

L'ESPACE AUTOBIOGRAPHIQUE HÉTÉROGÈNE DANS *LE LOTISSEMENT DU
CIEL* DE BLAISE CENDRARS

Par

Justine Falardeau

Département des littératures de langue française, de traduction et de création
Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention d'un grade M.A. en
Littératures de langue française

Juin 2019

© Justine Falardeau

Résumé

L'objectif de ce mémoire est d'expliciter les modalités de l'écriture de soi chez Blaise Cendrars à partir d'une lecture du *Lotissement du ciel* (1949), œuvre déconcertante en raison de ses stratégies d'ambiguïté générique et de son unité problématique. Rendant très incertaines les frontières entre autobiographie et fiction, en accord avec l'injonction de l'auteur pseudonyme de réinventer sa vie par l'écriture, cette œuvre contient par ailleurs une série de fragments a priori étrangers au domaine de l'intime – hagiographie, compilation, notations encyclopédiques – et dont les rapports avec l'écriture de soi ne sont pas donnés d'emblée. Je propose de lire *Le Lotissement du ciel* comme un grand espace autobiographique, notion théorisée par Philippe Lejeune qui désigne des textes non autobiographiques pourtant mis au service de l'expression d'une vérité personnelle. Chez Cendrars, cet espace autobiographique se caractérise au premier chef par l'hétérogénéité. L'auteur utilise des matériaux disparates, mais toujours pour construire sa propre représentation. L'écart et le fragmentaire vont ainsi de pair avec une unité de ton et une concomitance déroutantes. La notion d'espace autobiographique se caractérise par une souplesse qui permet de mettre en valeur les complexités de l'écriture cendrarsienne. Elle évoque par ailleurs la spatialité, centrale chez l'auteur. S'écartant de la restitution d'une chronologie intime, Cendrars s'applique à présentifier le monde dans son œuvre pour en faire son « lotissement » et laisser les mots l'inscrire au cœur du monde.

Abstract

This thesis seeks to describe the lineaments of self-writing in Blaise Cendrars's *Le Lotissement du ciel* (1949). This text is largely disconcerting due to its ambiguity regarding literary genres and its apparent lack of unity. Blurring the borders between fiction and autobiography, in accordance with the author's injunction to reinvent his life through writing, this work also contains a series of fragments that seem irrelevant to self-writing – hagiography, compilation, encyclopedic notations – and whose relationship with autobiography are not self-evident. I propose a reading of *Le Lotissement du ciel* as a wide “espace autobiographique”, a notion theorized by Philippe Lejeune which designates texts that, although non-autobiographical in nature, are nevertheless used to express a personal truth. In Cendrars's writings, this “espace autobiographique” is characterized primarily by heterogeneity. While the author uses disparate materials, he always do so in order to build his own representation. Heterogeneity and fragmentation thus surprisingly go hand in hand with concomitance and unity of tone. Lejeune's notion is characterized by a flexibility that allows us to highlight the complexities of Cendrarsian writing. It also evokes spatiality, which is central to our author. Instead of drawing an intimate chronology, Cendrars seeks to presentify the world inside the text to make it his “lotissement”, thus inscribing himself in reality.

Remerciements

J'aimerais remercier chaleureusement Michel Biron, qui a dirigé la rédaction de ce mémoire avec une attention plus que généreuse. Sa disponibilité, son enthousiasme et sa clairvoyance ont rendu cette expérience véritablement fructueuse. Ses conseils ont bien souvent relancé ma réflexion en éclairant d'un nouveau jour ma lecture de l'œuvre cendrarsienne. Je tiens à souligner sa bienveillance et son appui depuis le début de mon cheminement à l'Université McGill.

Je voudrais également exprimer ma gratitude envers mes proches, qui m'ont soutenue chacun à leur façon pendant mon parcours scolaire. Une pensée particulière pour mes collègues et amis de la maîtrise, grâce auxquels la dernière année a été placée sous le signe de la complicité et de la découverte. Leur présence me sera toujours très chère.

Je remercie finalement le département des Littératures de langue française, de traduction et de création de l'Université McGill, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et le Fonds de Recherche du Québec – société et culture (FRQSC) pour leur précieux soutien financier.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé/Abstract	i
Remerciements	ii
Table des matières	iii
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE : CENDRARS, UNE VIE EN ÉCRITURE	11
a) Une autobiographie de « Blaise Cendrars »	11
b) Un parcours d'écriture.....	20
c) Du texte au contexte, du contexte au texte	31
DEUXIÈME PARTIE : DÉTOURS DE L'ÉCRITURE DE SOI.....	39
a) Fiction du double, fantasme des origines	39
b) Cendrars hagiographe.....	50
c) Le poésie au miroir de la mystique : réflexions sur la Guerre	62
TROISIÈME PARTIE : UNE POÉTIQUE DE L'ÉCRITURE DE SOI.....	71
a) Écarts, montage et signature	71
b) « Mon cœur vissé en objectif ».....	82
CONCLUSION.....	97
Bibliographie	111

INTRODUCTION

*Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a
fait : livre consubstantiel à son auteur, d'une
occupation propre, membre de ma vie, non d'une
occupation et fin tierce et étrangère, comme tous
les autres livres.*
MONTAIGNE

*Quand Albert (Dürer) a peint son autoportrait,
il ne l'a pas intitulé « ein Selbst-Bildniss » mais
« ein Ideal-Bildniss », c'est pourquoi il est
magnifique et plus vrai que vrai.*
CENDRARS

En 1945, la publication de *L'Homme foudroyé* marque le retour de Cendrars sur la scène littéraire après le silence des années de guerre et inaugure la dernière phase de son œuvre, celle consacrée à ses « souvenirs ». Celui qui s'était donné comme impératif de savoir toujours « renaître de ses cendres¹ » se réjouit de la réalisation d'un livre singulier, génial, « le meilleur de tous ceux que j'aurai publiés à ce jour² », confie-t-il à son ami et correspondant, Jacques-Henry Lèvesque. Ce nouveau livre poursuit à sa façon une entreprise tournée dès ses commencements vers la question de l'écriture, qui, comme le notait déjà Jean-Carlo Flückiger dans son ouvrage fondateur, est la « préoccupation constante³ » de Cendrars. *L'Homme foudroyé* sera suivi de *La Main Coupée* (1946), de *Bourlinguer* (1948) puis, enfin, du *Lotissement du ciel* (1949), livres qui forment ensemble

¹ Blaise Cendrars, *Œuvres autobiographiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, vol. 1, p. 24.

² Blaise Cendrars et Jacques-Henry Lèvesque, « *J'écris. Écrivez-moi.* » *Correspondance 1924-1959*, Monique Chefdor (éd.), Paris, Denoël, 1991, p. 255.

³ Jean-Carlo Flückiger, *Au cœur du texte. Essai sur Blaise Cendrars*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1977, p. 12.

la « tétralogie » des œuvres autobiographiques, considérée par nombre de commentateurs comme le chef-d'œuvre de l'auteur. Bien que relativement dissemblables, ces œuvres sont unies par un même projet d'écriture de soi qui donne à lire « l'aventure de Cendrars, poète et créateur de mythe⁴ ».

L'Homme foudroyé repose sur une écriture « rhapsodique » – par analogie avec un modèle musical défini par la liberté de composition – qu'il a en partage avec les autres volumes de la série et en particulier avec *Le Lotissement du ciel*, qui sera l'objet principal de ce mémoire. Cette écriture se caractérise par une poétique du désordre et de la fragmentation, ainsi qu'avec un traitement inusité de la matière autobiographique. L'écrivain travaille à la « recomposition d'un univers éclaté⁵ », qui prend appui sur la fragmentation même pour créer une nouvelle unité, dont les principes ne sont pas révélés d'emblée dans le texte. Si les œuvres de la tétralogie peuvent apparaître désordonnées à première vue, il ne fait toutefois pas de doute que leur construction a été au centre des préoccupations de l'auteur, qui présente ses souvenirs en se libérant des exigences de la chronologie, pour repenser les rapports entre temps et récit. À propos de *L'Homme foudroyé*, Cendrars écrit : « J'ai tellement battu les cartes que dans la version finale du bouquin tout pourrait encore y être interverti sur une ultime épreuve sans que rien ne soit changé. C'est que je suis maître du temps. Et c'est pourquoi mon bouquin n'est pas linéaire mais se situe dans la profondeur⁶ ». Par ailleurs, dans son sens musical, la rhapsodie implique aussi la contestation des formes fixes : « l'écrivain-rhapsode mêle les genres

⁴ Claude Leroy, *Œuvres autobiographiques complètes*, vol. 2, p. 1008.

⁵ Jacob Lachat et Elsa Neeman, « La rupture et la couture. Approche d'un enjeu poétique des 'Rhapsodies gitanes' », dans Christine Le Quellec Cottier (dir.), *Appel du large et écritures de soi*, Paris, Honoré Champion, Continent Cendrars, n°14, 2010, p. 106.

⁶ Blaise Cendrars et Jacques-Henry Lèvesques, *op. cit.*, p. 362.

d'une façon à la fois transgressive et subversive⁷ ». La tétralogie est l'aboutissement d'une œuvre qui s'est écrite dès son commencement « en-deçà » des genres littéraires, Cendrars ayant toujours détesté les étiquettes. La façon dont il décrit ses propres œuvres, loin d'apporter des éclaircissements, rend souvent encore plus ardue leur catégorisation. Par exemple, tout en s'identifiant sans équivoque au « je » de *L'Homme foudroyé*, Cendrars affirme dans sa correspondance que le livre tient aussi du « cantique des cantiques, de l'incantation, du reportage et des confessions d'un démiurge⁸ ». Les quatre volumes de la tétralogie semblent échapper aux catégories connues, proposant un défi d'interprétation tout à fait stimulant.

Il ne va pas de soi, dès lors, de parler d'œuvres « autobiographiques » pour décrire la série ouverte avec *L'Homme foudroyé*. Si toute l'œuvre de Cendrars semble avoir pour matière la vie de l'auteur, les textes composant la tétralogie proposent un pacte de lecture pour le moins ambigu. Dans *L'Autobiographie en France*, Philippe Lejeune range ainsi Cendrars chez les mythomanes, aux côtés de Céline⁹, dont l'œuvre questionne également les rapports entre le roman et l'autobiographie. Claude Leroy comme Jean-Carlo Flückiger ont rappelé dans leurs études les accusations d'affabulation qui ont été faites à l'auteur à la main coupée par ses premiers lecteurs. Se pencher sur l'œuvre de Cendrars implique nécessairement de se questionner sur la place qu'y occupe la fiction, surtout dans le cas des quatre grandes œuvres des années quarante. Il n'est pas étonnant, ainsi, que la vague d'études sur l'autofiction se soit accompagnée de l'apparition relativement fréquente du nom de Cendrars. Les œuvres autobiographiques de l'auteur s'inscrivent dans un

⁷ Jacob Lachat et Elsa Neeman, *op. cit.*, p. 113.

⁸ Blaise Cendrars et Jacques-Henry Lèvesques, *op. cit.*, p. 285.

⁹ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 20.

mouvement qui n'a pas cessé de prendre de l'importance depuis la Seconde Guerre mondiale, moment où se resserrent les relations « à la fois étroites et ambiguës » entre le roman et l'autobiographie, qui vont connaître une véritable « interpénétration¹⁰ ». Sont emblématiques de ce mouvement, outre Céline que nous avons déjà nommé, un écrivain comme Aragon, lui aussi contemporain de Cendrars. Si l'on assiste à la « conversion » à l'autobiographie de plusieurs romanciers, c'est en partie parce que ceux-ci « retrouvent dans le récit autobiographique, avec plus de liberté et d'abandon, un substitut du récit romanesque. [...] Mais ce sont bien de toute manière les techniques du roman traditionnel que l'on retrouve dans les formes apparemment étrangères au roman : le document, la biographie, l'autobiographie.¹¹ » De la même façon, les œuvres de la tétralogie ne suivent en rien la formule convenue de l'autobiographie traditionnelle et exposent des indices de leur propre fictivité, en plus d'exhiber le processus même par lequel Cendrars entend s'écrire et s'interroger.

Les questions induites par ces différentes considérations se posent de façon particulièrement sensible pour le dernier volume de la tétralogie, *Le Lotissement du ciel*, livre déconcertant à bien des égards. Cette étrangeté n'a pas manqué d'influencer sa réception, ainsi que le mentionne Claude Leroy dans son introduction à un collectif paru en 1995 et qui reste le seul ouvrage exclusivement consacré à l'œuvre : « À l'écart de la foule et de la mode, il sert de point de convergence à quelques amateurs passionnés, qui s'y donnent des rendez-vous de société secrète.¹² » Caractérisé par l'hybridité des registres, un croisement des genres qui semble presque rendre caduque la distinction entre la fiction

¹⁰ Henri Lemaître, *L'Aventure littéraire du XX^e siècle. 1920-1960*, Paris, Bordas, 1984, p. 444.

¹¹ Jacques Bersiani *et al*, *La littérature en France de 1945 à 1981*, Paris, Bordas, 2003, p. 295.

¹² Claude Leroy, « Le Livre des secrets », dans Claude Leroy (dir.), *Cendrars et « Le Lotissement du ciel »* (actes du colloque de Conflans-Sainte-Honorine, 16-17 juin 1991), Paris, Armand Colin, 1992, p. 7.

et l'autobiographie, et l'imbrication de différentes trames narratives, le quatrième volume de la tétralogie décourage d'emblée les tentatives de définition, ainsi que le souligne par exemple Jay Bochner : « avec *Le Lotissement du ciel*, je crois que la question du genre, cette question 'Mais qu'est-ce que c'est?' se pose d'une manière si immédiate et pressante lors de la lecture du livre qu'il est à supposer que Cendrars désirât qu'on la posât.¹³ » La particularité du *Lotissement du ciel* consiste en ce que l'œuvre non seulement brouille les frontières entre l'autobiographie et la fiction, mais contient en outre tout un lot d'éléments qui n'appartiennent à aucun de ces deux pôles et qui en font dès lors un objet hautement hétérogène.

Composé de trois textes d'abord conçus indépendamment, *Le Lotissement du ciel* contient d'abord un certain nombre de souvenirs de l'auteur, qui convoque dans le désordre les moments clés de son parcours d'écrivain. S'entremêlent à ces épisodes autobiographiques une panoplie de références intertextuelles, principalement aux œuvres précédentes de Cendrars, qui semble convoquer toute sa bibliothèque personnelle. L'œuvre penche en outre parfois du côté de la fiction ou de la fabulation, mouvement rendu sensible par certains indices disséminés au fil du texte. On trouve finalement dans *Le Lotissement du ciel* une matière hagiographique et érudite très dense qui a de quoi rebuter le lecteur, et qui déconcerte par son caractère apparemment étranger à la modernité. Cette hétérogénéité n'empêche pas, pourtant, une étonnante unité de ton. Cendrars ne se contente pas de susciter le plaisir de la coïncidence inhérent au culte du « hasard objectif », comme il ne pratique pas le choc des contraires dans le simple but de créer un effet de surprise. La subjectivité du « Je » cendrarsien, présente à tous les niveaux du texte, rend évident que

¹³ Jay Bocher, « Lotir », dans *ibid.*, p. 158.

cette hétérogénéité est au service d'un projet d'écriture de soi original et inusité, qu'il est tout indiqué d'analyser.

On compte déjà quelques pistes et réflexions à ce propos. Chaque problème résultant de la conjonction dans un même espace de « morceaux » hétérogènes a suscité un certain nombre d'analyses. La question des références à la tradition et aux textes chrétiens a particulièrement occupé les commentateurs. Laurence Guyon a mené une étude considérable centrée sur le corpus des œuvres autobiographiques, dans laquelle elle identifie trois postures de l'autobiographe par rapport à l'intertextualité chrétienne qu'il convoque : celle de « l'ironiste », celle de « l'amant du secret des choses », fasciné par les mystères de l'univers, et celle de l'auteur en quête de « L'Autre¹⁴ », qui s'interroge dans le miroir des figures de la tradition. Les travaux d'Aude Bonord sur la figure du saint dans les « Mémoires » de Cendrars s'inscrivent aussi dans cette perspective¹⁵, et sont particulièrement utiles pour comprendre les rapports entre la forme de l'hagiographie et le projet d'écriture de soi. Ces différentes études se concentrent toutefois sur la question des rapports à la tradition chrétienne sans proposer, comme nous entendons le faire, une lecture globale du *Lotissement du ciel*.

On recense quelques réflexions consacrées à la question de l'unité du livre, principalement dans l'ouvrage collectif déjà mentionné, mais aussi dans l'appareil critique des *Œuvres autobiographiques complètes* parues en 2012. Quoique problématique – Claude Leroy utilise par exemple le terme de « puzzle¹⁶ » – cette unité semble bel et bien

¹⁴ Voir : Laurence Guyon, *Cendrars en énigme. Modèles mystiques, écritures poétiques*, Paris, Honoré Champion, Cahiers Blaise Cendrars n° 9, 2007.

¹⁵ Voir : Aude Bonord, *Les « Hagiographes de la main gauche ». Variations de la vie de saints au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

¹⁶ Claude Leroy, *Œuvres autobiographiques complètes*, vol. 2, p. 1005.

pouvoir être restituée et ressort par exemple de l'analyse génétique : « Le manuscrit pour l'impression présente de nombreuses interventions autographes qui font voir comment le couturier de l'écriture tisse des liens entre les récits en multipliant échos et rappels, annonces et reprises en variation.¹⁷ » Claude Leroy laisse entendre que *Le Lotissement du ciel* serait gouverné par une « dimension testamentaire : c'est à la fois un livre des origines et un dernier bilan avant liquidation¹⁸ ». Pour mener à bien ce bilan, l'auteur convoque l'ensemble de ses écrits, ce qui confère à cette œuvre une importante dimension autoréflexive. Christine Le Quellec s'intéresse particulièrement à cette question, affirmant que Cendrars donnerait à lire dans *Le Lotissement du ciel*, en plus du récit de son expérience personnelle, une « succession scripturale, utilisant les genres qu'il a pratiqués dans sa vie¹⁹ ». Claude Leroy insiste de même sur le caractère autoréflexif du *Lotissement du ciel* : « Vaste bibliothèque ouverte sur le monde, *Le Lotissement du ciel* propose aussi une bibliographie détaillée de l'auteur, à laquelle le lecteur se voit renvoyé par un ensemble d'allusions, de citations ou de notes qui donnent au volume une allure d'anthologie personnelle.²⁰ »

Toutes ces pistes doivent être prises en compte dans une étude cherchant à proposer une lecture globale de l'œuvre. Nous aimerions à la fois procéder à une synthèse des travaux existants et orienter notre recherche vers les questions spécifiquement soulevées par *Le Lotissement du ciel*, qui est indéniablement le volume de la tétralogie qui pousse le plus loin l'hétérogénéité. Si *Le Lotissement du ciel* ne saurait être lu comme le récit de vie

¹⁷ Claude Leroy, *ibid.*, p. 1004.

¹⁸ Claude Leroy, *ibid.*, p. 1005.

¹⁹ Christine Le Quellec, « *Le Lotissement du ciel* : une mise à l'enquête », dans Claude Leroy (dir.), *Cendrars et Le Lotissement du ciel*, p. 136.

²⁰ Claude Leroy, *Œuvres autobiographiques complètes*, vol. 2, p. 1005.

complet et total de Cendrars, sa dimension testamentaire ne fait toutefois aucun doute et a valeur d'engagement autobiographique²¹. Notre analyse sera gouvernée par la question de l'écriture de soi, se plaçant ainsi sous le signe de la poétique et de la théorie des genres. Cette perspective permet de donner une interprétation pertinente de l'hétérogénéité et de la composition « rhapsodique » de l'œuvre, qui semblent motivées par la conception cendrarsienne de l'écriture autobiographique. La visée centrale de notre analyse sera de penser les rapports entre le matériau non proprement autobiographique présent dans l'œuvre et le projet d'écriture de soi qui caractérise cette dernière. Pour ce faire, nous aimerions proposer que *Le Lotissement du ciel* peut être lu comme un *espace autobiographique hétérogène*, hypothèse qui guidera l'ensemble de notre réflexion.

La notion d'« espace autobiographique » développée par Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique* paraît particulièrement utile pour appréhender *Le Lotissement du ciel*. Cette notion désigne une « forme indirecte du pacte autobiographique », que Lejeune appelle le « pacte fantasmatique²² » et qui, formulé par un auteur, suggère que ses textes de fiction seraient dédiés à l'expression d'une vérité personnelle. Des textes à première vue étrangers au domaine de l'intime se verraient donc indirectement attribuer une dimension autobiographique. Ainsi que l'indique Françoise Simonet-Tenant, la notion d'espace autobiographique est « efficace pour appréhender maintes œuvres autobiographiques publiées après 1945 », période marquée par « le règne des autobiographies lacunaires et parcellaires, voire hybridées, avec des fictions narratives ou de la prose essayiste²³ ». Nous croyons ainsi que cette notion pourrait s'appliquer à tous les fragments de l'œuvre – et pas

²¹ Voir Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 71.

²² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 42.

²³ Françoise Simonet-Tenant *et al* (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 313.

seulement à ceux qui appartiennent au domaine de la fiction – qui, sans être directement autobiographiques, peuvent néanmoins avoir une fonction primordiale dans le projet d’écriture de soi de Cendrars. *Le Lotissement du ciel* pourrait alors être envisagé comme un grand espace autobiographique, où entrent en correspondance toutes les parties de l’œuvre pour donner à lire qui est « Cendrars », créateur et création de l’écriture. Nous envisagerons l’entreprise de notre auteur à partir de la fin, en montrant comment le dernier volume de la tétralogie, qui met le point final au projet autobiographique, lui permet d’imaginer les choses autrement, convoquant tout ensemble « choses vues, lues, entendues, vécues et écrites au gré d’une existence²⁴ » pour construire sa propre représentation.

Notre étude se fera en trois mouvements. Nous nous attaquerons d’abord au problème de l’ambiguïté générique du *Lotissement du ciel*, en décrivant les paramètres qui déterminent l’écriture de soi chez Cendrars, notamment celui de la pseudonymie, fondamental chez notre auteur. Nous nous intéresserons par ailleurs aux références intertextuelles présentes dans l’œuvre et à la façon dont elles participent à l’établissement d’un pacte de lecture. La section centrale du présent travail sera de son côté consacrée au problème de l’hétérogénéité de l’œuvre. Nous développerons notre hypothèse principale en montrant comment la notion d’espace autobiographique permet d’intégrer les fragments non directement autobiographiques dans le projet d’écriture de soi qui est celui du dernier volume de la tétralogie. Les fragments concernés sont ceux qui, comme le chapitre intitulé « Le Roman du Morro Azul », exhibent leur dimension fictive, le récit hagiographique de la vie de saint Joseph de Cupertino, la compilation recensant les cas de lévitation chez les saints chrétiens depuis l’an 1000 et une prose mystique intitulée « Le Ravisement

²⁴ Jacob Lachat et Elsa Neeman, *op. cit.*, p. 102.

d'amour ». Nous verrons que la rencontre de ces différents éléments dans le texte permet de varier les perspectives sur l'expérience de Cendrars pour en donner une représentation toute « en profondeur ». *Le Lotissement du ciel* contient finalement tout un lot de commentaires autoréflexifs et de métaphores qui inscrivent l'écriture de soi dans le problème plus large des rapports entre le texte et le monde. En nous intéressant à ces passages, ainsi qu'à l'architecture du texte, nous préciserons encore la démarche de Cendrars, montrant comment l'hétérogénéité caractéristique de son écriture est mise au service d'un effort pour « présentifier » le monde. Nous serons dès lors à même de décrire ce que signifie s'écrire pour Cendrars et de revenir à la fin de ce parcours sur la question des genres, notamment à la place à accorder aux réflexions sur l'autofiction.

a) Une autobiographie de « Blaise Cendrars »

La présentation que nous avons faite du *Lotissement du ciel* rend évident que toute tentative de définition générique doit aboutir à des résultats quelque peu chancelants. C'est probablement ce que Cendrars aurait souhaité, lui qui considérait l'idée même de genre littéraire, ainsi que l'indique Leroy, comme une « momification de l'écriture²⁵ ». En fait, deux problèmes distincts apparaissent lorsque l'on tente d'appliquer certaines catégories génériques aux œuvres de la tétralogie, et en particulier au *Lotissement du ciel* : celui de l'hétérogénéité et celui de l'ambiguïté qui concerne le partage entre « fiction et diction²⁶ ». Face à ces difficultés, certains critiques s'en tiennent aux désignations de Cendrars dans le texte ou le périphrase, qui sont peu nombreuses et de peu de secours. La plus connue se trouve dans un entretien, alors que Michel Manoll souhaite questionner Cendrars sur ses « Mémoires » et que celui-ci nuance qu'il s'agit de « Mémoires sans être des Mémoires ». On trouve par ailleurs au sein même de *Bourlinguer* le terme de « souvenirs » que choisit par exemple d'adopter Laurence Guyon. Ces termes servent surtout, nous semble-t-il, à désigner d'un même coup les œuvres que la critique rassemble dans une tétralogie. C'est ainsi que nous n'utiliserons le terme de « Mémoires », avec ses guillemets, que pour désigner de façon simple et efficace ces quatre œuvres, comme outil donc, et non comme identification générique en tant que telle qui assimilerait ces œuvres au genre littéraire des Mémoires.

²⁵ Claude Leroy, *Œuvres autobiographiques complètes*, vol. 1, p. XV.

²⁶ Voir Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

Nous traiterons le premier problème identifié, celui de l'hétérogénéité constitutive du *Lotissement du ciel*, à partir de la notion d'« espace autobiographique », question qui occupera tel qu'annoncé en introduction le deuxième chapitre de ce travail. Toutefois, même sans prendre en considération les fragments de l'œuvre qui appartiennent manifestement à un genre autre que celui de l'autobiographie – hagiographie ou fiction, principalement – la question du genre de l'œuvre ne devient pas plus évidente. Autrement dit, une fois le problème de l'hétérogénéité reconnu, reste celui de l'ambiguïté. Les « Mémoires » ne respectent pas pleinement les clauses du pacte autobiographiques établies par Philippe Lejeune, parce qu'ils manipulent la matière autobiographique de façon assez importante pour suggérer, sans la déclarer, leur part de fictivité. Cette particularité a tout naturellement engendré quelques débats à savoir si l'on devrait ou non considérer les « Mémoires » comme des autofictions avant la lettre²⁷.

L'ambiguïté est manifeste dès la première partie du *Lotissement du ciel*, intitulée « Le jugement dernier », qui, en raison de sa brièveté, tient davantage d'une introduction – qui donne le ton et exhibe certains enjeux de l'œuvre – que d'une partie en tant que telle²⁸. Le récit raconte le voyage de Cendrars sur le *Gelria*, le paquebot qui le ramène en Europe après un séjour au Brésil. Le voyageur transporte avec lui, au grand dam de l'équipage, « soixante-sept ouistitis » et « deux cent cinquante [oiseaux] sept-couleurs qui sont des oiseaux du tropique dont jamais aucun exemplaire vivant n'a pu franchir l'Atlantique » (p.

²⁷ Voir par exemple Christine Le Quellec, « Cendrars et ses écrits autobiographiques : une autofiction avant la lettre? » dans Joël Zufferey (dir.), *L'Autofiction : variations génériques et discursives*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan Academia, coll. « Au cœur des textes », n°22, 2012, p. 17-31. Notre propre position se clarifiera au fil du mémoire.

²⁸ Christine Le Quellec, « *Le Lotissement du ciel* : une mise à l'enquête », p. 137.

388-389²⁹). Or il veut tenter l'impossible et rapporter vivant un de ces oiseaux merveilleux pour épater la « petite fille [qu'il aimait] tant » (p. 389). L'exploit est réussi puisque, malgré une hécatombe presque totale, « la petite fille des Batignolles put voir, ouïr et admirer un sept-couleurs vivant qui fit ses galipettes sur la table de la cuisine, avant de mourir à son tour, le lendemain matin, au petit jour, dans la lumière crue d'une ampoule électrique » (p. 396).

Les commentateurs ont vu dans « la petite fille des Batignolles » le portrait caché de Raymone³⁰, la muse-amour de l'auteur, dont la présence serait inscrite sous plusieurs formes dans *Le Lotissement du ciel*, comme dans l'œuvre en général depuis la rencontre de Cendrars et de la comédienne en 1917. Cela dit, le récit lui-même reste à plus d'une occasion vague quant à ses références spatio-temporelles et l'identité de ses personnages. La « petite fille des Batignolles », la « porteuse de pain », « Bueno » sont autant de figures dépourvues de noms qui seraient la garantie d'un état civil bien circonscrit ; elles ont dès lors un statut ambigu, entre la personne et le personnage. Par cette indétermination ou cette imprécision, le texte semble faire une sorte de pas de côté par rapport à l'horizon d'attente habituel de l'autobiographie, censé être un genre référentiel, qui apporte de l'information sur la « réalité » du lecteur³¹. Par ailleurs, « Le jugement dernier » comprend tout un lot d'exagérations manifestes – Cendrars transporte un vrai zoo sur le paquebot! – qui agissent comme des indices de fictivité. Ajoutons à ces premiers éléments la valeur métaphorique

²⁹ Les références données entre parenthèses dans le corps du texte renvoient à l'édition des *Œuvres autobiographiques complètes*, vol. 1 pour *L'Homme foudroyé* et vol. 2 pour *Bourlinguer* et *Le Lotissement du ciel*.

³⁰ Raymone Duchâteau (1896-1986) est une comédienne française qui fit notamment partie de la troupe de Louis Jouvet. Elle épousa Cendrars le 27 octobre 1949, c'est-à-dire peu après la publication du *Lotissement du ciel*.

³¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique.*, p. 40.

de la scène du « Jugement dernier » annoncée par le titre, ou encore un commencement *in medias res* typique des textes de fiction.

On voit bien que *Le Lotissement du ciel* ne s'ouvre pas sur un pacte autobiographique clair et explicite. Malgré la présence du nom « Cendrars », qui établit une identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage, les éléments du « Jugement dernier » évoqués ci-dessus font que l'intention autobiographique du texte est loin d'être explicite. D'ailleurs le titre de l'œuvre n'offre lui non plus aucune information à ce sujet. Cendrars n'a utilisé qu'une seule fois le terme « autobiographie » comme étiquette générique, en sous-titrant *Une nuit dans la forêt* (1929) « premier fragment d'une autobiographie », de façon à insinuer le caractère fragmentaire et inachevé – voire troué – de ce texte, caractère que conservera le reste de l'œuvre autobiographique. Dans les autres occasions où il emploie le mot, il lui donne « une extension si générale qu'elle s'invalide d'elle-même³² », c'est-à-dire que le mot désigne moins un genre qu'une certaine dimension de l'écriture. Par ailleurs, quand Cendrars mentionne le genre autobiographique dans sa correspondance, c'est en accord avec une conception particulière de l'écriture comme lieu d'une vérité particulière : « La mémoire est une vérité qui n'est pas celle du savant dans sa cornue et le mensonge est une autre vérité – et surtout l'autobiographique, qui est si difficile comme en fait foi, après des milliers d'années de production littéraire, la production de quelques rares bouquins seulement.³³ » L'écriture de soi est le lieu d'une restitution particulière du réel, grâce à laquelle celui-ci trouve son expression la plus vraie.

³² Claude Leroy, *Œuvres autobiographiques complètes*, vol. 1., p. XV.

³³ Blaise Cendrars, *Correspondance 1934-1979 : 45 ans d'amitié*, Miriam Cendrars (éd.), Paris, Denoël, 1995, p. 160.

Pour Claude Leroy, l'œuvre de Cendrars exemplifie dans une certaine mesure la notion de « mythobiographie » développée par Claude Louis-Combet, dont il tire celle d'« automythobiographie ». Celle-ci peut être décrite comme « une entreprise d'écriture visant à traiter le matériel autobiographique à partir de ses éléments oniriques, mythologiques³⁴ ». En d'autres mots, ce type d'écriture autobiographique, par un travail de construction particulier, par exemple en portant une attention particulière à une logique de la fondation ou de la rétribution, vise à élever la vie au rang du mythe.

Il faut enfin aborder les volumes de la tétralogie en prenant en compte une notion capitale inventée par Cendrars lui-même, celle de « prochronie ». Le terme « prochronie » est utilisé la première fois comme sous-titre générique à *Vol à voile*³⁵, de sorte que, selon Claude Leroy, il est possible d'affirmer que les « Mémoires » sont eux aussi des « prochronies », catégorie taillée par Cendrars pour caractériser des textes difficilement classifiables. « Prochronie » est un néologisme de l'auteur dérivé de « prochronisme », erreur de chronologie qui consiste à placer un événement ou un fait avant sa date réelle. Chez Cendrars, toutefois, loin d'impliquer l'erreur, la prochronie consiste en un « traitement du temps libéré des carcans factuels au profit de la recherche du sens³⁶ ». L'auteur transforme sa vie dans l'écriture en y réorganisant les faits, de façon à y faire jouer tout un système d'annonces, de redoublements, de préfigurations. Cette pulsion transformatrice était déjà celle qu'évoquait la sentence livrée au jeune Cendrars par son professeur de musique dans une scène de *Vol à voile* : « rien n'est inadmissible, sauf peut-être la vie, à moins qu'on ne l'admette pour la réinventer tous les jours!... », sentence qui,

³⁴ Claude Leroy, *Œuvres autobiographiques complètes*, vol. 1, p. XVI.

³⁵ Il s'agit d'un court texte autobiographique.

³⁶ Jean-Carlo Flückiger, *op cit.*, p. 970.

au dire de Cendrars, « suffit pour ravager [son] adolescence et [le] brûler toute la vie.³⁷ » La restitution du réel est ainsi soumise à la main créatrice de l'auteur, qui entend, à partir du présent, « façonner sa vie à sa guise³⁸ » sur sa machine à écrire. À partir du présent, puisque c'est celui-ci qui commande la réorganisation de la matière autobiographique et la transformation du passé dans l'écriture. De là, le passé transformé modifie à son tour tout le récit de vie subséquent, dans un mouvement circulaire d'échanges. Il s'agit moins d'inventer de toutes pièces que de transformer une vie qui existe d'abord sous formes de souvenirs. Claude Leroy résume ainsi : « Conjoignant la rétrospection à la régénération, la commémoration à l'instauration, [la prochronie] substitue, à la conception d'un temps linéaire, successif, irréversible, objectif, un temps cyclique, mythique, élastique, 'signé', qui est celui des renaissances, des correspondances, des coïncidences magiques entre soi et soi, soi et les autres, soi et le monde.³⁹ » Ce serait en somme grâce aux principes de la prochronie que Cendrars pourrait inscrire dans le texte la construction de sa vocation d'écrivain.

Malgré les effets de la « prochronie », nous sommes d'accord avec Claude Leroy qui est d'avis qu'il ne faut pas classer Cendrars, comme Philippe Lejeune, parmi les mythomanes⁴⁰. La mythomanie implique selon Lejeune, au-delà des simples déformations et interprétations « consubstantielles à l'élaboration du mythe personnel dans toute autobiographie », « la substitution d'une histoire carrément inventée, et globalement sans

³⁷ Blaise Cendrars, *Œuvres autobiographiques complètes*, vol. 1, p. 75.

³⁸ Xavier Gradoux, « Écriture du 'moi' dans *Vol à voile* : un sentier qui se dessine en marchant », dans Christine Le Quellec Cottier (dir.), *Appel du large et écritures de soi*, Paris, Honoré Champion, Continent Cendrars, n°14, 2010, p. 135

³⁹ Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, Villeneuve-d'Ascq (France), Presses universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 1996, p. 314.

⁴⁰ Claude Leroy, *Œuvres autobiographiques complètes*, vol. 2, p. 1005.

rapport d'exactitude avec la vie⁴¹ ». Mais si Cendrars « dégage en effet sa vie des attaches du compte-rendu⁴² », et que les œuvres de la tétralogie comportent toutes les ambiguïtés que nous avons décrites, il apparaît difficile de tracer la limite entre les « déformations » dont parle Lejeune et ce qu'il considère comme de la mythomanie. Il faut par ailleurs ajouter à toutes ces remarques un problème de première importance dans l'œuvre de Cendrars, déterminée par l'invention première d'un nom nouveau.

De fait, les critiques qui ont selon nous le mieux décrit les problèmes liés au genre de la tétralogie sont ceux qui ont pris sérieusement en compte le phénomène de la pseudonymie. Parmi ceux-ci, c'est David Martens qui offre la réflexion la plus approfondie. Celle-ci montre bien pourquoi les œuvres de la tétralogie ne peuvent être considérées comme des autofictions. Chez Cendrars, le choix d'un autre nom n'est pas une simple coquetterie et s'inscrit véritablement au cœur de toute son entreprise. De façon générale, un pseudonyme crée un « clivage [...] entre l'écrivain empirique et la figure auctoriale⁴³ », clivage plus ou moins important selon les auteurs. Il est l'un des facteurs de l'ambiguïté de l'écriture autobiographique que nous avons décrite. Pour David Martens, tout pseudonyme peut être l'objet de deux lectures différentes. La lecture la plus usuelle fait du pseudonyme le faux nom d'un auteur « réel » - dans le cas qui nous occupe, l'individu empirique qui existe dans l'état civil sous le nom de « Frédéric Sauser ». Le pseudonyme serait alors un deuxième nom ou un nom de remplacement qui référerait à un individu exactement comme le fait un nom ordinaire, ce qui aurait somme toute peu d'impact sur les propriétés de l'œuvre qu'il signe. Une deuxième interprétation permet

⁴¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 40.

⁴² Claude Leroy, *Œuvres autobiographiques complètes*, vol. 1, p. XV.

⁴³ David Martens, *L'Invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, Paris, Honoré Champion, Les Cahiers Blaise Cendrars n°10, 2010, p. 41.

toutefois de considérer qu'un pseudonyme est le vrai nom d'un personnage fictif, créé par l'individu empirique. Dans cette perspective, la principale invention de Blaise Cendrars serait « Blaise Cendrars », être de fiction créé en même temps que l'adoption du pseudonyme. Pour Martens, et là est le nœud véritable de la question, il est impossible d'éliminer une de ces deux lectures possibles du pseudonyme pour n'en conserver qu'une seule. Même si les auteurs penchent souvent plus d'un côté que de l'autre, et parfois jusqu'à exemplifier presque exclusivement une de ces deux postures de la pseudonymie, l'ambiguïté persiste toujours. Dans le cas de Cendrars, cette ambiguïté est même exploitée. C'est ainsi que Martens analyse le silence de Cendrars dans ses œuvres autobiographiques quant à l'invention de son pseudonyme : raconter cette invention reviendrait à faire de « Cendrars » un simple nom de remplacement et aplatirait l'épaisseur, la double-nature du pseudonyme. « Blaise Cendrars » est à la fois le nom d'un individu réel et celui d'un être de fiction, ce qui rend problématique le statut ontologique de l'entité à laquelle il réfère. Le pseudonyme peut être rapproché de la figure du « spectre », être de l'« entre-deux⁴⁴ ». N'existant que dans un espace intermédiaire, ambigu, Blaise Cendrars est à la fois créateur et création de l'écriture. Les œuvres écrites « par » Cendrars sont aussi sa propre chair et permettent son inscription dans ce que nous appelons la réalité.

Notre développement avait pour objectif de baliser notre enquête, de spécifier les paramètres – rejet des catégories génériques chez Cendrars, ambiguïté du pacte de lecture, transformations inhérentes à la prochronie, effets du pseudonyme – qui doivent être pris en compte à la lecture du *Lotissement du ciel*. Si nous considérons les œuvres de la tétralogie comme des œuvres « autobiographiques », et non comme des autofictions par exemple,

⁴⁴ *Ibid.*, p. 43.

c'est sans utiliser ce terme dans un sens strict, et en ayant en tête toutes les réserves qui découlent des remarques précédentes. *Le Lotissement du ciel* donne à lire l'autobiographie de « Cendrars », figure au statut particulier qui fait que l'entreprise de soi échappe aux reproches de mythomanie en même temps qu'elle échappe aux contraintes de la restitution factuelle. Par ailleurs, en tant qu'elle est l'autobiographie d'une figure d'abord auctoriale, l'œuvre a comme point focal une certaine expérience de la Poésie, qui est véritablement la dimension primordiale, voire la seule dimension de la « vie » qui nous y est présentée.

Si nous revenons à la scène d'introduction de l'œuvre, celle présentée dans « Le jugement dernier », la primauté de la question de l'écriture dans *Le Lotissement du ciel* apparaît de façon évidente. Flückiger a montré que nombre de récits, chez l'auteur à la main coupée, peuvent être compris comme des paraboles de la création littéraire⁴⁵. La géographie du « jugement dernier » fait justement intervenir les deux patries d'élection de l'auteur : le Brésil, berceau de « l'apprentissage de [son] métier de romancier » (p. 663), et la France, nation choisie pour vivre et écrire la majeure partie de son œuvre. Flückiger croit par ailleurs que la structure fondamentale de l'œuvre cendrarsienne peut être considérée comme le voyage vers Paris, ce qui équivaut, métaphoriquement, à un voyage vers l'écriture⁴⁶. Or c'est précisément à Paris, « Ville de la Tour unique », qu'aboutit le Cendrars du « Jugement dernier », comme aboutissait déjà le narrateur de *La prose du transsibérien*, à l'autre extrémité de l'œuvre. Dans cette perspective, *Le Lotissement du ciel* serait le récit d'un voyage d'écriture, par un auteur qui se voit déjà face à la mort – au « Jugement dernier » – et qui accomplit une dernière tentative pour donner forme et sens au temps passé : « Nuit étoilée...La destinée...Les hommes... Mes personnages... Moi-

⁴⁵ Jean-Carlo Flückiger, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 78-79.

même, l'homme de lettres... Je n'y comprends plus rien... Et je me remets à écrire pour rattraper le temps perdu, la vie qui fuit, les hommes qui dansent selon le rythme de la danse des Dieux de la création et de la destruction » (p. 635-636). Dans cette recherche du temps perdu, tous les ordres s'emmêlent : les livres et la vie, les personnes et les personnages, le passé et le présent, la rétrospection et la création. Les anciennes œuvres de l'auteur y sont particulièrement mises à contribution. Nous allons constater que c'est également par le jeu des références intertextuelles, entre autres, que Cendrars revendique lui-même dans *Le Lotissement du ciel* la différence de statut qui existe entre les « Mémoires » et ses œuvres de fiction. C'est cette double participation des références à la constitution d'un parcours d'écriture et à l'établissement d'un discours sur l'écriture de soi que nous allons maintenant analyser.

b) Un parcours d'écriture

Dans *Le Lotissement du ciel*, Cendrars revisite plusieurs moments clés de son expérience d'écrivain par l'entremise d'une dimension du texte que la critique a déjà notée, à savoir une vaste matière intertextuelle et autoréférentielle – autotextuelle⁴⁷, donc – qui fait du dernier tome des « Mémoires » la « bibliothèque » ou l'« anthologie personnelle⁴⁸ » de l'auteur. Les références intertextuelles se trouvent en majorité dans la dernière partie de l'œuvre, « La Tour Eiffel sidérale », la partie la plus explicitement autobiographique – puisque la moins hétérogène – de l'œuvre. À l'opposé, dans la partie centrale de l'œuvre, « Le Nouveau Patron de l'aviation », écriture hagiographique et exercice de compilation

⁴⁷ Le terme est utilisé par Annick Bouillaguet dans « Blaise Cendrars, lecteur de lui-même. Un fait d'autotextualité », *Poétique*, n. 112, p. 409-421.

⁴⁸ Claude Leroy, *Œuvres autobiographiques complètes*, vol. 2, p. 1005.

vont de pair, du fait même des exigences propres à ces genres, avec un relatif effacement de la figure auctoriale dans le texte en même temps que des références à sa bibliothèque personnelle. Intégrés par de multiples mécanismes, enchevêtrés au reste du texte, les anciens textes de l'auteur deviennent des signes de vie⁴⁹, et leur présence renvoie, sans nécessairement qu'il soit raconté, au moment du parcours de Cendrars où ils furent écrits.

Le Lotissement du ciel, on le comprend déjà, n'a rien d'un récit linéaire rétrospectif, dans lequel Cendrars rappellerait simplement les différentes étapes de sa carrière d'écrivain. L'autoréférentialité ne passe ainsi pas seulement par la simple mention des textes écrits par l'auteur dans le passé. Les anciennes œuvres de l'auteur, parfois nommées, parfois évoquées implicitement ou parfois citées, participent activement à l'élaboration du récit. Comme le notait déjà Flückiger, le système d'allusion aux textes semble de fait être un des principes d'engendrement de l'œuvre, dans *Le Lotissement du ciel* comme dans la plupart des œuvres de l'auteur à partir d'*Aujourd'hui*⁵⁰. Vincent Colonna note de son côté que « rarement auteur se sera autant commenté dans ses propres livres. Dès les années 30, il y a comme un repliement de l'œuvre sur elle-même, les textes suivants se nourrissant des productions antérieures⁵¹ ». Cette reprise constante permet la réactualisation de textes appelés à rester *vivants*, rappelant en cela le « mouvement perpétuel » dont rêvait l'auteur de *L'Eubage*, et ce principe de mouvement se communique comme par contagion au *Lotissement du ciel*, qui n'a rien de figé ou de définitif malgré sa dimension testamentaire. L'intense circulation intertextuelle au sein de l'œuvre de Cendrars contribue d'ailleurs à une particularité partout présente, soit cet effacement des « frontières entre les genres qui

⁴⁹ Christine Le Quellec, « *Le Lotissement du ciel* : une mise à l'enquête », p. 136.

⁵⁰ Voir Jean-Carlo Flückiger, *op. cit.*, p. 75.

⁵¹ Vincent Colonna, « Fiction et vérité chez Blaise Cendrars », dans Jacqueline Bernard (dir.), *Cendrars l'Aventurier du texte*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1988, p. 113.

apparaissent chez lui comme des pratiques aux frontières fragiles, modulables et révocables⁵² ».

Notons également que, selon Christine Le Quellec, l'autoréférentialité du *Lotissement du ciel* passe aussi par des moyens beaucoup plus indirects, notamment par des références à d'anciennes « pratiques d'écriture », c'est-à-dire que certains segments de l'œuvre rappellent d'anciens textes du même genre ou reposant sur une même formule d'écriture. Par exemple, le catalogue des cas de lévitation dans « Le Nouveau Patron de l'aviation » rappellerait une pratique anthologique déjà appliquée par l'auteur dans *L'Anthologie nègre*. Cela dit, même si Cendrars reprend souvent telles quelles certaines formules d'écriture déjà éprouvées, rien n'assure qu'il le fasse de façon systématique ni même planifiée, d'autant plus que *Le Lotissement du ciel* est à certains égards un livre de circonstances, qui crée son unité à partir de textes écrits à des époques différentes. Les phénomènes de reprise formelle cohabitent en outre avec des phénomènes de reprise thématique dont prendre la totale mesure demanderait des efforts colossaux, tellement l'œuvre de Cendrars est faite d'échos, de retours et de correspondances. Il importe surtout de souligner l'importance, pour l'auteur à la main coupée, « de la reprise rhapsodique de textes en textes, la forte cohérence de son univers d'écrivain et ce qu'on pourrait appeler une rumination au long cours⁵³ », la plupart des œuvres étant longuement méditées avant d'être menées à terme. Toutes les œuvres communiquent entre elles, leur cohérence étant assurée par le « Je » cendrarsien qui en constitue l'origine commune et toujours inscrite dans le texte ou dans son péri-texte.

⁵² Claude Leroy, *Dans l'atelier de Cendrars*, Paris, Honoré Champion, Cahiers Blaise Cendrars n° 11, 2011, p. 205.

⁵³ *Ibid.*, p. 205.

Tous ces éléments sont en jeu dans un des exemples d'autoréférentialité les plus marquants du *Lotissement du ciel*. Il concerne l'*Eubage*, un texte dont l'appartenance générique est difficile à déterminer, ce qui n'a rien d'étonnant concernant tout ce que nous avons dit jusqu'à maintenant. Ce texte raconte un voyage interstellaire, « aux antipodes de l'unité », voyage symbolique qui transpose dans l'écriture la conversion de l'auteur en écrivain de la main gauche, après sa blessure au front. Le cinquième chapitre de « La Tour Eiffel sidérale », intitulé « Le monde est ma représentation », reproduit tel quel le deuxième chapitre de *L'Eubage*, « De l'anguille, et de l'éponge qui est le fond du ciel / Avril ». Cendrars reprend et développe cette idée de « l'éponge » qui serait au fond du ciel en l'identifiant, à d'autres endroits du *Lotissement du ciel*, au « sac à charbon » des légendes brésiliennes, gouffre noir, mystère insondable de l'univers. Ainsi, toute une partie de la réflexion métaphysique ou mystique présente dans l'œuvre semble trouver son origine dans un ancien texte de l'auteur. Pour Claude Leroy, Cendrars exhibe aussi par cette reprise intertextuelle la relation de continuité esthétique entre *L'Eubage* et *Le Lotissement du ciel*, deux textes caractérisés par une écriture « polymère ou polymorphe » (p. 664), prenant ainsi ses distances avec l'écriture romanesque linéaire qu'il pratiquait dans *L'Or*⁵⁴. La référence s'inscrit donc dans la dimension testamentaire de l'œuvre, en vertu de laquelle l'auteur juge et classe l'ensemble de ses écrits. De façon générale, mais plus encore dans le cas de *L'Eubage*, ce phénomène d'autocitation émerge également d'un désir de « ressusciter⁵⁵ » les œuvres. En redonnant à lire une œuvre du passé, l'auteur pseudonyme ressuscite *en même temps* une certaine incarnation de « Cendrars ». Les anciens écrits sont

⁵⁴ Claude Leroy, *Œuvres autobiographiques complètes*, vol. 2, p. 1011.

⁵⁵ Claude Leroy, « Guide d'un petit voyage en *Prochronie* », dans Jacqueline Bernard (dir.), *Cendrars l'Aventurier du texte*, p. 187.

en quelque sorte des marques ou des témoignages de ce que l'on a été, mais cette dimension mémorielle a son versant actif ou performatif chez Cendrars. Selon Claude Leroy, l'auteur du *Lotissement du ciel* espère ainsi voir se rejouer la renaissance à l'écriture de 1917, moment où il se remet à écrire après la perte de son bras droit⁵⁶. Nous verrons d'ailleurs qu'il y a dans *Le Lotissement du ciel* tout un jeu de miroirs entre la Première et la Deuxième Guerre mondiale, deux moments fondamentaux dans le parcours d'écriture de Cendrars. Il n'est en outre pas anodin que Cendrars ait intitulé le chapitre dans lequel il reprend tel quel un fragment d'une ancienne œuvre « Le monde est ma représentation », formule qui apparaît chez lui comme un leitmotiv. De fait, en choisissant ce titre, Cendrars rend explicite que, le monde n'existant que dans des représentations suggestives, ce sont aux œuvres elles-mêmes de dire qui est « Cendrars », d'où leur place essentielle dans le récit de vie.

À l'exemple de *L'Eubage* on pourrait en ajouter d'autres pour montrer comment l'autobiographie de Cendrars est nourrie par les œuvres préexistantes, qui dans une certaine mesure deviennent la matière du récit de vie, ce qui est facilité par le fait que ces œuvres contiennent souvent déjà une importante dimension autobiographique. L'existence racontée est comme d'emblée médiatisée. Cette particularité est attendue quand l'on considère que « Cendrars » est en partie une création de l'écriture⁵⁷. Annick Bouillaguet montre ainsi comment le dixième chapitre de « La Tour Eiffel sidérale » peut être considéré comme une réécriture de *La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*⁵⁸, la

⁵⁶ Claude Leroy, *Œuvres autobiographiques complètes*, vol. 2, p. 1010-1011.

⁵⁷ Cette idée découle de l'ambiguïté propre à la figure de « Cendrars », que nous avons décrite en abordant la question de la pseudonymie. Ce sont les œuvres de Cendrars, créateur et création de l'écriture tout à la fois, qui établissent certaines données du récit de vie de l'auteur, d'où leur reprise dans les œuvres de la tétralogie.

⁵⁸ Voir Annick Bouillaguet, *op. cit.*, p. 411.

dernière « vraie » œuvre de Cendrars allant ainsi à la rencontre de celle qui le fit connaître, comme l'ouoboros, cette figure du serpent qui se mord la queue.

Ce que nous aimerions toutefois maintenant suggérer, c'est que Cendrars entend aussi produire un discours sur l'écriture de soi, c'est-à-dire en définir certains paramètres. Il s'agit de montrer comment certaines références à la « bibliothèque personnelle » de l'auteur définissent ou redéfinissent le statut des textes – celui qui concerne leur fictivité ou leur factualité – éclairant en retour le statut du *Lotissement du ciel* lui-même et permettent de mieux comprendre sa formule d'écriture. À cet égard, on peut d'abord observer que le réseau de références au sein de l'œuvre laisse une place relativement importante aux autres volumes de la tétralogie, présence qui s'explique aisément : ce sont principalement ces œuvres qui établissent le récit de vie de Cendrars, chacune de façon partielle, fragmentaire. Les autres œuvres autobiographiques sont un réservoir d'informations à partir duquel le lecteur peut enrichir sa compréhension du *Lotissement du ciel*. Sans former un véritable cycle, les différents volumes des « Mémoires » sont manifestement liés par un même enjeu d'écriture de soi et par un même style d'écriture. Depuis *L'Homme foudroyé*, Cendrars s'adresse au lecteur dans ses « Notes pour le Lecteur inconnu ». Variées dans leur contenu, ces notes appelées par des numéros placés dans le corps du texte donnent aux « Mémoires » l'apparence d'un ouvrage critique dans lequel Cendrars occupe tous les rôles, celui de l'auteur, celui du commentateur prenant en charge l'interprétation du texte et celui de l'érudit exhibant les références cachées de l'œuvre⁵⁹. Toute une partie des références intertextuelles de l'œuvre se trouve dans ces « Notes », à commencer par les références aux autres œuvres de la tétralogie, ce qui nous semble

⁵⁹ Sur ce sujet, voir Claude Leroy, « Cendrars et le tombeau du lecteur inconnu », *Littérature*, n°27, 1977, p. 35-43.

significatif. De fait, les notices bibliographiques données par Cendrars dans les « Notes » fonctionnent en quelque sorte comme une garantie de vérité, la référence étant censée corroborer des indications à caractère autobiographique données dans le texte, et souvent non les moins extravagantes d'entre elles. C'est ainsi qu'une note renvoie le lecteur à la page 194 de *Bourlinguer* alors qu'il est question d'une villa que Cendrars posséderait à Terrioki, en Finlande (p. 659), localité dont nous n'avons d'ailleurs pas pu confirmer l'existence. Cet usage des références comme garant de vérité est toutefois loin d'être systématique. On ne compte que sept renvois aux « Mémoires » dans un livre qui revient constamment sur des épisodes autobiographiques déjà présentés dans les autres tomes. C'est comme s'il s'agissait moins de valider les informations elles-mêmes que de faire des « Mémoires » le lieu d'une vérité autobiographique. Pour le dire autrement, les renvois aux autres œuvres autobiographiques servent à en confirmer le statut d'œuvres autobiographiques, dans ce qui ressemble bien à une preuve circulaire. Le constat qui s'impose est que les « Mémoires » ne sont jamais présentés comme de la fiction dans *Le Lotissement du ciel*. D'ailleurs, dans *Bourlinguer*, Cendrars établissait déjà une distinction entre ses œuvres autobiographiques et ses romans, alors qu'il se prononçait sur certains projets qu'il comptait mener à terme dans le futur : « 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 » (p. 164).

Toutefois, le traitement des romans et des œuvres qui ont une part importante de fictivité apparaît beaucoup plus ambigu au sein du *Lotissement du ciel* lui-même. Voici ce que nous observons : paradoxalement, si les références à la tétralogie servent souvent à en affirmer le statut autobiographique, les références aux romans, elles, vont plutôt avoir pour

effet d'en atténuer la fictivité. Le premier exemple auquel nous pouvons nous arrêter est une allusion à *Dan Yak*, faite dans le corps du récit. Cendrars s'intéresse aux gens qui pensent être capables de voir la Corse au crépuscule, à partir des côtes françaises, alors qu'il n'est possible que d'en apercevoir, dans certaines circonstances exceptionnelles, « l'ombre [...] projetée en l'air et qui fait tache à l'horizon sur la mer » (p. 588). L'auteur se permet alors une comparaison avec l'expérience du héros de son roman, écrivant que ces gens font penser à « Dan Yack qui apercevait faisant tache sur la banquise de l'Antarctique les ombres de la Terre projetées sur l'écran du ciel par le Soleil » (p. 588). Une « Note pour le Lecteur inconnu » renvoie à la page d'où est tiré l'épisode du roman. Mais dans le corps du texte, nulle mention n'est faite du caractère romanesque ni du statut ontologique de ce « Dan Yack », qui est nommé comme s'il appartenait au même univers que le lecteur, à la « réalité » que celui-ci connaît, et de surcroît alors qu'il s'agit de commenter un fait de nature scientifique. De la même façon, Cendrars renvoie à son roman *Moravagine* à l'occasion d'une affirmation d'ordre factuel sur le « totémisme individuel » (p. 639) L'accent est mis sur la réalité à laquelle réfère le roman, et le caractère fictif des livres cités est tu. L'ambiguïté est exacerbée dans le premier cas par le fait que tout le développement sur ces expériences de perception se déploie à partir d'une première remarque sur le « rayon vert », phénomène que nous connaissons *d'abord*, mentionne Cendrars, par l'entremise d'une source *livresque* : Jules Verne⁶⁰. Un tel brouillage, un tel jeu d'échanges entre univers livresque et univers « réel » est également à l'œuvre lorsqu'il est question de *L'Or*, l'un des textes dont la réutilisation est la plus significative dans *Le Lotissement du ciel*, notamment parce que son écriture est liée au premier séjour de

⁶⁰ Par ailleurs, « Le Rayon vert » est le titre d'une « histoire vraie » de Cendrars, recueillie dans *La Vie dangereuse*.

Cendrars au Brésil, raconté dans « La Tour Eiffel sidérale ». Plusieurs des références à *L'Or* se trouvent dans le chapitre « Réalité », ce qui s'ajoute aux faits que nous venons de mentionner quant au caractère « référentiel » que Cendrars semble attribuer à ses romans. *L'Or*, pourtant sous-titré « merveilleuse histoire » lors de sa publication, est présenté ici comme une « histoire vraie », changement de caractérisation qui nous paraît significatif. Dans une note, Cendrars insère en outre tout un commentaire concernant l'information, relayée par la presse, que son roman aurait été lu par Staline, le déterminant à industrialiser l'Oural et lui fournissant de précieux renseignements sur l'exploitation des mines d'or. On constate donc que si Cendrars reconnaît explicitement le statut fictif de ses romans dans ses lettres ou dans les entretiens avec Michel Manoll, et se plaint même de la lecture autobiographique qu'en font certains lecteurs⁶¹, il est beaucoup plus ambigu au sein du *Lotissement du ciel*, et l'ambiguïté est du même coup étendue par contagion au statut de l'écriture de soi elle-même.

Les références aux « histoires vraies », relativement nombreuses, ont le même effet. L'expression désigne trois recueils de textes s'approchant à la fois de la nouvelle et de la chronique, publiés entre 1937 et 1940⁶², et qui présentent selon Leroy de nombreuses parentés avec les « Mémoires ». Étudier ces textes, et les références qui en sont faites dans *Le Lotissement du ciel*, est ainsi tout indiqué dans une analyse de l'écriture de soi cendrarsienne. L'auteur a lui-même donné à deux reprises une définition, ou du moins une explication du terme « histoires vraies ». L'une d'elles se trouve dans *D'Oultramer à*

⁶¹ « [...] on ne voit plus qu'un seul personnage dans mes livres : Cendrars! C'est pas malin. L'OR, c'est Cendrars. MORAVAGINE, c'est Cendrars. DAN YACK, c'est Cendrars. On m'embête avec ce Cendrars-là! Il ne faut tout de même pas croire que le romancier est incarné dans ses personnages. » Blaise Cendrars et Michel Manoll, *Blaise Cendrars vous parle...*, Paris, Denoël, TADA, XV, 2006, p. 58.

⁶² *Histoire vraies* (1937), *La Vie dangereuse* (1938), *D'Oultramer à Indigo* (1940).

Indigo, le troisième volume de la série : « Je vais raconter la chose telle qu'elle est arrivée, sans rien exagérer, mais sans rien cacher, [...] me bornant à situer dans le Sud ce qui s'est passé dans le Nord, à l'Est ce qui est arrivé à l'Ouest, et vice versa, et camouflant, comme toujours dans mes *Histoires vraies*, le nom du personnage, mais me mettant nominale-ment en scène pour garantir l'authenticité de mon récit.⁶³ » Ainsi, malgré certains déplacements qui résultent de l'application du filtre de la fiction – notons l'utilisation du terme « personnage » – « l'authenticité » du récit serait garantie par la présence nominale de « Cendrars » dans le texte, ce qui correspond tout à fait à la conception qu'a Lejeune du « pacte autobiographique », qui se définit comme une identité nominale entre l'auteur, le narrateur et le personnage. La différence fondamentale entre les romans de Cendrars et ses « histoires vraies », c'est justement que cette identité n'est présente que dans ces dernières. Rien ne permet de fait d'identifier les narrateurs des romans à « Cendrars ». La deuxième définition des « histoires vraies » est formulée dans une lettre à Jacques Henry-Lévesque qui devait rédiger un prière d'insérer pour l'auteur et propose une description plus détaillée de la « vérité » propre aux « histoires vraies », qui rappelle le passage de la correspondance que nous avons cité, dans lequel Cendrars parle du mensonge autobiographique : « On me pose la question pourquoi histoires vraies? – En répondant il faut mettre l'accent sur la vérité vraie de ces histoires, qui sont vraies, non seulement parce qu'elles sont en partie vécues, mais parce qu'elles sont arrivées comme ça et que c'est ainsi que je les avais enregistrées bien avant de les écrire – et avec une autre mémoire que la seule mémoire du cerveau.⁶⁴ » Le vérité de ces histoires, vraies bien qu'*en partie* vécues, se situerait avant

⁶³ Blaise Cendrars, *Histoires vraies* suivi de *La Vie dangereuse* et de *D'Oultramer à Indigo*, Paris, Denoël, TADA, VIII, 2003, p. 307.

⁶⁴ Blaise Cendrars, « *J'écris. Écrivez-moi.* » *Correspondance 1924-1959*, p. 97.

tout au niveau de la restitution, elle-même étant déterminée par une saisie particulière de la réalité, dont les modalités restent vagues.

Dans *Le Lotissement du ciel*, les références intertextuelles créent une confusion entre les romans et les « histoires vraies », par une série de rapprochements entre les deux types de textes. Pour ne donner qu'un exemple, le treizième chapitre de « La Tour Eiffel sidérale » s'intitule de son côté « Le roman du Morro Azul ». On y lit la confession d'Oswaldo Padroso, personnage présenté comme une personne « réelle », dotée d'un état civil dans le monde du lecteur⁶⁵. Cendrars indique que la confession de son hôte brésilien au sujet de l'amour qui a hanté toute sa vie est à ajouter à sa « première chronique de *La Femme aimée* », nouvelle tirée de *La Vie dangereuse*, un des recueils d'« histoires vraies ». Le grand amour de Padroso n'est nul autre que Sarah Bernhardt, la Divine, qu'il n'a vue qu'une seule fois dans sa vie. Comme dans plusieurs des « histoires vraies », Cendrars n'est présent que nominalement dans le chapitre, tout entier dédié à la confession de Padroso, transcrite sous la forme d'un monologue. Le titre « Le roman du Morro Azul » instaure toutefois une confusion quant au genre du segment, suggérant une fictivité que la référence aux « histoires vraies » vient de son côté atténuer.

En bref, le réseau de références aux romans et aux « histoires vraies », et le jeu de rapprochements que se permet Cendrars entre ces deux genres, invite moins à lire ses œuvres de fiction comme des œuvres autobiographiques qu'elle n'instaure dans *Le Lotissement du ciel* lui-même une confusion des frontières entre le « réel » et la fiction. Les références aux œuvres autobiographiques suggèrent toutefois que ce sont celles-ci qui établissent la « réalité » du récit de vie de Cendrars. Malgré plusieurs indices de fictivité,

⁶⁵ Il s'agit toutefois d'un personnage inventé, bien qu'inspiré de personnes réelles.

on ne saurait dire que *Le Lotissement du ciel* se caractérise par un pacte romanesque. Il semble par ailleurs que ce soit la présence du « Je » cendrarsien qui conditionne la transformation du statut des romans dans le texte, qui deviennent aliments pour l'écriture de soi. L'autotextualité de l'œuvre permet à l'auteur à la fois de récapituler un parcours d'écriture – les textes devenant eux-mêmes souvent le lieu d'origine de la matière autobiographique – et d'afficher sa propre poétique. L'ambiguïté générée par le jeu des références permet de rendre explicite l'idée du « mentir-vrai⁶⁶ » propre à l'écriture de soi chez Cendrars, qui invite tout naturellement le texte à ouvrir l'un à l'autre l'ordre des mots et l'ordre des choses, comme à multiplier les ponts entre les œuvres et le récit de vie dont elles font partie. Cette interaction est un des enjeux centraux de l'écriture de soi dans *Le Lotissement du ciel*.

c) Du texte au contexte, du contexte au texte

Comme les trois œuvres qui le précèdent, *Le Lotissement du ciel*, loin de proposer un récit de vie exhaustif, se concentre sur un certain nombre d'épisodes autobiographiques : l'apprentissage du poète joaillier en Russie, les nuits au front pendant la Grande Guerre, le premier séjour au Brésil en 1924 et les années comme correspondant de guerre lors du second conflit mondial, principalement autour de l'épisode de la défaite de la France en 1940. Or, ce qui est frappant, c'est que ces épisodes ont presque tous double valeur : en même temps de permettre – de façon parcellaire, fragmentaire – la constitution du récit de vie de Cendrars, ils se présentent aussi comme des moments d'écriture ou d'apprentissage de faits et de problèmes fondamentaux en jeu dans l'acte d'écrire. Un tel phénomène est

⁶⁶ Claude Leroy, *Œuvres autobiographiques complètes*, vol. 1, p. XVIII.

attendu dans une œuvre autobiographique qui présente avant tout un parcours d'écrivain. Mais il y a plus : les épisodes choisis pour raconter ce parcours ne sont pas ceux que l'on aurait tendance à imaginer dans ce type de récit, par exemple les étapes qui mènent à la consécration littéraire. Nous avons insisté dans la section précédente sur le fait que ce qui concerne directement l'œuvre d'écrivain de Cendrars est en partie déployé dans un réseau de références intertextuelles parfaitement intégrées au récit, et participant à son engendrement. Mais, côtoyant cette matière intertextuelle, tout ce qui appartient au domaine de la vie, voire de l'anecdotique, et qui n'a à première vue aucun rapport direct avec l'écriture, est aussitôt interprété et réécrit de façon à recevoir une signification proprement littéraire. C'est là tout le travail de la prochronie. Par exemple, l'épisode russe cherche à expliciter comment, pour le jeune Cendrars, l'apprentissage de la joaillerie put *en même temps* être l'occasion d'un premier apprentissage de la Poésie et d'une initiation au Verbe. Exactement de la même façon, l'auteur fait de son premier séjour au Brésil le moment de « l'apprentissage de [s]on métier de romancier » (p. 663).

Ce trait s'inscrit dans le mouvement général de l'écriture de soi chez Cendrars, qui s'applique à rendre inséparables les livres et la vie, c'est-à-dire à montrer que l'écriture émerge de l'expérience, et que cette écriture est elle-même expérience essentielle. Plus précisément, tout se passe comme si, en vertu d'une certaine conception de l'écriture, l'auteur travaillait constamment à *motiver* son œuvre, resserrant les fils entre les circonstances les plus significatives de son existence et ses textes eux-mêmes. Les œuvres ne sont plus le simple fruit d'un travail, mais des sortes de prolongement de la vie. Ce phénomène peut prendre une extension hyperbolique, ce qu'illustre parfaitement le développement par lequel Cendrars présente *L'Anthologie nègre*. Le passage se trouve

dans le neuvième chapitre de « La tour Eiffel sidérale », qui s'ouvre par le récit que fait l'auteur d'un jeu troublant auquel il se prêtait dans son enfance. Le petit Cendrars entrait dans la bibliothèque de son père, dont l'accès lui était formellement interdit, pour se saisir du neuvième tome de la *Géographie universelle* d'Élisée Reclus, qui s'ouvrait toujours sur la même gravure représentant une grande idole de bois nègre au pied d'un arbre, idole qui le terrorisait et le fascinait à la fois. L'auteur relie à ce traumatisme d'enfance ses premières explorations de la littérature nègre, qui le mènent à leur tour à l'écriture de son *Anthologie* :

Depuis, mon amour de la littérature des nègres dans toute ses manifestations ne s'est jamais apaisé (pas plus que ne s'apaisa jamais jusqu'à ce jour cette titillation intime que je ressens à la vue d'une statuette ou d'un masque nègre, rappel lancinant de l'idole qui me terrorisait dans mon enfance et me possédait la nuit) et sans être un linguiste ni avoir voulu me spécialiser, mon érudition en la matière s'étendit au point, qu'en 1919, je pus composer mon *anthologie nègre* dans une chambre démunie de tout meuble où, la nuit, à plat ventre sur le parquet et m'éclairant à la bougie, j'écrivis en moins d'un mois les trois cent cinquante pages bien tassées de ce gros bouquin de compilation qui ne devait me rapporter que quatre cents francs. (p. 634)

Il s'agit de présenter l'écriture comme une activité vitale, aussi nécessaire et gratuite que l'existence. Dans le prière d'insérer de l'édition originale, Cendrars déclarait ainsi : « À la question de pourquoi j'ai écrit *Le Lotissement du ciel* j'ai envie de répondre par une autre question : *Pourquoi les oiseaux chantent ?...* » (p. 747) Dans le long passage cité, Cendrars se décrit dans une chambre nue, comme possédé par son sujet, l'écriture devenant la manifestation d'une activité pulsionnelle intense et cathartique, qui prend ses racines loin dans l'enfance. Cendrars tient à se distinguer des « courants » contemporains, l'existentialisme par exemple, qu'il considère comme un phénomène de mode qui attire des gens foncièrement intéressés. À la poésie des surréalistes, Cendrars préfère la poésie

surréelle, toute en action, du Christ. L'écriture est une manifestation d'un don de Poésie essentiel et originel, question sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre suivant.

L'auteur procède pourtant dans un même mouvement à une certaine dévalorisation de l'écriture, qui peut paraître paradoxale mais qui s'inscrit dans la même perspective. Cendrars a répété à plus d'un endroit sa formule « écrire, c'est peut-être abdiquer », comme si l'écriture et la vie étaient deux possibilités entre lesquelles il fallait choisir. De ce constat découle une certaine façon qu'il a de se présenter comme un homme qui est d'abord homme, et écrivain seulement par accident, et qui a fait de l'écriture une activité parmi d'autres, auxquelles il attribue autant de valeur. On retrouve ici le Cendrars homme d'affaires et voyageur, qui écrit entre deux aventures, entre deux départs. Il y a beaucoup de *pose* dans cette manière de se présenter, puisque nous avons insisté sur le fait que l'écriture est en fait la grande aventure de la vie de Cendrars. Il s'agit de s'éloigner de l'image de l'homme de lettres dans son cabinet. Comme le suggérait l'exemple de *L'Anthologie nègre* cité plus haut, le narrateur des « Mémoires » travaille constamment à minimiser, même à nier le travail d'érudition – voire tout travail organisé – auquel ses œuvres doivent leur existence. Les formules faisant la part belle au hasard abondent, comme lorsque Cendrars écrit qu'il lui était « tombé entre les mains » (p. 657) tel numéro d'une revue d'art. Ce phénomène s'étend aux mises en scène de l'engendrement au présent, au fil de la plume, du texte que nous avons sous les yeux. Le passage le plus frappant à cet égard est peut-être celui où Cendrars prend le long détour qui suit pour introduire trois citations à la fin d'un chapitre :

Aujourd'hui j'ai sous les yeux une page arrachée d'un petit carnet de notes. Je me demande comment ce bout de papier retrouvé par hasard dans mes paperasses a pu échapper à tant de désordres, pour ne pas dire des traverses ou des désastres – voyages, déménagements, fuites, pertes de papiers, de livres, saisie de tout bien, faste et pauvreté, guerres et révolutions et autres aventures

et bousculades et presse qui sont le plus clair de ma vie mouvementée. Je me souviens du carnet auquel cette page a été arrachée. [...] J'y prenais des notes de lecture et j'y avais aussi transcrit des formules chimiques pour la fabrication des bombes (p. 659).

Les citations par lesquelles Cendrars clôt le chapitre proviendraient donc d'un passé préservé par une série de hasards inouïs, et le mouvement par lequel le texte s'écrit ressemble au mouvement même de la vie. Cendrars précise que son carnet recueillait les réflexions du lecteur comme du révolutionnaire, comme si les deux activités étaient moins éloignées que l'on pourrait le croire. Le passage rappelle la formule, notée, selon les dires de l'auteur, dans un carnet en 1908 : « Je deviendrai célèbre par un mauvais coup ou par l'écriture⁶⁷ », qui crée une étonnante relation d'équivalence entre les deux alternatives. La façon dont l'auteur entremêle la vie et les œuvres vise donc en quelque sorte à annuler l'alternative entre vivre et écrire, en faisant comme si ces deux choses étaient inséparables.

L'interaction primordiale entre les textes et le récit de vie est soutenue par une autre raison encore. Elle vient d'une conception éminemment alchimique du monde, dimension importante de l'œuvre cendrarsienne que David Martens a analysée le premier. Selon cette conception du monde, l'ordre des mots et l'ordre des choses ne devraient pas être conçus comme deux réalités fondamentalement distinctes. Pour l'auteur de *Bourlinguer*, « [u]n livre aussi c'est la vie » (p. 185). De façon complémentaire l'univers lui-même « se donnerait à appréhender *comme un livre*⁶⁸ ». L'auteur s'intéresse aux secrets du langage et articule le problème de l'écriture de soi à celui des rapports entre l'écriture et le monde, que nous analyserons en détail dans notre troisième chapitre. En entremêlant de façon aussi

⁶⁷ Blaise Cendrars, *Trop c'est trop*, Paris Denoël, TADA, XI, 2005, p. 272.

⁶⁸ David Martens, *op. cit.*, p. 204.

inextricable ses aventures à celle de ses œuvres, Cendrars vise justement à briser les frontières entre le « monde » et le texte. L'auteur s'applique ainsi à relier certains traits de ses œuvres avec leurs conditions d'élaboration, le livre et le monde devenant des vases communicants. Si *L'Or* est réécrit après le séjour au Brésil pour devenir une « histoire vraie » au « présent de l'indicatif, celui des cinq modes du verbe qui exprime l'état, l'existence ou l'action d'une manière certaine, positive, absolue » (p. 663-664), c'est que le Brésil est lui-même la contrée de l'action et du positivisme d'Auguste Comte. De la même manière, l'auteur autobiographe montre comment *L'Eubage* se confond avec l'environnement qui fut le cadre de sa conception, selon le principe alchimique de la « signature des choses⁶⁹ » :

Ces prolégomènes pour dire l'occasion qui me fit écrire *L'Eubage*, pour évoquer l'ambiance dans laquelle j'étais alors plongé, pour expliquer le ton, le débit, le découpage de ce petit écrit. La nature, le ciel, les herbes, les cours d'eau souterrains, mes occupations dans la journée, le parler des gens qui m'entouraient, la simplicité absolue de la vie que je menais dans cette cluse en marge du monde contemporain qu'est le pays effondré des cressonnières, à la faune et à la flore variées et très caractéristiques, à demi sauvages et en opposition formelle avec la culture et l'aspect monotone de la Beauce circonvoisine, cette terre à blé, cette plaine à l'infini, tout cela que j'ai mentionné une première et une deuxième fois dans *L'Homme foudroyé* pour marquer mon état d'esprit quand je quittai sans esprit de retour Paris et la Poésie en 1917, tout cela donne peut-être la clef du vocabulaire et la source des images poétiques de *L'Eubage* (594-595).

Le rapport entre le texte et le monde n'a rien de descriptif. Il s'opère une véritable transmutation entre l'ordre des mots et des choses. Les dates qu'insère Cendrars à la fin de ses textes ont d'ailleurs, comme l'indique si justement Flückiger, une fonction de relais entre les deux ordres, les dates des événements de la vie personnelle de l'auteur remplaçant

⁶⁹ *Ibid.*, p. 203.

les dates réelles de l'écriture pour inscrire la vie dans le texte et *en faire* du texte⁷⁰. Par exemple, les dates « d'écriture » que mentionne l'auteur à la fin de « La Tour Eiffel sidérale » correspondent en fait aux dates des anniversaires respectifs de Cendrars et de sa compagne, Raymone. On voit comment les questions de l'écriture, de l'identité et de la vie sont intimement liées chez notre auteur. Or, pour le montrer, ce dernier a recours à toute matière potentielle, sans se soucier des frontières convenues entre les genres. C'est cette hétérogénéité propre à l'écriture de soi que nous allons maintenant explorer.

⁷⁰ Jean-Carlo Flückiger, *op. cit.*, p. 40.

a) Fiction du double, fantasme des origines

Nous arrivons dans ce chapitre à un des deux « problèmes » associés à l'analyse du *Lotissement du ciel* tels que nous les avons identifiés précédemment : celui de l'hétérogénéité constitutive de l'œuvre. Cette dimension de l'écriture cendrarsienne peut selon nous être pensée à partir de la notion d' « espace autobiographique » développée par Philippe Lejeune. Dans *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune montre que les déclarations de certains auteurs, Gide ou Mauriac par exemple, quant à la supériorité de la fiction par rapport à l'autobiographie ne servent en fait qu'à étendre à toute leur œuvre une « forme indirecte du pacte autobiographique », qu'il appelle le « pacte fantasmatique⁷¹ ». Dans de telles déclarations, la fiction se voit en effet attribuée sa supériorité *au nom* de son pouvoir d'expression d'une *vérité personnelle* : elles soulignent les lacunes de l'autobiographie pour mieux suggérer que la « vérité dernière que visent leurs textes [de fiction] » serait de nature autobiographique. Par conséquent, les auteurs invitent le lecteur « à lire les romans non seulement comme des fictions renvoyant à une vérité de la "nature humaine", mais aussi comme des fantasmes révélateurs d'un individu⁷² », c'est-à-dire d'eux-mêmes. L'ensemble de leur production se voit ainsi placée dans un « espace autobiographique » qui ne respecte pas les clauses du pacte autobiographique traditionnel, censé être une garantie de référentialité.

⁷¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 42.

⁷² *Ibid.*, p. 42.

La notion développée par Lejeune est tout indiquée pour comprendre l'œuvre de Cendrars. Certes, on ne retrouve guère chez notre auteur une méfiance déclarée vis-à-vis du genre autobiographique : de toute façon, nous avons vu qu'il refuse d'emblée de penser son œuvre à partir d'un cadre générique. Toutefois, il a placé çà et là dans son œuvre des indications qui suggèrent que nombre de ses textes – sinon *tous* ses textes – ont eu pour projet l'expression d'une « vérité personnelle ». Cela tient d'abord à une conception de la nature de l'écriture. Selon Cendrars, on n'écrit toujours que « soi ». C'est pour cette raison que, dans certaines occasions où Cendrars utilise le terme « autobiographie », c'est dans une extension tellement générale qu'elle ne saurait se restreindre à une catégorie générique en tant que telle. L'auteur avance ainsi dans *Moravagine* : « Les beaux livres se ressemblent tous. Ils sont tous autobiographiques⁷³ ». L'affirmation vaut même pour les *Vies romancées*, qui s'éloignent chez Cendrars du simple exercice biographique. L'auteur l'indique de façon explicite dans la préface à *John Paul Jones*, un livre resté inachevé : « j'intitule ce livre un roman, car il ne contient pas tant la biographie officielle de l'amiral John Paul Jones que ma propre autobiographie prêtée à un personnage historique⁷⁴ ». Ici, par « autobiographie » Cendrars entend moins, sans doute, la chaîne d'événements constitutifs de son histoire personnelle que certains faits, motifs et schémas qu'il extrait de son expérience brute pour en faire le point de départ de ses œuvres. Le passage que nous venons de tirer de *John Paul Jones* indique que l'écriture est en grande partie *projection* chez Cendrars, idée qu'a développée avec perspicacité Jean-Carlo Flückiger et à laquelle nous reviendrons. Comme cette projection est à l'œuvre dans tous les textes de l'auteur, il

⁷³ Blaise Cendrars, *Moravagine* dans *Œuvres romanesques précédées de Poésies complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 1, p. 688.

⁷⁴ Blaise Cendrars, *John Paul Jones ou l'ambition*, Paris, Fata Morgana, 1989, p. 34.

est sans doute approprié de parler comme Claude Leroy d' « écriture narcissique⁷⁵ ». Cette projection partout présente est en partie ce qui explique la paradoxale cohérence ou l'unité qui se dégage de l'œuvre de Cendrars, des premiers poèmes à la tétralogie, malgré une importante diversité formelle.

Il n'est pas étonnant, dès lors, que nombre de lecteurs aient été amenés à identifier Cendrars aux héros de ses romans. Malgré une différence de statut revendiquée par Cendrars lui-même, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, il n'y a pas de coupure radicale entre les œuvres autobiographiques de Cendrars et ses fictions, mais seulement des différences de degré et de rôle dans leur participation à un espace autobiographique. Et ce, d'autant plus que la fiction jouit d'emblée chez notre auteur d'une grande considération en vertu de son pouvoir, de son rôle dans la connaissance de soi. Cendrars a partiellement hérité sa conception de la fiction des romantiques allemands de Iéna, qu'il a découverts par l'entremise de Schopenhauer, Nerval et Remy de Gourmont⁷⁶. Selon cette conception, seule la fiction permet un accès véritable à l'être, et la fabulation devient dès lors une méthode pour entrer au cœur des choses⁷⁷ ou, comme le dirait Cendrars, pour « toucher du doigt ». L'effort constant de Cendrars pour rattacher ses œuvres de fiction à leur contexte d'écriture va d'ailleurs dans le sens de ce rapport privilégié entre « poésie et vérité », tout comme l'habitude qu'il a de se mettre lui-même en scène dans le texte ou le périphrase de ses fictions, puisque ces deux tendances ont pour effet de briser la cloison qu'il pourrait y avoir entre le monde du texte et le réel.

⁷⁵ Claude Leroy, « Cendrars, le futurisme et la fin du monde », *Europe*, 1975, 53, p. 118.

⁷⁶ Vincent Colonna, « Fiction et vérité chez Blaise Cendrars », dans *op. cit.*, p. 114.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 114.

La notion d'espace autobiographique n'est pas seulement utile pour penser l'ensemble du corpus cendrarsien, puisqu'elle s'applique aussi à nombre d'œuvres prises individuellement, à commencer par *Le Lotissement du ciel*. Le récit se concentre sur certains épisodes autobiographiques, auxquels s'ajoutent des « morceaux » qui paraissent très éloignés de cette première matière de base. Mais grâce au travail d'une écriture rhapsodique et d'une poétique de la couture, ces « morceaux » épars et hétérogènes viennent se lier au récit de vie ou au portrait de l'auteur, comme nous nous attarderons maintenant à le montrer. Ce tissage est la plupart du temps fédéré par la grande question de l'écriture, centrale dans l'œuvre comme nous l'avons suggéré à plusieurs reprises.

Le premier élément d'hétérogénéité dans *Le Lotissement du ciel* vient de la place qu'y occupe la fiction. Comme nous venons de l'expliquer, la fiction est précisément ce que prend en compte Philippe Lejeune quand il s'intéresse à la notion d'espace autobiographique. Dans le cas du présent travail, nous n'entendons pas par « fiction » les déformations – souvent énormes – par rapport à la biographie officielle de l'écrivain, telle que l'ont fait connaître les recherches a posteriori, ou en d'autres mots tout ce que Cendrars entend par l'expression de « mensonge autobiographique » : nous avons tenté de montrer qu'une telle analyse est problématique dans le cas de notre auteur pseudonyme. Nous nous intéresserons donc à ce qui, au sein du texte lui-même, est *présenté* comme de la fiction, terrain que nous avons déjà commencé à délimiter par la négative dans le premier chapitre.

Il est tout indiqué de suivre Colonna qui indique qu'il s'agit de repérer

les procédés par lesquels ces textes [c'est-à-dire les quatre volumes de la tétralogie] *montrent*, sans l'explicitier, leur fictivité : la référence à des écrivains fabulateurs comme Villon ou Casanova, des transpositions référentielles déclarées, des mises au point en note, des démentis formulés dans d'autres textes, des contradictions patentes de texte à texte, des thématisations du travail

fictionnel par différents motifs ou des redistributions de fragments d'une œuvre à l'autre⁷⁸.

Une telle « fictivité » semble suggérée par le titre du treizième chapitre de « La Tour Eiffel sidérale », « Le roman du Morro Azul ». Malgré toutes les ambiguïtés que comporte le genre romanesque chez Cendrars, on ne peut ignorer les effets suscités par l'emploi direct et frontal du terme « roman ». Cendrars utilise également le terme plus tôt dans le livre, alors qu'il annonce le récit à venir : « je vais tracer tantôt le portrait vivant du docteur Oswaldo Padroso, le héros du roman de la *fazenda* du Morro Azul » (p. 649). Le terme « héros » exacerbe encore l'aspect fictif de l'épisode consacré à la « confession » de Padroso. Il est d'ailleurs intéressant de constater qu'en excluant le très court chapitre cinq, il s'agit du seul chapitre de « La Tour Eiffel sidérale » où Cendrars n'apparaît pas, si ce n'est de manière indirecte, en tant qu'objet de la parole du docteur Padroso, livrée dans le chapitre au discours rapporté. Car si Cendrars apparaissait comme actant dans le « roman du Morro Azul », ne deviendrait-il pas lui aussi un personnage de fiction? En ne se mettant en scène qu'à demi, ou de façon indirecte, Cendrars maintient l'ambiguïté inhérente à la pseudonymie tout en jouant avec les frontières entre « réalité » et fiction. D'ailleurs, Padroso apparaît lui-même dans les autres chapitres de « La Tour Eiffel sidérale », ce qui contredit la fictivité qui semble caractériser le personnage. Les ambiguïtés de la sorte sont nombreuses dans l'œuvre. Cendrars parle par exemple de ses « rencontres pétersbourgeoises avec L'Idiot de Dostoïevski » (p. 650), comme si, du point de vue ontologique, la différence entre personne et personnage n'existait pas. Comme l'explique très bien Martens, « le nom et la signature de l'auteur – de même que celui de certains de

⁷⁸ *Ibid.* p. 123.

ses personnages de fiction – assurent une fonction de corps-conducteurs dans un système de vases communicants, par le truchement duquel la densité ontologique assignée aux personnages tend à s'équilibrer.⁷⁹ » On ne peut démêler l'écheveau du texte pour isoler deux entités bien délimitées, la fiction et le reste. En d'autres mots, la distinction entre ce qui tient du pacte autobiographique et ce qui appartient au pacte fantasmatique ne se fait pas aisément. Mais tout en reconnaissant cette difficulté, rien n'empêche de s'intéresser à certains choix poétiques de l'auteur qui font *pencher* le texte du côté de la fiction. Prendre en compte cette dimension du texte permet de répondre aux reproches de mythomanie que l'on a souvent faits à l'auteur aux premiers temps de la réception de son œuvre. Par ailleurs, l'ambiguïté du partage entre « fiction et diction », en atténuant les différences de nature entre les différentes parties de l'œuvre, permet plus aisément de les faire tenir dans un même projet d'écriture de soi.

« Le roman du Morro Azul » est une des parties de l'œuvre qui la font pencher du côté de la fiction et qui, dès lors, établissent un pacte fantasmatique. Padroso participe à l'espace autobiographique du *Lotissement du ciel* comme figure du double⁸⁰, notion on ne peut plus importante chez Cendrars et liée de près à la dynamique de la pseudonymie : comme le souligne Martens, un pseudonyme est d'emblée une signature signée par un autre⁸¹. Jeune encore, Cendrars a emprunté la formule « Je suis l'Autre » à Gérard de Nerval, autre auteur pseudonyme. Or, il semble que cette devise l'ait entraîné à adopter à la fois des doubles dans la vie réelle et des doubles de papier. C'est dans le « Pro domo » de *Moravagine*, sorte de fiction de l'écriture de ce roman, que Cendrars développe le plus

⁷⁹ David Martens, *op. cit.*, p. 74.

⁸⁰ Claude Leroy, « La nuit des Lémuriens », *La Revue des Sciences Humaines*, n° 216, p. 109.

⁸¹ David Martens, *op. cit.*, p. 121.

explicitement sa pensée du double, alors qu'il raconte comment son héros avait fini par « s'installer » au fond de lui « comme dans un fauteuil » : « J'ai nourri, élevé un parasite à mes dépens. À la fin, je ne savais plus qui de nous deux plagiait l'autre. Il a voyagé à ma place. Il a fait l'amour à ma place. Mais il n'y a jamais eu de réelle identification car chacun était soi, moi et l'Autre.⁸² » Cendrars a inscrit sous de multiples formes dans son œuvre l'expérience de l'altérité, dans le sillage d'une certaine modernité poétique. Les œuvres de la tétralogie contiennent en outre tout un lot de figures qui, sans toutes être des doubles de l'auteur, obéissent à la dynamique de la projection et deviennent des miroirs dans lesquels le narrateur autobiographe interroge sa propre identité. Ainsi que l'indique Laurence Guyon, Cendrars développe ce thème dans *Bourlinguer*, montrant comment chacun est condamné à l'extraversion pour se connaître, ne pouvant se voir lui-même, faute d'un œil tourné vers l'intérieur. Sans pour autant abandonner l'introspection dans son entreprise de connaissance de soi, Cendrars est ainsi amené à chercher les images que lui renvoient différents miroirs du monde, et condamné au morcellement de l'identité.

L'auteur a disséminé dans son texte des indices qui semblent inviter à voir en Padroso, protagoniste du « roman du Morro Azul », un de ses doubles dans la fiction, d'abord en prêtant à son « héros » des traits qui ne peuvent manquer de faire penser à ceux que nous lui connaissons. Padroso est présenté d'emblée comme un somnambule, terme qu'utilise son vieux serviteur Bueno en le confondant avec celui d'insomniaque. Si le *fazendeiro* passe la nuit à déambuler sous les palmiers de son jardin, c'est pour rêver éveillé à celle dont il est fou d'amour depuis une unique rencontre, la comédienne Sarah Bernhardt, surnommée la Divine. Or, Padroso n'est pas le seul à souffrir d'insomnie : dans

⁸² Blaise Cendrars, *Moravagine*, p. 688.

un chapitre antérieur, Cendrars se présente lui-même en « veilleur de nuit professionnel » qui a « quinze ans de sommeil en retard » (p. 635), dans un livre qui propose plusieurs variations sur le thème de la nuit. Padroso, comme Cendrars, est fumeur. Le fait semble assez banal, mais Martens a montré comment la cigarette était primordiale dans l'iconographie cendrarsienne, notamment en raison de son symbolisme lié aux braises et aux cendres qui sont comme inscrites dans le pseudonyme de l'auteur. Plus important encore, Padroso est orphelin, comme l'est en un sens celui qui se dit « premier de [son] nom⁸³ » et qui a procédé à un parricide symbolique par l'adoption du pseudonyme et le silence dans toute son œuvre sur le patronyme reçu à la naissance. Les deux hommes « foudroyés » ont choisi de vivre « morts au monde » (p. 533) : Padroso dans sa *fazenda*, Cendrars dans sa « la solitude la plus absolue » (p. 454) à Aix-en-Provence, d'où il écrit ses œuvres autobiographiques. Et quand Padroso révèle que son cœur *saigne*, comment ne pas penser à la blessure de l'auteur à la main coupée, racontée dans *J'ai saigné ?* Le rapport d'identification intime entre Cendrars et Padroso se manifeste de façon frappante dans un passage troublant au discours direct où l'auteur semble ventriloquer son « héros » : « On en peut rire, mais c'est absurde de croire que l'on pourra jamais guérir, se guérir. On est condamné. L'âme du solitaire se condamne elle-même. On ne peut aimer un fantôme sans perversion... son propre fantôme, car souvent je me dédouble... » (p. 692) Pouvons-nous voir dans ce passage une intrusion dans le texte de l'homme qui se cache derrière le masque du pseudonyme, et qui par cet aveu rappelle que « Cendrars » est avant tout une invention qui a peu à peu pris la place de Frédéric Sauser ? Martens a repéré d'autres endroits dans

⁸³ Blaise Cendrars, « Le ventre de ma mère », dans *Œuvres romanesques précédées de Poésies complètes*, p. 201.

l'œuvre où il semble que le masque « craque⁸⁴ » momentanément. Mais le passage a aussi pour effet d'exhiber la dynamique du double inscrite dans le texte, de sorte à infléchir une lecture autobiographique ou « fantasmatique » du « roman du Morro Azul ». L'écriture de soi erre et se déguise, crée son réseau d'indices, selon une « rhétorique du secret⁸⁵ » héritée de l'alchimie.

Pour l'expression de quelle « vérité personnelle » Cendrars a-t-il fait du *fazendeiro* son double? Pour Claude Leroy, c'est « un miroir accusateur que tend Padroso à Cendrars⁸⁶ ». L'amour fou de Padroso pour la comédienne Sarah Bernhardt, combinée à son affection profonde pour la France, l'a amené à découvrir, ou plutôt à inventer dans le ciel le dessin étoilé de la Tour Eiffel, dont il entend faire une nouvelle constellation. C'est aussi inspiré par cet amour qu'il a écrit des centaines de poèmes qu'il conserve dans un « coffre-fort » (p. 688). Or quelques années après sa rencontre avec Padroso, Cendrars apprend que le *fazendeiro* s'est finalement délivré de son amour-prison en se mariant, ce qu'il ressent comme une « abdication humiliante pour la Poésie » (p. 708). Cette histoire serait une transposition du propre cheminement de l'auteur, qui jette à la fin de sa vie un regard désabusé sur le « monde à part⁸⁷ » qu'il s'est créé par l'écriture et qu'il entend maintenant démanteler, ce qu'accomplirait son dernier livre, *Emmène-moi au bout du monde!...*⁸⁸ À l'instar de son double, Cendrars se marie six mois après la publication du *Lotissement du ciel*, mais en étant plus radical encore, puisqu'il épouse nulle autre que sa muse, Raymone. Mais même sans prendre en compte cet élément autobiographique

⁸⁴ David Martens, *op cit.*, p. 49.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 201.

⁸⁶ Claude Leroy, *Œuvres autobiographiques complètes*, vol. 2, p. 1007.

⁸⁷ La formule apparaît dans *L'Homme foudroyé* et fait de l'œuvre de Cendrars la construction d'une *Vita Nuova*. Voir Claude Leroy, « Préface », *Œuvres autobiographiques complètes*, p. L.

⁸⁸ Claude Leroy, *Œuvres autobiographiques complètes*, vol. 2, p. 1015.

externe, de nombreux éléments du texte suggèrent en effet que le face-à-face entre Cendrars et son double dans la fiction a pour enjeu la Poésie, et le bilan que dresse l'auteur du *Lotissement du ciel* par rapport à son parcours de créateur. Padroso est un mauvais poète, et il joue sans aucun doute un rôle de contrepoint, comme l'a d'ailleurs bien perçu Claude Leroy. Le *fazendeiro* n'a « pondu » (p. 697) que des vers ridicules, inspirés de Victor Hugo et d'Edmond de Rostand. Le geste de cacher ses poèmes dans un coffre est une caricature de celui par lequel Cendrars a cloué dans une caisse, en 1917, *Au cœur du monde*, un poème qu'il disait trop moderne pour ses contemporains.

Dans plusieurs de ses textes, Cendrars se place lui-même implicitement ou explicitement dans une lignée d'écrivains qui ont reçu le don de Poésie, lignée dans laquelle il inclut par exemple Villon, Rimbaud ou Gérard de Nerval. Ce don se transmet de génération en génération, par métempsychose. Cendrars a recours au mythe pour fonder l'origine en lui de ce don de Poésie, qui est toujours lié à une initiation. Racontant ses nuits au front en 1915, l'auteur décrit la vision qui l'assaille entre deux explosions, dans laquelle il rencontre les Lémuriens, ancêtres mythiques de l'homme dotés d'un troisième œil tourné vers l'intérieur, qui leur a donné un don de Poésie qui depuis a été perdu : « Aujourd'hui, personne ne pratique plus, c'est trop dangereux! cette poésie en action toute chargée d'électricités contraires, LA MAGIE [...]. Non que l'homme magique soit oublié, la psyché sans force, la vision tarie de ses émanations créatrices, mais parce que le RÉEL est aujourd'hui scellé. TABOU. » (p 661) S'appliquant à décrire la cosmogonie des Lémuriens, l'auteur mentionne entre autres que ces drôles d'êtres s'adonnent à de multiples mutilations rituelles. Dans sa vision, Cendrars assiste à une scène d'initiation qui lui annonce la blessure qu'il recevra au front quelques mois plus tard, blessure qui agira comme sa propre

initiation et lui permettra de renaître autre, cette fois poète pour de bon. Leroy a déjà retracé toutes les étapes du mythe qu'a construit Cendrars à partir de l'expérience de sa blessure, et selon lequel la main coupée de l'auteur est allée rejoindre la constellation d'Orion⁸⁹. Padroso et Cendrars ont tous deux loti le ciel, mais avec des succès différents. Le passage par le mythe des Lémuriens pour remonter aux origines de son don de Poésie est ce qui justifie le plus de parler d'« automythobiographie » pour décrire *Le Lotissement du ciel*. Comme Michel Leiris dans *L'Âge d'homme*, Cendrars a recours au mythe pour se raconter. Mais, en plus de se servir des mythes préexistants, il en crée de nouveaux, à partir de la matière brute de son expérience. Le mythe offre moins un cadre d'analyse psychologique – même si celle-ci n'est pas exclue – qu'il n'est au service de l'invention de soi et de l'établissement d'une vie plus vraie que vraie dans l'écriture.

Il paraît intéressant de remarquer que ce qui a fait des Lémuriens des détenteurs du Verbe, c'est un œil tourné vers l'intérieur, ce qui suggère une parenté entre poésie et introspection. Le passage suivant va dans ce sens : « On ne parle plus de soi : JE. Le JE poétique est proscrit. [...] Rien ne signifie plus rien. On se réfugie dans la guerre automatique des robots pour ne pas avoir à subir le choc des contradiction internes. On a peur du Verbe, lâchement peur » (p. 621-622). Cendrars suggère ainsi que l'entreprise même d'écriture de soi qu'il accomplit l'inscrit dans la lignée des Lémuriens. Padroso, lui, n'a pas su se rendre maître de lui-même par le mouvement qui, par des échanges de soi au monde et du monde à soi, débouche sur la vie contemplative ou sur un acte de création. L'auteur dit cruellement que Padroso, dont la confession a quelque chose de la cure psychanalytique, est un « cas » pour lequel il ne peut rien faire : « Que l'homme seul se

⁸⁹ Voir Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

débrouille seul. Chacun est seul au monde avec ses complexes. Mais on peut s'en rendre maître et les dominer. Je ne pense pas à la politique mais aux prismes de la contemplation... » (p. 698) L'histoire du séjour dans la *fazenda* de Padroso se lit comme une grande métaphore de la quête de soi : après l'ascension nocturne sur les chemins tortueux du Morro Azul, Cendrars se frappe à un double, mais à un double approximatif, qui lui renvoie une image déformée de lui-même⁹⁰. Le détour par ce récit métaphorique permet de faire participer la fiction à l'autobiographie sans séparer ontologiquement l'ordre des mots de l'ordre des choses, et de faire passer la confession par la dissimulation, trait récurrent de la rhétorique cendrarsienne.

b) Cendrars hagiographe

Tout un ensemble de récits inclus dans l'œuvre se présentent comme des variations sur la question du Verbe, grâce auxquelles Cendrars se fait juge de la répartition du don de Poésie. Toujours railleur avec les surréalistes, il leur retire leur titre pour faire du Christ « le seul poète du surréel » créateur d'une poésie toute en action, les « poètes absurdes » étant « tout au plus des sous-réalistes puisqu'ils prônent le subconscient » (p. 445-446). Mais ces jugements s'inscrivent toujours dans l'espace autobiographique dans la mesure où il s'agit, pour Cendrars, de se situer lui-même, de définir sa posture dans le champ littéraire certes, mais aussi de faire valoir une certaine idée de ce que c'est que d'être écrivain. Par exemple, quand Cendrars raconte les tribulations ridicules du poète-boxeur Arthur Cravan pour échapper à la guerre – péripéties qu'il invente sans doute en grande partie, ce qui met la

⁹⁰ Voir Laurence Guyon, *Cendrars en énigme*, p. 187.

puce à l'oreille – il s'agit avant tout de souligner l'étroit rapport qui unit solitude et Poésie, rapport inscrit au cœur de sa propre expérience d'écrivain :

Tout cela n'enlève rien à l'immense talent du poète et il semble bien que son séjour au Mexique, le voyage dans le sud du pays, la prospection des mines d'argent, eût été pour lui un chemin de Damas s'il n'avait fait demi-tour dans la solitude. Il a adressé alors à son épouse parisienne des lettres extraordinaires d'émotion et de poésie intense et contenue, des hymnes à la nuit aussi profonds et suaves que ceux de Novalis et des illuminations fulgurantes aussi prophétiques et rebelles et désespérées et amères que celles de Rimbaud (p. 613).

Les exemples de ces micro-récits dans lesquels l'auteur a recours à l'anecdote ou à l'invention pour donner à lire, en filigrane, sa propre expérience, sont multiples. Il n'est pas anodin que, dans l'histoire d'Arthur Cravan, Cendrars parle d'« hymnes à la nuit » dans la section du livre elle-même sous-titrée « Rhapsodie de la nuit ». La partie centrale de l'œuvre est quant à elle émaillée de références à la « nuit obscure » décrite par saint Jean de la Croix dans ses traités. Ces références à la nuit dans l'histoire d'Arthur Cravan sont donc une façon de renvoyer, en le contrastant, à son propre parcours. Un des épisodes clés de ce parcours est l'éloignement de Cendrars du Paris des avant-gardes, départ sans esprit de retour qu'il place sous le signe de Rimbaud⁹¹ et qu'il lie directement à l'apprentissage d'un autre type de poésie, d'une poésie « directe » dont le modèle se trouve à la fois chez les Lémuriens et chez les mystiques : « je me fortifiais dans la solitude en vue de l'action directe et du détachement des choses, selon les préceptes de saint Jean de la Croix » (p. 572). Dans le passage que nous avons tiré de l'histoire d'Arthur Cravan, la référence à saint Paul permet en outre d'établir un lien entre Poésie et conversion, ce qui rappelle que le parcours de Cendrars est aussi fait de moments de « foudroiement » essentiels.

⁹¹ Claude Leroy, « L'heure de la suite. Cendrars et Soupault sous le signe de Rimbaud », *Studi di Letteratura Francese*, 1994, n° 20, p. 53.

Laurence Guyon a montré l'importance des figures et des modèles chrétiens dans les œuvres autobiographiques de Cendrars. Sans avoir la foi, l'auteur pige à même le grand réservoir de la culture, y trouve des miroirs dans lesquels il interroge sa propre identité. Dans « Le Jugement dernier », qui introduit l'œuvre, l'auteur se peint par exemple en Jonas avalé par la baleine. Un des masques que se plaît fréquemment à porter Cendrars est celui du Christ⁹², qu'il prête aussi à Padroso en plaçant dans sa bouche la formule « En vérité, je vous le dis » ou encore un « Pardonnez-leur, madame. Ils ne savent pas ce qu'ils font », qui ne peuvent manquer de faire penser à la parole du Sauveur. Dans un tissage très complexe – saint Blaise est le patron des tisserands, rappelle d'ailleurs Claude Leroy⁹³ – Cendrars fait se correspondre toutes les figures du texte, réelles, personnages ou êtres de papier. Padroso, « saint laïque », est relié à la ribambelle de saints volants qui occupe le centre du *Lotissement du ciel* par le motif de « ravissement d'amour », qui désigne aussi bien l'extase spirituelle que la passion du *fazendeiro* pour Sarah Bernhardt. Comme Padroso est son double, Cendrars entend se placer lui-même, sans le dire directement, dans ce jeu de miroirs. Padroso, les saints dont il raconte les exploits, mais, surtout, parmi ceux-ci, saint Joseph de Cupertino, forment une constellation de motifs et de figures qui permet à l'auteur de « Profond Aujourd'hui » de traiter en profondeur de son expérience de la Poésie. Nous n'insisterons pas ici sur les dimensions ironique et humoristique qui accompagnent souvent les références aux textes chrétiens, que Cendrars entend dans une certaine mesure détourner⁹⁴. Il s'agit pour nous de montrer comment le récit de vie de saint

⁹² Voir Laurence Guyon, *op. cit.*, p. 158-164.

⁹³ Claude Leroy, *Œuvres autobiographiques complètes*, vol. 2, p. 1028.

⁹⁴ Sur cette question voir Laurence Guyon, « L'impitoyable ironiste », *op. cit.*, p. 15-79.

Joseph de Cupertino s'inscrit, à l'instar du « roman du Morro Azul », dans l'espace autobiographique du *Lotissement du ciel*.

C'est dans la partie centrale de l'œuvre, « Le Nouveau Patron de l'aviation », qu'apparaît la figure du saint, dont Cendrars se fait l'hagiographe. Il se promet de faire du champion de la lévitation le patron des aviateurs en l'honneur de son fils Rémy. Les aviateurs n'ont pas de patron, et Cendrars semble regretter le vide spirituel dans lequel évoluent les jeunes soldats, en cette période de turbulences historiques. L'auteur raconte ainsi comment, rencontrant par hasard pendant la drôle de guerre, à Paris, son fils en permission, il lui promet de lui écrire une petite *Vie* de saint Joseph qui le rendra riche. Mais à l'époque de l'écriture du *Lotissement du ciel*, Rémy est mort, et la mise en œuvre du projet hagiographique, au lieu de répondre à la promesse initiale, tient du tombeau.

Si la présence du récit de vie de saint Joseph de Cupertino dans l'œuvre a quelque chose de déconcertant, on constate que Cendrars prend bien soin de lier le projet hagiographique et la matière autobiographique. La façon dont les fragments de l'hagiographie et le récit autobiographique de Cendrars alternent dans le texte rend explicite qu'un rapport les unit. Cendrars passe des épisodes de la vie de saint Joseph, racontée de façon globalement chronologique, à divers souvenirs de l'époque où il était reporter pour l'armée anglaise, souvenirs imprégnés par la mémoire de son fils. Le long passage où l'auteur s'exprime sur les motivations et paramètres de son projet permet de bien cerner le rôle de l'hagiographie dans l'espace autobiographique de l'œuvre :

Je sais très bien à quel genre de critique je cours le risque de m'exposer en tentant d'écrire une vie de saint Joseph de Cupertino, moi, qui n'ai ni la foi ni la science. / Je me hâte de déclarer que je n'introduis aucun fait, aucun document nouveaux dans mon récit ; que vu les circonstances et les conditions dans lesquelles cette étude a été faite et mon récit écrit au cours des gîtes et des étapes de fortune durant la « drôle de guerre » en France et en Angleterre, puis durant la retraite, l'exode, l'occupation, je n'ai pas eu accès aux sources ni pu

fréquenter archives et bibliothèques (et n'en ai eu nulle envie!) ; que ma documentation est faite de bric et de broc au hasard des rencontres, des conversations et de la lecture de bouquins que je ne recherchais pas systématiquement mais qui me tombaient d'eux-mêmes sous la main durant la longue guerre et mes déplacements et pérégrinations, ce qui fait que pour le principal toutes mes citations sont tirées de l'ouvrage magistral d'Olivier Leroy sur *La Lévitiation*, que j'ai déjà cité, et pour certains menus détails d'ouvrages de vulgarisation de troisième ou de quatrième ordre ; et si néanmoins j'ai écrit ce récit, ce n'est pas pour m'essayer dans un genre qui a donné quelques chefs-d'œuvre succincts ni me livrer à un exercice d'écriture, d'écriture sainte, ni par imitation ni par simplicité, mais, *primo* : parce que j'avais promis à Rémy de le faire – à Rémy qui ne lancera pas le nouveau patron de l'aviation puisque les Américains l'ont fait depuis et que mon fils s'est tué entre-temps dans un accident d'avion ; *secundo* : parce que, tout saint canonisé qu'il est, Joseph Dasa, natif de Copertino (Pouille), est un personnage drolatique qui me passionne, et, *tertio* : parce que la lévitation est un art de voyager instantané que je voudrais bien savoir pratiquer depuis que j'ai vu les indigènes des grandes forêts vierges de l'Amazonie s'y livrer en absorbant de l'*ibadou*. Et puis, comme je le disais à Rémy, saint Joseph de Cupertino est un précurseur, un champion et un as de l'aviation puisque jusqu'au jour d'aujourd'hui il est encore le seul à avoir réussi un vol en marche arrière, *retrosum volantem*, écrivent les Bollandistes. (p. 418-419)

Notons d'abord que l'extrait rappelle un trait de l'esthétique de Cendrars que nous avons déjà mentionné, à savoir qu'il s'efforce sans cesse de lier organiquement les textes au « réel », à sa vie, et de nier qu'il puisse s'adonner à de simples « exercices d'écriture ». Il retire tout caractère organisé à sa démarche, peut-être pour justifier le fait qu'il utilise sans trop de scrupules une seule et unique source documentaire dans son entreprise hagiographique, certes, mais aussi pour donner à lire le résultat final comme étant une transposition parfaite, dans sa forme, d'une expérience d'abord vécue. Ainsi, Cendrars s'inscrit en faux contre l'association que l'on pourrait être tenté de faire entre hagiographie et érudition.

L'élan premier du projet est lié au contexte de la Guerre, comme l'est également sa mise en œuvre. Cendrars raconte que pendant l'Occupation, il logeait à Aix-en-Provence

dans le même immeuble qu'un officier de la Gestapo. Ses études sur saint Joseph jouent alors un rôle de protection :

les vols de saint Joseph de Cupertino, [...] que je suivais souvent en pensée avant de m'endormir, venaient tisser un monde de songes entre mon inquiétant voisin [...] et moi, des rêveries, des visions [...], la présence immatérielle de saint Joseph de Cupertino matelassait en quelque sorte ma porte et mes fenêtres comme s'il y eut appliqué sa robe de bure et empêchait les infiltrations de stupres qui me venaient de mon immonde voisin » (p. 419-420).

L'aspect surnaturel, ou merveilleux de l'hagiographie s'oppose à la brutalité de l'expérience quotidienne. Aude Bonord explique en outre que plusieurs auteurs, à la même époque, « cherchent dans la temporalité symbolique de la légende le modèle d'un sens pour l'histoire individuelle et collective.⁹⁵ » Dans le cas de Cendrars, le point focal est bien davantage sur l'histoire individuelle que collective. Il s'agit certes de parler de la Guerre, mais surtout d'un point de vue personnel. Quand la perspective s'élargit, c'est pour passer directement au plan métaphysique ou spirituel, sans passer par le terrain historique ou politique, sauf à de rares moments et pour le critiquer plutôt sauvagement.

La référence à saint Joseph de Cupertino entre également, comme l'épisode consacré à Padroso, dans une logique de l'autoportrait. Toutefois, contrairement à ce dernier, le champion de la lévitation n'est pas l'objet d'une création, mais bien d'une sélection ou d'une élection, dont Cendrars livre les motifs, déclarant d'emblée sa sympathie pour le saint volant. Dans son étude monumentale sur l'hagiographie dans la littérature du XX^e siècle, Aude Bonord indique que cette sélection est ce qui permet d'emblée d'établir un rapprochement entre l'hagiographie et l'autobiographie : « De toute évidence, le choix du personnage ne se fait pas au hasard, il est lié aux résonances entre la vie de l'auteur et

⁹⁵ Aude Bonord, *Les « Hagiographes de la main gauche ». Variations de la vie de saints au XX^e siècle*, p. 274.

celle du saint. Étudiant la relation biographique, Daniel Madelénat souligne sa nature passionnelle. Selon lui, elle est faite soit de bienveillance, soit de haine ou est associée à un phénomène de projection ou d'introjection.⁹⁶ » C'est ce qui semble à l'œuvre dans notre texte, Cendrars indiquant que saint Joseph de Cupertino est un « personnage drolatique qui [le] passionne ». L'auteur paraît se reconnaître dans l'aspect marginal du saint, qui a quelque chose du mouton noir de l'Église catholique. Par ailleurs, élément plus anecdotique peut-être, les « hauts faits d'aviateur de saint Joseph de Cupertino » (p. 455) se trouvent supposément dans le V^e tome de septembre des *Acta sanctorum*, mois qui est à la fois celui de l'anniversaire de naissance du poète, de la blessure reçue au front et de « la plus belle nuit d'écriture⁹⁷ » qui le consacre poète de la main gauche après la Guerre. Insistant sur le rôle de la coïncidence dans ses « rencontres » avec le saint, Cendrars semble presque suggérer des affinités secrètes et souterraines par lesquelles ils seraient liés. Par exemple, une brochure contenant sept images du saint, trouvée au hasard des étapes et perdue lors de l'éprouvante retraite de 1940, lie intimement le petit saint volant aux souvenirs de « ces journées tragiques » (p. 433) : « Mes souvenirs en sont toujours saignants et je n'ai rien pu oublier de cette époque, et même pas ces sept images d'un autre temps qui illustraient une vieille brochure déchirée et maintenant en *cendres* » (nous soulignons) (p. 434). Contournant la loi de l'onomastique, Cendrars joue avec le caractère symbolique et signifiant de son pseudonyme en disséminant dans le texte les *braises* et les *cendres* qu'il semble contenir, de façon à en faire la marque de ressemblances secrètes⁹⁸.

⁹⁶ *Ibid.* p. 253.

⁹⁷ Claude Leroy, *Œuvres autobiographiques complètes*, vol. 2, p. 1030.

⁹⁸ À ce sujet, voir *ibid.*, p. XVIII.

La figure de saint Joseph de Cupertino, comme celle de Padroso, permet à Cendrars d'interroger sa propre identité. Cette dimension est centrale dans les hagiographies non confessionnelles du XX^e siècle : « le détour par l'hagiographie témoigne d'un désir commun de faire une expérience de l'altérité. Il s'agit bien de la rencontre de deux moi singuliers, permettant parfois de mieux se saisir soi-même.⁹⁹ » Mais, ici, l'espace autobiographique acquiert un caractère proprement spirituel. La matière hagiographique permet à Cendrars de « projeter sa vie sur un plan mystique », son rôle étant de « transposer le moi de l'auteur dans le monde de l'idéal¹⁰⁰ ». Comme le rappelle Aude Bonord, Cendrars a déjà soutenu, en passant par une référence à un autoportrait de Dürer que celui-ci aurait intitulé « ein Ideal-Bildniss », que la littérature doit être le lieu d'un portrait « idéal », et dès lors « plus vrai que vrai¹⁰¹ », affirmation qui concerne également le rôle de la fiction dans l'autoportrait. Le détour par l'hagiographie assimile par ailleurs l'écriture de soi à une expérience spirituelle qui peut éventuellement aboutir à une forme de révélation¹⁰². Le voyage intérieur qu'accomplit *Le Lotissement du ciel* s'apparente à une « épreuve initiatique » par laquelle l'auteur cherche à atteindre une maîtrise de soi et de l'écriture¹⁰³.

Il n'y a rien d'étonnant à ce que Cendrars, parmi tous les saints de l'Église catholique, ait choisi un champion de la lévitation, si l'on croit comme Aude Bonord que « l'auteur cherche ses propres traces dans la vie du saint », de façon à construire l'image d'un moi idéal, exalté ou renié¹⁰⁴. Le motif du vol crée un réseau d'associations dans l'œuvre. L'auteur évoque le *Journal* de Roland Garros, qui témoigne de « ces troubles, [de]

⁹⁹ Aude Bonord, *op. cit.*, p. 268.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 261.

¹⁰¹ Blaise Cendrars, *Correspondance 1934-1979 : 45 ans d'amitié*, p. 160.

¹⁰² Aude Bonord, *op. cit.*, p. 259.

¹⁰³ Yvette Bozon-Scalzitti, « CENDRARS BLAISE - (1887-1961) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 18 février 2019. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/blaise-cendrars/>

¹⁰⁴ Aude Bonord, *op. cit.*, p. 254.

ces envies de voler, de s'envoler qu'éprouvent beaucoup d'adolescents à l'âge de la puberté » et que Cendrars dit avoir lui-même « souvent éprouvés en rêve, et avec complaisance » (p. 427) quand il avait quinze ans. Dans le prière d'insérer, Cendrars affirme que Colette se serait un jour exclamée : « La plus grande injustice c'est que certains êtres aient été munis d'ailes » (p. 747). Le désir de voler, de parcourir l'espace sans résistance, et celui d'un « art de voyager instantané » est peut-être une variation de l'ambition cendrarsienne d'abolir les contraintes – du temps, des genres, de la restitution factuelle, entre autres, – pour réinventer la vie. Les nombreuses métaphores qui relient la lévitation à l'aviation rappellent sur un mode ironique et ludique le modernisme du jeune Cendrars, fait d'exaltation pour les merveilles du monde moderne. Saint Joseph de Cupertino est par ailleurs un précurseur, en tant que premier et unique saint de l'Église catholique à avoir exécuté un vol à reculons ou, comme l'écrit Cendrars dans le long passage que nous avons cité, « en marche arrière ». Il ne fait aucun doute que Cendrars se considère lui-même comme un précurseur, ainsi qu'en témoignent plusieurs de ses propos, notamment ceux tenus dans *Blaise Cendrars vous parle*¹⁰⁵. Nous pouvons finalement nous demander si le vol à reculons de saint Joseph a une valeur métaphorique. Pour Christine Le Quellec, le motif suggère que la lecture linéaire du *Lotissement du ciel* doit être articulée à une lecture à rebours, qui restitue chronologiquement l'expérience du poète¹⁰⁶. Le vol en général, avec ses ascensions et ses tonneaux, ses virages et ses spirales, et en tant que mouvement libre dans l'espace, est emblématique de l'écriture cendrarsienne, comme du mouvement qu'implique la plongée dans les souvenirs. Dans « La tour Eiffel sidérale »,

¹⁰⁵ Le meilleur exemple concerne *Au cœur du monde*, un poème que Cendrars dit avoir cloué dans une caisse parce qu'il était trop moderne pour ses contemporains. Voir *Blaise Cendrars vous parle*, Paris, Denoël, TADA, XV, p. 18-19.

¹⁰⁶ Christine Le Quellec, « *Le Lotissement du ciel* : une mise à l'enquête », dans *op cit.*, p. 136.

Cendrars situe lui-même son style « polymère ou polymorphe » dans la lignée de *L'Eubage* et en rupture avec l'écriture linéaire de *L'Or*.

Mais le motif de la lévitation permet encore d'une autre façon de lier l'hagiographie à la matière autobiographique, et même aux épisodes brésiliens qui sont racontés dans « La tour Eiffel sidérale ». Le long passage que nous avons cité fait mention de « l'*ibadou* », une plante amazonienne qui aurait la vertu de faire léviter celui qui la consommerait. Cendrars indique que c'est une espèce « dont chaque Amazonien porte un petit sachet de feuilles sèches sur soi, et qui est la plante la plus mystérieuse de la forêt amazonienne car jamais aucun Blanc n'a pu s'en procurer un plan » (p. 441). C'est une plante « légendaire grâce à laquelle "l'homme de la nature", ce prisonnier de la forêt, voyage sans être, comme nous, civilisés, obligé d'emprunter le navire ou l'aviation » (p. 441). Cette description fait sourire venant d'un auteur qui a garni la biographie de « Cendrars » de plus d'un voyage que Frédéric Sausser n'a jamais fait et qui aurait répondu à Pierre Lazareff lui demandant s'il avait réellement pris le transsibérien : « Qu'est-ce que ça peut te faire, puisque je vous l'ai fait prendre à tous!¹⁰⁷ » Décrivant les effets de l'*ibadou*, Cendrars mentionne le témoignage d'un capitaine de sa connaissance qui, pour échapper à un naufrage en Amazonie, se serait fait administrer la mystérieuse plante par ses compagnons Indigènes. L'auteur commente ensuite la crédibilité du personnage, un autre insomniaque – comme Padroso, comme Cendrars lui-même – de la façon suivante :

C'est dire qu'en tant qu'homme de lettres c'était un homme qui avait l'habitude de l'introspection, qui n'était pas dupe des mots ni prêt à se laisser leurrer par les sensations. Je pouvais avoir confiance en son témoignage et c'est pourquoi j'étais venu lui poser des questions précises dans cette paisible villa de banlieue, située juste en face le lycée Lakanal, où, moi-même, j'avais été soigné en 1916 et avais été en proie à tant de sensations de cauchemar après mon amputation et que l'esprit s'égarait à vouloir suivre, situer, identifier, localiser la survie d'une

¹⁰⁷ Cité par Claude Leroy dans *Œuvres romanesques précédées de Poésies complètes*, vol. 1, p. 1207-1208.

main coupée qui se fait douloureusement sentir, non pas au bout du moignon ni dans l'axe radical ni dans le centre de la conscience, mais en aura, quelque part en dehors du corps, une main, des mains qui se multiplient et qui se développent et s'ouvrent en éventail, le rachis des doigts plus ou moins écrasé, les nerfs ultrasensibles qui finissent par imprimer à l'esprit l'image de Çiva dansant qui roulerait sous une scie circulaire pour être amputé successivement de tous ses bras, que l'on est Çiva, lui-même, l'homme divinisé. (p. 443-444)

Dans un mouvement très typique de l'écriture de Cendrars, l'anecdote du capitaine devient l'occasion d'introduire un élément clé de l'autobiographie, celui de la perte de la main droite. Déjà traitée dans une perspective mythique par le biais de l'épisode des Lémuriens, où elle est la marque du don de Poésie, la blessure prend ici des accents mystiques et devient l'instrument d'une « divinisation » du Poète.

Ces éléments nous ramènent tout naturellement à l'histoire de saint Joseph de Cupertino. Le miroir que tend saint Joseph de Cupertino, comme saint précisément, à l'auteur autobiographe, ne va pas dans le sens d'une sanctification, mais il « autorise la relecture mystique de deux des éléments essentiels de la vie de Cendrars¹⁰⁸ ». Ces éléments sont ceux de l'errance et de la mutilation : Cendrars privilégie dans ses œuvres autobiographiques les références à des saints qui ont eu une vie de déambulations ou qui sont marqués par une infirmité quelconque, la « marginalité physique » fonctionnant alors comme un signe d'élection¹⁰⁹. La figure de saint Joseph de Cupertino s'inscrit donc elle aussi dans l'ensemble du discours mythique et mystique qui, dans *Le Lotissement du ciel*, fait de la blessure la marque de l'élection de Cendrars, non comme saint, mais comme Poète. Les déambulations du saint projettent de leur côté dans le monde de l'idéal la vie et

¹⁰⁸ Aude Bonord, *op. cit.*, p. 261.

¹⁰⁹ « C'est ainsi que par-devant l'Esprit-Saint l'ascète se présente en mendiant, en aveugle, en estropié, en malade, en fou d'amour, et son élan de fou de Dieu l'emporte, et son entêtement de vagabond qui hante les catacombes et les cryptes le pousse, et ses errances de faible bonhomme, l'esprit malade, chancelant dans les éboulis et les décombres, le mène par les sentes et les sentiers qui vont par mille détours et qui reviennent sans cesse en arrière, vertigineusement solitaires » (p. 520-521).

l'écriture « nomades » de l'auteur¹¹⁰, l'errance étant à la fois un motif récurrent dans le récit de vie de Cendrars et un terme permettant de décrire la démarche d'écriture de soi elle-même.

Sans égards pour les catégories génériques, Cendrars emploie tout ce qui peut se rattacher à son expérience, la variété du matériau étant ce qui permet de multiplier les perspectives par lesquelles celle-ci se donne à lire dans l'œuvre. L'hagiographie assimile l'écriture de soi à une quête spirituelle, ou du moins questionne la possibilité d'une telle assimilation. Il ne s'agit pas de donner un sens spécifiquement chrétien à son parcours – Cendrars affirme à plusieurs reprises ne pas avoir la foi – mais d'ouvrir l'autobiographie à une dimension souvent occultée par la modernité et d'utiliser les potentialités de certains modèles stylistiques propres à la tradition chrétienne, ainsi que nous le verrons à l'instant. Si Cendrars ne se contente pas de simplement mentionner son projet d'écrire une *Vie* de saint Joseph, mais place cette vie dans l'espace même du *Lotissement du ciel*, c'est entre autres pour offrir un tombeau à Rémy dans la littérature¹¹¹. Par ailleurs, du point de vue de l'écriture de soi, le passage par l'autre permet l'expérience de l'altérité, et la mise en œuvre de deux idées complémentaires réitérées par Cendrars dans son œuvre, résumées dans les formules « On n'écrit toujours que soi » et « Je suis l'Autre ». Saint Joseph de Cupertino offre un miroir à l'auteur et à son œuvre, notamment quant à la question de la marginalité – physique et poétique. La matière hagiographique est finalement spécifiquement liée à une expérience de la Guerre, inséparable d'une réflexion sur l'écriture.

¹¹⁰ Aude Bonord, *op. cit.*, p. 262-263. Au sujet de l'écriture cendrarsienne qui serait aussi « nomade » que la vie de l'auteur, Bonord écrit : « Les déambulations du saint et de l'auteur se reflètent dans l'instabilité de l'écriture autobiographique mue par une insatisfaction perpétuelle. »

¹¹¹ Comme les autres figures de la vie personnelle de Cendrars-Sauser, Rémy est toujours évoqué sans son patronyme, de sorte à préserver l'ambiguïté inhérente à la pseudonymie. D'ailleurs, ces figures sont très peu présentes dans l'œuvre autobiographique.

c) La poésie au miroir de la mystique : réflexions sur la Guerre

Même si l'hagiographie obéit à une dynamique d'introjection ou de projection, ce type d'écriture suppose un effacement relatif de la figure auctoriale, par rapport aux segments plus directement autobiographiques par exemple. L'inclusion du récit de vie de saint Joseph de Cupertino dans l'espace autobiographique repose à la fois sur sa fonction de miroir et sur son interaction avec le récit de vie de l'auteur, la contiguïté des deux récits permettant de mieux observer les parallèles et les contrastes. Or, à mesure que l'on progresse dans les sections du « Nouveau Patron de l'aviation », l'effacement de « Cendrars » dans le texte se fait de plus en plus marqué. Cet effacement paraît directement lié à la matière racontée dans cette section de l'œuvre, c'est-à-dire les dernières années de la Deuxième Guerre mondiale, et ce pour des raisons que nous tenterons d'explicitier. Le récit de vie de saint Joseph de Cupertino est ainsi suivi des fragments de l'œuvre dont l'inclusion dans l'espace autobiographique est la plus problématique, et qui questionnent la validité d'une lecture faisant reposer l'unité du *Lotissement du ciel* sur l'enjeu de l'écriture de soi. Lorsqu'il développe la notion d'espace autobiographique, Lejeune s'intéresse aux textes de fiction, et à ce qu'ils révèlent des fantasmes d'un auteur. Ici, nous sommes confrontés à des fragments qui n'appartiennent pas au domaine de la fiction, ni même de l'hagiographie en tant que récit de vie d'un saint ou d'une sainte, dont les rapports avec l'autobiographie sont plus directs, ainsi que nous l'avons montré dans la section précédente. De fait, les deux autres sections du « Nouveau Patron de l'aviation » comprennent respectivement la compilation de cas connus de lévitation depuis l'an 1000,

liste que l'auteur emprunte à l'ouvrage *La Lévitacion* d'Olivier Leroy, et une prose poétique mystique qui se veut l'expression de l'intériorité du saint en extase, inspirée des *Visions* d'Anne-Catherine Emerich¹¹². Cette prose mystique est par ailleurs entrecoupée de réflexions sur le phénomène de la lévitation. Ainsi, d'un point de vue strictement générique, ces fragments ne sauraient être rapprochés de l'écriture de soi. Toutefois, nous avons vu qu'au-delà des frontières entre les genres, Cendrars parvient à rapporter presque tout ce qu'il écrit à sa propre expérience, qui, transposée dans l'écriture, génère et motive toutes les associations. Tout en poussant la contradiction formelle au maximum, Cendrars est toujours en train de construire un espace autobiographique auquel rien n'échappe véritablement.

Dans « Le miracle de l'an 1000 », Cendrars s'efface devant une liste de saints volants, longue recension de plusieurs siècles d'exploits miraculeux. Comme dans le cas de la vie de saint Joseph, il présente son anthologie comme un extrait de ses lectures à la bibliothèque de la Méjanès pendant l'Occupation. Ainsi, les circonstances de son écriture sont intimement liées au contexte de la Deuxième Guerre mondiale. De la même façon que les recherches de Cendrars sur saint Joseph le protégeaient de son « inquiétant voisin » d'immeuble, les livres qu'il utilise dans la cadre de son projet de compilation sont présentés comme des sortes de talismans aux pouvoirs de protection pendant cette période trouble et affligeante : « je sortais le soir de la Méjanès emportant souvent un grand *in-folio* à la maison, traversant clandestinement la cour de l'hôtel de ville comme si j'avais porté un bouclier pour m'abriter et renforcer chez moi ma défense ». (p. 458) Ces livres que l'auteur emporte agissent comme moyen de défense dans un premier sens très concret. Cendrars

¹¹² Aude Bonord, *op. cit.*, p. 248.

revient dans *Le Lotissement du ciel* sur les raisons qui le poussent à écrire en 1943, après un silence de plusieurs années, raisons qu'il avait d'abord exposées dans *L'Homme foudroyé*. L'auteur indique que ce qu'il n'avait pas dit à l'époque, c'est qu'il s'était d'abord remis à écrire parce qu'il paraissait suspect, pendant l'Occupation, d'être un écrivain qui n'écrivait pas, vivant « dans la solitude la plus absolue » et ne possédant ni livres ni papiers. Cendrars constate : « ma table rase était des plus compromettantes » (p. 454). C'est ainsi qu'il se met à travailler à ce qui deviendra *L'Homme foudroyé*, premier tome des œuvres autobiographiques et incarnation d'une véritable renaissance à l'écriture. En ce sens, la « table rase » de l'écrivain doit aussi être comprise dans son sens métaphorique. Les remarques de Cendrars sur ces années en Provence permettent de lier les différents tomes des œuvres autobiographiques, portant tous la marque des lectures à la Bibliothèque des Méjanes. Mais d'autres raisons encore motivent l'attribution d'une vertu protectrice aux volumes de patrologie qu'emporte Cendrars.

Après la Première Guerre, Cendrars avait écrit *La fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, récit dans lequel un « dieu-producteur¹¹³ » plutôt burlesque commande une fin du monde qui se renverse au bout du compte en recreation du monde. Ainsi que le note Leroy, ce texte réapparaît en filigrane dans *Le Lotissement du ciel* dans les sections portant sur la Deuxième Guerre mondiale, par l'entremise de plusieurs références à l'art cinématographique ou à l'idée de fin du monde, parfois combinées, par exemple lorsque Cendrars assimile la défaite de 1940 à « la poésie surréelle du Christ commentant une page de l'Apocalypse ou la filmant en France » (p. 453). Décrivant la retraite comme une « féerie

¹¹³ Renaud Ferreira de Oliveira, « Cendrars collectionneur, monteur, menteur : l'auteur en mode mineur de la modernité à la postmodernité littéraires », dans Nicole Jacques-Lefèvre, (dir.), *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible?*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, p. 280.

de fin du monde » ou une « vision biblique » (p. 446), l'auteur donne à la Guerre une dimension cosmique : « Je me perds dans mes dates. Ce n'est pas possible, tant de choses, tant d'événements, tant de malheurs, tant de lâchetés [...]! C'est de l'hystérie. Le soleil était arrêté. (La Météo avait annoncé un anticyclone de quarante jours!) Ce n'est pas possible! Et c'est pourquoi tout se détraquait, et jusqu'aux engrenages qui tournaient à vide, jusqu'à la panne générale, le point mort. » (p. 446) Dans *Le Lotissement du ciel*, la référence à *La fin du monde* fait de la Deuxième Guerre la répétition de la Première, absurde retour du même vécu par Cendrars comme un désastre. C'est à ce moment où, écrit-il, l'homme n'est pas à la hauteur qu'il étudie les « hauts faits » (p. 459) d'extatiques, les Saints faisant partie, avec les Enfants, les Oiseaux et les Fleurs, de ces choses que l'auteur considère comme des « dons gratuits qui vous viennent on ne sait d'où » et sans quoi « la vie serait impossible » (p. 459). Dans le chapitre de « La tour Eiffel sidérale » intitulé « Les ombres dans le noir », Cendrars raconte comment, de son créneau au front, pendant la Grande Guerre, il voyait s'agiter des formes qu'il ne pouvait nommer, ce qui lui permet de réfléchir à la possibilité ou l'impossibilité d'écrire dans un tel contexte d'épouvante. L'auteur à la main coupée a souvent dit qu'il ne pouvait concevoir que l'on puisse écrire à la Guerre. Dans *Le Lotissement du ciel*, il écrit :

Je ne trouvais pas mes mots. Je n'ai jamais compris comment Guillaume Apollinaire a pu écrire de si jolis poèmes sur la nuit au front ni, en mai, en juin 1940, Aragon, que la guerre a également inspiré. [...] Les métaphores les plus obsédantes d'un Lautréamont, ce mauvais génie de la nuit, ne m'étaient d'aucun secours pour classer les ombres dans le noir que photographiait mon esprit et que mon cerveau virait, développait, emmagasinait automatiquement et à une vitesse folle (p. 598).

La tradition hagiographique et mystique devient alors un modèle d'écriture possible dans un tel contexte. Après le récit de vie de saint Joseph de Cupertino, la perspective change,

le plan s'élargit pour englober une temporalité plus grande. L'ample matière chrétienne est justement convoquée parce qu'elle fait partie d'une tradition et qu'elle se caractérise par une continuité qui s'oppose aux bouleversements de l'histoire¹¹⁴. Cette continuité est rendue explicite par le choix d'une compilation qui, comme une longue chaîne, parcourt plusieurs siècles d'affilée. « Et le XXe siècle n'en est qu'à son mi-temps! » (p. 518), s'exclame l'auteur, suggérant que la liste pourrait encore s'allonger indéfiniment. Il s'agit aussi d'opposer, comme nous l'avons dit en parlant de saint Joseph, la magie particulière et la transcendance de cette matière à la réalité crue et déprimante du monde actuel :

Qu'importe le résultat des élections italiennes dont sont remplis les journaux du jour, la Congrégation des rites aura encore de la besogne, et les journaux parleront encore d'eux en première page, des ascètes à la maigre figure et des extatiques sans poids, aujourd'hui encore anonymes, en proie à la sainteté où ils s'abîment et s'adonnant aux macérations, portant cilice, et qui échapperont peut-être sans le savoir à la destruction du monde sous les bombes, la nappe des gaz délétères, l'action de dénucléation atomique et les radiations spontanées, l'incinération instantanée, totale, leur corps glorieux lévitant d'entre les engins et les robots immatriculés et tout le sale fourbi patenté du tonnerre de Dieu des hommes en perspective, anéantis d'amour, enlevés par le Saint-Esprit, le Sans-Nom, DIEU, auquel ils s'identifient en priant, en oubliant tout, jubilant.

Cendrars utilise déjà l'expression « sans-nom » dans un autre contexte et, justement, pour parler de la Guerre. À l'innommable de l'expérience des tranchées répond l'incompréhensible de la vie mystique et de l'extase des saints. D'ailleurs, un lien existe indéniablement entre « Le miracle de l'an 1000 » et une autre anthologie que nous avons déjà abordée, *L'Anthologie nègre*, qui est de la même façon présentée comme le fruit de lectures à la bibliothèque et d'un travail effectué dans la solitude la plus complète, dans une période de grand désarroi, un peu après la Première Guerre. Son contenu est de même

¹¹⁴ Aude Bonord, *op. cit.*, p. 374-375.

empreint de merveilleux, puisqu'elle est une compilation de contes associés à différentes tribus africaines.

Si Cendrars s'adonne à la compilation, c'est aussi que ce type d'écriture, comme le saint lui-même, est un modèle d'anonymat ou de dépossession. Or, il y a dans la conception de Cendrars de nombreux liens entre l'écriture anonyme et le Verbe. C'est une des raisons pour lesquelles les formes d'écriture qui reposent sur un investissement ambigu de l'auteur – la compilation, le collage, la traduction – sont toujours présentées par Cendrars comme des actes poétiques de premier ordre. Alors qu'il raconte ses années d'apprentissage en Russie, l'auteur mentionne sa découverte d'une page sur la symbolique des pierres précieuses dans *Le Latin mystique* de Remy de Gourmont, un livre qu'il décrit comme « une compilation, une traduction, une anthologie, qui a bouleversé [s]a conscience et [l]'a, en somme, baptisé ou, tout au moins, converti à la Poésie, initié au Verbe, catéchisé. » Cendrars affectionne par ailleurs tout particulièrement les listes et les énumérations, comme le montrent plusieurs occurrences de ces figures dans *Le Lotissement du ciel*, l'exemple le plus marquant étant celui de la longue liste d'oiseaux dans « Le Nouveau Patron de l'aviation », impressionnante volière donnée dans une seule phrase virtuose. Cendrars indique alors : « La vertu de la prière c'est d'énumérer les choses de la création et de les appeler par leur nom dans une effusion. » (p. 530) L'acte de nommer était selon Cendrars essentiel chez les Lémuriens, et le poète est celui qui s'applique à multiplier les « catégories concrètes » du langage. L'énumération est en quelque sorte un des vecteurs de la présence du monde dans le langage. La liste d'oiseaux dont nous avons parlé comporte d'ailleurs un caractère métonymique, « l'oiseau de paradis qui danse en Australie » (p. 528), « les canards étranglés dans les lupanars chinois » (p. 529) et tous les autres oiseaux

nommés évoquant en même temps tout un ensemble de lieux exotiques. En bref, si « Le miracle de l'an 1000 » s'inscrit dans l'espace autobiographique du *Lotissement du ciel*, c'est d'abord en étant présenté comme une incarnation dans l'écriture d'un ensemble de réflexions et de prises de positions liées au contexte de la Guerre. Cette section fait également partie des moyens que prend Cendrars pour livrer sa conception de la Poésie. Il faut ajouter que l'effet d'impersonnalisation inhérent à ce fragment est récurrent dans l'espace autobiographique chez Cendrars. La liste dépersonnalise le texte, mais de façon si marquée, si intentionnelle et si conforme à la manière de l'auteur, dont on connaît les manies de collectionneur, qu'elle semble pour ainsi dire vibrer de sa présence.

Plus on avance dans les sections du « Nouveau Patron de l'aviation », plus la perspective semble se déplacer, le miroir ne reflétant plus l'intériorité de l'auteur, mais les enjeux poétiques de l'écriture cendrarsienne. L'autre segment de l'œuvre qui nous intéresse, « Le Ravissement d'amour », fut d'abord publié isolément, et est ainsi conçu comme une structure poétique autonome¹¹⁵. Dans cette prose poétique mystique, il est évident que les enjeux sont en partie stylistiques et littéraires, ce que suggèrent par exemple la référence à *Mon cœur mis à nu*¹¹⁶, celle à Apollinaire à la fin de la section ainsi que le « post-scriptum » sur le thème du cinéma. Comme nous l'avons dit en tête de cette section, Cendrars réfléchit dans « Le Ravissement d'amour » au phénomène de la lévitation, par exemple en distinguant la figure du mystique de celle du médium. Comme le rappelle David Martens, un des éléments centraux de cette comparaison, c'est que l'extase du mystique est un don, une « grâce reçue en dehors de toute logique de calcul » alors que le

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 548.

¹¹⁶ Ce titre désigne un recueil de fragments inachevés de Charles Baudelaire, publié de façon posthume, qui intéresse grandement Cendrars.

médium, lui, cherche un profit par une transe qu'il croit devoir à ses propres pouvoirs. En conséquence : « L'un est mort au monde, l'autre s'exhibe » (p. 540). Or, il semble que le texte invite à transposer la comparaison à la figure de l'écrivain. Le poète authentique, à l'image du mystique, serait celui qui se donne sans compter, qui est « mort au monde » et qui accueille le pur don du monde. Toute la section du « Ravissement d'amour » cherche justement à nous peindre un Cendrars « laissant le 'Verbe' hanter sa parole », et dès lors assimilant sa propre écriture à la lévitation des saints¹¹⁷, poètes de l'action. Comme le saint traversé par le souffle de Dieu, Cendrars laisse l'Autre signer à travers lui, l'Autre étant ici assimilé au monde lui-même¹¹⁸. En décrivant le Verbe, Cendrars utilise des termes qui s'appliquent à sa propre poétique ou à son propre style, ce qui souligne le rapprochement : « ton Verbe qui s'égrène, ce chapelet, ce rosaire, cette cascade sans fin, cette association d'images, de pensées, de causes, d'effets, d'identifications, cette chaîne, ce collier que Tu m'as passé autour du cou [...] » (p. 531). Si la « cascade sans fin » fait penser aux longues énumérations dont nous avons parlé, l'expression « association d'images » renvoie quant à elle à une technique présente dès les premiers poèmes de l'auteur. Notons finalement que Cendrars utilise dans « Le Ravissement d'amour » l'idée de *Vita Nova* qu'il associe à sa propre œuvre, en tant qu'elle incarne « l'idéal du poète contemplatif pour qui la recherche d'un style nouveau allait de pair avec la recherche d'une vie nouvelle.¹¹⁹ »

Nous constatons que plus on avance dans la section centrale de l'œuvre, plus l'inclusion dans l'espace autobiographique repose sur des moyens indirects. Dans une certaine mesure, les rapports entre les fragments dont nous venons de parler et le récit de

¹¹⁷ David Martens, *op. cit.*, p. 269.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 269-270.

¹¹⁹ Aude Bonord, *op. cit.*, p. 522.

vie passent par une expérimentation, l'écriture devenant une épreuve permettant à Cendrars de réfléchir à l'énigme de la littérature et de sa propre vocation. Toutefois, partout semble présente la main de l'auteur, sa signature, pour des raisons que nous pouvons à présent expliciter. En envisageant l'hétérogénéité de l'œuvre dans la perspective plus globale des rapports entre l'écriture et le réel, nous serons à même de préciser encore les caractéristiques essentielles de l'écriture de soi cendrarsienne. Nous verrons par ailleurs que la façon étonnante dont l'auteur pratique le grand écart et use de contrastes est organisée par un souci de la structure et de l'ordre qui lui confère son sens.

a) Écarts, montage et signature

Les différentes sections du *Lotissement du ciel*, dont nous avons parlé dans le désordre, se suivent de façon tout à fait cohérente, dans la perspective de la démarche autobiographique de l'auteur. D'emblée, « Le Jugement dernier » annonce métaphoriquement le projet de bilan constitutif de l'œuvre : sans contenir de pacte autobiographique explicite – la formulation claire, par l'auteur, du projet d'écrire l'histoire de sa vie – la scène qu'il déploie a valeur d'indice. En se penchant sur les tentatives inaugurales, pour l'autobiographie moderne, de Rousseau et de Chateaubriand, Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone indiquent de fait que le « geste fondamental » du genre peut être défini comme un « testament », puisque la notion se rattache à certaines des caractéristiques récurrentes de l'autobiographie : « L'étymologie de ce mot renvoie à l'idée de témoignage ou d'attestation; il implique l'authenticité (on parle de testament olographe), le secret (on parle de testament mystique), le désir de survivre à sa mort par des traces écrites, la volonté de tirer des conclusions pratiques de la vision qu'on se fait de sa vie, une fois en face des portes de la mort.¹²⁰ » En imaginant sa propre mort au jour du Jugement dernier, Cendrars inscrit dans le texte ce « geste fondamental ». L'œuvre ainsi introduite relève du bilan, traversée de souvenirs qui est évoquée métaphoriquement au niveau narratif par le petit récit d'une traversée de l'Atlantique. La dernière partie de l'œuvre, « La Tour Eiffel sidérale », construction complexe qui entremêle les souvenirs et les œuvres de toute une vie, est la réalisation du programme présenté dans ce récit d'ouverture. Par ailleurs, la

¹²⁰ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 71.

dernière section de l'œuvre maintient, voire exacerbe l'ambiguïté quant à la référentialité du texte qui était déjà suggérée par l'introduction et qui est inhérente à la façon dont Cendrars transforme sa vie par l'écriture pour en faire sa vie la plus vraie. Les méandres des souvenirs de l'auteur sont enchâssés dans le récit de l'ascension du Morro Azul et du séjour chez Oswaldo Padroso, récit qui affiche par des indices sa propre fictivité et qui est par ailleurs régi par le motif du double. Cette montée vaut par ailleurs comme une allégorie de « l'ascension mystique¹²¹ » que l'auteur associe à l'écriture autobiographique. Dans toutes les parties de l'œuvre, on trouve des scènes et des micro-récits qui agissent comme métaphores de l'écriture en général ou de l'écriture de soi et qui permettent de préciser certains aspects essentiels de la démarche de Cendrars, ainsi que le montreront les exemples présentés dans ce chapitre.

Retardant cette complexe incursion dans la mémoire de l'auteur, la partie centrale de l'œuvre, « Le Nouveau Patron de l'aviation », raconte en alternance, dans un jeu d'allers-retours, les souvenirs de Cendrars de la Deuxième Guerre mondiale et la vie de saint Joseph de Cupertino, suivis par une compilation et une grande section de prose mystique. Cette progression marque un effacement croissant de la figure auctoriale dans le texte, qui paraît relié à une double volonté : d'abord, offrir une parole appropriée au contexte de la Guerre avec lequel elle est tenue en étroite relation, et dont elle serait comme l'envers ; ensuite, produire une écriture habitée par le Verbe, dont une des conditions est l'anonymat du poète, traversé par le pur don du monde. Cependant, lorsqu'on prend en considération la structure globale du *Lotissement du ciel*, on constate que cet effacement a aussi son sens en regard de la démarche autobiographique : comme l'âme doit passer, selon

¹²¹ Laurence Guyon, *op. cit.*, p. 169.

saint Jean de la Croix, par « trois nuits obscures avant d’atteindre l’union avec Dieu¹²² », l’effacement de la figure auctoriale dans la nuit du texte débouche sur l’écriture autobiographique de « La Tour Eiffel sidérale ». Ce n’est qu’en passant par ce que Cendrars décrivait comme le « purgatoire¹²³ » du lecteur qu’est rendue possible la révélation imparfaite à laquelle conduit la plongée dans les souvenirs. Décalée par un temps d’épreuve, par un intervalle où le sujet erre entre terre et au-delà, l’écriture de soi peut être assimilée à une expérience initiatique et à une quête spirituelle.

Il est intéressant de noter, par ailleurs, que la structure de l’œuvre est circulaire : comme *Le Lotissement du ciel* avait commencé par le récit du voyage en mer de Cendrars sur le *Gelria*, il se clôt sur le retour de l’auteur en Europe après son séjour chez Oswaldo Padroso. Cette circularité peut être considérée comme la transposition formelle de la conception du temps de l’auteur, qui évoque dans plusieurs textes la « grande Roue des choses » présidant à la chaîne des renaissances et à la transmigration des âmes. Dans cet autre récit d’une traversée, qui n’est pas le fin mot de l’œuvre mais presque, Cendrars revient sur sa rencontre avec Padroso, convoquant alors une référence à une autre grande œuvre qui place l’écriture sous le signe de la maîtrise du temps :

le somnambulisme de *senhor* Padroso me faisait aussi penser à Marcel Proust et à sa recherche du temps perdu, lequel Proust s’est laissé mourir de faim, dégoûté de vivre encore après avoir mis le point final à son chef-d’œuvre, s’est en somme suicidé avec élégance en ne se nourrissant plus... et je me demandais si le docteur Oswaldo allait finir comme l’illustre écrivain avec l’illusion d’avoir retrouvé le temps... où?... quand?... comment?... inconnu... oublié... perdu dans cet immense Brésil sans passé (703-704).

¹²² Claude Leroy, *Œuvres autobiographiques complètes*, vol. 2, p. 1026.

¹²³ Paul Andréota, « Demain », *Mercure de France*, « Blaise Cendrars », mai 1962, p. 195. Cité par Claude Leroy, *Œuvres autobiographiques complètes*, vol. 2, p. 1001.

En vertu de la dynamique du double qui régit les rapports de Cendrars et de Padroso, peut-on appliquer la comparaison proustienne à l'auteur lui-même? Elle suggérerait alors en quelque sorte que l'auteur vient lui-même de mettre le point final à son œuvre, du moins à celle qui compte vraiment¹²⁴. Il faut encore mentionner un élément qui s'ajoute à la circularité que nous avons mentionnée, à savoir que l'œuvre semble par ailleurs se refermer sur elle-même grâce au jeu de l'autoréférentialité, alors que Cendrars écrit : « *La Tour Eiffel sidérale*. Je la contemplais toutes les nuits » (p. 704). Si l'expression désigne la constellation inventée par Padroso, elle donne aussi son titre à la dernière partie de l'œuvre. Présente à la toute fin du texte, inscrite en italiques, elle pourrait bien avoir une dimension autoréflexive. Le monde et l'œuvre se replient l'un sur l'autre, dans une réciprocité caractéristique de l'écriture cendrarsienne. Il y a toutefois ouverture, ainsi que le suggère le passage cité plus haut, quant à savoir si l'auteur est arrivé à une maîtrise du temps : le phénomène de clôture et le constat d'aboutissement sont nuancés ou laissés en suspens par l'idée que cette maîtrise du temps – pour Proust et Padroso-Cendrars – ne serait qu'une illusion.

La question du temps est fondamentale dans la pratique de Cendrars comme dans le domaine de l'écriture autobiographique en général. Philippe Gasparini relie directement « l'innovation dans le genre autobiographique » au « traitement du temps », qui constitue « le motif et la matière, le fond et la forme¹²⁵ » de l'écrivain autobiographe. Les

¹²⁴ Les critiques s'entendent pour dire que *Le Lotissement du ciel* marque l'aboutissement du grand projet de l'auteur et que les textes qui suivront ne seront que des appendices ou des œuvres de moindre importance. Pour Claude Leroy par exemple, le livre qui suit *Le Lotissement du ciel*, un roman intitulé *Emmène-moi au bout du monde!...*, procède à la déconstruction du mythe personnel de l'auteur. Renaud Ferreira de Oliveira note de son côté que ce livre tombe du côté de la postmodernité, après une œuvre marquée par des traits propres à la modernité littéraire.

¹²⁵ Philippe Gasparini, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008, p. 307.

« techniques anti-chronologiques¹²⁶ » que recense Gasparini se retrouvent sans surprise presque toutes dans la tétralogie, conçue dès *L'Homme foudroyé* comme une entreprise nouvelle quant à son travail du temps. L'auteur confie à Jacques-Henry Lévesque que « la grosse difficulté » de ce livre « aura été *la fragmentation du temps*¹²⁷ », et s'intéressera de la même façon, lors de l'écriture de *La Main coupée*, à la « composition et décomposition du récit dans le temps¹²⁸ ». Dans un passage bien connu de *Bourlinguer Cendrars* se présente comme « dominant le temps, ayant réussi [à] le désarticuler, le disloquer et à glisser la relativité comme un substratum dans [ses] phrases pour en faire le ressort même de [son] écriture, ce que l'on a pris pour désordre, confusion, facilité, manque de composition », alors qu'il s'agirait peut-être de « la plus grande nouveauté littéraire du XX^e siècle » (p. 164). L'idée de la relativité appliquée au traitement du temps nous ramène à la notion de prochronie présentée dans notre premier chapitre, et qui préside à la réinvention de la vie dans l'écriture. Cette réinvention, justement, tient en partie à une recomposition. Il ne s'agit pas, chez Cendrars, de « retrouver » le temps, de ressaisir toute sa vie passée par l'écriture, mais, comme nous le verrons, de « créer un monde neuf, sans cesse renouvelé¹²⁹ », visant à inscrire la présence de l'auteur dans le monde. Même si cette entreprise s'appuie en partie sur une remémoration, il ne saurait y avoir, chez Cendrars, de récit de soi linéaire et définitif.

Ces quelques remarques à propos de la structure de l'œuvre montrent que les morceaux, aussi dissemblables soient-ils, sont disposés de façon minutieuse, dans un art de

¹²⁶ Voici l'énumération de ces techniques : « monologue intérieur procédant par association d'idées, juxtaposition de séquences selon un ordre arbitraire, interpolation de visions imaginaires, insertion de photographies, traitement par rubriques, classement alphabétique (variante du précédent), listes et inventaires, portrait et biographie de tiers », dans *Ibid.*, p. 308.

¹²⁷ Blaise Cendrars, « *J'écris. Écrivez-moi.* » *Correspondance 1924-1959*, p. 261.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 401.

¹²⁹ Christine Le Quellec, « Cendrars et ses écrits autobiographiques : une autofiction avant la lettre? », p.27.

la construction partout à l'œuvre chez notre auteur. Nombre de significations que prend le texte découlent directement de l'hétérogénéité de l'œuvre, mais aussi de ce qu'il est convenable d'appeler l'*écart* propre au texte cendrarsien. Même lorsque l'on considère l'hétérogénéité du *Lotissement du ciel* non plus quant à son rôle strict dans un espace autobiographique, mais comme un trait de la poétique générale de l'œuvre, force est de constater qu'elle est un des véhicules de la subjectivité de l'auteur dans le texte. Au-delà des apports de la fiction, de l'hagiographie ou de la compilation dans la constitution du portrait ou du récit de vie de Cendrars, il y a dans cet écart même une façon tellement propre à l'auteur, qu'il agit comme un signe ou comme une marque de la présence de Cendrars dans le texte. La conjonction dans un même espace de fragments a priori peu compatibles, les relations de rupture, de contraste et de contiguïté sont des traits récurrents de l'esthétique cendrarsienne, qui ont d'emblée un pouvoir évocateur. Ces traits sont en outre indissociables de la conception de l'écriture de soi de l'auteur, que nous tenterons de préciser encore dans le présent chapitre. C'est pourquoi la poétique de l'écart est particulièrement opérante dans les textes qui ont une visée autobiographique manifeste ou implicite. *Aujourd'hui*, publié en 1931, est tout à fait exemplaire à cet égard. Cette œuvre préfigure à certains égards la tétralogie, notamment parce qu'elle est, selon Claude Leroy, le « laboratoire de la prochronie¹³⁰ ». Quelque part à la conjonction du reportage, de l'essai et de l'autobiographie, ce livre qui tient du recueil doit son unité à la référence implicite mais omniprésente au mythe construit autour de la main coupée et de la renaissance, qui agit comme un fil reliant toutes les sections du livre. Cendrars varie les perspectives sur cette « révolution » personnelle qui devait avoir sa correspondance à une plus vaste échelle

¹³⁰ Claude Leroy, *Dans l'atelier de Cendrars*, p. 113.

et marquer un nouveau départ pour le monde moderne¹³¹. *Aujourd'hui* repose en partie sur un art du montage qui détermine les rapports entre le texte et le réel, envisagé comme un grand réservoir de matériaux préexistants.

Renaud Ferreira de Oliveira montre de façon tout à fait convaincante que cet art du montage, chéri par les surréalistes et notamment emprunté au modèle cinématographique, est profondément ancré dans tout un imaginaire de la modernité. Il est motivé par l'idée « selon laquelle le caché pourrait sourdre de l'interstice, que le jeu des associations laisserait entrevoir un fond des choses, que l'entrechoquement induirait le jaillissement épiphanique de la vérité¹³² ». Ainsi, cet imaginaire s'accorde bien, du moins dans une certaine mesure, avec la dynamique de la révélation induite par les références hagiographiques. Bien qu'ancrées dans la tradition, ces références sont ainsi incorporées dans une structure obéissant à des impératifs éminemment modernes, comme celui du choc des contraires. Cela dit, il n'y a chez Cendrars nulle valorisation du « hasard objectif » des surréalistes, l'hétérogénéité n'étant nullement celle créée par la magie des manifestations et des coïncidences qui frappent le regard. L'entrechoquement est dûment produit par le travail de l'auteur, architecte de son œuvre. Explicitant en quoi consiste la pratique du montage en littérature, Ferreira de Oliveira indique que celle-ci est toute désignée pour que soit nettement perçue la signature d'un artiste dans son œuvre :

Le montage textuel – que l'on peut définir comme un dispositif micro ou macrostructurel visant à mettre en rapport et à faire fonctionner ensemble des textes marqués par une forte discontinuité afin de construire une signification qu'aucun de ces textes n'auraient pris isolément – n'est pas seulement une forme de représentation. À l'égal de la perspective, c'est un mode de la perception [...]. Et c'est un mode qui lie étroitement l'œuvre à l'auteur. Car ce que le montage expose ce sont les profondeurs confuses de l'acte créateur, faisant apparaître les sutures, découvrant l'envers du décor, le décousu, le mal-joint, exhibant la facture et la manière. Avec le montage, on est introduit dans

¹³¹ *Ibid.*, p. 107-113.

¹³² Renaud Ferreira de Oliveira, *op. cit.*, p. 283.

‘l’atelier de l’artiste’ [...]. Le spectacle du faire y est à chaque instant solidaire du résultat. C’est donc un vecteur décisif du métapoétique, en même temps que le produit du coup de force permanent de l’auteur dans son œuvre. [...] L’imperfection et le bâti expriment l’auteur dans sa cohérence et ses choix mieux que ne l’aurait fait un texte lisse et bien ajusté : là où sont les interstices, se découvre la marque de l’architecte, se décèle la présence de celui qui reprend. Toute collection nous en dit davantage sur le collectionneur que sur le microcosme qu’elle est censée représenter.¹³³

Ferreira de Oliveira indique qu’une grande partie des œuvres de notre auteur appartient à la pratique du montage. Celui-ci est un « mode de la perception », d’où la forte charge subjective partout présente dans les œuvres de Cendrars. Il divise le corpus cendrarsien en sous-catégories, qui sont autant de types de collections. *Le Lotissement du ciel*, comme les autres volumes de la tétralogie, fait partie des « collections ‘arrêtées’¹³⁴ », la prolifération de matière étant contenue par une rétroaction de l’auteur, qui s’applique à tisser des liens entre les éléments rassemblés.

La notion de montage ne recoupe certes pas exactement la poétique de l’hétérogénéité, et dire qu’un texte exhibe sa propre fabrique et porte la signature de l’artiste ne revient pas à lui reconnaître une dimension autobiographique. De fait, on pourrait imaginer une œuvre faite du montage de textes certes « marqués par une forte discontinuité », mais homogènes d’un point de vue générique. Ce serait par exemple le cas de *L’Homme foudroyé*, dans lequel sont cousus ensemble des fragments en apparence indépendants du point de vue du thème ou du contenu, mais caractérisés par la même forme de narration. Dans *Le Lotissement du ciel*, toutefois, le montage et l’hétérogénéité vont de pair. D’ailleurs, s’il peut y avoir du montage sans hétérogénéité, il ne saurait y avoir d’hétérogénéité sans une certaine forme de montage, puisque l’hétérogénéité crée d’emblée

¹³³ *Ibid.*, p. 271-272.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 279.

de la discontinuité. La deuxième nuance soulevée concerne le certain décalage entre l'idée d'une signature de l'artiste dans son texte et l'affirmation de la dimension autobiographique de l'œuvre. Or précisons qu'il ne s'agit pas ici de faire reposer la nature autobiographique du *Lotissement du ciel* sur la notion de montage. Nous voulons plutôt montrer qu'à tous les niveaux du texte est perceptible la subjectivité de l'auteur et que l'hétérogénéité, dans son extravagance affichée, poussée à l'extrême, favorise l'expression de cette subjectivité. Par ailleurs, quand Cendrars évoque lui-même, de manière autoréflexive, le principe de la collection, c'est souvent pour le rattacher dans un même mouvement à l'enjeu de l'écriture de soi. En d'autres mots, grâce à certains passages qui ont valeur de poétique, le texte suggère que son hétérogénéité, dès lors qu'elle est structurée par cet art du montage, a un sens et une fonction dans l'espace autobiographique. Dans *Bourlinguer*, troisième œuvre de la tétralogie, Cendrars imagine un détenu qui sortirait de prison et qui laisserait derrière lui tout un lot d'items conservés dans une vieille Bible :

une photo jaunie d'enfant, un éblouissant papillon des tropiques, un ver rouge en spirale dont la succion, qui le détend, est mortelle parce que l'animal filtre dans le sang comme un infusoire, une punaise qui se mimétise en châlit et dont le crissement vous rendait fou en cellule, des plumes d'oiseau-mouche rutilantes comme des pierres précieuses et, pourquoi pas, mise à sécher entre les pages, une fleur de la solitude, autant de signets et de souvenirs strictement personnels que l'on expose au public pour en tirer quelques maigres sous, ce que le poète a appelé *Les Fleurs du mal*, et avec quelle joie ne bazarde-t-on pas ce que l'on a été!... (p. 187)

Les plumes de colibri et les pierres précieuses sont des motifs qui apparaîtront à plusieurs reprises dans *Le Lotissement du ciel*, agissant comme la marque secrète de la présence de l'auteur dans le texte. Claude Leroy a noté toutes les variations sur ces deux motifs, qui créent un fil tout au long de l'œuvre, mais aussi, dans une certaine mesure, d'un volume de la tétralogie à l'autre. On trouve par exemple la longue énumération de noms d'oiseaux

dont nous avons déjà parlé, au sein de laquelle est présent l’oiseau-mouche dont le bourdonnement (*sausén* veut dire « bourdonner » en Allemand), évoque le patronyme réel de l’auteur (Sausen). L’appendice de l’œuvre est signé par Pierre Lépine, dont le nom rappelle par exemple le passage dans lequel Cendrars évoque son apprentissage de la joaillerie en Russie. On remarque en outre que, dans le dernier tiers du passage cité plus haut, il se produit un glissement en vertu duquel le propos ne s’applique plus seulement à la scène imaginée, mais aussi plus largement au travail de l’écrivain. L’œuvre autobiographique fonctionne chez Cendrars de la même manière comme une collection de pièces de nature différente, de « choses vues, lues, entendues, vécues et écrites au gré d’une existence¹³⁵ ». Chacune d’entre elles joue le rôle d’un « signet » ou d’un signe de « ce que l’on a été », et cela parce qu’elles sont rassemblées dans un même espace autobiographique, dans les pages de ce qui apparaît bien souvent chez Cendrars comme un « livre-corps¹³⁶ ». Il n’est ainsi pas anodin que, dans le passage cité, la collection d’objets du prisonnier soit cachée dans un Bible, que l’on peut considérer comme le Livre par excellence. Luce Briche indique ainsi que chez Cendrars le « livre-corps se place en effet sous le signe de la référence aux Écritures, en relation avec le modèle archétypal de ‘livre des livres’ que constitue la Bible.¹³⁷ » Laurence Guyon constate de façon semblable qu’il existe un lien entre la Bible et l’écriture de soi chez notre auteur, la première étant « considérée par Cendrars comme un prototype, un modèle formel susceptible d’accueillir ses propres souvenirs¹³⁸ ».

¹³⁵ Jacob Lachat et Elsa Neeman, *op. cit.*, p. 102.

¹³⁶ Luce Briche, *Blaise Cendrars et le livre*, Paris, L’Improviste, 2005, p. 104. Luce Briche indique que l’imaginaire du corps oriente toute la façon dont Cendrars traite l’objet livre. Via celui-ci, l’auteur entend se présenter « en chair et en os au lecteur » (p. 95). Par ailleurs, la blessure de Cendrars à la Guerre « resserre le lien entre la création des livres à venir et la re-création d’un corps » (p. 99).

¹³⁷ *Ibid.*, p. 107.

¹³⁸ Laurence Guyon, *op. cit.*, p. 123.

Nous l'avons déjà dit, l'ordre des éléments rassemblés dans l'œuvre – envisagée comme collection – n'est pas aléatoire. Chez Cendrars, qui s'inspire largement des techniques cinématographiques, la progression entre les segments obéit dans bien des cas à une variation de l'échelle, au passage d'un plan d'ensemble à un plan de détails qui s'éclairent réciproquement. L'auteur procède aussi abondamment par vectorisation, c'est-à-dire par l'accumulation d'une série de parenthèses narratives en cascade. Flückiger parle de son côté, pour désigner le même procédé, d'une composition « en poupée russe¹³⁹ ». Or, comme l'indique Renaud Ferreira de Oliveira, cet étagement est « celui même de la conscience de l'auteur dans laquelle on est invité à descendre de plus en plus intimement¹⁴⁰ ». Un premier exemple de ce type de progression ou d'agencement se trouve dans le neuvième chapitre de « La Tour Eiffel sidérale ». Cendrars raconte l'habitude qu'il avait, enfin, d'entrer secrètement dans la bibliothèque de son père. Cette première réminiscence entraîne la description détaillée d'une page de la *Géographie universelle* d'Élisée Reclus, qui est suivie par des souvenirs de voyage, par une longue rêverie sur l'écriture puis, finalement, par une réflexion métaphysique sans commune mesure avec l'anecdote initiale. La succession, dans « Le Nouveau Patron de l'aviation », de la vie de saint Joseph de Cupertino et de la liste des cas de lévitation obéit elle-même à une variation d'échelle : à partir d'une compilation d'anecdotes simplement évoquées, Cendrars extrait le cas particulier de saint Joseph et, par un effet de zoom, donne à lire tout son récit de vie.

Dans les textes autobiographiques, « la caution de l'auteur sert clairement à insuffler la progression, à justifier les associations; mais aussi à initialiser le système, c'est-

¹³⁹ Jean-Carlo Flückiger, *op. cit.*, p.127.

¹⁴⁰ Renaud Ferreira de Oliveira, *op. cit.*, p. 282.

à-dire à rapporter le premier plan diégétique à la vie avérée et référentielle de l'auteur.¹⁴¹ » C'est à ce premier plan diégétique que les éléments hétérogènes du texte viennent se greffer – il faut compter parmi ceux-ci toutes les références intertextuelles – selon des principes qui peuvent varier. Pour ne donner qu'un exemple, dans « Les bêtes animiques », huitième chapitre de « La Tour Eiffel sidérale », un court passage sur la petite histoire d'un pèlerin est intégré sous le prétexte que Cendrars aurait autrefois lu celle-ci dans un « vieux bouquin oublié au tournant d'une route » (p. 615). Le segment est intégré dans la partie relatant l'expérience de Cendrars à la Première Guerre mondiale, avec laquelle elle entre en correspondance par des liens thématiques. En bref, grâce à la pratique du montage, peu importe la nature des éléments rassemblés, partout est exhibé le travail de « l'auteur-monteur ». Les « Notes pour le lecteur inconnu », que nous avons déjà mentionnées, permettent aussi d'observer la mainmise de Cendrars sur son texte, présent jusque dans ses marges et assurant sa caution comme son interprétation. C'est ainsi que l'œuvre, grande collection de segments hétéroclites, est partout et toujours en train de révéler l'expérience que fut celle de Cendrars.

b) « Mon cœur vissé en objectif »

Les questions du montage et de la collection sont plus solidaires du grand problème de l'écriture de soi que l'on pourrait le penser a priori. Chez Cendrars, s'écrire, faire son autobiographie, est en grande partie déterminé par une tension entre représentation et fabrication qui ne tient pas seulement à la place de la fiction dans le texte décrite dans les chapitres précédents, mais aussi aux rapports généraux entre l'œuvre et le monde, aux

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 282.

modalités de l'acte de création. Dans le premier chapitre, nous avons montré comment le jeu des références intertextuelles et autotextuelles permettait d'instaurer une confusion entre réel et fiction, confusion qui est en partie reliée à la volonté de multiplier les ponts entre la vie et l'écriture. Nous avons alors décrit des phénomènes qui concernaient la construction du récit de vie de l'auteur. Nous pouvons maintenant déplacer un peu la perspective pour examiner de quelle façon Cendrars envisage les rapports entre l'œuvre littéraire elle-même, comme tout, et le monde réel.

Dans des fragments inédits auxquels renvoie Leroy dans sa préface aux œuvres autobiographiques, Cendrars écrit : « Je crois à ce que j'écris, je ne crois pas à ce qui m'entoure et dans quoi je trempe ma plume pour écrire.¹⁴² » L'auteur a repris maintes fois dans son œuvre l'idée selon laquelle il n'y aurait de vérité que subjective, dans l'espace du texte. Le livre est « la seule réalité ou c'est tout comme », (p. 363) écrit-il dans *Bourlinguer*, soulignant l'impossibilité d'accéder à une connaissance objective du monde. Cendrars place d'ailleurs en tête de « La Tour Eiffel sidérale » tout un développement sur l'échec de la raison à percer les secrets de l'Univers. Ces différents éléments de la conception qu'a l'auteur des rapports entre le sujet et le réel sont condensés dans une formule inspirée de Schopenhauer dont il s'est fait une devise, « Le monde est ma représentation ». Le passage tiré des inédits suggère toutefois, paradoxalement, que le monde objectif est bien la matière de l'écrivain, celle dans laquelle il « trempe [sa] plume ». Le problème des rapports entre objectivité et subjectivité traverse toute l'œuvre de Cendrars. Son importance est d'ailleurs suggérée dans le septième chapitre de « La Tour Eiffel sidérale », alors que l'auteur raconte son expérience de la Première Guerre et se

¹⁴² Claude Leroy, *Œuvres autobiographiques complètes*, vol. 1, p. XVII.

décrit comme « un jeune homme qui venait de consacrer deux, trois hivers à l'étude de la terminologie kantienne qui définit comme pas une les notions du subjectif et de l'objectif » (p. 595). Cette question centrale pour l'écriture cendrarsienne s'applique aussi, plus spécifiquement, à l'écriture de soi, et cela tout particulièrement dans le dernier volume de la tétralogie. Quand Cendrars entreprend de raconter sa vie et d'interroger son identité, il s'intéresse dans un même mouvement aux échanges entre le monde subjectif de la conscience et de la création et le monde objectif, extérieur dans lequel se déroule l'existence. Nous verrons que *Le Lotissement du ciel* contient un ensemble de métaphores qui inscrivent au cœur du texte les éléments essentiels de cette réflexion sur l'écriture. À cet effet, nous allons nous engager dans un détour portant sur l'écriture en général avant de l'articuler à l'écriture autobiographique.

Pour Jean-Carlo Flückiger, toute l'œuvre de Cendrars peut être ramenée au principe de la projection : « Ce terme marque plusieurs choses à la fois : il révèle la fascination cinématographique que subit et exerce Cendrars, il fait allusion à certains mécanismes psychologiques, il définit l'attitude particulière de l'auteur vis-à-vis de la réalité¹⁴³ ». En vertu de ce principe, le texte cendrarsien, loin de reproduire la réalité, ne cesserait en fait de la nier, et de lui opposer des créations de l'imagination. Cendrars définit lui-même l'objet livre, dans *Bourlinguer*, comme une « projection idéale » et un « miroir déformant » (p. 363), soulignant ainsi l'écart entre le texte et le réel. Selon Flückiger, Cendrars « glisse sur le monde réel » et « la notion de travail lui fait défaut, travail dans le sens de dialectique active permettant à l'homme de changer les choses en se découvrant lui-même¹⁴⁴ ». Ainsi, malgré l'image du voyageur et de l'homme qui connaît le monde qu'on lui a souvent collée

¹⁴³ Jean-Carlo Flückiger, *op. cit.*, p. 103.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 104.

au début, Cendrars se situerait dans la lignée de l'idéalisme des auteurs fins de siècle qu'il a lus avec attention. Remarquons aussi que cette manière de rejeter le réel est cohérente avec la place de la fiction dans l'autobiographie, sur laquelle nous avons largement insisté. Il faut bien noter, comme Flückiger le reconnaît lui-même, que « le caractère foncièrement imaginaire » de l'entreprise de Cendrars ne l'empêche nullement « de jongler de main de maître avec certains éléments appartenant au monde réel ou supposés tels¹⁴⁵ ». Toutefois, la présence de ces éléments dans le texte ne changerait aucunement le mouvement fondamental de l'écriture cendrarsienne, qui se fait de l'intérieur de la conscience vers l'extérieur :

Ceci ne veut point dire que Cendrars n'ait pas été un observateur d'une attention et d'une finesse inégalables. On trouve chez lui quantité de notations qui se signalent par la force de leur réalisme et frappent par leur justesse. Mais ces détails sont comme les cartes magiques dans les mains d'un prestidigitateur. Il faut insister sur la scission radicale qu'il y a chez Cendrars entre le monde de l'imagination intérieure et le monde de la réalité extérieure. Aucun échange ne s'établit entre les deux, sauf que les secrets enfouis dans sa psyché sont projetés dans une extériorité toute d'agitation furieuse.¹⁴⁶

Il faut prendre en compte que Flückiger écrit à une époque où ont été publiés les premiers travaux importants sur le texte cendrarsien, qui cherchaient à s'écarter de la réception jusque-là prédominante, tout entière tournée vers la légende de l'homme et laissant trop souvent échapper la richesse et la complexité des œuvres elles-mêmes – il s'agissait en somme de passer du récit des aventures à « l'aventure du texte¹⁴⁷ ». Flückiger s'appuie par ailleurs avec préférence sur les textes de jeunesse de l'auteur, alors abreuvé de littérature fin de siècle. Nous pouvons ainsi relativiser l'affirmation selon laquelle il n'y aurait chez Cendrars aucun échange entre le réel et le monde intérieur, tout en acceptant l'idée générale

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 111.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 104.

¹⁴⁷ L'expression fait référence au titre de l'ouvrage fondateur de Jean-Carlo Flückiger que nous avons cité.

selon laquelle l'écriture cendrarsienne obéirait dans une grande mesure au principe de la projection. Rappelons d'ailleurs que lorsqu'Aude Bonord décrit les rapports entre l'hagiographie et l'écriture autobiographique, elle indique que l'identification entre l'auteur et le saint dont il raconte la vie repose sur une projection au sens psychologique du terme.

Une des images permettant d'assimiler l'écriture cendrarsienne à la projection – ou à ce que Flückiger appelle aussi le mécanisme de la « caméra à l'envers¹⁴⁸ » – se trouve dans *Le Lotissement du ciel* et a été maintes fois convoquée par la critique. Cendrars raconte un épisode des tranchées pendant la Première Guerre mondiale, décrivant alors comment son créneau donnait sur le *no man's land* « tel l'objectif d'un appareil de prises de vues » (p.613). Après un long développement sur l'expérience de perception particulière que lui apportait cette position, Cendrars écrit : « Mon créneau, c'était mon esprit qui l'obturait. Mon cœur vissé en objectif. [...] L'univers venait s'inscrire dans mon créneau équipé d'un obturateur : moi!... » (p. 614) Ce passage illustre l'idée selon laquelle le réel ne se donne toujours qu'à travers la conscience d'un sujet particulier, qui le médiate et le transforme. Le moi – qui est ici cœur et esprit – fait écran au réel, l'obture, non qu'il empêche de le voir, mais plutôt qu'il en fait toujours d'emblée une représentation. Dans une lettre à Jacques-Henry Lèvesque, Cendrars écrit qu'il a voulu figurer dans les deux parties de son roman *Dan Yack* les « deux pôles de l'existence », la systole et la diastole, qui sont aussi « les deux temps du mouvement mécanique; contraction, dilatation, la respiration de l'univers, le principe de la vie ». Le premier temps, c'est celui du créneau obturé par le

¹⁴⁸Jean-Carlo Flückiger, *op. cit.*, p. 108.

moi, dans lequel le mouvement se fait « du dehors au-dedans », ce qui serait une « conception pessimiste¹⁴⁹ ».

Le deuxième temps, qui définit la projection, mouvement se faisant « du dedans au dehors », c'est celui de l'art, « action optimiste¹⁵⁰ ». De son créneau, Cendrars observe une région toute noire du ciel, un gouffre que les Brésiliens ont appelé « le sac à charbon » et qui échappe à toute intelligibilité, représentant en ce sens la part inconnaissable du monde : « Le ciel, un tableau noir. Il ne reste pas une seule formule d'algèbre à la craie givrée ni traces en suspension ni aucun scintillement. Tout est effacé!... » (p. 586) Or, fidèle au principe de projection, le texte – et de façon plus générale, l'art – se fait contre ce vide, cette béance menaçante. Cette idée est rendue sensible par divers éléments du *Lotissement du ciel*, dont nous donnerons deux exemples. Le premier concerne un long passage que Cendrars a intégré à même le chapitre consacré à la scène du créneau. Notons d'ailleurs que ce passage a été repris à *Aujourd'hui* et participe ainsi à la fois de l'hétérogénéité de l'œuvre et de sa dimension autotextuelle. L'auteur indique : « Mon créneau me rappelait le trou pratiqué par mon ami Robert Delaunay, le peintre de la Tour Eiffel, dans les volets pleins qu'il avait fait apposer sur fenêtres et verrière pour transformer son atelier d'artiste [...] en chambre noire » (p. 601). Décrivant les expérimentations de Delaunay, l'auteur explique comment, laissant pénétrer un à un les rayons dans la chambre noire pour étudier la lumière, il en arriva à créer ses plus grandes œuvres. Le deuxième exemple, plus subtil, consiste en un effet miroir habilement construit par Cendrars entre la scène du créneau et celle où il raconte l'écriture de *L'Eubage*. Dans les deux scènes, c'est la nuit, et Cendrars observe le ciel par une ouverture qui le découpe – le créneau dans le premier cas,

¹⁴⁹ Blaise Cendrars, « *J'écris. Écrivez-moi.* » *Correspondance 1924-1959*, p. 433.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 433.

« l'ouverture béante du vantail » (p. 593) dans le second. La scène dans laquelle le jeune Cendrars était laissé sans mots devant le gouffre du ciel et le noir absolu du *no man's land*, est remplacée par celle d'une création. *L'Eubage*, première œuvre de la main gauche, est d'ailleurs l'incarnation d'une renaissance à l'écriture.

Obéissant au principe de la projection, l'œuvre s'écrit ainsi contre le réel. Il ne s'agirait pas d'un simple mécanisme de défense contre un monde menaçant, mais d'une véritable « action optimiste », pour reprendre l'expression citée plus haut. Cendrars ne s'applique pas à reproduire le monde tel qu'il l'observe, mais bien à ce que l'on peut considérer comme une *recréation*. C'est pourquoi Flückiger écrit que les procédés de l'auteur servent à « recréer le monde dans sa projection intérieure¹⁵¹ ». Bochner utilise lui-même l'expression « re-creation » (en anglais) pour décrire toute l'œuvre de Cendrars. Ainsi, le monde est bel et bien présent dans l'œuvre cendrarsienne – qui cherche sans cesse à le « présentifier¹⁵² » – mais non selon les modalités d'une mimésis. C'est ici que l'on peut relier ces considérations à ce que nous avons dit de la pratique du montage. De fait, pour Renaud Ferreira de Oliveira, les auteurs-monteurs se servent de la réalité comme un moyen et non comme une fin : « Le monde ne sert plus de modèle à la représentation; mais de source à la présentation d'une nouvelle réalité.¹⁵³ » Mais le réel reste bien la « source » de l'auteur. C'est ainsi qu'à propos de *L'Homme foudroyé*, Cendrars écrit qu'il a « l'impression de tailler en pleine chair de la réalité¹⁵⁴ ». Tailler, c'est encore cette idée de redécouper pour recréer. L'auteur prélève des fragments de réel qui, dans l'écriture décrite

¹⁵¹ Jean-Carlo Flückiger, *op. cit.*, p. 148.

¹⁵² *Ibid.*, p. 166.

¹⁵³ Renaud Ferreira de Oliveira, *op. cit.*, p. 274.

¹⁵⁴ Blaise Cendrars, « *J'écris. Écrivez-moi.* » *Correspondance 1924-1959*, p. 297.

comme grand « embrasement », participent à une nouvelle unité et composent un texte où serait inscrite la présence du monde.

Or ce constat concerne aussi les textes autobiographiques, ce qui contribue nécessairement à leur hétérogénéité : la volonté de présentifier le monde déterminant également ces textes, il n'est pas étonnant d'y compter nombre d'éléments du réel qui ne se rapportent pas directement à la vie de l'auteur. On comprend dès lors l'abondance de notations « encyclopédiques », ce lot de fragments qui, trop courts pour être traités comme des parties de l'œuvres en tant que telles, « prennent l'allure de véritables articles d'encyclopédie¹⁵⁵ » et s'écartent ainsi à première vue de l'écriture autobiographique. On compte parmi ces passages, par exemple, les pages de « La Tour Eiffel sidérale » sur le « sac à charbon », les segments sur la faune du Brésil ou encore les lignes sur Marco Polo qui interrompent le récit des rêveries de Cendrars dans les tranchées. Plus largement, l'écriture de Cendrars est bien souvent métonymique, un simple détail réussissant à évoquer tout un pan de la réalité. À cet égard, les longues énumérations dont nous avons parlé ont pour rôle d'inscrire la présence du monde dans le langage.

Toutes ces considérations nous amènent vers une idée très importante, à savoir que Cendrars ne peut se peindre lui-même sans peindre tout un monde. Cette idée est notamment développée par Jay Bochner qui explique que l'écriture de soi, pour Cendrars, consiste à indiquer quelle est sa place, son propre lotissement dans un monde re-créé par le texte. C'est ce qu'il explique à partir d'un passage de *L'Homme foudroyé* dans lequel un personnage nommé Paquita révèle à Cendrars le principe de l'alphabet aztèque. Dans cet alphabet, chaque lettre est figurée par une grotte dans laquelle est placé le buste d'un

¹⁵⁵ Jean-Carlo Flückiger, *op. cit.*, p. 141.

personnage qui est lui-même au centre d'un monde miniature, étant toujours accompagné « de son double et de son plus proche voisin », ainsi que de divers éléments naturels. Chaque grotte est également reliée à des grottes adjacentes dans lesquelles les positions des différents personnages et des éléments changent. Cendrars écrit : « d'image en image, à l'infini, le microcosme se mire dans le macrocosme et, dans un mouvement contraire, le macrocosme dans un microcosme » (p. 416). Ce principe de l'alphabet aztèque peut être transposé à la façon dont Cendrars intègre dans ses œuvres autobiographiques les différentes figures dont il s'entoure :

it seems a fine image for Cendrars' treatment of his numerous subjects. On the one hand he inscribes them in positions which are juxtaposed but seemingly unrelated until he comes full circle around 'je', the centre [...] in order to present a character he must provide a whole world as well, a vast continuum in itself which is the only description, by circumscription. A person must be more than physical and psychological characteristics, and more than the accumulation of his past (which would be a plot), and to attempt to give him to the reader by telling only of these is to immobilize him, whereas Cendrars, to re-create him, wants to keep him moving. So while a character is circumscribed, all the characters making up the circumscription of each, and every one is moving and continually being redefined by his relations.¹⁵⁶

Ce traitement que Cendrars applique aux différentes figures qui habitent ses textes, il se l'applique également à lui-même. Il se peint entouré de tout un lot d'éléments : des personnes qu'il a connues, des personnages, des lieux et des objets, mais aussi des textes, les siens et ceux des autres¹⁵⁷. Tous ces éléments constituent son monde, et gravitent autour du « je » qui cautionne leur présence dans le texte et fait tenir ensemble ce qui semble à première vue décousu. C'est pourquoi il se dégage du texte l'impression que, écrivant sur

¹⁵⁶ Jay Bochner, *Blaise Cendrars: Discovery and Re-creation*, Toronto, University of Toronto Press, 1978, p. 205-206.

¹⁵⁷ Remarquons ici que l'espace autobiographique du *Lotissement du ciel* est aussi hétérogène dans un sens secondaire pour notre propos, qui découle de l'intertextualité de l'œuvre, sans cesse traversée par la voix des autres.

autre chose que lui, Cendrars ne fait au fond toujours que parler de lui-même. Ainsi, il écrit dans une lettre à Jacques-Henry Lèvesque, de façon tout à fait révélatrice, qu'il prévoit d'inclure pas moins de « 200 personnes nominatives » dans *La Main coupée*, livre qui serait pourtant son plus « intimement personnel¹⁵⁸ ».

Comme le souligne judicieusement David Martens, la devise « Le monde est ma représentation » a deux sens. Si sa signification la plus évidente est que le monde ne se donne jamais au sujet dans sa réalité objective, une autre façon de la comprendre est de dire que le monde représente le sujet lui-même : « Selon cette double lecture, le monde serait ainsi le miroir du je, en tant que celui-ci le façonne selon ses représentations, celles qu'il se fait du monde, en même temps que celles qu'il se fait de lui-même, tout uniment.¹⁵⁹ » C'est cette même idée qui est illustrée par un passage des *Histoires vraies* mettant en scène des personnages d'explorateurs, auquel on pourrait aisément attribuer une valeur autoréflexive : « en bavardant du monde entier, ils n'auront fait, au fond, que de parler d'eux-mêmes¹⁶⁰ », écrit Cendrars, ce qui correspond tout à fait à sa manière de laisser le monde du texte le représenter à travers ses éléments hétérogènes. Nous avons déjà suggéré par diverses remarques que chaque élément présent dans le texte se rattache d'une façon ou d'une autre au « je » et au premier plan diégétique que constitue le récit de vie de l'auteur. Or nous pouvons même aller jusqu'à dire que tout élément convoqué dans le texte, bien qu'étranger à la stricte matière autobiographique, n'est là *que parce qu'il y a écriture de soi*.

¹⁵⁸ Blaise Cendrars, « *J'écris. Écrivez-moi.* » *Correspondance 1924-1959*, p. 307.

¹⁵⁹ David Martens, *op. cit.*, p. 206.

¹⁶⁰ Blaise Cendrars, *Histoires vraies*, suivi de *La Vie dangereuse* et *D'Oulremer à Indigo*, p. 61.

Cette façon d'envisager l'écriture de soi est bien différente d'une manière plus traditionnelle de raconter sa vie, par exemple en retraçant l'histoire de son âme comme Rousseau dans ses *Confessions*. Pour Bochner, l'écriture autobiographique de Cendrars se situe à l'opposé du narcissisme qui entache parfois le genre. D'ailleurs, ajoutons que lorsque l'auteur à la main coupée s'interroge sur le moi, c'est bien souvent en se plaçant à une très vaste échelle qui l'entraîne dans des considérations métaphysiques ou spirituelles. Cendrars s'est par exemple beaucoup intéressé à la question de l'atavisme, notamment dans ses nouvelles¹⁶¹. La devise « Je suis l'autre », que l'auteur a adoptée dès sa jeunesse, évoque aussi l'importance pour Cendrars de briser les frontières du « moi ». Proche du « Je est un autre » de Rimbaud, formule par excellence de la modernité littéraire, la devise d'inspiration nervalienne ne se veut pas de la même façon l'affirmation de l'altérité inhérente à l'énonciation, à la nature de langage. Dire « Je suis l'autre », c'est identifier tout son être à cet autre, puis éventuellement au monde lui-même. Le texte cendrarsien met en œuvre cette identification. Bochner présente une opposition entre deux types de « je » textuels, l'« ego » et le « Self ». Le second, qui correspond au « je » cendrarsien, se montre toujours en *relation*. Cendrars se rapprocherait ainsi bien plus d'un écrivain comme Montaigne dans ses *Essais* que d'écrivains dans la lignée de Rousseau. L'auteur, qui avait une antipathie assez marquée pour Gide, dépeint celui-ci dans *L'Homme foudroyé* comme un « hystérique qui écrit devant son miroir » (p. 371), comme s'il lui reprochait de ne pas avoir su faire du monde lui-même un grand miroir propre à lui renvoyer les mille facettes de son identité. Parmi les figures tutélaires de la tétralogie se trouve Descartes, dont Cendrars a retenu la façon de parler du « grand livre du monde¹⁶² ». Or il faut dire que les

¹⁶¹ Claude Leroy, *ibid.*, p. XXVIII.

¹⁶² Blaise Cendrars, « *J'écris. Écrivez-moi.* » *Correspondance 1924-1959*, p. 257.

écrivains dans la lignée d'un Montaigne ne *narrent* pas leur vie. Les *Essais* sont ainsi souvent rapprochés du genre de « l'autoportrait », qui fonctionne comme l'œuvre cendrarsienne par juxtaposition et montage, mais sans passer par un récit de vie, aussi déconstruit soit-il. Cendrars se situerait quelque part à la conjonction du récit autobiographique et de l'autoportrait, utilisant à la fois les ressources de la narration et de la spéculativité pour ouvrir son récit de vie à son dehors.

Le terme de « re-création » utilisé par Bochner concorde avec l'obsession de Cendrars pour la création de la vie dans l'œuvre. Dans *L'Homme foudroyé*, tout le passage sur les homuncules, des petits hommes artificiels créés dans le laboratoire d'un alchimiste, symbolise cette aspiration. Dans *Le Lotissement du ciel*, Cendrars traite du système de projection cinématographique et exprime son désir de réussir à effectuer une « coupe longitudinale » dans le faisceau lumineux déployé entre l'appareil et l'écran pour arriver à capter la « spirale pathétique d'êtres vivants » (p. 614), de personnages animés par le mouvement de la manivelle, comme s'il voulait remonter au principe de l'illusion qui les fait vivre devant nos yeux. Dans ce même chapitre, l'auteur inclut un long passage explicitement rattaché à la pratique de l'écriture, dans lequel il décrit un grand cirque, cortège hallucinatoire de personnages qui s'adonnent à une performance, une « représentation éphémère » et toujours à recommencer. Cette « représentation », c'est évidemment celle qui est donnée, à même le texte, de l'auteur, et le cirque vaut comme métaphore de la multitude de figures, de motifs et d'objets convoqués dans l'écriture de soi. Reprenant le motif de la lumière, présent dans plusieurs passages autoréflexifs, Cendrars écrit que les mots, la suite des phrases dans le texte est comme une « lumière irréaliste, parabolique qui ranime tout, le dictionnaire, l'herbier, les morts, son propre passé

et tous les êtres que l'on a aimés ou détestés et perdus depuis longtemps de vue » (p. 636). Le passage est intéressant en ce qu'il réunit une suite d'éléments hétérogènes qui sont comme les ingrédients de l'écriture cendrarsienne : le dictionnaire rappellerait l'ordre des mots, l'herbier l'ordre des choses (qui ne se donne toujours que déjà médiatisé, comme un livre ou un texte) et le reste de l'énumération renverrait au passé, à la vie de l'auteur envisagée dans ses relations avec autrui.

Cette re-création, ce monde du texte qui représente l'auteur, est-il autre chose qu'une illusion, qu'un spectacle vite terminé ? Certaines expressions utilisées par Cendrars pour parler du livre, comme celle de « miroir déformant » que nous avons déjà citée, le suggèrent. S'y ajoutent des passages qui insistent sur le leurre qui semble le lot de l'écriture : « Écrire... descendre comme un mineur au fond de la mine avec une lampe grillagée au front, lumignon dont la clarté douteuse fausse tout » (p. 637). Cela dit, nous l'avons vu, il n'existe pour Cendrars d'autre réalité que celle du texte « ou c'est tout comme ». La vraie vie de Cendrars est dans ses œuvres, comme le pseudonyme est aux dires de l'auteur son « nom le plus vrai ». Le texte autobiographique sert à inscrire Cendrars dans la réalité, à y créer son lotissement. Le passage du *Lotissement du ciel* dans lequel Cendrars décrit l'écriture de *L'Eubage* est central à cet égard : « Grand lecteur de dictionnaires, je cherchais mes mots. Le sujet est inclus dans les mots ou, comme une tige de verre que l'on trempe et que l'on remue dans un mélange sursaturé, c'est le sujet qui cristallise les mots, et j'avais le sujet à ma portée. » (p. 595) Martens suggère que le mot « sujet » aurait ici un double sens et désignerait à la fois le contenu de l'œuvre et l'individu subjectif, qui apparaissent ici comme les deux faces d'une même chose. L'auteur est

réellement présent dans les mots du texte, qui est son « lieu de vie¹⁶³ ». Le monde étant déjà lui-même comme un grand texte, l'œuvre peut elle aussi s'y inscrire et exister parmi les choses. L'écriture – fondamentalement alchimique comme le montre David Martens – crée la vie et permet l'invention et l'existence de l'auteur. C'est ainsi que l'écriture de soi ne correspond nullement chez Cendrars à la restitution fidèle d'un passé qui serait figé et qui aurait une existence objective. Nous avons déjà dit qu'un tel passé n'existe pas tout à fait pour l'auteur pseudonyme, dont le statut ontologique est d'emblée ambigu, vacillant. L'invention d'un pseudonyme par le jeune Frédéric en 1912 venait déjà avec l'impératif de se créer une légende dans l'écriture. Ce projet ne passe pas par la fiction romanesque, mais par une écriture libérée des étiquettes génériques, qui met constamment en scène les rapports complexes entre le texte et le réel, ordres qui apparaissent rapidement indistincts dans l'œuvre cendrarsienne. « Cendrars » est un écran, une « affiche » pour reprendre les mots de l'auteur, le nom attribué à la légende que construit toute l'œuvre. Mais il s'agit aussi du nom choisi et porté par un écrivain en chair et en os qui a réussi à rendre l'écriture et la vie indiscernables. La tétralogie jette un regard en arrière sur cette entreprise de toute une vie – ou de toute une œuvre – en la recomposant d'un même coup, continuant la fabrication incessante du « je » cendrarsien.

¹⁶³ Christine Le Quellec, « Cendrars et ses écrits autobiographiques : une autofiction avant la lettre? », p. 27.

CONCLUSION

Ce n'est pas sans raison que nous avons mentionné à quelques reprises, au fil de cette étude, la notion d'autofiction, ou que celle-ci a été implicitement évoquée par différents aspects de l'analyse. L'œuvre autobiographique de Cendrars, en habitant cet espace ambigu dans lequel les frontières entre le « réel » et la fiction se déplacent sans cesse, invite tout naturellement à convoquer ce lieu de la critique. Si s'écrire, c'est toujours, dans une certaine mesure, s'inventer, il est indéniable que chez l'auteur à la main coupée, cet état de fait n'est pas considéré comme une tare mais comme une proposition dont on peut tirer un fabuleux potentiel. Pour Cendrars, depuis le choix du pseudonyme, l'écriture « est l'occasion de renaître autre¹⁶⁴ ». Il semble dès lors à propos de conclure notre réflexion en nous demandant dans quelle mesure les œuvres de la tétralogie peuvent être regardées à travers le filtre des théories sur l'autofiction qui se sont développées dans les dernières années, ce qui sera par ailleurs l'occasion de rappeler certains grands traits du *Lotissement du ciel* que nous avons mis au jour dans notre analyse.

Dans un avant-propos à un collectif intitulé *L'autofiction : variations génériques et discursives*, Joël Zufferey propose que la notion d'autofiction, sans toujours devoir constituer un objet d'étude en tant que tel, pourrait être utilisée comme un « outil heuristique » : plutôt que de se demander si une œuvre *est* ou *n'est pas* autofictionnelle, on pourrait se demander quel intérêt il y aurait à l'envisager comme telle¹⁶⁵. C'est d'ailleurs

¹⁶⁴ Xavier Gradoux, *op. cit.*, p. 135.

¹⁶⁵ Joël Zufferey, « Avant-propos : qu'est-ce que l'autofiction », dans Joël Zufferey (dir.), *L'Autofiction : variations génériques et discursives*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan Academia, coll. « Au cœur des textes », n°22, 2012, p. 13.

ce que fait Christine Le Quellec dans ce même collectif, abordant certaines œuvres de Cendrars à partir des définitions de Philippe Gasparini. Cet angle de lecture lui permet de mettre en valeur la qualité de précurseur de Cendrars. Le Quellec soutient qu'en raison de stratégies d'ambiguïté et de transgressions narratives par rapport à un modèle plus convenu d'écriture autobiographique, les œuvres de la tétralogie « anticipent largement ce que les théoriciens peinent encore à organiser¹⁶⁶ ». La notion d'autofiction s'accorderait d'ailleurs bien avec la façon dont l'œuvre accomplit un « processus de disparition civile au profit d'une cristallisation narrative¹⁶⁷ », l'individu nommé Frédéric Sauser s'effaçant progressivement devant la figure auctoriale, Blaise Cendrars.

Notons que Le Quellec s'appuie sur la définition de Gasparini dans sa démonstration. Il semble que l'on ne puisse parler sans préambule d'« autofiction », faute de consensus quant au concept, et même quant à savoir s'il s'agit vraiment d'une catégorie générique valable. Un certain nombre de théoriciens considèrent de fait l'autofiction moins comme un genre isolé que comme une « variante de l'autobiographie contemporaine¹⁶⁸ ». Chez Gasparini par exemple, l'autofiction est une des deux catégories de « l'autonarration », nom regroupant les déclinaisons modernes et postmodernes de l'écriture autobiographique, qui aurait « emprunté au roman ses procédés favoris¹⁶⁹ ». Ces emprunts montreraient selon Gasparini que « l'autobiographe partage désormais les doutes du romancier quant à la possibilité de transcrire une expérience par une suite de mots¹⁷⁰ ». Cette vision des choses postule donc une césure historique. La deuxième catégorie

¹⁶⁶ Christine Le Quellec, « Cendrars et ses écrits autobiographiques : une autofiction avant la lettre? », p. 21.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶⁸ Sylvie Jouanny, « Autofiction », dans Françoise Simonet-Tenant *et al* (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 97.

¹⁶⁹ Philippe Gasparini, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008, p. 310.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 310-311.

d'autonarration identifiée par Gasparini, le « récit autobiographique », serait en conséquence plus proche de l'autofiction, malgré un pacte de lecture différent, que celui de son ancêtre, l'autobiographie traditionnelle. De fait, même si seule l'autofiction intègre un contenu fictionnel, les deux catégories de l'autonarration feraient usage d'un même type de procédés qui découlent du double procès du langage et du sujet propre à la modernité.

Gasparini se situe à cheval entre deux grandes façons de circonscrire l'autofiction. Ses réflexions rejoignent ce que Laurent Jenny appelle la définition « stylistique » de l'autofiction, prolongement de la définition initiale de Doubrovsky, qui stipule que « la métamorphose de l'autobiographie en autofiction tient à certains effets découlant du type de langage employé ». En d'autres mots, les théoriciens de la définition stylistique soutiennent « qu'indépendamment de la véracité des faits racontés certains caractères stylistiques du discours suffisent à créer ce qu'on pourrait appeler un *effet de fiction* » et ils « voient dans le genre autofictionnel la possibilité d'une autobiographie critique de sa vérité et consciente de ses effets de discours¹⁷¹ ». La « fiction » serait comprise comme un travail sur le langage, et la valeur référentielle accordée au genre peut changer. Cela dit, en différenciant le récit autobiographique moderne de l'autofiction au sens plus strict, caractérisée par la place qu'y tient l'imagination, Gasparini s'inscrit aussi dans un ensemble de réflexions que Laurent Jenny range sous la vignette d'une définition dite « référentielle ». Selon cette perspective, les textes autofictionnels seraient ceux procédant à une « fictionnalisation de l'expérience vécue ». Cette fictionnalisation ne serait plus considérée comme un résultat inhérent à l'emprunt de procédés romanesques, mais à la

¹⁷¹ Laurent Jenny, « Méthodes et problèmes. L'autofiction », publiée en ligne en 2003 sur le site du département de français moderne de l'Université de Genève (URL : <https://tinyurl.com/ybkxdqut>, consulté le 20 mai 2019).

présence d'« inexactitudes référentielles¹⁷² ». Les théoriciens qui se réclament de cette définition insistent sur la fictivité du contenu des œuvres autofictionnelles. Un des représentants de cette approche est Vincent Colonna, qui choisit le terme d'« autofabulation » pour rassembler des textes dans lequel un auteur s'enrôle sous son nom propre « dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction », soit que le contenu s'avère manifestement irréel ou fantastique, soit en raison d'une « conformation conventionnelle » comme le roman – dans le cas d'un roman autobiographique comme *La Nouvelle Héloïse* par exemple¹⁷³. Au contraire des partisans d'une approche stylistique, Colonna insiste sur la continuité d'une pratique et construit un corpus qui s'étend sur des siècles d'histoire littéraire.

Les deux approches ont leurs limites, qu'il ne s'agit pas de relever dans l'espace du présent travail. Ce modeste parcours théorique vise simplement à relever que, peu importe la façon dont on envisage l'autofiction, il y aurait moyen d'en faire un cadre général pour situer l'œuvre de Cendrars. Les traits énumérés par Gasparini pour définir le grand domaine de l'autonarration se retrouvent tous dans *Le Lotissement du ciel* : l'oralité, l'innovation formelle, la complexité narrative, la fragmentation, l'altérité, le disparate et l'autocommentaire. Parmi les deux catégories de l'autonarration, Gasparini rangerait probablement Cendrars dans l'autofiction, puisque celle-ci se distingue du récit autobiographique par le fait qu'un « certain nombre d'éléments de l'auto-récit ont été imaginés ou remaniés par l'auteur¹⁷⁴ » – ce qui nous paraît d'ailleurs un peu insatisfaisant comme critère de distinction lorsque vient le temps de l'appliquer aux textes. Si l'on choisit

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, p. 70-71

¹⁷⁴ Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 313.

la définition référentielle, par exemple telle que développée par Colonna, *Le Lotissement du ciel* pourrait dans une certaine mesure être considérée comme ce que le théoricien appelle « l'autofiction biographique », récit dans lequel l'écrivain « affabule son existence à partir de données réelles¹⁷⁵ ». C'est comme si, chez Cendrars, la notion d'autofiction semble tellement s'imposer d'elle-même, de façon si évidente, que l'on a l'impression qu'il s'agit d'une désignation à la fois incontestable et approximative. Or, ce qu'il faut se demander, c'est si cette façon de penser l'écriture de soi cendrarsienne rend véritablement justice à ses traits les plus fondamentaux.

Il semble, ainsi que le soulève lui-même Gasparini, que la notion d'autofiction, à force d'être l'objet de malentendus et de définitions contradictoires, serve maintenant à désigner toute la zone comprise entre l'autobiographie et le roman¹⁷⁶. Le terrain ainsi délimité paraît trop large pour avoir un véritable intérêt critique. La notion sert certes à mettre en valeur les auteurs qui, comme Cendrars, ont choisi d'habiter ce terrain, d'en développer les potentialités ; mais le travail le plus intéressant à accomplir est sans doute de relever la spécificité de chaque entreprise littéraire quant à la façon dont elle renouvelle ou problématise les rapports entre l'écriture de soi et la fiction. Cette visée pose un défi de méthode. Il apparaît important, pour cibler la spécificité de l'écriture cendrarsienne dans son rapport à l'autofiction, de laisser deux questions guider la réflexion. D'abord, il faut se demander si, chez Cendrars, « la fiction déborde l'auto¹⁷⁷ », empêchant de croire à la sincérité du projet autobiographique de l'auteur. La réponse à cette question dépend de

¹⁷⁵ Vincent Colonna, *op. cit.*, p. 93.

¹⁷⁶ Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 287.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 288.

celle apportée au problème suivant : il nous faut déterminer quel serait le sens de « fiction » dans le cas spécifique de l'œuvre cendrarsienne.

Nous avons vu tout au long du présent travail que *Le Lotissement du ciel* affiche à la fois des indices de fictivité et des indices de référentialité. Les renvois aux autres volumes de la tétralogie, qui se présentent comme des preuves de véracité, servent à faire de celle-ci le lieu de constitution du récit de vie de l'auteur. Il faut rappeler que ces renvois se font en grande partie dans les « Notes pour le Lecteur inconnu », par l'entremise desquelles s'établit un lien de communication – du moins en apparence – entre l'auteur et le lecteur. Signées « Cendrars », ces « Notes » créent un pont entre le livre et son extérieur. De la même façon, la lettre-dédicace à Édouard Peisson qui ouvre *L'Homme foudroyé*, œuvre inaugurale de la tétralogie, fait office d'engagement autobiographique et affirme sans équivoque l'identité entre le narrateur et le nom inscrit sur la couverture du livre. Certains traits du *Lotissement du ciel* font toutefois partie d'une stratégie d'ambiguïté. Les références intertextuelles – qui sont majoritairement « autotextuelles » – ont tendance à effacer les frontières entre les genres : des textes de nature hétérogène sont tous convoqués sans principe de classement dans le même espace. Les romans se voient attribuer une référentialité qui ne leur était pas reconnue en dehors de l'œuvre autobiographique, ce qui instaure une confusion des limites entre le « réel » et la fiction. L'œuvre présente finalement certains indices plus manifestes de fictivité. Nous avons identifié comme faisant partie de ces indices l'inclusion d'un chapitre intitulé « Le Roman du Morro Azul » et contenant le récit d'un personnage nommé Oswaldo Padroso, la fabulation du mythe des Lémuriens intégrée aux souvenirs de l'auteur et le récit d'ouverture aux allures de fable.

Pour réfléchir au sens de la « fiction » qui ressort des exemples cités, il faut d'abord observer que ceux-ci ont tous, dans une certaine mesure, une dimension métatextuelle, symbolique ou métaphorique. Le texte présente Oswald Padroso comme un des doubles de Cendrars, qui fait office de contrepoint comme de miroir déformant. La comparaison entre Cendrars et son double a pour objet un des thèmes centraux du *Lotissement du ciel*, le don de Poésie. Par ailleurs, certaines remarques du chapitre visent à désigner en elle-même la dynamique du double qui régit l'écriture cendrarsienne et que détermine entre autres la pseudonymie, « Cendrars » cachant « Sauser ». La fabulation du rituel initiatique des Lémuriens vise quant à elle à donner un fondement mythique au don de Poésie de l'auteur et à faire de la Première Guerre son grand moment d'initiation, à la suite duquel il deviendra poète de la main gauche. La scène fabulée devient, en vertu de la réorganisation prochronique des souvenirs, le signe annonciateur de la perte du bras droit, élément central du mythe cendrarsien. Le petit récit qui ouvre l'œuvre, intitulé le « Jugement dernier », annonce de son côté, sous la forme d'une parabole, la dimension testamentaire du *Lotissement du ciel*. Finalement, il faudrait probablement prendre en compte les épisodes dont la fictivité n'est pas manifeste, mais qui paraissent invraisemblables : on pourrait dans la plupart des cas en donner une lecture métaphorique. *Le Lotissement du ciel* est de fait, comme les volumes qui le précèdent, saturé de métaphores ou de paraboles de la création littéraire. En bref, on constate que la « fiction », dans les œuvres autobiographiques de Cendrars, ne consiste pas à imaginer sa vie à travers des histoires imaginaires, ce qui se rapprocherait de la définition de l'autofiction que donne Colonna. La fiction est ici comme une couche de sens qui s'ajouterait au récit de vie, soit pour en être le commentaire, soit pour en extraire les données propres à l'élever au rang de mythe.

À l'extérieur de l'œuvre, par exemple dans la correspondance, Cendrars ne présente jamais les œuvres de la tétralogie comme des livres de fiction. Dans ses lettres, l'auteur insiste sur la matière autobiographique du premier volume de la tétralogie, écrivant par exemple à Jacques-Henry Lévesque : « N'oubliez pas que *L'Homme foudroyé*, c'est moi¹⁷⁸ ». Lorsqu'il écrit « Le Vieux-Port », premier fragment de l'œuvre, il le présente à son correspondant comme une « tranche de [s]a vie¹⁷⁹ », et dit à un autre moment qu'il faut avoir vécu pour savoir raconter des histoires. Il avoue par ailleurs désapprouver le sous-titre de « roman » choisi par son éditeur et insiste à plusieurs reprises sur son envie de « faire dans la réalité¹⁸⁰ », fatigué qu'il est de la fiction. C'est dans cette optique qu'il exprime son désir d'inclure dans l'œuvre les noms réels de ses contemporains au risque d'éventuelles poursuites, risque que court tout auteur autobiographe¹⁸¹. Tous ces éléments montrent que Cendrars a écrit les œuvres des années quarante, du moins la première d'entre elles, avec un souci de parler directement de son expérience, sans passer par le filtre de la fiction. On peut croire que les trois œuvres suivantes sont également écrites dans cette optique. D'ailleurs, au moment d'écrire *La Main coupée*, Cendrars présente ce texte comme un livre « intimement personnel¹⁸² ».

Une lettre écrite par Cendrars le 2 février 1945 offre un point de vue intéressant sur la question du rapport du *Lotissement du ciel* à l'autobiographie et à la fiction. Dans cette lettre, l'auteur rassemble *Une Nuit dans la forêt*, *Vol à voile*, *Le Sans-nom*, *Un début dans la vie* et les *Rhapsodies* (qui désignent *L'Homme foudroyé*) dans ce qu'il appelle « la série

¹⁷⁸ Blaise Cendrars, « *J'écris. Écrivez-moi.* » *Correspondance 1924-1959*, p. 285.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 234.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 297.

¹⁸¹ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *op. cit.*, p. 62.

¹⁸² Blaise Cendrars, « *J'écris. Écrivez-moi.* » *Correspondance 1924-1959*, p. 307.

des autobiographies », spécifiant : « il est vrai idéalisées!¹⁸³ » Il est légitime de considérer notre œuvre comme l'aboutissement de cette série autobiographique. Or s'il n'est guère évident d'analyser cette brève affirmation, celle-ci évoque un autre texte de l'auteur, « Lettre dédicatoire à mon premier éditeur », dans lequel il développe l'idée d'un « Je » idéal. Ce court texte devait servir d'introduction à *Sous le signe de François Villon*, recueil qui n'a jamais paru et qui aurait réuni *Une Nuit dans la forêt*, *Le Sans-nom* (inachevé) et *Vol à voile*, c'est-à-dire des œuvres que Cendrars inclut dans la série des « autobiographies idéalisées ». Dans la « Lettre dédicatoire », Cendrars procède d'abord à une critique du genre des Vies romancées, notamment en raison de leur conception de la vérité historique et de la façon dont les auteurs de ces Vies interprètent les œuvres littéraires. L'auteur s'adresse ici spécifiquement à Francis Carco, auteur d'une *Vie de Villon*. Il écrit : « qui te dit que ce *Je* que François emploie tout le long du *Testament* est un *Je* biographique et non pas le *Je* idéal, lyrique, en somme impersonnel de Villon, le poète¹⁸⁴ ». Comment comprendre, dès lors, ce que Cendrars entend par « autobiographie idéalisée »? Serait-ce que, tout en reconnaissant la nature autobiographique des œuvres énumérées, Cendrars considère que le « Je » qui les énonce a quelque chose du « Je » du poète, c'est-à-dire qu'il ne serait pas *seulement* un « Je » autobiographique, renvoyant à une personne empirique? Cette idée fait penser à ce que Nathalie Gendrot appelle l'« automythologie », concept qui décrit selon elle certaines œuvres de Casanova et de Kierkegaard. Une des caractéristiques de l'automythologie, catégorie de l'écriture de soi, serait la présence d'un « Je » transpersonnel, dont la présence au discours est régie par une forme d'ambiguïté ou d'ubiquité. Le « Je » de l'automythologie ne serait pas univoque et ne se confondrait pas

¹⁸³ *Ibid.*, p. 311.

¹⁸⁴ Blaise Cendrars, *Œuvres autobiographiques complètes*, vol. 1, p. 17.

parfaitement avec la personne en chair et en os qui l'énonce¹⁸⁵. De la même façon, le « Je » cendrarsien, dans ses œuvres autobiographiques, est déterminé par une ambiguïté venant de la double lecture du pseudonyme (à la fois nom d'un personnage inventé et faux nom d'un auteur réel). Cendrars formule par ailleurs tour à tour un idéal d'anonymat – condition du Verbe – et un désir de briser les frontières du moi, tel qu'exprimé par la formule « Je suis l'autre ». Expliquant dans la « Lettre dédicatoire » pourquoi il n'écrira pas un texte sur Villon, tel qu'on le lui avait demandé, mais une série de textes autobiographiques, Cendrars écrit : « Si je parle beaucoup de moi, croyez-le, c'est pour pénétrer le plus avant possible dans la conscience du poète, ce miroir magique et la seule représentation du monde, des hommes et de l'univers. Il ne s'agit donc pas seulement de moi dans ce 'Je'.¹⁸⁶ » Cendrars considère en quelque sorte qu'en parlant de son expérience de la poésie – élément central du *Lotissement du ciel* – il parlera de la Poésie elle-même et, par extension, du monde. *Le Lotissement du ciel* est l'œuvre d'un poète, comme l'est presque toute l'œuvre de l'auteur. Cette perspective permet d'élargir le sens de « auto » que l'on trouve dans les catégories de l'écriture de soi.

Dans une autre perspective tout aussi importante, il nous semble que la conception de la fiction de Cendrars est en décalage avec celle qui se dégage des différents travaux sur l'autofiction évoqués jusqu'ici. La fiction, pour ces conceptions, serait l'antithèse de la réalité. Dans certains cas, elle se situerait ou prendrait forme dans la transposition de l'expérience vécue. Le passage du réel au texte créerait toujours de la fiction, ce qui serait dû à la nature même du langage, ou à la présence volontaire ou non d'inexactitudes

¹⁸⁵ Nathalie Gendrot, *L'autobiographie et le mythe chez Casanova et Kierkegaard. Automythologies comparées*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 140-141.

¹⁸⁶ Blaise Cendrars, *Œuvres autobiographiques complètes*, vol. 1, p. 25.

référentielles. La fiction désignerait dans d'autres cas un contenu fictionnel, carrément imaginé. Comme nous l'avons vu, l'autofiction est parfois considérée comme une forme qui aurait acquis un degré de conscience supplémentaire quant à l'illusion qu'il y aurait à croire que l'on peut vraiment parler de la réalité sans déjà produire de la fiction. Certes, on pourrait sûrement dire que tout texte est fiction chez Cendrars, mais dans un sens différent. De fait, c'est le monde lui-même qui est fiction chez notre auteur – c'est-à-dire qu'il ne se donne qu'à travers des représentations – et le texte devient la seule réalité accessible. En ce sens l'écriture n'est ni mensonge ni vérité, mais « création » et « action » (p. 318). Cendrars ne cherche pas à prendre parti pour l'un ou l'autre des termes de l'opposition supposée par la notion d'autofiction, mais refuse de se situer sur le plan d'une telle opposition – de toute façon incompatible avec sa conception du monde – la subordonnant aux valeurs supérieures de la création et de l'action. Chez Cendrars, le texte fait exister le réel et s'inscrit au cœur des choses. Il permet la « re-création » du monde, grâce à une magie des mots d'inspiration alchimique.

La notion d'espace autobiographique met mieux en valeur les particularités de l'écriture cendrarsienne. C'est ce que nous avons voulu illustrer par l'entremise de ce travail. Elle permet d'abord de se dégager de la question des genres littéraires, en accord avec le vœu de l'auteur d'échapper à toutes les catégories, tout en reposant sur le postulat qu'il y a de l'autobiographique en dehors de l'autobiographie au sens strict. La souplesse propre à cette notion est un atout lorsque l'on cherche à l'appliquer aux œuvres de la tétralogie, dont la dimension autobiographique est indéniable, mais qu'il serait insatisfaisant de catégoriser trop strictement. Il apparaît également de mise que l'expression « espace autobiographique » repose sur une métaphore spatiale. Si le travail

du temps reste central dans les œuvres de la tétralogie – ainsi que le montrent de nombreuses études sur la déconstruction et la fragmentation de la chronologie chez Cendrars – prendre en compte la dimension « spatiale » de l'écriture cendrarsienne permet de mieux cerner son fonctionnement. Le texte, en continuité avec le monde lui-même considéré comme un grand livre, est conçu comme un espace à habiter, qui permet à Cendrars de s'inscrire dans la réalité, d'y créer son lotissement. Comme l'indique Olivier Salazar-Ferrer, la conception cendrarsienne de l'écriture n'est pas sans suggérer des fantasmes d'ubiquité, qui s'expriment en outre dans l'expression proliférante du « moi », dans son désir d'habiter simultanément tous les lieux rassemblés dans les pages du livre¹⁸⁷. La liste, très présente dans l'œuvre de Cendrars comme nous l'avons vu, est d'ailleurs selon Claude Leroy une des façons par lesquelles l'auteur prend « possession du monde », expression qui était le titre initial choisi pour *Le Lotissement du ciel*¹⁸⁸. La notion d'espace autobiographique montre de façon tout à fait heureuse que l'auteur est moins intéressé par la restitution d'une chronologie intime que par l'agencement d'éléments dissemblables unis par un réseau de relations. Cendrars ne cherche ni à retracer l'histoire de sa personnalité, ni à agencer faits et dates dans un récit linéaire, mais à (re)vivre dans le monde du texte.

La notion d'espace autobiographique permet aussi, et ce n'est pas son avantage le moins important, de prendre en compte d'autres dimensions de l'écriture qui ne sont pas comprises dans le couple fiction et autobiographie. De fait, la particularité de l'espace autobiographique cendrarsien est son hétérogénéité, en vertu de laquelle l'œuvre assemble

¹⁸⁷ Voir Olivier Salazar-Ferrer, « Le sens de la mythographie chez Blaise Cendrars », dans Jean Leclercq et Nicolas Monseu (dir.), *Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009, p. 147-148.

¹⁸⁸ Claude Leroy, *Œuvres autobiographiques complètes*, vol. 2, p. 999.

– utilisant la pratique du montage – tout un lot de fragments dissemblables, souvenirs, textes lus, choses vues, pour donner à lire qui est « Cendrars ». Cette hétérogénéité n’empêche pas une frappante unité de ton, l’inscription d’une subjectivité à tous les niveaux. L’idée de Lejeune selon laquelle des textes non autobiographiques pourraient être mis au service de l’expression d’une vérité personnelle fonctionne particulièrement bien chez un écrivain qui considère que l’on n’écrit toujours que soi. Le texte, malgré tous ses écarts et ses détours, est le « miroir magique » de son auteur : selon l’idée que le monde est toujours notre représentation, « la description du monde extérieur induit par conséquent un retour sur soi¹⁸⁹ ». L’angle de lecture que nous avons adopté permet d’accentuer la cohérence du *Lotissement du ciel* tout en prenant en compte chacune de ses dimensions.

Dans *Le Lotissement du ciel*, Cendrars met à l’épreuve pour une dernière fois la maîtrise du temps acquise avec *L’Homme foudroyé* et accomplit, selon la métaphore présente à même l’œuvre, un « vol arrière en direction d’un passé magique et hors du temps qu’exprime la poésie¹⁹⁰ ». Ce faisant, il accède à une « conscience mythique de soi¹⁹¹ », qui lui permet de se voir comme son double, comme spectateur de soi-même. La tendance du texte à faire sans cesse retour sur lui-même, par exemple dans le déploiement de métaphores qui présentent le narrateur entouré de ses personnages – telle l’image du cirque que nous avons citée dans notre dernier chapitre – ou assis devant sa machine à écrire, suggère que Cendrars possédait une conscience accrue de ce que signifiait raconter sa vie. Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone écrivent : « Chez un Rousseau, un Amiel, un

¹⁸⁹ Charlotte Gloor, « Le monde est ma représentation », dans Christine Le Quellec Cottier (dir.), *Appel du large et écritures de soi*, Paris, Honoré Champion, Continent Cendrars, n°14, 2010, p. 99.

¹⁹⁰ Vincent Yersin, « Chutes, ascensions et spirales littéraires : l’exemple de *Vol à voile* », dans Christine Le Quellec Cottier (dir.), *Appel du large et écritures de soi*, Paris, Honoré Champion, Continent Cendrars, n°14, 2010, p. 89.

¹⁹¹ Nathalie Gendrot, *op. cit.*, p. 143.

Gide, l'écrivain s'est constitué un *double* en papier, impérissable à ses yeux, et qui consiste dans la totalité de ses écrits personnels. L'homme est devenu un monceau de papier, et un corps glorieux, par transfusion de sens et de substance.¹⁹² » Que Cendrars ait choisi d'autres voies que les auteurs ici nommés, nous l'avons montré. L'espace autobiographique qu'il a bâti pièce par pièce devait toutefois de même devenir la vraie vie de Cendrars, qui ne se trouve que dans ses œuvres.

¹⁹² Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *op. cit.*, p. 77.

BIBLIOGRAPHIE

A) Œuvres de Cendrars

a) Corpus de base

CENDRARS, Blaise, *Le Lotissement du ciel*, dans *Œuvres autobiographiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, vol. 2, p. 379-725.

b) Autres œuvres de Cendrars citées ou considérées

CENDRARS, Blaise, *Bourlinguer*, *Œuvres autobiographiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, vol. 2, p. 1-378.

–, *L'Homme foudroyé*, dans *Œuvres autobiographiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, vol. 1, p. 163-505.

–, *La Main coupée*, dans *Œuvres autobiographiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, vol. 1, p. 525-801.

–, *Blaise Cendrars vous parle*, Paris, Denoël, TADA, XV, 2006.

–, *Histoires vraies* suivi de *La Vie dangereuse* et de *D'Oultramer à Indigo*, Paris, Denoël, TADA, VIII, 2003.

–, *John Paul Jones ou l'ambition*, Paris, Fata Morgana, 1989.

–, *Œuvres romanesques précédées de Poésies complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 1, 2017.

CENDRARS, Blaise – Jacques-Henry LÉVESQUE, « *J'écris. Écrivez-moi.* » *Correspondance 1924-1959*, Monique Chefdor (éd.), Paris, Denoël, 1991.

CENDRARS, Blaise – Henry MILLER, *Correspondance 1934-1979 : 45 ans d'amitié*, Miriam Cendrars (éd.), Paris, Denoël, 1995.

B) Corpus critique

BOCHNER, Jay, *Blaise Cendrars: Discovery and Re-creation*, Toronto, University of Toronto Press, 1978.

BONORD, Aude, *Les « Hagiographes de la main gauche ». Variations de la vie de saints au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

BOUCHARENC, Myriam et Christine LE QUELLEC COTTIER (dir.), *Aujourd'hui Cendrars* (actes du colloque de Lausanne, 4-6 mai 2011), Paris, Honoré Champion, Cahiers Blaise Cendrars, n°12, 2012.

BOUILLAGUET, Annick, « Blaise Cendrars, lecteur de lui-même : un fait d'autotextualité », *Poétique*, n°112, novembre 1997, p. 409-421.

BOZON-SCALZITTI, Yvette, « Cendrars Blaise - (1887-1961) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/blaise-cendrars/>, consulté le 18 février 2019.

BRICHE, Luce, *Blaise Cendrars et le livre*, Paris, L'Improviste, 2005.

BRUNEL, Pierre (dir.), *Le roman du poète. Rilke – Joyce – Cendrars*, Paris, J & S éditeur, 2004.

CHEFDOR, Monique (dir.), *La Fable du lieu* (actes du colloque du Tremblay-sur-Mauldre, 14-15 mai 1994), Paris, Honoré Champion, 1999.

COLONNA, Vincent, « Fiction et vérité chez Blaise Cendrars », dans Jacqueline BERNARD (dir.), *Cendrars, l'Aventurier du texte*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1988, p. 109-125.

FERREIRA DE OLIVEIRA, Renaud, « Cendrars collectionneur, monteur, menteur : l'auteur en mode mineur de la modernité à la postmodernité littéraires », dans Nicole JACQUES-LEFÈVRE (dir.), *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible?*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, p. 271-287.

FLÜCKIGER, Jean-Carlo, *Au cœur du texte. Essai sur Blaise Cendrars*, Neufchâtel, À la Baconnière, 1977.

–, « Cendrars et Nietzsche, par quatre chemins », dans Wieslaw KROKER (dir.), *Histoire et critique littéraires en mouvement. Mélanges offerts à Henryk Chudak*, Varsovie, Éditions de l'Université de Varsovie, 2009, p. 125-144.

FLÜCKIGER, Jean-Carlo (dir.), *L'Encrier de Cendrars* (actes du colloque de Berne, Neufchâtel, La Chaux-de-Fonds, 31 août-1^{er} septembre 1987), Neufchâtel, À la Baconnière, Cahiers Blaise Cendrars n°3, 1989.

GUYON, Laurence, *Cendrars en énigme. Modèles mystiques, écritures poétiques*, Paris, Honoré Champion, Cahiers Blaise Cendrars n° 9, 2007.

–, « Le diable, la faucheuse-liseuse et les mitrailleuses à la voix de feu », dans FLÜCKIGER, Jean-Carlo (dir.), *Blaise Cendrars – « Je suis l'autre »* Paris, Honoré Champion, Continent Cendrars, n°11, 2004.

LE QUELLEC COTTIER, Christine, *Blaise Cendrars. Un homme en partance*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romanes, coll. « Le Savoir suisse », 2010.

–, « Cendrars et ses écrits autobiographiques : une autofiction avant la lettre? » dans Joël ZUFFEREY (dir.), *L'Autofiction : variations génériques et discursives*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan Academia, coll. « Au cœur des textes », n°22, 2012, p. 17-31.

LE QUELLEC COTTIER, Christine (dir.), *Appel du large et écritures de soi*, Paris, Honoré Champion, Continent Cendrars, n°14, 2010.

LEROY, Claude, « L'abiographie : Nerval, Cendrars, Pessoa, Cioran », dans Philippe LEJEUNE (dir.), *Le désir biographique*, Cahiers de Sémiotique Textuelle, n°16, 1989, p.227-237.

–, « Cendrars et le tombeau du lecteur inconnu », *Littérature*, n°27, 1977, p. 35-43.

–, « Cendrars, le futurisme et la fin du monde », *Europe*, 1975, 53, p. 113-120.

–, *Dans l'atelier de Cendrars*, Paris, Honoré Champion, Cahiers Blaise Cendrars n° 11, 2011.

–, « Guide d'un petit voyage en Prochronie », dans Jacqueline BERNARD (dir.), *Cendrars, l'Aventurier du texte*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1988, p. 179-192.

–, « L'heure de la suite. Cendrars et Soupault sous le signe de Rimbaud », *Studi di Letteratura Francese*, 1994, n° 20, p. 51-64.

–, *La Main de Cendrars*, Villeneuve-d'Ascq (France), Presses universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 1996.

–, « La nuit des Lémuriens », *La Revue des Sciences Humaines*, n° 216, p. 91-110.

LEROY Claude (dir.), *Blaise Cendrars 20 ans après* (actes du colloque de Paris X-Nanterre, 12-13 juin 1981), Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XX^e siècle », 1983.

–, *Cendrars et « Le Lotissement du ciel »* (actes du colloque de Conflans-Sainte-Honorine, 16-17 juin 1991), Paris, Armand Colin, 1992.

–, *Portraits de l'artiste*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Blaise Cendrars », n°5, 2003.

MARTENS, David, *L'Invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, Paris, Honoré Champion, Cahiers Blaise Cendrars, n° 10, 2010.

MEIZOZ, Jérôme, « Posture et poétique d'un bourlingueur : Blaise Cendrars », *Poétique*, n°147, septembre 2006, p. 297-315.

SALAZAR-FERRER, Olivier, « Le sens de la mythographie chez Blaise Cendrars », dans Jean LECLERCQ et Nicolas MONSEU (dir.), *Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009, p. 139-148.

TOURET, Michèle, « Cendrars au miroir : réflexions sur *Bourlinguer* », dans Jean POIRIER (dir.), *Écriture de soi et lecture de l'autre*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2002, p. 27-38.

VIAN, Jean-Claude, « Les pianos en miroir », dans Jean-Carlo FLÜCKIGER (dir.), *Cendrars et la musique*, Paris, Honoré Champion, Continent Cendrars, n°8-9, 1993-1994, p. 80-95.

YERSIN, Vincent, « Le puéril exercice de la lévitation », dans Christine LE QUELLEC COTTIER (dir.), *1913-2013 – Entre Prose et Poésie*, Paris, Honoré Champion, Continent Cendrars, n°15, 2013.

C) Corpus théorique et historique

- BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.
- BERSIANI, Jacques (et al.), *La littérature en France de 1945 à 1981*, Paris, Bordas, 2003.
- BLANCKEMAN, Bruno, *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2008.
- COLONNA, Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.
- GASPARINI, Philippe, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.
- GENDROT, Nathalie, *L'autobiographie et le mythe chez Casanova et Kierkegaard. Automythologies comparées*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004 [1991].
- HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2003.
- JEANNELLE, Jean-Louis, *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle. Déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, 2008.
- JEANNELLE, Jean-Louis et Catherine VIOLLET (dir.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2007.
- JENNY, Laurent, « Méthodes et problèmes. L'autofiction », publié en ligne en 2003 sur le site du département de français moderne de l'Université de Genève (URL : <https://tinyurl.com/ybkxdqut>, consulté le 20 mai 2019).
- LAGARDE, André et Laurent MICHARD (dir.), *XX^e siècle. Les grands auteurs français. Anthologie et histoire littéraire*, Paris, Bordas, 2003 (1988), vol. 4.
- LECARME, Jacques et Éliane LECARME-TABONE, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 2015.
- LEMAÎTRE, Henri, *L'Aventure littéraire du XX^e siècle. 1920-1960*, Paris, Bordas, 1984.
- LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1998.

–, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

QUELOZ, Jean-Jacques, *Philippe Soupault : écriture de soi et lecture d'autrui*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan/academia s.a., 2012.

SIMONET-TENANT Françoise *et al* (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017.

TOURET, Michèle (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, t. 2.

ZUFFEREY, Joël, « Avant-propos : qu'est-ce que l'autofiction », dans Joël ZUFFEREY (dir.), *L'Autofiction : variations génériques et discursives*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan Academia, coll. « Au cœur des textes », n°22, 2012, p. 5-13.