » (p. 223). Règle répétée à l'envi par l'auteur sur « un mode mineur » : « *Amours, délices et orgues sont masculines au singulier* [...] » (p. 224). La règle cumule les genres et les offre selon une logique qui déjoue les normes. La formulation contient chaque fois son contraire et croise les identités du masculin et du féminin,



puisque cette désignation initiale ne correspond pas à l'accord : ce qui est affirmé masculin est écrit « masculines », sans qu'aucune faute ne soit imputable. Les polarités sont annulées et chaque principe grammatical contient le masculin, le féminin, le singulier et le pluriel. Selon Cendrars, cette « règle grammaticale » l'a conduit à « la débauche poétique » qui pervertit l'esprit, tout en étant « la règle d'or de la poésie » : l'écrivain met à nu son processus d'écriture, impliquant la conjonction des contraires et une constitution individuelle au-delà des genres.

Dans *L'Homme foudroyé*, les cinq sens proposent, par glissement sémantique et par analogies, le corps sensitif du « je » qui traverse les décennies. Ce portrait multiple se dissémine dans les trois parties de la chronique mémorielle qui ne vise pas la consécration d'une figure d'auteur identifiable ou reconnaissable ; le texte propose son sujet au fil des aventures et des actions, tout en construisant par synesthésies une entité qui motive le lien entre l'écriture et l'altérité, le féminin. Cette présence explicite de l'annulation des contraires<sup>20</sup> ainsi que l'association constante des sens et de la possibilité de l'écriture à une « part du féminin » permettent de considérer *L'Homme foudroyé* en tant que lieu d'expérimentation d'une poétique du neutre.

### *Poétique du neutre*

Cette *poïesis* est, dans le prolongement de la notion de « déport » également empruntée à Roland Barthes<sup>21</sup>, « porteuse d'une positivité, d'une intensité et d'une valeur »<sup>22</sup> que le critique définit en tant qu'« inflexion qui déjoue ou esquive la structure paradigmatique, oppositionnelle, du sens, et vise par conséquent à la suspension des données conflictuelles du discours »<sup>23</sup>. Une telle approche permet de comprendre la composition du « soi » indépendamment du masculin et du féminin. Cette suspension du genre est une modalité dynamique et transgressive de *vita nuova*. La « poétique du neutre » n'est donc pas une forme de retrait, d'absence ou de vide, mais une option de mobilité et d'ouverture qui façonne le sujet en tant que « ligne de fiction ».

La « poétique du neutre » construit une densité esthétique et personnelle de l'être reconfiguré qu'est l'auteur, narrateur et personnage ;

20. — Cette annulation des contraires est très explicite grâce au sens du toucher ; il reste que l'indétermination entre le masculin et le féminin est une constante du récit. L'article de Patrick William développe ce point à propos des noms des gitans : « Les nomades de la porte : Gitans dans les "Rhapsodies gitanes" », in *Blaise Cendrars & L'Homme foudroyé*, *op. cit.*, p. 70 et p. 84.

21. — Ce concept donne son titre à un cours de Roland Barthes au Collège de France (*Le Neutre : notes de cours au Collège de France 1977-1978*, éd. par Thomas Clerc, Paris, Seuil, « Traces écrites », 2002).

22. — Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies : l'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Garnier, 2014, p. 346.

23. — *Loc. cit.* L'auteure cite le cours de Barthes au Collège de France (*op. cit.*, p. 33).

cette nouvelle unité qui annule les contraires et place le féminin au sein du processus scriptural est à l'image du corps de l'androgynie mythique, être originel porteur en lui-même du masculin et du féminin. Divisé par la colère de Zeus, il fut condamné à quêter sa part « autre », afin de retrouver sa plénitude<sup>24</sup>. Cet être fondamental incarne un absolu, car en lui se dissolvent le masculin et le féminin<sup>25</sup>; sa neutralité ne se lit donc pas comme une présence en creux, mais bel et bien comme signe de sa profusion sereine. Le corps-texte du « je » offre grâce aux synesthésies et à la présence de l'autre, la femme, une androgynie des signes, une entité dont la complétude précède la coupure et dont l'existence annule le désir puisqu'elle ne manque de rien. Si le monde impose une fragmentation sans fin révélant la douleur de la perte et de la violence, l'écriture est quant à elle l'espace où les balafres devraient s'effacer, où les sens ont le pouvoir de recomposer une identité synesthésique.

### *La part du féminin*

La plénitude associée à la présence de l'androgynie motive la perception de l'écriture en tant que « part du féminin », cette capacité de création revendiquée par l'écrivain. Une telle interprétation peut expliquer – sans la cautionner évidemment – certaines représentations ou des propos misogynes dans l'œuvre de Cendrars. Ses textes mettent régulièrement en scène des femmes méprisées, malades ou folles, quand ce n'est pas directement un discours méprisant, tel celui repris de Schopenhauer dans *L'Homme foudroyé* (p. 485-486). Qu'il s'agisse du philosophe allemand dont l'aphorisme « le monde est ma représentation » gouverne aussi *L'Homme foudroyé*, de l'Autrichien Otto Weininger qui publie en 1903 *Sexe et Caractère*, ou encore de Baudelaire dont *Mon cœur mis à nu* qualifie la femme d'être « nature [I] » et trivial, Cendrars s'est nourri d'une pensée misogyne pour qui tant *Salomé* que *Judith* incarnent l'horreur : la femme séductrice et criminelle est un démon contre lequel aucune figure ne peut rivaliser<sup>26</sup>. Elle incarne un monde de pulsions angoissant, auquel

24. — Cette figure mythique est présente dans les archives de l'écrivain (Archives littéraires suisses, Berne) – qu'il s'agisse de ses correspondances ou de textes de jeunesse –, illustrant un désir de totalité, cela avant la mutilation de 1915. Sur ce mythe présent dans *Le Banquet* de Platon, voir Jean Libis, *Le Mythe de l'androgynie*, Paris, Berg, « L'île verte », 1980.

25. — Il est nécessaire de préciser que l'androgynie n'est pas semblable à l'hermaphrodite, qui cumule les deux identités sexuelles et est souvent associé – au tournant du xx<sup>e</sup> siècle – à une figure de décadence. C'est à lui que Paquita confronte l'écrivain en lui présentant le groupe de l'Hermaphrodite (p. 392). L'idéal de plénitude qui rend caduc le désir sexué semble ici ridiculisé.

26. — *L'Homme foudroyé* s'est imposé face au projet d'écrire le livre de Marie-Madeleine, *La Carissima*, à laquelle Cendrars identifiait Raymone. Cette alternative mort-née existe dans les archives conservées (Archives littéraires suisses) ; son enlèvement se dévoile dans la correspondance entre Cendrars et Raymone Duchâteau (*Blaise Cendrars-Raymone Duchâteau, Correspondance 1937-1954* : « Sans la carte je pourrais me croire sur une autre planète », éd. par Myriam Boucharenc, Genève, Zoé, « Cendrars en toutes lettres », 2015).

Weininger veut réagir par la maîtrise du corps et la réduction des instincts au silence<sup>27</sup>. De fait, le seul « féminin possible » est la capacité créatrice, l'écriture, conviction que Cendrars a portée avec lui tout au long de sa vie. Quand se clôt *Le Lotissement du ciel*, publié en 1949 avec la nouvelle version du foudroiement de 1945, le « je » cendrarsien commente le mariage du D<sup>r</sup> Padroso, l'illuminé qui avait découvert la constellation de la « Tour Eiffel sidérale », en ces termes :

Je me félicitai de cette fin prosaïque marquant pour mon ami la fin d'une longue hypnose, d'un envoûtement, sa libération, mais je ne pouvais m'empêcher de la considérer et de la ressentir comme une abdication – humiliante pour la Poésie.

C'est la vie...<sup>28</sup>

La « refondation » de soi ne semble pas atteignable par le mariage<sup>29</sup> et le choix pragmatique du Brésilien signifie sa réintégration dans le monde, tout en révélant l'incessante lutte avec soi-même que représente la poursuite d'un idéal de création. Pour Cendrars, la femme est un obstacle à la réalisation du soi, sujet scriptural.

Notre lecture de *L'Homme foudroyé* a abordé sous un angle spécifique ce qui peut sembler une manœuvre créatrice paradoxale, exhibant la coupure, la séparation, tout en construisant une unité que nous envisageons comme un corps-texte. Celui-ci génère, grâce à des stratégies synesthésiques, un sujet nouveau, saisissable le temps de la lecture, toujours mobile et modulable. Une telle démarche créatrice place Cendrars au-delà de lui-même en tant qu'auteur reconnu inscrit dans le temps linéaire de l'Histoire ; il peut avec malice affirmer que « [l']interprétation est toujours un arrangement posthume » (p. 190) et que ce qui l'amusait « de [son] vivant » (p. 371) était le récit d'une chronique parisienne, puisqu'il a narré des tranches de vie « depuis l'autre bout », hors du temps et de l'espace : tel l'androgynisme mythique fantasmé, il affirme la plénitude d'un outre-monde d'où il rend compte d'une « expérience de "revenance" »<sup>30</sup>, le lieu même de l'écriture.

Christine LE QUELLEC COTTIER

*Université de Lausanne*

& le Centre d'Études Blaise Cendrars (CEBC)

*christine.lequellecottier@unil.ch*

27. — Sur ce sujet, voir Christine Le Quellec Cottier, *Devenir Cendrars : les années d'apprentissage*, Paris, Champion, « Cahiers Blaise Cendrars, n°8 », 2004, p. 86-87.

28. — Blaise Cendrars, *Le Lotissement du ciel*, *op. cit.*, p. 340.

29. — Cette même année 1949, Blaise Cendrars épouse Raymone Duchâteau, rencontrée en 1917.

30. — Philippe Forest, *Le Roman, le je*, Nantes, Pleins Feux, 2001, p. 33 (cité par David Martens, *op. cit.*, p. 47).