

# Du Monde entier ou les grands Elans créateurs du lyrisme cendrarsien

Djah Célestin DADIE  
Université de Bouaké - Côte d'Ivoire

## Résumé

Ecrivain de la modernité, Blaise Cendrars a légué à la postérité une œuvre poétique à plus d'un titre savoureuse aussi bien par son contenu que par le mode d'exposition des vers dont il est souvent seul à savoir le secret.

Dans le recueil inaugural *Du monde entier*, Blaise Cendrars jette les bases de son esthétique, une écriture toute dominée par l'omniprésence de l'auteur sous la forme de personnage principal de son propre récit. Le discours à la première personne prend alors les traits d'un lyrisme poignant témoignage de l'émotion de l'homme devant le spectacle du monde moderne.

A travers les trois poèmes constitutifs du recueil que sont « *Les Pâques à New York* », « *La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* » et « *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles* », le poète semble définitivement disqualifier le vers comme seul véhiculaire de la substance poétique en replaçant la prose au cœur du débat poétique.

## INTRODUCTION

Ecrivain, essayiste, peintre, cinéaste et voyageur, voilà autant de facettes multiples qui se dégagent d'un premier contact avec Cendrars à travers sa biographie et son autobiographie. Une fréquentation assidue de son univers littéraire ne manque pas ensuite de faire surgir, avec beaucoup plus de clarté, l'image du poète, une dimension de l'artiste qui transcende tous les autres aspects de la vie de l'homme. Il n'est donc guère surprenant de voir le lyrisme traverser, de part en part et avec une identique ardeur, toute son écriture dans une sorte d'osmose entre la poésie et la prose.

Michèle Touret<sup>1</sup> ne croyait pas si bien dire en soutenant qu'aucune œuvre de Cendrars ne peut être étudiée isolément sans courir le risque de laisser s'échapper une part importante de la substance de son contenu. C'est à une pareille aventure de dégustation de bijoux sonores que nous convions le lecteur des présentes lignes.

Œuvre majeure dans l'activité artistique de Cendrars, *Du monde entier*<sup>2</sup> se veut d'abord une fascination de l'homme par le spectacle féerique de l'uni-

vers. Il est ensuite une célébration de la modernité sous tous ses angles et dans ce qu'elle a de plus agressif et de plus révolutionnaire. Ainsi, dans « *Les Pâques à New York* » l'homme est-il confronté à la plus grave contradiction avec, d'une part, l'attrait et la répulsion de l'espace urbain, d'autre part, cette contradiction entre les signes extérieures de l'opulence suggérée par la ville, symbole de la réussite du capitalisme occidental et la misère qui court les rues.

Dans « *La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* » tout comme d'ailleurs dans « *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles* », si cette même séduction semble se perpétuer, l'un des centres d'intérêt capital demeure la glorification du moteur à explosion avec ses conséquences en termes de progrès et de victoire de l'homme sur la résistance du temps et de l'espace<sup>3</sup> mais également la modernité sous son angle agressif qui s'est parfois et aussi malheureusement traduit par la multiplication des armes et les conflits armés.

Dans cette aventure du verbe, de l'espace typographique et de l'espace géographique, l'écrivain, à travers un discours à la première personne du sin-

gulier, exerce le poids de sa présence sur les fonctions du langage et les figures de style qui y foisonnent. On notera d'ailleurs que même si la plupart des fonctions de la communication s'y enchevêtrent, seules les occurrences les plus pertinentes sur ce plan du discours retiendront notre attention. Il s'agit notamment des fonctions de la communication rattachées aux pronoms de la première et de la deuxième personne. Mais, à ce niveau encore, il faudra se rendre à l'évidence que pour des textes dominés par cette volonté farouche de faire le récit de ses propres aventures, on pourrait restreindre le champ d'investigation à la seule fonction expressive sans nuire à l'intérêt de la présente étude.

Pour ce qui est de la densité en connotations du discours, il nous paraît utile d'affirmer d'abord que cela répond au choix du genre littéraire. En effet ce genre accorde toujours une prééminence aux figures de style pour se rendre à la fois dense en signification mais plus encore pour se distinguer du discours ordinaire. Michael Riffaterre ne croyait pas si bien dire en affirmant que :

« La poésie est langage mais elle est productrice d'effet qu'en principe le langage de tous les jours ne produit pas ; on peut poser raisonnablement que l'analyse linguistique d'un poème devrait révéler des traits spécifiques, et qu'il y a un lien de cause à effet entre la présence de ces traits dans le texte et notre sentiment empirique de nous trouver devant un poème. »<sup>1</sup>

Cette analyse du discours poétique de Cendrars vise à interroger les structures linguistiques et les figures de style comme autant de combinaisons d'où doivent être tirées les conséquences sémantiques. Nous pensons d'ailleurs que ces trois poèmes au centre du débat sont surdéterminés en ce sens qu'ils

semblent à la fois surgir du subconscient ou du « *Moi* » du créateur pour ainsi traduire son émerveillement ou ses interrogations face à ce vaste univers au panorama enchanteur.

Mille fois exploités, ces trois poèmes inauguraux n'ont jamais fini de livrer leurs mystères dans leur entièreté. C'est donc à une source intarissable que nous convions l'amateur d'aventures cendrarsiennes au double plan intellectuel et matériel. Mais avant toute chose, il convient d'indiquer les différentes étapes de la présente analyse.

Dans une première phase, il s'agira de présenter le corpus au triple plan des sources d'inspiration, de la structure matérielle et de la période de composition. Nous focaliserons ensuite notre attention sur le procédé grammatical par lequel le poète ravit le rôle principal à son personnage pour s'imposer comme image obsédante et lyrique.

## I. BREVE INCURSION BIOGRAPHIQUE<sup>2</sup>

Comme nous l'avons souligné dans le paragraphe précédent, il n'est pas question de revenir sur la biographie de Cendrars, mais plutôt d'en rappeler quelques étapes essentielles à la compréhension de la présente étude.

Sausser Frédéric Louis, celui qui adoptera plus tard le pseudonyme Blaise Cendrars, naît donc à La Chaux-de-Fonds, en Suisse, le 1<sup>er</sup> septembre 1887 d'un père et d'une mère d'origine helvétique.

Le métier de négociant de son père conduisant souvent la famille à des déplacements, bien qu'encore inconscient, l'enfant est très tôt soumis aux voyages. De cet héritage, il entretiendra le goût de l'aventure dont toute son œuvre est si délicieusement traversée.

De l'âge de sept ans à l'âge de neuf ans, ses parents l'amènent donc à Naples, à Paris, à Marseille et en Egypte. Quant à la scolarité, elle se déroule respectivement en Allemagne et à Bâle en Suisse. On peut alors affirmer qu'à vingt ans, le jeune Sausser Frédéric Louis peut déjà se flatter de posséder un carnet de voyages riche et bien rempli. Au nombre des régions visitées jusqu'à cette première période figurent l'Egypte, la Russie, la Sibérie, la Chine et l'Allemagne.

<sup>1</sup> Très active dans le domaine des recherches sur Cendrars et son œuvre, Madame Michèle Touret a soutenu une Thèse de Doctorat d'Etat portant sur le sujet : « Les romans de Blaise Cendrars et leurs rapports à l'histoire dans les années 1920-1930 », travail soutenu en 1985, à Paris III, Université de la Sorbonne Nouvelle.

<sup>2</sup> Blaise Cendrars, *Du monde entier au cœur du monde*, Paris, éd. Denoël, 1987

<sup>3</sup> La théorie du « Simultanisme » développée par Robert et Sonia Delaunay dans les années 1910 et dont la phase pratique se traduit par un aboutissement heureux donnant le jour au tableau-poème « La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France », fruit d'une collaboration entre Sonia Delaunay et Blaise Cendrars. Cherchant à célébrer la victoire de l'homme sur la résistance du temps et de l'espace, le poète veut le traduire, de manière esthétique, par la convergence entre le picturale et le typographique dans un seul plan. L'image qui en découle est alors celle d'être ici et ailleurs au même moment, métaphore de la superposition des temps du récit de l'aventure.

Lorsque l'adolescent part pour Varsovie, Libau et traverse l'Océan Atlantique pour gagner New York en 1912, il est un être endurci par les pérégrinations. Son passé est déjà chargé d'histoires de voyages. Il reviendra New York illuminé par l'inspiration poétique dont le premier fruit savoureux est « *Les Pâques à New York* ».

De retour de New York, le jeune homme s'installe à Paris et commence bientôt à fréquenter les salons littéraires et à collaborer avec les peintres. C'est durant cette époque qu'à la déclaration de la première guerre mondiale (1914-1918), Cendrars choisit l'option de défendre la France en se faisant enrôler comme volontaire dans la Légion Etrangère. Miriam Cendrars dans la biographie consacrée à son père restitue l'épisode en ces termes :

« Le 2 août, l'Allemagne déclare la guerre à la France.

Le 3 août, Blaise Cendrars et Ricciotto Canudo sont dans la longue file des étrangers venus signer leur engagement de principe au bureau de fortune installé à la pointe de la rue Laffitte et du boulevard Haussmann avec une table de bistrot et une chaise. Le 3 septembre, ils signeront leur engagement définitif.

88000 étrangers se sont portés volontaires, durant la guerre de 14, pour défendre la France. »<sup>1</sup>

Ces propos sont de Miriam Cendrars, une des meilleurs biographes de l'écrivain. On peut simplement les compléter en ajoutant qu'avant son départ pour le front, Blaise Cendrars a déjà savouré les délices de l'écriture et fréquenté des grands artistes de l'époque, entre autres Remy de Gourmont, Robert et Sonia Delaunay, Guillaume Apollinaire, pour ne citer que ceux-là. Par ailleurs, la composition des trois poèmes constitutifs du recueil soumis à cette analyse est déjà achevée.

Mais cette main heureuse, la main avec laquelle le poète inaugura triomphalement le chemin de l'écriture, lui sera violemment et de façon triste arrachée par un obus le 28 septembre 1915 lors de l'attaque de la ferme Navarin. Cendrars ne se résignera cependant pas à la fatalité. C'est ce qui explique qu'il ait pu poursuivre avec la seule main gauche valide son œuvre avec autant d'ardeur que celle qui vit

naître les premiers écrits. La France reconnaissante le citera à l'Ordre de l'armée et lui accordera la nationalité.

« Le 27 novembre, le caporal Sauser Frédéric Louis est cité à l'Ordre de l'armée.

(...) le 18 décembre, il reçoit ses décorations (...)

Enfin quelques mois plus tard, par décret publié au Journal officiel du 16 février 1916, Frédéric Louis Sauser dit Blaise Cendrars acquiert la nationalité française. »<sup>2</sup>

Plus pour l'acquisition de la nationalité française à laquelle accède le combattant en guise de juste récompense pour la blessure, c'est le courage même de l'écrivain pour surmonter son handicap qui fascine et qui nous interpelle à plus d'un titre.

En effet, Cendrars a bien pu vaincre son handicap en puiser en lui les forces de cette réhabilitation dont sont seuls capables les êtres exceptionnels. Avec une suite d'œuvres plus abondantes que celles qui précèdent l'amputation, on ne peut que reconnaître du génie en cet homme, auteur des trois textes réunis dans le recueil Du monde entier, textes dont la présentation va suivre.

## II. L'EXPRESSION DU LYRISME DANS DU MONDE ENTIER

Chez Blaise Cendrars et surtout au niveau de ses trois textes soumis à la présente analyse, il ne se fait aucun doute sur la volonté de l'écrivain de témoigner par le vers son aventure personnelle. Pour le faire, il se sert d'une technique propre à la prosodie et qui est souvent le signe de la présence du sentiment personnel, ce qui confère au texte une tonalité lyrique. Ces indices abondent dans les textes sous une forme régulière de verbes d'action ou de verbes d'opinion, d'adjectifs qualificatifs, de signes de ponctuation, de pronoms personnels de la première et de la deuxième personne, de figures de style, etc.

Pour en venir au lyrisme, disons que ce concept a trait à l'instrument appelé « lyre ». Le mot lui-même dérive du latin « lyra » emprunté au grec « lura » et renvoyant à un instrument de musique à cordes pincées en usage dans l'antiquité. Le substantif découle ainsi de l'émotion suscitée par cet instrument.

Dans la mythologie grecque en effet, l'histoire de

<sup>1</sup> Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, éd. Flammarion, 1971, p. 307

<sup>2</sup> La biographie étant assez connue, il nous est apparu nécessaire d'en faire un survol rapide ne serait-ce que pour en rappeler juste quelques aspects.

cet instrument se rattache à celle du poète-musicien Orphée dont la légende raconte qu'il était capable, par l'harmonie de sa poésie et de ses chants, de charmer les bêtes et les divinités du royaume d'Hadès.

Tout en conservant sa valeur originelle et malgré son évolution diachronique, le lyrisme s'est cependant adapté à l'air du temps. On dira ainsi qu'il y a du lyrisme lorsque le cœur d'un individu s'épanche, lorsque la sensibilité profonde s'exprime à travers l'écriture comme c'est le cas dans cette trilogie de textes. En tout état de cause, le lyrisme dont il sera ici question est donc ce langage par lequel le poète exprime le bouleversement de la sensibilité et provoque de l'émotion à partager avec le lecteur potentiel de son texte. Dans son ouvrage *Aujourd'hui*, Blaise Cendrars définit le lyrisme en ces termes :

*« Ce qui caractérise l'ensemble de la jeune poésie française est le lyrisme.*

*Le lyrisme est une façon d'être et de sentir.*

*Nous savons bien que le langage est le reflet de la conscience humaine, la poésie fait connaître l'image de l'esprit qui la conçoit.*

*Le lyrisme plonge par ses racines dans les profondeurs de la conscience individuelle, c'est de là que la poésie tire sa force pour s'épanouir sur les lèvres des hommes. »<sup>3</sup>*

Pour ce qui nous concerne et dans le cadre de la présente analyse, nous focaliserons notre attention sur les indices linguistiques et grammaticaux du lyrisme que sont le pronom de la première personne avec ses occurrences, à l'utilisation de certaines figures de style et à l'emploi de certains signes de ponctuation qui, comme le point d'interrogation, le point d'exclamation, les points de suspension, etc., nous semble-t-il, expriment le mieux le lyrisme.

Comme on peut le voir, ce choix délibérément arbitraire ne prend pas en compte le pronom de la deuxième personne pour rendre plus opérationnel le schéma de la communication tel qu'il est envisagé par Roman Jakobson. Il est également à noter le silence que nous observons sur le choix et l'emploi de certains verbes et certains adjectifs.

## 2.1 La charge lyrique du pronom de la première personne

Installé au cœur du monde et de la modernité, Cendrars a donné le jour à un discours à nul autre pareil. C'est un auteur qui apprécie la parole en tant qu'acte de communication. Il insiste d'ailleurs sur sa propre inclination au langage à l'état brut en ces termes :

*« Le langage est une chose qui m'a séduit. Le langage est une chose qui m'a perverti. Le langage est une chose qui m'a formé. Le langage est une chose qui m'a déformé. Voilà pourquoi je suis poète, probablement parce que je suis très sensible au langage – correct ou incorrect, je m'en bat l'œil. »<sup>4</sup>*

Pour Cendrars, le langage a eu une incidence certaine autant sur sa vie d'homme que sur sa destinée littéraire. Aussi explique-t-il sa conversion à la poésie par amour pour le langage. Ce qui est cependant incontestable, c'est que ce langage a profondément été influencé par les objets de la modernité. Il en a littéralement été séduit. Les trois poèmes constitutifs du recueil *Du monde entier* se présentent ainsi comme une célébration de la modernité sous les traits du moteur à explosion, invention ayant généré le train, l'automobile, le bateau, l'aéroplane, etc.

Le monde moderne se donne donc dans ces trois chefs-d'œuvre comme la principale source d'inspiration. Ainsi, des « *Pâques à New York* » au « *Panama ou les aventures de mes sept oncles* » en passant par « *La Prose du Transsibérien* » n'est-on pas surpris de le croiser, au détour de chaque vers et à travers les composantes grammaticales des références ces objets sous des formes diverses.

<sup>1</sup> Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars*, Paris, éd. Balland, 1984, p. 407

<sup>2</sup> Miriam Cendrars, *op. cit.*, p. 424

<sup>3</sup> Blaise Cendrars, *Aujourd'hui*, Paris, éd. Denoël, 1987, p. 91

<sup>4</sup> *Idem.*, p. 547

### 2.1.1 Le pronom « Je », sa pertinence grammaticale et son mode de distribution

La présente partie de notre analyse se bornera à l'examen des différents modes d'emploi du pronom personnel de la première personne du singulier et du pluriel. Il est entendu qu'il faudra prendre en compte cet aveu d'ignorance des règles de la grammaire française manifesté par l'écrivain :

*« J'ignore et méprise la grammaire qui est au point mort, mais je suis un grand lecteur de dictionnaires et si mon orthographe n'est pas sûre, c'est que je suis trop attentif à la prononciation, cette idiosyncrasie de la langue vivante. A l'origine n'est pas le mot, mais la phrase, une modulation. Ecoutez le chant des oiseaux ! »<sup>1</sup>*

Aveu de faiblesse devant la maîtrise de toutes les règles de la grammaire, Cendrars ne reste pas moins un « rat » de bibliothèques et un lecteur accompli. Il ne fait alors aucun doute qu'il ait beaucoup appris en contact avec les autres écrivains. Le mépris et l'ignorance dont il peut être question nous semble traduire un sentiment d'humilité mais également la révélation d'une des réalités de l'œuvre poétique. Au-delà de la signification de l'écriture, l'œuvre poétique doit avant tout tendre vers une instance supra-grammaticale, là où le signe linguistique acquiert toute sa sémantique en marge de la norme grammaticale.

Le recours aux pronoms personnels de la première et de la deuxième personne avec leur place de choix dans l'expression du lyrisme dans les trois chefs-d'œuvre est à ce titre une éloquente réponse à cette préoccupation.

S'agissant plus précisément de l'emploi de ces deux pronoms personnels, nous constatons que l'un domine de loin l'autre en affichant la détermination de l'auteur de peser de toute sa personnalité sur le discours. Au plan de la narration, il entend se substituer à son personnage principal en interférant à tout bout de champ dans le texte. Ainsi, paraît-il plus judicieux de ne nous en tenir qu'au pronom personnel de la première personne qui est de loin le plus dominant et donc a priori le plus pertinent au plan de l'analyse.

En effet, dans son schéma de la communication où le linguiste Roman Jakobson identifie les six fonctions suivantes : la fonction expressive, la fonction conative, la fonction référentielle, la fonction poétique, la fonction phatique et la fonction métalinguistique, il ne se fait aucun doute que le privilège est accordé au pôle d'ébranlement ou de déclenchement du processus de la conversation. Ce pôle n'est rien d'autre que celui du pronom de la première personne. Et c'est justement à cet niveau que Jakobson situe la fonction expressive ou fonction émotive. Pourrait-il d'ailleurs en être autrement quand on sait combien le poète s'est évertué à transformer cette œuvre gigantesque en témoignage de sa propre vie vécue ou imaginée ?

Pour mesurer la pertinence de notre choix, nous avons procédé, au plan théorique, à une analyse statistique. Après cet inventaire systématique des pronoms de la première personne avec leurs occurrences, nous nous sommes aperçu que pour l'ensemble des vers que compte le recueil, ce sont plus de quatre cent quarante-cinq (445) indices qui se déploient dans les trois textes.

Certes, par rapport à l'ensemble des signes linguistiques dont se compose le recueil ce nombre reste insignifiant et cela comparativement à l'ensemble des mots. Mais toujours est-il que par sa position stratégique, ce pronom est le plus en vue. C'est ce qui explique cette première étape de l'analyse au cours de laquelle nous opérons un inventaire devant nous conduire à une classification du pronom et son mode de répartition dans les trois poèmes.

En effet, sur les deux cent cinq (205) vers que compte le poème « *Les Pâques à New York* » nous dénombrons 80 occurrences relativement au pronom de la première personne du singulier ainsi réparties :

55 « Je » (v 22 : « **Je** n'ai jamais prié quand **j'**étais un petit enfant ») ;

7 « Me » (v 59 : « Peut-être que la foi **me** manque ») ;

5 « Mes » (v 28 : *Mais Vous marchez, Seigneur, ce soir à **mes** côtés* »)

4 « M' » (v 64 : « *Y* laisse tomber le masque d'angoisse qui **m'**étréint »)

2 « Ma » (v 196 : « **Ma** chambre est nue est comme un tombeau ... »)

5 « Mon » (v 25 : « **Mon** âme est une veuve est une veuve en deuil au pied de votre croix »)

2 « Moi » (v 86 : « **Moi**, j'ai, ce soir, marchandé un microscope »)

Ce premier répertoire met essentiellement en jeu le pronom personnel de la première personne du singulier. Dans son expression, ce pronom prend la forme d'insistance sous l'aspect de « moi », d'un complément d'objet direct ou indirect. Il est également l'expression du drame solitaire de la misère.

Dans les quatre cent quatre-vingt-dix (490) vers que compte « *La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* », les pronoms personnels de la première personne du singulier et du pluriel se déploient de façon identique comme dans le texte qui précède.

106 « Je » (v 158 : « **Je** suis en route avec la petite Jeanne de France »)

13 « Me » (v 134 : « Que les larmes **me** viennent si je pense à mon cœur »)

13 « Ma » (v 354 : « Aux sursauts de **ma** mémoire. »)

7 « M' » (v 340 : « Car j'ai négligé de **m'**assurer contre les accidents de chemin de fer »)

26 « Mon » (v 347 : « Pardonnez-**moi mon** ignorance »)

7 « Mes » (v 308 « Et **mes** souvenirs »)

9 « Moi » (v 50 : « **Moi**, le mauvais poète qui ne voulait aller ... je pouvais aller partout »)

30 « Nous » (v 68 : « **Nous** avions deux coupées dans l'express et 34 coffres de joailleries... »)

3 « Nos » (v 231 : « **Nous** roulons sur **nos** quatre plaies »)

3 « Notre » (v 276 : « Le feu primitif réchauffera **notre** pauvre amour »)

Alors que le poème est dominé de bout en bout par l'omniprésence du pronom personnel de la première personne du singulier, la tentative de se soustraire de la solitude fait de temps à autre surgir le pronom personnel de la première personne du pluriel dans lequel se confond d'ailleurs de double du personnage principal. Il ne s'agit ni plus ni moins que d'une volonté de reformer un couple pour jouir de la joie du partage des soucis du voyage.

Pour ce qui est du poème « *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles* », un texte de cinq cent dix-neuf vers, la répartition des 148 occurrences se donne comme suit :

85 « Je » (v 3 : « **Je** ne sais pas ce que disent les catalogues des bibliothèques »)

11 « Me » (v 14 : « Elle ne **me** racontais rien ce

jour-là »)

6 « Ma » (v 9 : « **Ma** mère **me** racontait les aventures de ses sept frères »)

23 « Mon » (v 37 : « **Mon** père perdit les trois-quarts de sa fortune »)

3 « Mes » (v 10 : « De **mes** sept oncles »)

6 « M' » (v 454 : « Vous **m'**avez offert des liqueurs fortes pour **me** prémunir contre les fièvres du canal »)

7 « Moi » (v 95 : « **Moi** aussi j'aime les animaux »)

4 « Nous » (v 68 : « Car **nous** n'aimons pas dormir »)

3 « Notre » (v 48 : « **Nous** n'étions plus dans **notre** villa de la côte »)

Avec les pronoms possessifs « **ma** » et « **mon** » devant le couple originel « **mère** » et « **père** », se reconstitue la cellule familiale de l'auteur et le bonheur de vivre de l'enfance. Ce bonheur est cependant compromis par un drame : la banqueroute de la « Compagnie du Canal de Panama », drame dont les conséquences désastreuses occasionnent la ruine du chef de famille et contraint la maisonnée au démenagement, à la restriction tant au plan spatial qu'au plan financier, bref à un changement radical du rythme de la vie comme le témoigne ici l'auteur :

« Mon père perdit les trois-quarts de sa fortune

Comme nombre d'honnêtes gens qui perdirent leur argent dans ce crash,

Ma mère pleurait.

Et ce soir-là on m'envoya coucher avec la bonne anglaise

Puis au bout d'un nombre de jours bien long...

Nous avions dû déménager

Et les quelques chambres de notre petit appartement étaient bourrées de meubles

Nous n'étions plus dans notre villa de la côte »<sup>2</sup>

Le recueil *Du monde entier* est donc un ensemble de mille deux cents quatorze vers (1214) avec un encart publicitaire au centre du texte « *Le panama ou les aventures de mes sept oncles* », le tout soutenu par le pronom personnel de la première personne. Il est alors légitime de s'interroger sur son effet de sens.

### 2.1.2 L'effet de sens du pronom personnel « Je »

C'est par la présence quasi permanente du pronom personnel de la première personne au cœur du discours que Blaise Cendrars dote ses trois poèmes d'une fonction expressive indéniable. Des trois textes cependant, seul le dernier de la trilogie met en exergue et de façon explicite, dès le titre du texte, les marques de la fonction expressive et partant du lyrisme.

On y décèle en effet le pronom possessif pluriel « mes » qui indique clairement le lien de parenté entre le narrateur et les personnages de son récit. Comme pour confirmer cet aveu, il indique à l'intérieur du texte et plus précisément aux lignes 9 et 10 que ces aventuriers dont il sera question dans le récit sont ses « oncles », c'est-à-dire les sept frères de sa mère :

*« Ma mère me racontait les aventures de ses sept frères  
De mes sept oncles »<sup>3</sup>*

Par le recours à ce pronom, l'on surprend le poète dans sa tentative de rendre le récit vraisemblable tout en l'imprégnant d'une subjectivité déconcertante. Car par nature, le « Je » est toujours suspecté de subjectivité.

Malgré cette prépondérance de la fonction expressive qui fait de Cendrars le héros de son propre récit, il y a toujours chez cet auteur une tendance à réprover la solitude. C'est sans doute ce qui l'autorise à se dédoubler dans un autre « moi » pour transmuter le discours en dialogue. Il fait ainsi sienne la fameuse formule de Rimbaud « *Je est un autre*<sup>4</sup> ». Et il faut justement que cet autre existe pour que le « Moi » ou le « Je » narrateur et personnage principal du poème accorde un crédit à son récit. Il faut également que s'opère ce dédoublement pour rendre le voyage moins monotone et plus supportable, car les distances à parcourir pour aller jusqu'au bout du monde, « *de l'autre côté du monde* » ou en Extrême-Orient sont bien longues. La compagnie est donc recommandée.

<sup>1</sup> Blaise Cendrars, *Aujourd'hui*, Paris, éd. Denoël, 1987, p. 118

<sup>2</sup> Blaise Cendrars, op. cit., « Le Panama ou les aventures de mes sept oncles », p. 58

<sup>3</sup> Blaise Cendrars, op. cit., p. 57

<sup>4</sup> Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demeny, datée du

15 mai 1871, in *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Paris, Gallimard, 1984

On ne saurait cependant réduire ou établir un quelconque parallélisme entre le « Je » même dédoublé et le « tu » adjuvant. Il s'agit tout simplement d'une stratégie d'écriture ou tout au moins une technique de narration où à la rigueur un style visant, comme l'estime Philippe Renaud, à brouiller la communication. Ce dernier ne manque d'ailleurs pas d'argument lorsqu'il constate justement à partir du poème « *Les Pâques à New York* » que

*« Cendrars crée une situation de communication des plus étranges. D'une bout à l'autre du poème, quel qu'un – que j'appelle le Héros – s'adresse uniquement au Christ, toujours nommé « Seigneur ». Seul allocutaire, celui-ci ne devient jamais, linguistiquement, une « troisième personne », sauf (de manière ambiguë) dans les vers 18 à 20 »<sup>1</sup>*

De toute évidence le « Je » cendrarsien prend ici une allure hégémonique où le vocatif se dissout dans le sujet parlant. En fait d'interlocuteur sous les traits de « Seigneur » et sous la forme de prosopopée, il n'y que Cendrars lui-même. Et cela est d'autant plus désobligeant que la contradiction se profile jusqu'au bout du poème et surtout à travers les trois derniers vers du texte :

*« Je pense, Seigneur, à mes heures malheureuse...  
Je pense, Seigneur, à mes heures en allées...  
Je ne pense plus à Vous. Je ne pense plus à Vous »<sup>2</sup>.*

Philippe Renaud croit y déceler un acte de parole contradictoire et illogique,

*« Le type même du couteau de Lichtenberg, couteau sans lame auquel manque le manche. [Et il ajoute], on pourrait m'objecter que le discours mystique est souvent « illogique ». Mais il n'y a guère de mysticisme dans Pâques. Il s'agit d'une question simple et radicale : je ne puis adresser la parole à un être auquel il ne pense, et moins encore si l'acte*

de parole consiste à dire « je ne pense pas à toi » »<sup>3</sup>.

*Je devais le défendre contre  
les voleurs de l'Oural  
qui avaient attaqué les  
saltimbanques de Jules  
Verne*

*Contre les Khoungouzes, les boxers  
de la Chine*

*Et les enragés petits mongols du  
Grand-Lama*

*Alibaba et les quarante voleurs »<sup>4</sup>*

Il y a effectivement une flagrante contradiction dans ces vers, contradiction qui enlève tout sens logique au discours. Car comment peut-on adresser la parole à un interlocuteur à qui l'on ne pense pas. On pourrait après tout estimer que le dernier vers est le lieu où se brouille plus profondément la communication comme si le narrateur s'engageait dans un délire de monologue.

Tirailé par la faim, le héros semble avoir perdu la raison et cette adresse au Christ ne paraît plus lucide. Il s'agit d'un cri de détresse et un appel au secours qui se fait pressant. Le héros souhaite l'accomplissement immédiat de son désir. Et sans la réponse attendue, il se détourne du « Seigneur » qui ne semble pas répondre immédiatement à son attente. Il commet alors le délit religieux en ayant recours à la providence comme pour replonger dans le péché originel. Mais dans tous les cas, le message est déjà brouillé. Il ne survit plus alors que le lyrisme, seul échappatoire pour émouvoir, un temps soit peu, encore le lecteur.

Si nous éprouvons également autant de plaisir à suivre l'enfant et l'adolescent dans ses pérégrinations aussi bien dans l'espace physique que dans la fiction, c'est parce qu'il a bien pu déployer l'art de la dynamique littéraire au niveau des deux textes : « *La Prose du Transsibérien* » et « *Le Panama* », un art qui permet d'extraire l'esprit de son immobilité. Ceci n'est rendu possible que par le jeu du pronom personnel « Je » qui, en même temps qu'il entraîne le lecteur dans cet univers romantique et féérique de la « Sibérie » et des « Amériques », n'hésitera pas à l'abandonner en chemin.

Justement parce que « Je » est encore à l'âge des caprices et de l'insouciance comme tous les enfants et tous les adolescents du monde ; car à peine nous a-t-il invité à le rejoindre sur son aire de jeu qu'il prend la fuite et s'éloigne à notre approche. Et pourtant nous ne saurions nous lasser de suivre ce bourlingueur jusqu'au bout du monde et découvrir avec lui la fameuse cachette du « trésor de la Golconde »

*« J'étais très heureux insouciant  
Je croyais jouer aux brigands  
Nous avons volé le trésor de la Golconde  
Et nous allions, grâce au transsibérien,  
le cacher de l'autre côté du*

L'insouciance étant effectivement une caractéristique de l'enfance, et suivant les indications temporelles contenues dans les textes, nous ne saurions douter que les aventures narrées se situent bien à cet âge de l'enfance ou tout au plus de l'adolescence. Ces contradictions se répercutent sur les sentiments qui habitent le héros : *heureux et insouciant / triste ; courageux / habité par la peur ; volonté de rester / désir d'aller partout, etc.*, ne font que consolider cette conviction.

Héros principal de ses propres aventures, Cendrars nous fait partager son expérience de voyageur dans ces deux textes et fini par nous émouvoir et parfois par nous attendrir. Les autres personnages du récit ne viennent que pour meubler le décor dans la mesure où le héros principal ne leur en donne jamais l'occasion, sinon que celle d'adjuvant prosodique. « *La Petite Jeanne de France* » et les « *sept oncles* » ne jouent dès lors que la fonction de faux relais de parole car, en réalité, il n'y a point possibilité, ni même volonté de dialogue au sens littéraire du terme. Jusqu'au bout du récit, c'est le même personnage qui se dédouble pour entretenir le souffle prosodique.

Il est aussi intéressant de constater que c'est toujours à travers le « miroir » du héros que se lit le récit des aventures. Cela se constate dès les onze premiers vers de « *La Prose du Transsibérien* » où Cendrars annonce les principes de son autobiographie avec une présence marqué du pronom de la première personne. « Je » fait le récit de son enfance. A priori, il n'y a donc pas lieu de penser à toute intrusion d'un personnage étranger sauf pour faire diversion ou pour tenir en haleine le lecteur.

Finalement, après la lecture de ces trois textes de Cendrars, nous nous rendons compte que le lecteur est mené par le bout du nez dans un discours où il ne maîtrise guère les règles de jeu ; justement parce



que Cendrars ne cède la moindre parcelle d'initiative à un autre héros que lui-même.

Dans ce discours à la croisée de la fiction et de la réalité tangible, par le jeu de la fonction expressive, Cendrars réussit le tour de force de faire prévaloir la dimension vraisemblable du discours.

## 2.2 La valeur lyrique du signe de ponctuation

Avant toute chose, considérons la ponctuation comme l'ensemble des signes n'ayant aucune pertinence articulatoire<sup>1</sup> mais qui permet la respiration, l'articulation des parties du discours ainsi que leur expressivité. En d'autres termes, ce sont des signes qui permettent de

*« ... transcrire les limites entre les phrases, pour noter les intonations interrogatives, expressives, impératives, et pour délimiter les propositions dont est faite une phrase complexe »<sup>2</sup>*

### 2.2.1 Quelques réflexions sur la ponctuation

On admet en général que la parole est d'une richesse plus étendue que l'écriture et que par conséquent, c'est pour palier cette insuffisance, pour combler les différentes inflexions, les silences et le non traduisible de l'oral que l'écriture fait appel à la ponctuation. Pour ce qui est de son origine, on pense que son apparition remonterait au XVII<sup>e</sup> siècle, une origine qui la rattacherait aux caprices des imprimeurs<sup>3</sup>.

Longtemps ignoré par la grammaire, la ponctuation y fera tardivement son entrée avec bien évidemment sa codification, une codification diversement appliquée par les écrivains et parfois volontairement ignorée par certains poètes de la modernité comme un acte de révolution. S'expliquant sur la suppression de la ponctuation dans *Alcools*, Apollinaire adresse cette correspondance à Martineau :

*« Pour ce qui concerne la ponctuation je ne l'ai supprimée que parce qu'elle m'a paru inutile et elle l'est en effet, le rythme même et la coupe*

<sup>1</sup> Philippe Renaud, « Les Pâques » ou l'art du déplacement », in *Revue littéraire [Vwa]* n° 6-7, La Chaux-de-Fonds, 1985, p. 97

<sup>2</sup> Blaise Cendrars, op. cit., « Les Pâques à New York », p. 34

<sup>3</sup> Philippe Renaud, op. cit., p. 98

<sup>4</sup> Blaise Cendrars, op. cit., « La Prose du Transsibérien », p. 40

*des vers voilà la véritable ponctuation et il n'en est point besoin d'une autre. Mes vers ont presque tous été publiés sur du brouillon même. Je compose généralement en marchant et en chantant sur deux ou trois airs qui me sont venus naturellement et qu'un de mes amis a notés. La ponctuation courante ne s'appliquerait point à de telles chansons »<sup>4</sup>*

Comme on le remarque bien, articulée sur l'oral et la chanson, la ponctuation se saurait que dénaturer la valeur esthétique du poème. On comprend dès cet instant le sens de cette querelle qui opposa les écrivains aux imprimeurs et éditeurs durant le XIX<sup>e</sup> siècle, querelle au cours de laquelle George Sand adressa sa célèbre lettre à Charles Edmond en ces termes :

*« La ponctuation a sa philosophie comme le style. [...] La ponctuation est encore plus l'homme que le style »<sup>5</sup>*

Voilà qui nous éclaire et nous situe sur la valeur sentimentale de la ponctuation des poètes de la modernité. Or c'est justement dans cette valeur que réside le lyrisme au niveau de la poésie de Cendrars comme nous allons pouvoir l'examiner maintenant.

<sup>1</sup> Dans la mesure où ils ont été exclus du champ linguistique en raison de la non pertinence articulatoire, les signes de ponctuation ne connaîtront leur véritable essor qu'avec l'avènement des travaux de Roman Jakobson et donc de la linguistique moderne au début de XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>2</sup> Jean Dubois et René Lagane, *La nouvelle grammaire du français*, Paris, éd. Librairie Larousse, 1973, p. 233

<sup>3</sup> Il importe de savoir que jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, les imprimeurs et les hommes de l'édition s'étaient crus en droit d'agir sur la ponctuation des écrivains. La querelle qui opposa les premiers aux seconds atteste bien de cet état de fait. Victor Hugo se plaindra à ce titre de la ponctuation belge qu'il accuse d'entraver toute ampleur et toute élévation à son poème *La légende des siècles*.

<sup>4</sup> Guillaume Apollinaire ap. Jacques Drillon, in *Traité de la ponctuation française*, Paris, éd. Gallimard, 1991, p. 48

<sup>5</sup> George Sand, ap. Jacques Dillon, idem, p. 64

### 2.2.2 La ponctuation de Cendrars

Cendrars, ami d'Apollinaire, on le sait mieux aujourd'hui, pratiquait farouchement la modernité. Or les poètes de la modernité, comme le disait tantôt Apollinaire, ont toujours mis un point d'honneur à considérer la suppression de la ponctuation comme l'une des révolutions principales de leur esthétique. Ce qui se traduit par une suppression de la ponctuation dans de nombreux textes.

Critiquant la langue française, Henri Meschonnic observe que :

*« La ponctuation française va du logique au rythmique, les deux pouvant coïncider, ou s'opposer. Dans la ponctuation française moderne, le logique domine le rythmique. Pour une autonomie et une prédominance du rythmique, la poésie a supprimé la ponctuation. D'où l'ironie simplificatrice d'une appréciation sur Le fou d'Elsa, que mentionne Francis Crémieux, disant que « ce qui est poésie c'est ce qui n'a pas de ponctuation et que tout ce qui a de la ponctuation est de la prose » »<sup>1</sup>*

Si l'on se place donc dans le contexte de la modernité, la suppression de la ponctuation, en plus de répondre à des soucis rythmiques, est par conséquent un phénomène de conformité à une certaine norme, norme dont les contours sont mal définis par la grammaire elle-même. A bien des égards, son application prend l'allure d'un mode où chacun fait prévaloir sa logique.

C'est sans doute dans un pareil contexte qu'il convient d'inscrire la ponctuation de Cendrars, un système qui prend la double apparence d'une ponctuation grammaticale et d'une ponctuation poétique

Dans le recueil en effet, en partant du premier texte au troisième, l'on est en fait plutôt confronté à une volonté d'imprimer une identité propre à sa ponctuation, marquant ainsi ses distances avec ce que nous qualifions de phénomène de mode.

De façon générale, cette première étape de la recherche de l'équilibre est couronnée par la composition du poème *Les Pâques à New York* dont la spécificité tient plus au ton et à l'émotion du poète

qu'à la composition elle-même.

Comme nous le remarquons antérieurement, la composition de ce texte est influencée par la lecture et l'intériorisation des principes classiques mises en œuvre dans *Le Latin mystique* de Remy de Gourmont. La ponctuation y est donc bien présente avec toutes les caractéristiques de la tradition. A l'exception d'un nombre réduit, la plupart des vers sont terminés à droite par un signe de ponctuation avec une préférence pour le point. Il en découle un ensemble de vers des plus réguliers avec une conformité à la structure classique de l'alexandrin.

Ainsi, si nous suivons les premiers pas de l'apprentissage à l'écriture dans « *Les Pâques à New York* », période au cours de laquelle l'écrivain semble encore redouter la critique de l'observateur extérieur, ce qui justifie d'ailleurs l'allure grammaticale de la ponctuation avec parfois une expressivité éloquente comme dans les six vers suivants, l'on se rend compte qu'en la matière, l'écrivain se trouve à la phase de l'initiation :

*« Dic nobis, Maria, quid vidisti in via ? »*

– *La lumière frissonner, humble dans le matin.*

*« Dic nobis, Maria, quid vidisti in via ? »*

– *Des blancheurs éperdues palpiter comme des mains.*

*« Dic nobis, Maria, quid vidisti in via ? »*

– *L'augure du printemps tressaillir dans mon sang<sup>2</sup>.*

Trois de ces vers sont gracieusement enveloppés dans des guillemets. Ce qui témoignant de l'honnêteté intellectuelle de l'auteur manifestant ainsi l'aveu de les avoir empruntés au *Latin mystique*. Cette première catégorie est également terminée par des points d'interrogation qui les inscrivent dans la continuité du faux dialogue entamé dès les premiers vers.

Les trois autres vers de cette partie du poème, vers qui, chacun à son niveau, est le second du couplet formé avec chacun des vers en latin, sont ouverts par des tirets. Il ne s'agit ni plus ni moins que du témoignage d'une réponse à chacune des trois questions posées dans un discours à l'infinitif.

Les cinq couplets de vers qui précèdent le tout dernier vers sont caractérisés par l'usage des points de suspension comme pour traduire l'insatisfaction du héros qui a appelé en vain le « *Seigneur* » sans jamais obtenir la réponse escomptée.

A partir de « *La Prose du Transsibérien* » cependant, l'auteur semble prendre l'initiative de la parole pour assumer son écriture. Il opte pour un usage modéré des signes de ponctuation. C'est le moment qu'il choisit pour faire appel aux signes émotionnels par excellence comme le point d'exclamation et le point d'interrogation, même si cela était déjà visible dans le premier texte.

En tout état de cause, dans cette première étape de la composition de l'œuvre poétique de Cendrars, la ponctuation semble, non seulement évoluer suivant les sentiments des personnages, mais plus encore vers une libération du vers de l'emprise de ce que les poètes modernes considèrent, Victor Hugo en tête, comme un obstacle à l'amplitude et à la largeur de l'expression poétique.

Le poète, reconnaissons-le, n'a pas abusé de son utilisation mais en a plutôt fait un indice de témoignage de sa sensibilité comme le firent d'ailleurs nombre de poètes de la modernité. En la matière, il n'innove donc pas mais garde toute la latitude d'assumer sa ponctuation et partant son œuvre.

Finalement, en lisant son œuvre et en raison de sa conception du rythme, il apparaît évident que Cendrars n'ait pas éprouvé le besoin de faire appel aux constantes traditionnelles du rythme puisque le vers lui-même intègre ce rythme dans son écoulement. C'est ainsi que dans « *Les Pâques* », les signes de ponctuation participent au rythme, alors que dans « *Le Transsibérien* », ce rythme est intimement lié au sens et au mouvement du train. Dans « *Le Panama* » au contraire, ce rythme se fait identique à celui de « *La Prose* » en ce sens qu'il participe du sens et du mouvement.

### 2.3 De quelques figures de style comme un indice de lyrisme

Le propre de toute poésie, c'est l'usage abondant des figures de style. Or, les figures de style ont ceci de particulier qu'elles fonctionnent comme un procédé de dissimulation de certaines idées dans le discours. On peut donc légitimement soupçonner celles-ci de porter en elles toutes la charge émotion-

nelle du narrateur ou de ses personnages et par conséquent à valeur lyrique.

De façon arbitraire, notre choix analytique s'est porté sur les trois figures que sont la métaphore, l'anaphore et l'antithèse. Il ne s'agira pas pour nous de redéfinir ces figures, mais plutôt de ne nous en tenir qu'à leur mode de fonctionnement dans le texte de Cendrars.

#### 2.3.1 La métaphore

Il est évident que l'exploration de toutes les métaphores du recueil pourrait paraître fastidieux. C'est donc pourquoi nous optons pour un choix plus limité de quelques figures :

##### 2.3.1.1 « Les Pâques à New York »

*« Et votre angoisse et vos efforts et vos bonnes paroles  
Qui pleurent dans le livre, doucement monotones. »*

*« Mon âme est une veuve en noir,  
... »*

*« Faites, Seigneur, que mon visage appuyé dans les mains  
Y laisse tomber le masque d'angoisse qui m'étreint. »*

*« Faites, Seigneur, que mes deux mains appuyées sur ma bouche  
N'y lèchent pas l'écume d'un désespoir farouche. »*

Au-delà de l'interprétation des différentes métaphores, c'est une fois de plus l'omniprésence du « Je » qui retiendra l'attention. Ce qui donne un caractère original à la figure.

Ici, le poète met l'accent sur sa propre détresse qu'il transforme en pleures ; sa solitude qu'il assimile à celle d'une veuve. Il appelle alors le « Seigneur » au secours pour non seulement le soulager d'une angoisse oppressante, mais plus encore du grand désespoir dont il est victime.

##### 2.3.1.2 « La Prose du Transsibérien »

*« Car mon adolescence était alors si ardente et si folle*

*Que mon cœur, tour à tour, brû-*

**lait comme le Temple d'Ephèse**  
ou comme la Place Rouge de  
Moscou »

« J'ai passé mon enfance dans les  
jardins suspendus de Babylone »

« Maintenant, j'ai fait courir tous les  
trains derrière moi »

« Le monde s'étire s'allonge et se  
retire comme un accordéon  
qu'une main sadique tour-  
mente »

Dans ces différents vers choisis, le poète parle de sa jeunesse mouvementée et éprise de voyages. Ces voyages apparaissent à travers l'image de trains mais également de l'illusion de faire défiler du monde. Cette envie de toujours partir lui semble être une flamme dévorant son cœur.

### 2.3.1.3 Le Panama »

« C'est le crach du Panama qui fit  
de moi un poète »

« Je tourne dans la cage des méridiens  
comme un écureuil dans la  
sienne »

Une fois de plus Cendrars revient sur son enfance, mais cette fois-ci sur, dit-il un événement lié à cette période de sa vie et qui aurait littéralement bouleversé sa vie : l'histoire de la percée du canal transatlantique de Panama en Amérique central.

A l'examen des trois textes, l'on se rend compte qu'à raison de la simplicité du code langagier adopté, les métaphores sont quelque peu rares dans cette somme poétique. Toutefois, elles y sont bel et bien présentes pour produire l'effet d'image escompté.

### 2.3.2 L'anaphore

Si l'anaphore souligne en général le caractère obsessionnel de certains états de la sensibilité, chez Cendrars elle prend une allure incantatoire. A certains moments des textes, sa reprise en début de vers en rajoute à l'harmonie et au rythme du vers.

Dans « La Prose du Transsibérien », avec une amplitude plus vaste et par sa répétition, l'anaphore prend les couleurs d'un refrain sous les traits d'une

répétition et dont la principale fonction est rythmique :

« Blaise, dis, sommes-nous bien loin de Montmartre ? »

Voilà quelques indices de repérage des anaphores dans le recueil :

### 2.3.2. « Les Pâques à New York »

« Mon âme est une veuve en... »

« Seigneur faites-leur l'aumône... »

« J'ai peur... »

« On vous aurait... »

« Où sont les... »

« Dic nobis, Maria, quid vidisti in via ? »

« Déjà... »

« Seigneur, je... »

« Je pense, Seigneur, à mes heures... »

### 2.3.2.1 « La Prose du Transsibérien »

« J'étais à... »

« Et toutes les... »

« Et... »

« En ce temps-là en mon adolescence... »

« J'avais à peine seize ans et je ne me souvenais déjà plus de... »

« Un autre, des... »

« Que je... »

« Le train retombe... »

« Et les... »

« Pardonnez-moi... »

« J'ai vu... »

### 2.3.2.2 « Le Panama »

« On ne joue plus avec des... »

« J'ai vu... »

« Ta femme... »

<sup>1</sup> Henri Meschonnic, op. cit. p. 300

<sup>2</sup> Blaise Cendrars, op. cit., « Les Pâques à New York », p. 33

« De nom de Dieu... »

« Ton entendement »

### 3.3 L'antithèse

Comme nous l'avions déjà indiqué au niveau du texte « *Les Pâques à New York* », c'est essentiellement dans les marqués de contradiction que se manifeste l'antithèse. Exemple lorsque l'auteur parle au « Seigneur » alors qu'il affirme ne pas penser à lui, cela traduit la présence de l'antithèse.

Il y a également la manifestation d'une antithèse dans ce vers extrait de « *La Prose du Transsibérien* » : « *Moi, le mauvais poète qui ne voulais aller nulle part, je pouvais aller partout* »

### CONCLUSION

Malgré le niveau auquel l'analyse a donc été conduite, un sentiment d'insatisfaction, un arrière goût amer semble nous envahir encore comme pour nous inviter à poursuivre nos investigations dans le même gisement poétique qui s'est si généreusement offert à nous. Mais n'est-ce pas là le propre de la quête scientifique qui, d'insatisfaction en insatisfaction, ouvre des pistes nouvelles à l'éclairage de l'œuvre des grands auteurs ?

Il nous paraît dès lors plus adéquat d'associer l'étiquette de conclusion partielle aux dernières lignes du présent travail dans la mesure où celles-ci ne sont en fait qu'un nouveau départ, c'est-à-dire une étape nouvelle de l'analyse ouvrant sur d'autres perspectives.

On peut cependant se réjouir qu'à cette étape des investigations nous ayons pu découvrir que Du monde entier, avec ces trois textes majeurs que sont « *Les Pâques à New York* », « *La Prose du Transsibérien* » et « *Le Panama* », nous conduit au cœur du lyrisme de Cendrars. Dans ces textes en effet, l'auteur nous enseigne sa propre histoire dans une sorte d'autobiographie, ce qui lui permet bien évidemment de recourir prioritairement au pronom personnel de la première personne.

Comment ne pas déceler dans cette pratique langagière l'expression d'un mythe personnel, celui de la métaphore de la vie maintes fois revendiquée par Cendrars et dont l'aboutissement est symbolique-

ment contenue dans le titre « *Le ventre de ma mère* », lieu sacré pris ici comme la matrice de l'écriture<sup>1</sup>. Cette même métaphore se prolongeant dans les titres des recueils Du monde entier et Au cœur du monde<sup>2</sup>, on peut considérer avec Cendrars lui-même que,

« – Toute écriture est «une vue de l'esprit», une recreation de la réalité qui en tant que telle est fictive.  
– La fiction est vraie au sens où elle donne tout le possible, d'où son effectivité, c'est-à-dire sa capacité à être réalisée dans le réel. »<sup>3</sup>

Comme on peut le voir à travers les lignes qui précèdent, Cendrars confère à son écriture un intérêt intime et un certain nombre d'indices à même de dissiper quelques ombres épaisses de son écriture. Des abysses de cette œuvre de trois textes deux équations essentielles surgissent alors :

Nous constatons le problème du langage comme une donnée majeure de l'intimité de la vie de l'auteur. Il en fait d'ailleurs un acte de foi dans l'un de ces romans intitulé *Aujourd'hui* où il estime que non seulement le langage naît de la vie mais qu'après avoir été généré par la vie, celui-ci reste ensuite sa principale source nourricière.

Le lyrisme est la seconde composante de la philosophie de Cendrars. Chez lui, non seulement le lyrisme apparaît comme une révélation de l'homme au jour mais plus encore comme un mode de sensation.

En définitive, Cendrars affirme ne pas établir une frontière étanche entre la vie et l'écriture.

<sup>1</sup> Dans une étude justement intitulée « Le ventre de ma mère » ou la matrice de l'écriture » Pascaline Mourier-Casile a pu habilement se fonder sur plusieurs autres textes allant de la prose à la poésie pour soutenir sa thèse d'une permanence du triptyque naissance vie mort, vérité immuable incarnée ou traduite par l'écriture de Cendrars telle une image obsessionnelle. In Le texte cendrarsien, Actes du Colloque international, CCL, éditions, Grenoble, 1988, pp. 69 à 78.

<sup>2</sup> Maurice Mourier, « «Du monde entier» comme creux » in Actes du Colloque international, CCL, éd. Grenoble, 1988, pp. 47 à 56

<sup>3</sup> Vincent Colonna, « Fiction et vérité chez Blaise Cendrars », in Actes du Colloque international, CCL, éd. Grenoble, 1988, pp. 113-114

## BIBLIOGRAPHIE

1. Philippe, BRUNAU-VARILLA. *Panama : la création, la destruction, la résurrection*, Paris, éd. Plon, 1913.
2. Blaise, CENDRARS. *Aujourd'hui*, Paris, éd. Denoël, 1987
3. Blaise, CENDRARS. *Du monde entier au cœur du monde*, Paris, éd. Denoël, 1987
4. Miriam, CENDRARS. *Blaise Cendrars*, Paris, éd. Balland, 1984
5. Vincent, COLONNA. « Fiction et vérité chez Blaise Cendrars », in *Actes du Colloque international*, éd. CCL, Grenoble, 1988
6. Michel, DECAUDIN. « De la difficulté d'être Blaise Cendrars », Paris, *Revue Europe*, n° 566 de juin 1976
7. Jacques, DRILLON. *Traité de la ponctuation française*, Paris, éd. Gallimard, 1991
8. Jean, DUBOIS, et René, LAGANE. *La nouvelle grammaire du français*, Paris, éd. Librairie Larousse,
9. Claude, LEROY. « L'autre Cendrars » in *Le premier siècle de Cendrars, 1887-1987*, Université Paris X, éd. Cahiers de Sémiotique Textuelle, n° 11, 1987
10. Grammont, MAURICE. *Petit traité de versification française*, Paris, éd. Armand Colin, 1993
11. Jean, MAZALEYRAT. *Éléments de métrique française*, Paris, éd. Armand Colin, 1997
12. Maurice, MOURIER. « »Du monde entier» comme creux » in *Actes du Colloque international*, éd. CCL, Grenoble, 1988
13. Louis, PARROT. *Blaise Cendrars*, Paris, éd. Seigners, 1971
14. Philippe, RENAUD. « »Les Pâques» ou l'art du déplacement », in *Revue littéraire [Vwa]* n° 6-7, La Chaux-de-Fonds, 1985
15. Michael, RIFFATERRE. *Essais de stylistique structurale*, Paris, éd. Flammarion, 1971
16. Arthur, RIMBAUD. *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Paris, Gallimard, 1984