
**py " Du poète entier au cSur du poète". L'ethos du poète s
py Cendrars Analyse du recueil Du monde entier au cSur d**

Auteur : Innocent, Céline

Promoteur(s) : Purnelle, Gerald

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique : 2021-2022

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/15947>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département de Langues et lettres françaises et romanes

« Du poète entier au cœur du poète »
L'ethos du poète selon Blaise Cendrars
Analyse du recueil Du monde entier au cœur du monde

Sous la direction du Professeur Gérard Purnelle

Lecteurs : Laurent Demoulin
 Florence Huybrechts

Mémoire présenté par Innocent Céline
en vue de l'obtention du grade en Master en langues et lettres françaises et romanes,
orientation générale, à finalité approfondie

Année académique 2021 – 2022

Remerciements

Pour la réalisation de ce travail, je tiens à remercier :

Mon promoteur, M. Gérard Purnelle, pour son aide, ses conseils toujours avisés, sa grande réactivité et ses encouragements qui m'ont permis d'aboutir à ce travail.

M. Jean-Pierre Bertrand, qui aurai dû lire ces pages, pour m'avoir appris à lire et relire la poésie moderne jusqu'à trouver un sens à chaque virgule.

Le département de Langues et Lettres Françaises et Romanes, pour m'avoir donné le goût de toujours chercher à apprendre et à comprendre.

Camille Lambert et Anya Goncharuk, pour avoir donné un peu de leur temps en m'aidant à la relecture de ce travail.

Mes proches, ma mère, mes frères et mon compagnon, pour leur soutien constant et pour avoir accepté, pendant presque deux ans, de m'entendre parler d'un poète manchot mort dont ils ignoraient l'existence.

Le Cercle Romanes, pour m'avoir donné la chance d'apprendre et d'échanger avec tant d'étudiants différents et de partager ma passion des vieux livres avec chaque année de nouvelles personnes.

Cet inconnu qui, un matin pluvieux d'automne cinq ans auparavant, a perdu *L'Or* de Blaise Cendrars sur un trottoir et qui m'a permis de découvrir un auteur qui allait finir par me fasciner.

Table des matières

Remerciements	3
Introduction	7
Présentation de la problématique	7
Plan de la présentation.....	7
Première partie : Présentation des éléments théoriques et présentation de Blaise Cendrars	9
Présentations des éléments théoriques utilisés	9
I. La notion d' <i>ethos</i>	9
1. Une définition assez large	9
2. Historique de la notion	10
3. Mise en parallèle avec d'autres notions	13
4. Conclusion préalable : l' <i>ethos</i> considéré dans ce travail.....	15
II. La question du sujet et du « Je »	17
1. Le « je » linguistique.....	18
2. Le « je » littéraire	18
3. Le « je » lyrique	19
4. Tentative de lecture transdisciplinaire.....	22
III. La mise en scène du poète.....	23
1. Stéréotypes et image du « poète » du début du xx ^e siècle.....	23
2. Moyens de médiatisations de l'écrivain	24
3. Mise en scène du poète : Conclusion	25
IV. Présentation des éléments théoriques : Conclusion.....	25
Le cas de Blaise Cendrars : présentation générale	27
I. Présentation brève	27
1. Biographie et trajectoire	27
2. Production : variée et évolution au cours de sa carrière	30
3. Style et thématique	34
II. Place dans le panorama poétique de l'époque.....	36
1. Associé traditionnellement au modernisme	36
2. Position marginale de Cendrars.....	38
III. Utilisation d'un pseudonyme et jeu entre fiction et réel.....	40
1. Le cas de Blaise Cendrars	40
2. Origine du pseudonyme <i>Blaise Cendrars</i>	42
IV. Le cas de Blaise Cendrars : Conclusion	43
Présentation des éléments théoriques et présentation de Blaise Cendrars : Conclusion	43

Deuxième partie : Analyse du corpus <i>Du monde entier au cœur du monde</i>	44
I. Introduction	44
1. Définition du poète	44
2. Caractéristiques du poète	47
3. Conclusion préalable : Délimitation du poète	49
II. Application au cas de Blaise Cendrars	50
1. Intérêt de choisir cet auteur pour cette question	50
2. Avertissement et remarques préalables	51
3. Présentations des outils et de la méthode utilisée	53
III. Analyse du recueil <i>Du monde entier au cœur du monde</i>	54
1. Au niveau du recueil : analyse paratextuelle	55
A. Informations du paratexte : Titres, préface, iconographie	55
B. Ordre et construction globale du recueil	62
C. Analyse extra-poétique : Conclusion	63
2. Au niveau des poèmes : Analyse intra-poétique	64
A. Analyse formelle	64
B. Analyse sémantique	77
C. Analyse intra-poétique : conclusion	90
3. Observations transversales	90
IV. Conclusion des observations : Quel ethos dessiné par la somme des mises en scène ? ..	92
L'ethos de Blaise Cendrars : conclusion	94
Conclusion	97
Bibliographie	98
Glossaire des abréviations utilisées pour les poèmes mentionnés	101
Annexes	102

Introduction

Présentation de la problématique

A l'ère contemporaine où la démocratisation des réseaux sociaux numériques permet à de nombreuses personnes de se construire des identités numériques et des mises en scène de leur réalité, l'étude du concept ancien d'ethos retrouve un intérêt neuf. Cependant, l'Homme s'est toujours mis en scène et, à chaque époque, il possède des mediums spécifiques pour se construire une identité parallèle.

En littérature et en poésie, depuis l'avènement du régime de singularité de l'auteur, la mise en scène de soi est une composante importante de la vie publique d'un auteur. Blaise Cendrars, poète et auteur souvent considéré comme « inclassable » s'amuse à jouer de sa figure auctoriale. Cherchant toujours à « déconcerter » et à rompre avec les images des autres poètes et de lui-même, sa production propose une mise en scène singulière de son identité.

Au sein de ce travail, nous nous intéresserons à sa production poétique, rassemblée dans le recueil *Du monde entier au cœur du monde*, et à la façon dont Cendrars construit son propre ethos de poète à travers ce recueil. Nous décomposerons le recueil afin d'observer la somme de toutes les postures créées par Cendrars dans ce recueil, pour ensuite voir comment celles-ci peuvent être rassemblées dans un ethos du poète que serait Blaise Cendrars.

Plan de la présentation

Pour répondre à notre problématique, nous diviserons ce travail en deux parties.

La première partie sera consacrée à présenter les éléments théoriques qui nous seront utiles pour analyser le recueil *Du monde entier au cœur du monde*. Nous retracerons l'histoire du mot *ethos* puis nous délimiterons le sens que nous utiliserons dans ce travail. Nous nous intéresserons à l'usage du pronom *je* en discours et les applications spécifiques du sujet individuel et subjectif en poésie. Nous parcourrons ensuite les différentes possibilités pour un auteur ou un poète de se mettre en scène en discours et en société. Enfin, nous présenterons le poète analysé, Blaise Cendrars, en retraçant sa trajectoire

biographique, sa production et en replaçant le recueil analysé au sein de sa carrière littéraire.

La seconde partie du travail présentera l'analyse du recueil poétique. Cette analyse sera scindée en deux sections : l'analyse des éléments extra-littéraires, tel que le paratexte ou le titre, et dans un second temps l'analyse des poèmes, en se basant sur des critères formels, puis des critères de contenu.

Nous finirons ce travail en synthétisant les résultats de nos analyses afin de voir quel ethos est construit par la somme de ces mises en scènes, discursives et extra-discursives.

Première partie : Présentation des éléments théoriques et présentation de Blaise Cendrars

Dans la première partie de ce travail, nous établirons les concepts utilisés au cours de notre analyse avant de proposer une présentation générale de l'auteur étudié, Blaise Cendrars.

Dans un premier temps, nous commencerons par une mise au point, diachronique et synchronique, de la notion complexe d'ethos. Nous parcourrons ensuite brièvement les nombreuses théories qui se sont intéressées plus largement à la place de l'auteur et du *je* en discours, pour finir sur le cas particulier de la figure du sujet dans le domaine lyrique.

Dans un second temps, nous présenterons le cas de Blaise Cendrars, en retraçant sa trajectoire biographique et littéraire. Nous replacerons sa production poétique dans le contexte culturel de l'époque, avant de souligner la position marginale qu'il y occupe. Nous nous intéresserons enfin au cas de l'usage de la pseudonymie en littérature et comment Cendrars use de son pseudonyme.

Présentations des éléments théoriques utilisés

Dans cette partie, nous développerons les notions théoriques que nous exploiterons plus loin dans notre analyse. Parmi ces notions, nous nous intéresserons en premier lieu à la notion complexe de l'ethos et à sa parenté avec d'autres notions rhétoriques et sociologiques. En second lieu, nous nous pencherons sur la question du *je* ou de la subjectivité individuelle en littérature, puis en poésie où le *je* lyrique adopte un rôle prépondérant. Enfin, en dernier lieu, nous reviendrons sur la question de la mise en scène appliquée au statut du poète, et sur les moyens dont dispose le poète pour mettre en scène sa personne.

I. La notion d'*ethos*

1. Une définition assez large

Avant de commencer une analyse, il est important de se pencher sur la notion d'ethos et de mise en scène de soi, qui recouvre de nombreuses choses diverses.

Redécouverte et dépoussiérée dans les études contemporaines, l'étude de la mise en scène de soi découle d'une longue tradition historique qui a subi de nombreuses relectures au cours du temps. Elle englobe aujourd'hui des études pluridisciplinaires, liant rhétorique, sociologie, linguistique ou encore philosophie, qui étudient, très largement, tout ce qui construit ou fait référence à un acteur et à sa mise en scène. Cette notion, nommée ici par facilité *ethos*, bien que ce terme, nous le verrons, soit aujourd'hui fortement polysémique, est un des piliers conceptuels majeurs dans les études rhétoriques, et dans les sciences humaines plus généralement.

2. Historique de la notion

Nous retracerons ici la tradition historique liée à l'étude de l'*ethos* et à la mise en scène de l'identité en discours, étude qui a subi de nombreuses modifications au cours des années.

A. Naissance dans l'antiquité avec Aristote

C'est au VI^e siècle ACN, dans le contexte de la Grèce antique, qu'apparaît la notion d'*ethos* pour la première fois, dans *La Rhétorique*¹ rédigée par Aristote. C'est dans cet ouvrage qu'Aristote va poser les bases de la tradition rhétorique. Avec le *logos* et le *pathos*, l'*ethos* est un des trois grands piliers, nommés *preuves*, participant à l'« art rhétorique ».

L'*ethos* correspond à la construction fictionnelle de l'orateur par le biais de son discours. C'est une réalité interne à l'acte de discours, et qui se limite à ce dernier. L'*ethos* participe à l'efficacité d'un texte sur un auditoire, en donnant de la crédibilité au discours de l'orateur. Il possède un rôle de premier plan dans la dimension persuasive.

Cet *ethos* se construit à la fois dans le discours prononcé mais également dans la « corporalité » de l'orateur. La construction d'un discours persuasif s'étend ainsi sur deux pans : un pan intra-discursif et un pan extra-discursif.

Aristote propose des imaginaires d'*ethos* que les orateurs peuvent exploiter. Il propose notamment trois types d'*ethos* : la *phronésis*, l'*arété* et l'*eunoia*.

¹ ARISTOTE, *Rhétorique. Tome Premier (Livre 1)*, éd. et trad. DUFOUR M., Paris, Editions Les Belles Lettres, 1960.

Aristote rédige son art rhétorique dans un contexte particulier, celui de la démocratie grecque, au sein de laquelle les problématiques de la cité se débattent sur la place publique. La production de discours occupe alors un rôle dans l'espace public car le discours sert à « convaincre » un énonciataire. La rhétorique, tout comme les preuves, ont une visée pratique directement applicable dans la société contemporaine à Aristote. Ce contexte fait que l'ethos est alors principalement oral.

B. Glissements sémantiques

Si la tradition rhétorique aristotélicienne donne naissance à toutes les traditions rhétoriques suivantes, ces recherches postérieures ne vont pas toutes suivre le concept d'Aristote à la lettre. De nombreux glissements sémantiques vont s'ajouter à la notion d'ethos et la tradition va peu à peu s'enrichir de nouveaux sens et utilisations.

Ajout de la dimension morale

Si dans la théorie aristotélicienne, l'ethos reste une entité uniquement liée et limitée au discours, la tradition rhétorique postérieure va déplacer l'intérêt de l'ethos vers le pôle de l'orateur au-delà du simple acte discursif. La valeur « morale » de l'orateur va alors être perçue comme un facteur persuasif. Cet ajout de la dimension de « vertu » s'observe dans la tradition romaine, où la figure de l'individu, en tant que personne possédant de « bonnes vertus », devient un facteur d'autorité qui accroît la confiance accordée à son discours. L'ethos exposé à l'énonciataire correspond à la superposition de l'image de l'orateur pendant son discours et à l'image du même orateur qui préexiste au discours. Cet ajout de la dimension « morale » donne lieu à la notion d'*ethos préalable* ou *ethos prédiscursif*.

Ajout de la dimension discursive

Un autre changement va s'opérer sur le domaine d'action de l'ethos. Tandis qu'Aristote se limite à la dimension orale d'un discours, la construction de la figure de l'auteur va vite déborder ce simple cadre pour atteindre la dimension écrite. Le *soi* ne se construit plus seulement dans l'*actio*, dans la performance orale, mais se construit également dans un texte écrit, dans lequel sont sollicités de nouveaux outils rhétoriques.

C. Époque moderne et contemporaine

Au XIX^e siècle, en raison des conjonctures socio-économiques, le champ littéraire évolue¹ et le romantisme va créer une nouvelle conception de l'auteur. Celui-ci devient une entité unique, singulière et presque mystique. L'apparition du régime de « singularité² » dans le domaine littéraire va modifier le rapport entre un auteur et son discours, mais également la perception que le lecteur a de l'auteur. En effet, l'auteur est à présent une figure publique, une personnalité propre qu'il convient d'étudier dans sa singularité. Ce nouveau statut de l'auteur donnera naissance à de nouvelles pistes de recherches et certains chercheurs, comme J.-L. Diaz³, vont se pencher sur les nouvelles possibilités de constructions auctoriales permises par ce contexte neuf.

Au XX^e siècle, et plus précisément dans les années 60, les théories structuralistes vont rejeter cette image de l'auteur comme entité homogène et stable. Ils proclament alors « la mort de l'auteur⁴ ». Il convient alors d'analyser les textes selon des critères structurels d'analyse du discours, et non selon une individualité singulière échappant à une analyse rationnelle. Les structuralistes ne veulent plus étudier un texte en tant que reflet d'une relation avec son auteur.

Cependant, la tradition « poststructuraliste » va s'intéresser à nouveau au pôle de l'auteur, et à la notion aristotélicienne d'ethos. Certains parlent alors de « résurrection de l'auteur⁵ ». De nombreuses personnes vont puiser dans cette notion antique pour créer des notions et analyses neuves. La tendance est alors à la pluridisciplinarité et l'ethos rhétorique antique se relit à travers différentes approches, comme l'histoire de la littérature, la sociologie, la philosophie, etc.

¹ Le terme de *champ* et la dynamique de cette époque est théorisée dans : BOURDIEU P., *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1998, pp. 83-288.

² L'idée du régime de singularité ou « vocationnel » de l'auteur est notamment développée dans : HEINICH N., *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Editions Gallimard, 2005.

³ DIAZ J.-L., *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Editions Champion, 2007.

⁴ Terme repris de l'article : BARTHES R., « La Mort de l'auteur » (1968), dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Editions du Seuil, 1984.

⁵ Expression reprise de : DHONDT R., VANACKER B., « Ethos : pour une mise au point conceptuelle et méthodologique », dans *L'Ethos en question*, CONTEXTES, 13, 2013, p. 5.

D. Aujourd'hui et nouveaux types de discours

Aujourd'hui, l'étude de l'ethos au sens large est confrontée à de nouveaux défis, notamment par le développement de nouveaux médias ouvrant des possibilités inédites sur la construction de soi. Autour de l'ère numérique, créant des nouvelles formes de médiations et d'instrumentalisation de la mise en scène personnelle, l'outil rhétorique qu'est l'ethos reste plus que jamais d'actualité.

3. Mise en parallèle avec d'autres notions

Si dans ce travail, c'est le terme d'ethos qui est utilisé, il ne faut pas omettre les distinctions terminologiques dans l'étude de la mise en scène du soi. En effet, les nombreux glissements sémantiques et modifications de l'ethos sur l'axe diachronique ont produit de nombreuses acceptions distinctes sur le plan synchronique.

Beaucoup de chercheurs, tels que Maingueneau, Diaz ou encore Perelman et Olbrechts-Tyteca, se sont penchés sur l'étude de la mise en scène du soi, apportant chacun leurs spécificités, qu'elles soient sur le plan terminologique, méthodologique ou sur le corpus étudié par exemple. Chaque étude souhaite afficher sa singularité par rapport aux autres, ce qui crée de grandes difficultés définitionnelles¹.

Nous nous intéresserons ci-dessous à deux termes utilisés dans les études contemporaines, afin de distinguer leur particularité : la *posture* de J. Meizoz et la *présentation de soi*, ou *image*, de R. Amossy.

A. Posture : J. Meizoz

Jérôme Meizoz² part des théories sociologiques afin de développer ce qu'il nomme la *posture*, terme dont il attribue la parenté à A. Viala³. Il prend comme point de départ les notions bourdieusiennes de *disposition*, correspondant à l'*habitus* de l'auteur, de *position*, sa place dans le champ littéraire, et de *prise de position*, qui est une négociation de cette place dans le champ. La notion de posture est alors une prise de position, à savoir un

¹ Sur le sujet de la définition complexe de la notion, voir : DHONDT R., VANACKER B., *loc. cit.*

² MEIZOZ J., *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Editions Slatkine, 2007.

³ MOLINIÉ G., VIALA A., *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Editions des Presses Universitaires de France (PUF), coll. « Perspectives littéraires », 1993.

« jeu » adopté par l’auteur pour renégocier sa place dans le champ littéraire. Il s’agit de la manière dont l’auteur va occuper la place qui lui est accordée dans ce champ.

Tout comme le proposait déjà la tradition aristotélicienne, la posture s’étend sur deux pans : le pan corporel et le pan discursif. Meizoz différencie cependant la *posture* de l’*ethos*. Selon Meizoz, l’*ethos* est exclusivement discursif, tandis que la posture ne se négocie pas seulement dans le discours mais également dans le domaine social. De cette façon, il veut marquer sa particularité en créant un terme neuf, qu’il souhaite plus englobant que la notion d’*ethos* devenue trop polysémique selon lui.

B. Présentation de soi : R. Amossy

Dans son ouvrage *La Présentation de soi. Ethos et présentation verbale*¹, R. Amossy développe ce qu’elle nomme la *présentation de soi* ou *image*. Elle la définit comme la manière, pour un auteur au sens large, de rendre crédible son discours et la façon de donner une bonne image de lui à travers ce discours. Même si elle propose une nouvelle formule, sous forme de périphrase, la notion d’Amossy est ainsi très proche des conceptions postérieures de l’*ethos*.

La particularité de sa conception par rapport à Meizoz est qu’il ne s’agit pas ici d’un jeu adopté par l’auteur mais bien le résultat d’une interaction auteur-lecteur. L’ouvrage insiste également sur la pluridisciplinarité de l’*ethos* et de ses nombreuses possibilités d’exploitation dans des discours très variés.

La théorie d’Amossy apparaît comme une synthèse de cette longue tradition rhétorique, ayant assimilé et adapté les concepts à la situation contemporaine, et permettant le dialogue entre toutes les particularités et caractéristiques que l’*ethos* a acquises au fur et à mesure de son histoire.

C. Quelle différence entre les notions et laquelle choisir ici ?

Il est aisé de voir les problèmes définitionnels et méthodologiques apportés par l’évolution diachronique de l’*ethos*. S’il y a de nombreux recoupements et points communs entre les notions, chacune revendique sa spécificité.

¹ AMOSSY R., *La Présentation de soi. Ethos et présentation verbale*, Paris, Editions des Presses Universitaires de France (PUF), 2017.

En raison de son caractère synthétique, c'est la notion proposée par Amossy dans son ouvrage que nous entendrons lorsque nous parlerons d'ethos dans ce travail. Nous faisons de cette manière le choix de ne pas nous limiter à une vision précise mais à une perspective plus transversale.

4. Conclusion préalable : l'ethos considéré dans ce travail

Dans cette partie, il sera question de délimiter les caractéristiques de l'ethos, tel qu'il est considéré au sein de ce travail, afin d'exploiter ces caractéristiques plus loin dans l'analyse.

A. Définition utilisée

L'ethos correspond à la manière pour un « destinataire », selon les termes proposés dans le schéma de la communication de Jakobson¹, de se mettre en scène, de se positionner dans un contexte donné, mais aussi de paraître vis-à-vis d'un « destinataire ». L'ethos est une construction interne à un « message », bien que ce message puisse dépasser un simple discours et atteindre une dimension plus générale. L'ethos est donc une mise en scène d'un acteur X, donnant l'image d'un acteur X' par le biais d'un message.

Au sein de ce travail, l'analyse se limitera à un corpus littéraire et ainsi à la position A' que construit l'auteur A à travers son discours. Il est important de distinguer l'auteur « historique » et biographique et la représentation de cet auteur au sein de sa production.

B. Caractéristiques

Pan discursif et corporel

La différenciation faite entre la dimension « discursive », écrite, et « corporelle », gestuelle ou paraverbale, est présente dans beaucoup de théories citées précédemment. D'Aristote à Meizoz, l'importance de considérer l'ethos comme la somme de ces deux dimensions a déjà été soulignée. Nous considérerons ici ces deux pans comme participant à la construction de l'ethos.

¹ JAKOBSON R., « Linguistics and Poetics », dans *Style in Language*, Cambridge, Editions Thomas A. Seboek, MIT Press, 1960.

Si ces deux pans semblent évidents à observer dans le cas d'une performance orale, dans le cas de notre corpus, un corpus littéraire, il est plus difficile d'intégrer la partie « corporelle » du discours. Cependant, ce second élément est bien présent, notamment à travers la structure formelle des poèmes du recueil qui témoigne d'une « corporalité » qui participe fortement à l'ethos de Cendrars. Il est également possible de percevoir une « matérialité » dans la dimension métalittéraire et paratextuelle, assurant également l'efficacité du discours.

Notion de retravail de l'ethos et d'ethos préalable

Une autre caractéristique importante est la capacité de l'ethos à être retravaillé et manipulé, selon des contextes ou des acteurs (destinateur ou destinataire) différents. La mise en scène de sa personne n'est pas une donnée stabilisée et unique. Il serait donc plus juste de parler « des ethos » d'un auteur, qui correspondraient à la superposition et à la dynamique existantes entre toutes les images d'un auteur. Sur une carrière littéraire, un auteur renvoie un certain nombre d'images diverses de lui, nombre qui s'accroît en même temps que l'étendue de sa carrière. Un auteur peut se positionner, via une dynamique d'adhésion, de refus ou encore d'ironie, face à une image antérieure de lui. Cette image antérieure peut provenir de ce même auteur ou d'un acteur extérieur. Ainsi, au-delà de la superposition des différentes images construites par l'auteur même, s'ajoutent les images construites par les autres acteurs, par exemple les lecteurs.

La notion d'*ethos préalable*, qui est l'image préexistante au discours donnée par l'auteur, de manière volontaire ou non, et qui influence la réception du public, entre dans « ces ethos » de l'auteur.

Dans ce travail, l'analyse se limitera à l'ethos construit par Cendrars durant sa période de production poétique et laissera de côté le ou les ethos correspondant à la suite de sa carrière littéraire. Nous faisons donc le choix de faire une sélection de son ethos sur une période définie.

Caractère interactif

Déjà introduite par la notion d'ethos préalable, la dimension d'interaction auteur-lecteur est importante pour comprendre la construction de l'ethos. Tout comme dans les théories

linguistiques proposées par Benveniste¹, le *je* ne se construit que face à un *tu*. C'est par le lecteur que l'image de l'auteur va être construite, à travers son interprétation des marques laissées par l'auteur. Le passage nécessaire par le pôle du lecteur crée à nouveau une dimension variable de l'ethos.

Stéréotypes et cadres possibles

La construction de l'ethos s'appuie sur un imaginaire et sur une culture existante. En effet, chaque auteur se positionne en relation à quelque chose : un autre auteur, une période, une esthétique, un contexte historique, etc. La construction de soi ne part pas d'une page blanche mais s'appuie sur une série d'éléments existants dans lequel chacun peut puiser ou non. Amossy nomme ces univers préexistants des *stéréotypes*. Ces derniers peuvent aller des techniques rhétoriques aux postures corporelles, en passant par le vocabulaire utilisé par exemple.

L'ethos se construit donc en relation avec des ethos précédents, des représentations déjà connues dans le contexte culturel. Face à ces « imaginaires » d'auteurs et de poètes disponibles, un nouvel auteur peut choisir différentes stratégies de positionnement : l'adhésion, l'opposition, l'ironie, etc.

C. Contraintes génériques et contextuelles

Dans le cadre de l'étude d'un corpus défini, il est important de prendre en considération le format, qui est dans ce cas un recueil poétique. En effet, le format délimite des contraintes qui participent à la construction d'un ethos. Il faut ainsi considérer le contexte du discours et toute la partie para-discursive, qui conditionne la réception de ce discours².

II. La question du sujet et du « Je »

Dans cette partie, il sera question du cas complexe de la place du sujet individuel, ou *je*, dans les discours. En effet, la question de l'ethos appliqué à la littérature et à la poésie touche à des interrogations qui ont fortement intéressé les études littéraires, à savoir la question de l'identité de l'auteur, de sa relation et de son rôle au sein de son texte, etc.

¹ BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Editions Gallimard, collections « Tel », 1966, pp. 225-236.

² DHONDT R., VANACKER B., *loc. cit.*

Dans cette partie, nous reviendrons brièvement, à travers un état de l'art sélectif, sur ces théories et sur leurs répercussions dans le domaine proprement lyrique.

1. Le « je » linguistique

Si l'on choisit de s'interroger sur le *je* en littérature, il nous faut d'abord revenir très brièvement aux théories linguistiques. En effet, la figure du sujet individuel dans les textes est principalement illustrée par l'usage du pronom *je*.

Théorie de Benveniste

Dans *Problèmes de linguistique générale*¹, E. Benveniste définit le pronom *je* comme la « première personne ». Il l'associe au *tu* en tant qu'ils se construisent par leur relation d'interaction et d'adresse à l'autre. Pour Benveniste, le *je*, tout comme le *tu*, n'existe pas en tant que tel mais ne prend son sens que dans le discours, à travers les relations qu'il entretient avec le reste des syntagmes. Le *je* est la « personne subjective² », tandis que le *tu* est la « personne non-subjective » auquel il s'adresse. Le *je* est unique et propre à chaque discours car il n'existe que par la relation qu'il entretient en son sein.

Une caractéristique des personnes « je » et « tu » est leur *unicité* spécifique : le « je » qui énonce, le « tu » auquel « je » s'adresse sont chaque fois uniques³. (Benveniste : 1966)

Le pronom personnel *je* est une instance qui n'existe que dans l'énoncé qui le contient. C'est un « espace vide », sans référent fixe et qui ne renvoie pas à un concept précis. Ce vide est alors actualisé et investi par le discours.

De cette théorie, il est intéressant de soulever le parallèle avec la notion d'ethos qui se construit également en discours et qui n'existe qu'au sein de celui-ci. La notion d'interaction entre un *je* et un *tu* est également transposée dans les théories rhétoriques, dans le sens où la mise en scène du soi se propose toujours à un récepteur.

2. Le « je » littéraire

La figure du sujet individuel en littérature a connu de nombreuses évolutions. La notion d'auteur et la relation que ce dernier entretient avec ses textes ont été beaucoup étudiées

¹ BENVENISTE E., *loc. cit.*

² BENVENISTE E., *loc. cit.*, p.232.

³ BENVENISTE E., *loc. cit.*, p.230.

et ont donné lieu à de nombreux débats. Nous reviendrons ici sur les grandes lignes de ces débats, à travers un état de l'art très synthétique.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, la présence du *je* en littérature se développe principalement autour de l'époque romantique, parallèlement au régime de « singularité » de l'auteur. Le *je* possède alors une place prépondérante dans les textes littéraires : il est la source, l'essence individuelle ayant permis l'existence du texte. Le texte est donc intimement lié à ce *je* auteur, à la fois écrivain et personnage mystique, voire sacré. Le *je* devient central dans les textes littéraires. Cette vision du *je* singulier se poursuit ensuite, jusqu'aux théories structuralistes, qui réclament la fin de l'étude d'un texte en tant que relation directe avec son auteur. L'auteur n'est plus la « clé » permettant de décoder un texte. Le *je* reprend alors son rôle d'instance purement narrative, qui doit être étudiée telle quelle.

Cependant, la figure de l'auteur en tant que singularité liée à son texte revient autour de la fin du XX^e siècle, lorsqu'apparaît un regain d'intérêt pour l'auteur. C'est à cette époque, avec l'avènement de la sociologie de la littérature, que l'auteur va être réinterrogé à travers de nouveaux concepts. Cette nouvelle transdisciplinarité va ouvrir la voie à de nouvelles études sur la place du *je* dans les textes littéraires.

3. Le « je » lyrique

Si la place du sujet et du *je* a été abondamment étudiée dans le domaine des textes littéraires, cette question a été bien moins richement exploitée dans le domaine du lyrisme. Le milieu de la poésie possède pourtant ses particularités dans les usages qu'il fait du sujet. La poésie, où la confusion entre énonciateur et locuteur est la plus importante, semble en effet être un genre fortement lié au *je* et à l'ethos.

Dans cette partie, nous reviendrons sur la notion de lyrique et sur la particularité du sujet dans ce domaine particulier. Nous effectuerons pour cela un résumé non exhaustif des débats existants sur ce sujet en partant de l'ouvrage dirigé par D. Rabaté *Figures du sujet lyrique*¹, prolongement du colloque « Le Sujet lyrique en question », qui propose

¹ *Figures du sujet lyrique*, dir. RABATÉ D., Paris, Editions des Presses Universitaires de France (PUF), 1996.

d'adapter les théories déjà existantes pour le domaine littéraire au domaine lyrique et qui rassemble différents axes d'étude autour de cette question complexe.

A. Notion de *lyrique* : problématique et définition

Le *je* lyrique est une notion assez problématique à définir qui a abouti à de nombreux débats, avec des ambitions et trajectoire assez diverses. L'ouvrage de Rabaté, à travers la variété de ses contributions, reflète la richesse des possibilités qu'offre cette notion.

Il est important de relever que, bien que le *je* soit très souvent associé à la poésie et au genre lyrique, ces deux entités ne sont pas toujours intimement liées. Cette confusion ajoute une couche de complexité lorsqu'il s'agit d'étudier le pôle du sujet dans le domaine lyrique.

Afin de définir ce que serait le *je* lyrique, il faut commencer par définir ce que nous entendons par le terme *lyrique*. Ce terme, ambigu et problématique à certains égards, demande en effet une clarification théorique préalable.

Historique du *lyrique*

Le terme *lyrique* a connu de nombreuses fluctuations sémantiques à travers les époques¹. Il est intéressant de noter que l'adjectif *lyrique* ne provient pas de *La Poétique* d'Aristote, ni même de l'époque antique. La plus ancienne trace trouvée du mot *lyrique* est datée de 1829 chez A. de Vigny².

Le mot *lyrique* possède le radical *lyr-*, qui renvoie à l'instrument de musique antique qu'est la lyre. Le concept de « lyrique » désignait ainsi à l'origine l'accompagnement musical d'un texte durant l'antiquité. Il a progressivement étendu son sens afin de désigner, non plus le support musical, mais bien le texte poétique qu'il accompagnait. A partir du XVI^e siècle, le « lyrique » sert à désigner les textes dérivants des genres antiques. Autour du XVIII^e siècle, le paradigme du « lyrique » va être inclus dans ce qui formera « la triade des genres », qui n'est pas présente telle quelle chez Aristote.

¹ Nous nous basons ici sur l'historique proposé dans : RODRIGUEZ A., *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Bruxelles, Editions Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 2003, pp. 17-30.

² RODRIGUEZ A., *loc. cit.*, p. 18.

A l'époque romantique, le mot *lyrique* acquiert un sens faisant référence au contenu et moins à l'aspect formel ou historique du texte. Il renvoie alors à tout type de poèmes qui évoquent les sentiments intérieurs.

Durant l'époque romantique, l'idée du poète qui expose ses sentiments intérieurs est en plein essor et la notion nouvelle de *lyrisme* se développe. Le poète romantique joue avec l'expression de sentiments personnels et intimes, ce qui crée un sentiment d'identité avec le personnage incarné dans son poème. Cette nouvelle illusion d'identité entre un poète réel et un être, interne au texte, exprimant ses sentiments va créer une confusion entre le *je* empirique et historique et le *je* lyrique et poétique. Cependant, cette identité reste une illusion et les deux entités sont à différencier.

Cette illusion d'identité entre un *je* poète, entité réelle, et un *je* lyrique, purement poétique, va être mise à distance par la poésie de la modernité. Les poètes modernes vont tendre vers une distinction nette entre ces deux pôles. C'est à cette époque que Rimbaud écrit sa célèbre phrase : « *Je est un autre* », symbole de cette volonté de distance entre l'entité réelle et l'entité discursive. C'est aussi à cette époque que Mallarmé refuse l'expression d'un « lyrisme » et de subjectivité dans la poésie.

Rodriguez marque une distinction entre les termes *lyrisme* et *lyrique*¹. Le lyrisme renvoie à un ancrage historique précis, développé autour d'un idéal créé par le romantisme. De son côté, le lyrique est un acte de communication littéraire particulier, celui de la poésie, et ne se limitant pas à une époque ou à un courant littéraire. Dans ce travail, c'est le concept de *je* lyrique, renvoyant bien à l'acte communicationnel propre à la poésie, qui est conservé.

B. L'usage du *je* dans le genre lyrique

Après avoir délimité ce que nous considérerons comme *lyrique*, il convient de se demander quelles sont les particularités du *je* au sein d'un texte lyrique.

Le lyrique est un genre textuel particulier qui paraît moins fictionnel qu'un texte narratif, bien que cela reste une illusion. Cet aspect crée un sentiment de proximité entre l'auteur historique et le *je* projeté dans le discours. Cette illusion d'identité, déjà mentionnée, entre

¹ RODRIGUEZ A., *loc. cit.*, p. 5.

les pôles de l'auteur et du personnage découle de l'histoire du lyrisme et de l'influence romantique, qui utilisait ce *je* pour exprimer des sentiments intimes du poète.

Il y a ainsi un problème d'identité et d'assimilation entre le poète et le *je* lyrique. Certains poètes vont jouer de cette illusion d'identité, tandis que d'autres vont marquer une rupture nette entre le poète historique et le *je* lyrique, comme le fait Rimbaud en affirmant que : « *Je est un autre* ». Le *je* lyrique se crée dans une dynamique entre ces deux pôles, par un jeu de positionnement.

Le *je* lyrique se construit également uniquement au sein du poème, dans un seul texte, souvent bref. D. Combe dit à ce sujet que :

Le sujet lyrique, loin de s'exprimer comme un sujet déjà constitué que le poème représenterait ou exprimerait, est en perpétuelle constitution dans une genèse constamment renouvelée par le poème, et hors duquel il n'existe pas. Le sujet lyrique se crée dans et par le poème, qui a une valeur performative¹.

Le *je* lyrique n'est donc pas une entité stable mais prise dans une dynamique de renégociation perpétuelle. Il est ici aisé de faire un parallèle avec la notion d'ethos qui est également une entité qui n'existe qu'en discours et est construite au sein de celui-ci.

4. Tentative de lecture transdisciplinaire

Après avoir traversé les différentes études portant sur le sujet, ou *je*, il est possible de voir des parallèles entre les traditions théoriques.

Bien qu'appliquée à des domaines différents, l'étude du *je* et du sujet semble assez « transversale » et peut être aisément transposée à des disciplines différentes, moyennant quelques adaptations terminologiques par exemple. La façon de traiter le sujet en linguistique se retrouve dans les théories littéraires et poétique, en ce qui concerne par exemple la relation je-tu et auteur-lecteur, le vide sémantique attaché au *je* qui ne prend sens que dans le discours, ou encore le caractère unique et limité du *je* à ce seul discours. Si le vocabulaire varie, la façon de traiter le *je* ou sujet apparaît assez proche.

En observant ces parallèles, il semble assez logique que ce travail, qui s'intéresse à l'ethos, et donc au *je* lyrique, présent dans la poésie de Cendrars, se situe sans cesse entre différents domaines et différentes terminologies. Ce travail s'appuie donc sur une vision

¹ COMBE D., « La Référence dédoublée », dans *Figures du sujet lyrique*, dir. RABATÉ D., *loc. cit.*, p.63.

transdisciplinaire, où les concepts rhétoriques semblent intimement liés à des concepts linguistiques et littéraires.

III. La mise en scène du poète

Après avoir évoqué brièvement les nombreuses théories sur le *je* en littérature et en poésie, il convient de voir quelle image du « poète » circule dans la société de l'époque étudiée, à savoir le début du XX^e siècle.

1. Stéréotypes et image du « poète » du début du XX^e siècle

En ce qui concerne l'image du poète à cette époque, un grand nombre de stéréotypes provient de l'époque romantique et de l'avènement du régime de « singularité ». Le poète est alors lié à la notion de sacré, de mythe, en lien avec la nature et les éléments. Cet imaginaire crée des images de « poète sacré », qui se distingue du commun des mortels. Le poète est donc différent du monde « normal ». Cet imaginaire de distance avec le réel est d'ailleurs encore exploité aujourd'hui.

A partir des poètes modernes et du XX^e siècle, apparaît une rupture avec cette imaginaire du poète. Les poètes rompent avec l'idéal romantique d'évocation de la subjectivité et essaient de se reconstruire une nouvelle image de ce que doit être « Le poète ». Certains, comme Mallarmé, promeuvent un art « objectif ». La tendance est à la rupture avec les images des poètes précédents. Cette rupture va pousser les poètes à se construire de nouvelles images, et ainsi rendre compte de nouveaux ethos, loin des canons romantiques.

Parmi ces nouveaux imaginaires, la conception de la poésie moderne, proposée par Guillaume Apollinaire à travers la notion d'esprit nouveau¹, sur laquelle nous reviendrons plus loin, promeut une nouvelle vision du poète. Il s'agit alors de traiter de thématiques modernes, mais sans pour autant renier la tradition passée. Le poète *moderniste* propose une vision de conciliation entre passé et présent.

¹ APOLLINAIRE G., « L'Esprit nouveau et les poètes », Conférence tenue au Théâtre du Vieux-Colombier, Paris, 1917.

2. Moyens de médiatisations de l'écrivain

L'écrivain est le pôle d'une activité sociale, l'écriture, et à ce titre se construit une certaine position dans le champ social, et ce par le biais de différents moyens de médiatisations.

A. XIX^e : révolution culturelle et apparition de la composante « médiatique »

Le XIX^e siècle est le siècle de grands bouleversements sociétaux et culturels. La littérature entre dans de nouvelles conjonctures économiques, liée à son processus d'autonomisation¹. C'est dans ce contexte que va naître ce qui sera nommé la dimension « médiatique » de l'auteur qui va prendre une nouvelle importance dans l'ensemble du milieu littéraire et de l'édition².

Ce nouveau paramètre modifie le rapport à l'œuvre littéraire. Apparaît l'importance de la « spectacularité » et de la « visibilité³ » de l'écrivain⁴. Le poète entretient à présent une image publique, qu'il peut choisir de mettre en scène. Cette médiatisation, apparue dès le XIX^e siècle, se poursuit durant les siècles suivants.

B. Moyens de médiatisations hors texte : entretiens et conférences, portraits photographiques, conduite publique, pseudonymie

L'auteur dispose de différents moyens afin de construire sa mise en scène. Cette mise en scène est d'abord perceptible par le pan extra-littéraire, hors du contexte proprement littéraire. Les auteurs assurent des entretiens ou des conférences, où ils apparaissent aux observateurs dans un rôle de « personnage public » à part entière.

Le XIX^e siècle voit également le développement de la photographie, et les portraits d'auteurs deviennent un véritable genre dans lequel l'image porte une forte valeur symbolique⁵. La photographie d'auteur permet pour les observateurs de glisser d'un texte à une « personne réelle », visible et publique. Le portrait montre une « vraie personne »

¹ BOURDIEU P., *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, loc. cit.

² Sur cette nouvelle médiation : GAVIGLIO FAIVRE D'ARCIER C., « 1836. L'An I de l'ère médiatique. Analyse littéraire et historique de « La Presse » de Girardin, dir. THERENTY M.-E., VAILLANT A. », dans *Studi Francesi*, 142 (XLVIII | I), 2004.

³ Nous réutilisons deux termes repris dans : MEIZOZ J., *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Editions Slatkine, 2016, p. 14.

⁴ Cette nouvelle médiatisation est liée à l'apparition du régime de « singularité » de l'auteur évoquée précédemment.

⁵ MEIZOZ J., *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, loc. cit., pp. 77-81.

à qui rattacher les textes à travers une image figée, image qui participe grandement à la mise en scène de l'ethos des poètes de l'époque. De plus, la mise en scène du soi peut également passer par un recours à la pseudonymie, très fréquent dans la littérature.

C. Et dans le texte : préface, commentaire, paratexte, etc

La mise en scène de l'auteur ne se limite pas à sa conduite dans l'espace public, mais touche également le domaine du littéraire. En effet, par ses publications et ses écrits, l'auteur se construit également une figure publique.

Dans ce sens, le paratexte est particulièrement pertinent car il permet de développer une image précise de l'auteur, bien que ce paratexte ne soit pas toujours du fait de l'auteur même. Cependant, le paratexte rédigé par un tiers reste intéressant pour avoir une idée de la mise en scène adoptée ou accordée à cet auteur en particulier, en communiquant des informations mêlant souvent intra- et extra-littéraires.

3. Mise en scène du poète : Conclusion

Durant l'époque étudiée dans ce travail, il existe de nombreuses images possibles du « poète » dans lequel chaque auteur va puiser. C'est sur base de ces stéréotypes existants que le poète construit son identité littéraire et publique, en exploitant les nombreux mediums à sa disposition. Tout élément présent dans la production d'un poète, volontaire ou non, participe à le catégoriser, à le classer, selon les imaginaires existants.

Si certains auteurs souhaitent s'affranchir de ces catégorisations – comme Blaise Cendrars par exemple –, ceux-ci finissent paradoxalement par se fondre dans une catégorie, celle de l'auteur en « rupture » constante, souhaitant s'opposer avec les imaginaires existants.

IV. Présentation des éléments théoriques : Conclusion

Dans cette partie, nous avons présenté les éléments purement théoriques que nous utiliserons ultérieurement, au sein de notre analyse du recueil poétique de Cendrars.

Nous avons commencé par développer et définir le concept d'ethos, afin de délimiter l'objet recherché à travers notre travail. Nous avons ensuite fait un détour par les nombreuses théories sur le sujet subjectif, ou *je*, en littérature mais surtout en poésie où

il possède une place et une fonction primordiale dans le domaine lyrique. Enfin, nous avons relevé l'importance – voire l'obligation – de se mettre en scène pour un poète dès l'apparition du régime de singularité de l'auteur et, avec lui, le besoin de se distinguer (ou non) par rapport aux autres membres du champ littéraire. Cette mise en scène du poète, se basant sur des imaginaires existants, passe par une série de positionnements, littéraires ou non, effectués par le poète.

A présent que ces préambules théoriques ont été présentés, nous pouvons poursuivre notre travail en nous concentrant à présent sur des éléments théoriques permettant de présenter notre objet d'analyse ainsi que son auteur, c'est-à-dire *Du monde entier au cœur du monde* et son auteur Blaise Cendrars.

Le cas de Blaise Cendrars : présentation générale

Dans cette seconde partie, il sera question de présenter brièvement l'auteur étudié au sein de ce travail, Blaise Cendrars, afin de souligner ses particularités et la pertinence de la question de l'ethos posée à sa poésie.

Nous nous intéresserons dans cette partie à l'auteur dans sa globalité, avant de nous recentrer sur le début de sa carrière littéraire, à savoir sa carrière poétique, que nous présenterons brièvement ici avant d'y revenir de manière plus approfondie dans la partie « Analyse » de notre travail.

I. Présentation brève

1. Biographie et trajectoire

Avant d'étudier notre corpus, il est nécessaire de retracer la place de Blaise Cendrars dans le milieu poétique et littéraire. Pour cela, nous ne nous limiterons pas à une simple biographie de l'auteur, mais nous tenterons de retracer sa *trajectoire*, selon le terme proposé par Bourdieu¹, permettant de replacer cet auteur et sa biographie dans le réseau littéraire global et de voir les interactions avec d'autres *trajectoires* d'écrivains.

Trajectoire de Blaise Cendrars

Blaise Cendrars² naît en tant que Frédéric, ou Freddy, Sausser en Suisse, à La Chaux-de-Fonds, en 1887, dans un contexte familial complexe avec un père homme d'affaire qui fait faillite quelques temps plus tard. La relation complexe au père se perçoit dans l'œuvre de Cendrars, où le choix d'un pseudonyme a parfois été interprété comme un « parricide ».

Au cours de sa jeunesse, Freddy voyage régulièrement hors de Suisse avec sa famille. En 1904, après des résultats scolaires peu concluants, il est envoyé en Russie pour son apprentissage. Ce séjour, de 1904 à 1907, marque profondément Freddy qui le perçoit comme un période de « formation poétique ». Cendrars fera d'ailleurs référence à la

¹ BOURDIEU P., « L'illusion biographique », dans *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n°62-63, 1986, pp. 69-72.

² Nous utilisons ici les informations biographiques données dans : CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Poésie », 2006.

région et la culture russes dans sa poésie dans « Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France ».

Une fois de retour en Suisse, il suit divers cursus scolaires, puis se met à voyager de pays en pays. Il souhaite notamment se rendre à Paris et y parvient en 1910. Cependant, la vie de bohème parisienne est de courte durée et Freddy se remet à voyager à partir de 1911, année où il part pour New York avant de rentrer en 1912.

C'est en 1912, à l'époque de son retour de New York, qu'il écrit ce qu'il considère comme son « premier poème » (bien qu'il ait écrit quelques petits textes antérieurs) à savoir « Les Pâques à New York ». C'est à travers ce poème qu'il fait son entrée dans le monde de la poésie. C'est également avec ce poème qu'il adopte le pseudonyme qui sera le sien, *Blaise Cendrart*, réécrit ensuite en *Blaise Cendrars*¹, pseudonyme qu'il conservera toute sa vie.

Cendrars envoie « Les Pâques à New York » à Apollinaire, poète qu'il admire à l'époque, et par le biais de ce dernier se met à fréquenter les milieux littéraires et artistiques avant-gardistes parisiens de l'époque, avec lesquels il lui arrivera de collaborer. En 1913, Cendrars publie un poème avec la participation de Sonia Delaunay, artiste peintre rattachée à l'orphisme. Le résultat de cette collaboration, perçu comme un « poème tableau » est « Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France ». Avec ce poème, Cendrars est rattaché à l'idée esthétique de la « simultanéité », bien qu'il ne veuille pas s'encombrer des querelles esthétiques de l'époque.

A cette époque, la posture de Cendrars est celle d'un poète lié au courant des avant-gardes.

En 1914, la guerre éclate en Europe et Cendrars, d'origine suisse, s'engage dans l'armée française. Cette période au front aboutit, en 1915, à l'amputation de son bras droit, bras avec lequel il écrit. Le motif de la guerre et de son bras perdu reviendra par la suite régulièrement dans son œuvre, comme peuvent l'attester les titres *J'ai tué* ou encore *La Main coupée*. En 1916, il est officiellement naturalisé français.

Lorsqu'il rentre à Paris, en 1917, Cendrars se détourne quelque peu de la poésie et s'intéresse peu à peu au milieu de l'édition et également à celui du cinéma. Il travaille

¹ A ce sujet, voir : LEROY C., *La Main de Cendrars*, Villeneuve d'Asqu, Editions des Presses universitaires du Septentrion, coll. « objet », 28, 1996, pp.45-60.

notamment à la réédition des *Chants de Maldoror* de Lautréamont. En parallèle, il travaille sur différents tournages comme assistant, réalisateur, etc.

En 1924, Cendrars part pour le Brésil sur le *Formose*, bateau qui servira de décor à la première partie de ses « *Feuilles de route* » intitulée « Le Formose », poèmes rédigés la même année et dédiés aux personnes que Cendrars rencontre sur le continent sud-américain. Ce voyage au Brésil est pour lui comme une rupture avec le milieu avant-gardiste parisien, en particulier avec les surréalistes qu'il finit par critiquer assidument.

En plus de ses activités extra-poétiques, Cendrars continue à écrire des poèmes, avec ses « *Feuilles de route* » par exemple, mais ces poèmes sont d'un style bien différent de ses précédents poèmes montrant l'évolution de ses influences et de ses intérêts. Sa poésie rédigée durant cette époque se rapproche alors d'un format de carnet de bord, inspiré dans ses thèmes par ses voyages et dans sa forme par son nouvel intérêt pour le cinéma et le journalisme.

Après 1924, il délaisse la poésie et se dirige définitivement vers la prose, le roman, le journalisme. À son retour en France, en 1925, il publie *L'Or. La Merveilleuse Histoire du général Johann August Suter*, un roman d'aventure mettant en scène le personnage de Johann A. Suter qui part pour l'Amérique dans le but d'y faire fortune. Ce roman offre un grand succès public à Cendrars.

Avec ce roman, la posture de Cendrars est renégociée : il passe du poète avant-gardiste au romancier d'aventure. Il écrit alors des romans, comme *Moravagine* par exemple, des nouvelles, des reportages, etc. Avec *L'Or* ou *Moravagine*, Cendrars passe également de textes mettant en scène « Blaise Cendrars » à des textes qui ont comme personnage principal un protagoniste différent. Il n'y a plus de relation d'équivalence entre le nom de la signature et le nom du protagoniste. La relation entre l'auteur et son texte est donc redessinée sur ce point également. À cette époque, l'ethos de Cendrars évolue et s'écarte de celui que proposait sa production poétique, entre 1912 et 1924.

À partir de 1943, Cendrars se met à rédiger ses « pseudo-mémoires », des romans situés entre l'autobiographie et la fiction, structurés en trois ouvrages : *L'Homme foudroyé*, *Bourlinguer* et *Le Lotissement du ciel*. Il recommence à raconter le personnage de Blaise Cendrars, comme il avait pu le faire avec sa production poétique, mais sous le format du

roman. Au sein de ces ouvrages, Cendrars conte sa vie en jouant avec la réalité et la fiction. L'auteur s'y met en scène en tant que *Blaise Cendrars* et y efface totalement son patronyme originel.

C'est en 1944 que la première édition de ses poésies complètes est éditée, sous le titre de *Du monde entier au cœur du monde*.

Sa trajectoire littéraire riche lui fait rencontrer de nombreux autres acteurs du champ littéraire et artistique. Parmi eux, il entretient une admiration pour Rémy de Goncourt, qu'il considère comme son maître en littérature. Il se lie d'amitié avec différents artistes avant-gardistes, comme Fernand Léger par exemple. Cependant, la relation la plus particulière qu'il entretient avec un acteur du champ littéraire est sa relation avec Apollinaire, une relation ambivalente entre amitié et admiration, et défiance et rivalité, sur laquelle nous reviendrons plus loin dans ce travail.

Blaise Cendrars, né suisse en tant que Freddy Sausser, meurt à Paris en tant que naturalisé français en 1961, après avoir passé sa vie à se créer un personnage, celui de Blaise Cendrars, tant dans sa carrière littéraire que dans sa vie publique.

2. Production : variée et évolution au cours de sa carrière

S'il commence sa carrière littéraire par la poésie, sur laquelle porte ce travail, ses textes ne se résument pas à ce seul genre. Il écrira par la suite des ouvrages de genres très variés comme des romans, des romans mêlant le genre autobiographiques et « autofictionnels », des textes journalistiques, etc. Blaise Cendrars est donc l'auteur d'une œuvre riche et diversifiée, voire hétérogène, que ce soit sur le plan formel, générique ou sur le plan thématique.

1912-1924 : Présentation de sa production poétique et de son évolution

Nous présenterons dans cette partie les différentes parties du recueil poétique *Du monde entier au cœur du monde* de Cendrars, textes produits entre 1912 et 1924¹, en soulignant l'hétérogénéité formelle interne à cette production.

¹ Cf. Annexe 1 : « Représentation de la structure du recueil *Du monde entier au cœur du monde* et dates des poèmes ».

Cendrars commence sa carrière littéraire et poétique en 1912, avec trois longs poèmes, recueillis en 1919 dans « *Du monde entier* » : « Les Pâques à New York » (1912), « Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France » (1913) et « Le Panama ou les aventures de mes sept oncles » (1913-14), rédigés entre 1912 et 1914. Le style des « Pâques à New York » semble encore proche d'un format poétique relativement classique, adoptant de manière plus ou moins régulière la rime, avec des couplets majoritairement composés d'alexandrins. Bien que la forme ne suive pas une structure stricte, une certaine influence d'une forme « classique » se fait ressentir. Le style adopté dans « Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France » et dans « Le Panama ou les aventures de mes sept oncles » rompt avec le format du couplet de vers et utilise des strophes de longueurs irrégulières composés de vers de longueurs également irrégulières et non rimés. Les phrases sont souvent courtes et averbales et la ponctuation est presque totalement absente. Il est intéressant de noter que, comme ce sera le cas pour de nombreux poèmes suivants, la phrase déborde régulièrement le cadre du vers.

Il est intéressant de noter une particularité liée au poème « Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France ». Le poème est le résultat d'une collaboration entre Cendrars et Sonia Delaunay, artiste peintre rattachée à l'orphisme. Cette collaboration particulière aboutit à un format de « poème tableau », où le texte de Cendrars est accompagné d'un dessin de S. Delaunay de presque deux mètres de haut. Cette œuvre, entre poème et peinture, adopte un format de publication assez singulier dans le genre poétique.

Les « *Dix-neuf poèmes élastiques* » (entre 1913 et 1919) suivent le même format de vers irréguliers, avec ou sans division en strophes, appliqué à des poèmes plus courts que les précédents. « La Guerre au Luxembourg » (1916) suit également ce même format poétique, auquel s'ajoute des jeux formels utilisant la typographie et la mise en page.

Les « *Sonnets dénaturés* » (1916) semblent être un cas particulier dans le recueil, car ils exploitent en intégralité les possibilités formelles et typographiques permises par le format imprimé et aboutissent à une recherche formelle ludique et ironique. Le résultat très expérimental, devenu parfois trop hermétique pour le lecteur, tranche nettement avec les autres poèmes et se rapproche de ce que pourraient faire les avant-gardes à la même époque.

Les « *Poèmes nègres* » (1916), composé de deux poèmes, suivent à nouveau un format similaire aux précédents. Les vers sont de longueur irrégulière et non rimés. Des phrases courtes, averbales ou dépassant la borne du vers sont toujours présentes. Le premier poème est versifié sans division en strophes, tandis que le second est composé de poèmes courts séparés en différentes « strophes » numérotées.

Un autre poème que Cendrars rédige à la même époque est « *Au cœur du monde* » (1917), poème qu'il choisit de placer à la fin de son recueil en rompant la continuité chronologique du reste de l'ouvrage. Le sujet de cette partie semble revenir au développement du personnage de *Blaise Cendrars* et à ses pensées. Cette partie, placée en fin de recueil, se veut comme un reflet inversé de « *Du monde entier* », explorant déjà les réflexions du même personnage sur sa personne. La structure, composée de strophes de longueurs irrégulières et de vers irréguliers non rimés, rappellent d'ailleurs les premiers poèmes longs de « *Du monde entier* ».

Les « *Documentaires* », qui ne sont pas datés précisément mais situés avant 1924 et le départ de Cendrars sur le *Formose* pour le Brésil, évoluent vers une organisation de plus en plus complexe. Les « *Documentaires* » sont un ensemble de poèmes subdivisés en sections nommées : « West », « Far West », « Le Sud », « Le Nord » et « Îles », qui contiennent chacune une liste de poèmes nommés et numérotés, auxquels s'ajoutent d'autres sections : « Terres aléoutiennes », « Fleuve « Mississippi » », « Fleuve « Le Bahr el-Zéraf » », « Chasse à l'éléphant » et « Menus », qui ne sont pas subdivisées en poèmes nommés distincts. La structure interne de ces poèmes évolue vers des vers de plus en plus longs, de sorte que de nombreuses phrases ou propositions s'étalent sur plusieurs lignes. Les phrases averbales et courtes se font moins présentes. Sur le plan thématique, le sujet, des scènes de voyages, est beaucoup plus explicite et moins cryptée que dans ses poèmes précédents. Comme le titre de la partie l'indique, ces poèmes apparaissent aux lecteurs comme des « documentaires » mettant en scène le Cendrars pendant ses voyages.

La particularité des « *Documentaires* » est que les vers qui le composent proviennent presque en totalité de romans de Gustave le Rouge, qui sont remontés par Cendrars. Le geste poétique de l'auteur se résume à la recomposition des séquences de textes et à leur transposition en un « recueil » poétique. La pratique du collage ou de la réécriture de texte d'autrui – pratique sur laquelle nous reviendrons dans notre analyse – s'observe dès le

début de la poésie de Cendrars, dès ses « *Poèmes élastiques* » par exemple. Avec « *Documentaires* », l'auteur pousse cette pratique à l'extrême, tout en ne mentionnant pas les textes d'origine utilisés. Les « *Documentaires* » mêlent réflexion méta-poétique, jouant avec les limites du genre, et recueil poétique neuf remonté et construit par Cendrars, avec l'apparence d'un « carnet de bord ».

Les « *Feuilles de route* », puis les « *Sud-Américaines* » ensuite, poursuivent cette évolution vers un format plus proche du récit de voyage, contenant principalement des scènes de la vie quotidienne de Cendrars lors de ses voyages en Amérique latine. Les « *Feuilles de route* » sont composées de trois sections : « Le Formose », « São Paulo » et une troisième section non nommée. Les poèmes qui les composent sont de longueurs très diverses, allant de quelques vers à plusieurs strophes plus longues, et de sujets également très variés. Les « *Feuilles de route* » contiennent à nouveaux des cas de remontages de textes.

Les « *Poèmes divers* » sont placés avant « *Au cœur du monde* », qui clôt le recueil, et sont donc compris selon la logique organisationnelle adoptée dans le recueil à part entière.

Variations selon les éditions

Au sein de notre travail d'analyse, nous étudierons principalement l'édition Gallimard¹, datée de 2006, qui sera notre édition de référence. Cependant, certaines variations peuvent apparaître selon les éditions du recueil poétique et ces variations sont également à prendre en considération.

Dans le cas de l'édition du recueil de Denoël² datée de 1947, certains poèmes sont absents par rapport à l'édition Gallimard qui est plus complète, mais la structure du recueil présentée ci-dessus est identique.

En comparant les deux éditions³, nous notons l'ajout, dans l'édition Gallimard, d'une section « *Poèmes de jeunesse* » composée de huit poèmes supplémentaires. Par ailleurs, la section « *Poèmes divers* » est plus complète et passe de quatre textes dans l'édition Denoël à douze textes dans celle de Gallimard. Les différentes éditions du recueil ne

¹ CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, *loc.cit.*

² CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde*, Paris, Editions Denoël, 1947.

³ Cf. Annexe 2 : « Tables des matières de l'édition Denoël de 1947 et comparaison avec l'édition Gallimard de 2006 ».

présentent pas toutes la même quantité de poème dans cette dernière partie. Nous nous attarderons donc moins sur cette partie du recueil. Nous faisons également le choix de laisser de côté les « *Poèmes de jeunesse* » qui sont non seulement placés après « *Au cœur du monde* » dans l'édition Gallimard, mais également absents de l'édition Denoël.

Bien que l'édition de référence pour ce travail soit l'édition Gallimard, nous privilégierons au sein de notre analyse les *j* présents dès l'édition Denoël de 1947 car cette édition est antérieure au décès du poète. Contrairement aux poèmes présents dans l'édition Denoël, les ajouts de Gallimard n'ont pas pu être vérifiés et validés par Cendrars comme participant bel et bien au recueil

3. Style et thématique

Un style hétérogène

Que ce soit au sein de sa production poétique ou au sein de sa production littéraire postérieure, la tendance à l'hétérogénéité de Cendrars se perçoit dans le style littéraire utilisé. Il est par exemple possible de voir de grandes disparités formelles entre un roman « pseudo autobiographique » comme *Bourlinguer*¹, s'apparentant à un carnet de voyage à la première personne, et un roman tel que *L'Or*², dont certaines pages se rapprochent presque du vers libre.

De la même façon, sa production poétique est riche en formes très diverses, allant des vers rimés, aux vers libres, aux poèmes en prose, en passant par des procédés formels très réflexifs qui se retrouvent par exemple chez les avant-gardes.

Recherche d'une « langue littéraire » authentique

Le style littéraire de Blaise Cendrars peut être associé au style du « roman parlant³ », développé au début du XX^e siècle, qui tend à intégrer des traits relevant de l'oralité dans la « langue littéraire ». Si ce style est conçu, comme son nom l'indique, pour aborder le genre du roman, et à ce titre sera plus visible dans la production romanesque de l'auteur, cette tendance à l'oralité se perçoit déjà dans la poésie de Cendrars. Que ce soit par les phrases courtes ou averbales, les onomatopées, le vocabulaire ou autre, les textes

¹ CENDRARS B., *Bourlinguer*, Paris, Editions Denoël, coll. « Folio », 1948.

² CENDRARS B., *L'Or*, Paris, Editions Denoël, coll. « Folio », 1960.

³ MEIZOZ J., *L'œil sociologue et la littérature*, Genève, Editions Slatkine, 2004, pp. 103-113.

poétiques montrent une recherche d'une certaine « authenticité ». Cendrars souhaite une rupture avec la « grammaire traditionnelle¹ », au profit d'une langue plus proche de la parole, et utilise des formes qui tentent de s'affranchir de cette « grammaire ».

J'ignore et je méprise la grammaire qui est au point mort, [...] et si mon orthographe n'est pas trop sûre, c'est parce 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. [...]²

La recherche d'une nouvelle « langue littéraire³ » est bien visible dans son style, tant poétique que littéraire.

Thématique de la modernité et du voyage

Si l'œuvre hétérogène rend difficile la mise en évidence de thèmes précis traversant toute la production cendrarsienne, il est tout de même possible de relever des éléments thématiques récurrents, comme le thème de la « modernité » au sens large. Tout comme les poètes modernistes, Cendrars évoque le monde moderne qui l'entoure et ses nouveautés. Il fait référence à des progrès technologiques comme le Transsibérien ou la Tour Eiffel (dans « Prose du Transsibérien ») ou à la ville bruyante et ses voitures (dans ses « *Feuilles de route* » par exemple).

Cendrars évoque également le monde moderne par un grand nombre de références à son époque, en citant des événements historiques, des personnes réelles, des auteurs qu'il fréquente ou qu'il lit, etc. Cependant, les citations et références qu'il fait ne se limitent pas à l'époque dans laquelle il vit, et il se plaît à mêler régulièrement des références anciennes ou classiques à des références contemporaines. Si les références témoignent d'une hétérogénéité sur le plan diachronique, mêlant culture passée et moderne, elles illustrent également une hétérogénéité sur le plan synchronique en raison de la grande variété de celles-ci et leurs domaines diamétralement opposés. Le poète fait se côtoyer des références culturellement valorisées à des références culturelles plus « basses » dotées d'un capital symbolique faible, comme lorsqu'il s'inspire du style des textes publicitaires avec « Prospectus ».

¹ MEIZOZ J., *L'œil sociologue et la littérature*, loc. cit., p. 79.

² Extrait repris dans : MEIZOZ J., *L'œil sociologue et la littérature*, loc. cit., pp. 79-80.

³ Notion développée notamment dans : GILLES P., PIAT J., *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Editions Fayard, 2009.

Une thématique importante, sinon majeure, dans la production cendrarsienne, liée à la notion de modernité, est celle du « voyage ». Cette thématique se perçoit dans un grand nombre de ses textes, et jusqu'aux titres qu'il leur attribue, comme avec *Du monde entier au cœur du monde* ou encore *Bourlinguer*. L'attrait pour des régions exotiques est également perceptible et Cendrars écrit régulièrement sur des pays étrangers, comme dans « Les Pâques à New York » ou *L'Or*, par exemple, dans lesquels il place ses écrits en Amérique du Nord.

Cette dominance de la thématique du voyage donnera à l'auteur la principale image qui lui est attribuée dans l'imaginaire collectif, celle de « l'auteur-bourlingueur », image sur laquelle nous reviendrons plus en détail dans notre analyse.

II. Place dans le panorama poétique de l'époque

Nous nous intéresserons dans cette partie à la position occupée par Cendrars dans le champ littéraire de l'époque. En effet, selon la théorie bourdieusienne, la position d'un auteur se fait toujours en relation avec d'autres éléments appartenant au même champ, en l'occurrence le champ littéraire de l'époque. Il est donc important de replacer Cendrars par rapport aux relations qu'il entretient avec les autres acteurs du milieu poétique.

1. Associé traditionnellement au modernisme

La production poétique de Blaise Cendrars, que ce soit par l'époque dans laquelle il écrit ou par les références qu'il invoque, est traditionnellement associée à la poésie moderniste. Cependant, ce rattachement à une catégorie stricte doit être relativisé. Nous expliquerons ici brièvement à quoi correspond le courant du modernisme, avant de voir les liens que Cendrars entretient avec cette tradition poétique, et en quoi sa poésie s'en rapproche ou s'en éloigne.

Le Modernisme : histoire et caractéristiques

Au début du XX^e siècle, un courant de poésie apparaît : le *modernisme*, courant qui souhaite rompre avec « les mythes poétiques du XIX^e siècle¹ ». Apollinaire va s'inscrire dans cette théorie en proposant la notion d'« Esprit nouveau » dans la conférence qu'il

¹ Termes repris de l'ouvrage : BERTRAND J.P., DURAND P., *Les Poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Editions du Seuil, 2006, p.313.

donne à Paris en 1917 : « L'Esprit nouveau et les poètes¹ ». La « nouveauté » qui est ici évoquée réside autant dans les thématiques abordées que dans l'aspect formel. Le modernisme veut s'affranchir d'un certain « académisme » afin de se forger de nouvelles règles². Il évoque des thèmes neufs, contemporains. Le poète est perçu comme un observateur du monde réel moderne qui étudie son environnement afin d'en rendre compte dans ses poèmes. Apollinaire utilise pour cela l'expression de « nouveau réalisme³ ».

Cette dernière expression, faisant référence au courant littéraire du réalisme, illustre un autre élément important du modernisme, à savoir le lien conservé avec les traditions poétiques et littéraires précédentes. En effet, l'idée du modernisme n'est pas de faire *tabula rasa*, contrairement aux théories avant-gardistes, mais de conserver l'héritage des poétiques précédentes. Apollinaire semble d'ailleurs s'opposer à la pratique radicale des avant-gardes qui se développent en Europe, comme les futuristes et Dada, en les qualifiant dans sa conférence de « « filles excessives de l'Esprit nouveau⁴ ».

La rupture et la nouveauté ne sont pas absolues. Le modernisme se veut le prolongement des courants littéraires qui l'ont précédé et s'inscrit ainsi dans une tendance particulière, qui souhaite concilier nouveauté et modernité, avec la tradition.

L'ethos *moderniste*

L'ethos du poète moderniste se base sur quelques axes clés. L'élément le plus important est la « conciliation ». Le poète fait le lien, la transition qui amène la tradition littéraire dans le monde moderne du XX^e siècle. Il adopte des stratégies de rupture avec la métrique et les thèmes classiques, mais sans chercher à recouvrir ou effacer l'héritage littéraire qu'il revendique.

¹ APOLLINAIRE G., *loc.cit.*

² BERTRAND J.P., DURAND P., *Les Poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire, loc. cit.*, p.321.

³ Expression reprise de la conférence : APOLLINAIRE G., *loc. cit.*, p.4.

⁴ APOLLINAIRE G., *loc. cit.* p. 2.

2. Position marginale de Cendrars

Lien avec le modernisme

Comme nous l'avons mentionné précédemment, dans la tradition des études littéraires, Cendrars est rattaché au courant moderniste. Cependant, cette même tradition reconnaît qu'il n'est pas aussi facile de ranger un auteur dans une seule et même catégorie.

Il est effectivement possible de voir des liens entre Cendrars et la pensée moderniste, comme la thématique de la modernité par exemple.

Cendrars se réclame d'une génération de poètes inscrits dans le monde moderne, et s'affranchissant des *vieilleries*¹ de la poésie dite « traditionnelle », comme l'illustre quelques vers du « Panama ou l'aventures de mes sept oncles² ».

Tout ceux de ma génération sont ainsi
Jeunes gens
Qui ont subi des ricochets étranges
On ne joue plus avec les meubles
On ne joue plus avec des vieilleries
On casse toujours et partout la vaisselle³ [PAMSO, s. 5, v 2-7.]

Cependant, Cendrars s'éloigne de cette théorie moderniste à certains moments. En effet, si quelques-uns de ses premiers écrits peuvent sembler proche du modernisme, sa poésie très hétérogène évolue fortement avec les années et puise dans des sources d'inspiration hors de cette esthétique.

Ainsi, par exemple, le format de « carnet de voyage » remonté qu'il adopte à partir de ses « *Documentaires* », ne peut se réduire à une influence moderniste mais s'appuie aussi sur des influences hors poésie, comme le journalisme ou le cinéma auxquels Cendrars s'intéresse à l'époque. Sa période poétique est longue et ne se limite pas à une seule influence esthétique. La poésie de Cendrars doit plutôt être considérée comme la somme de diverses influences, poétiques ou de genres différents, qu'il a pu acquérir au cours de sa carrière de poète.

¹ CENDRARS B., « Le Panama ou les aventures de mes sept oncles », dans *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p.69.

² *Idem.*

³ *Idem.*

Le classement « traditionnel » de Cendrars parmi les poètes modernistes doit être manié avec précaution et ne pas être considéré comme absolu. La définition de l' « Esprit nouveau » d'Apollinaire ne suffit donc pas à appréhender sa production poétique.

Relation à Apollinaire

Si l'influence moderniste n'est pas totale, l'influence de Guillaume Apollinaire se perçoit tout de même fortement dans la production cendrarsienne. Le recueil poétique *Du monde entier au cœur du monde* contient à lui seul un grand nombre de références explicites à Apollinaire, comme c'est le cas dans « Hamac » par exemple sur lequel nous reviendrons plus loin dans notre travail.

Ces citations et références montrent un rapport particulier entre les deux poètes. Dans ses textes, Cendrars semble entretenir une admiration mais également une rivalité¹ envers Apollinaire, qui apparaît presque comme un antagoniste au sein du recueil.

L'histoire de la littérature montre que le lien entre les deux auteurs dépasse le cadre proprement littéraire. Des traces témoignent en effet que Cendrars a travaillé avec, ou pour, Apollinaire dans la production de certains textes².

Un *outsider autodidacte*

La trajectoire de Cendrars est complexe à résumer et à réduire à quelques courants esthétiques. Selon Meizoz³, toute la trajectoire sociologique de Blaise Cendrars dessine une figure d'autodidacte, qui adopte une position originale et singulière dans le milieu poétique de l'époque. Il dépasse la catégorisation de moderniste auquel il est parfois rattaché. Il est également associé à une position d'avant-garde lorsqu'il rédige en 1913 « Prose du Transsibérien » par exemple, tout en affirmant plus tard (à partir de 1924) son mépris envers les surréalistes⁴. Il ne peut être précisément rattaché à aucun courant unique.

¹ LEROY C., *Dans l'Atelier de Cendrars*, Paris, Edition Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2014, pp. 55-67.

² Témoignages repris dans : MARTENS D., *L'Invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, Paris, Editions Honoré Champion, coll. « Cahiers Blaise Cendrars », 10, 2010, pp. 153-170.

³ MEIZOZ J., *L'œil sociologue et la littérature*, loc. cit., pp. 117-121.

⁴ BERRANGER M.-P., *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Foliothèque », 2007, pp. 94-100.

Afin de désigner cette position si particulière dans la champ littéraire, Meizoz dit de lui qu'il possède un « habitus d'outsider autodidacte¹ ». Cendrars adopte un rapport ambivalent à la poésie de son temps, en ne se rattachant à aucun mouvement et en construisant sa posture systématiquement par opposition aux autres.

III. Utilisation d'un pseudonyme et jeu entre fiction et réel

La question du pseudonyme et de la signature apposée aux textes littéraires dit généralement quelque chose de la stratégie poétique d'un auteur. Le recours à un pseudonyme participe à construire une auctorialité, en jouant sur la ligne entre réalité et fiction et en posant de nombreuses questions sur la nature des instances énonciatives mises en jeu.

Le rapport à la poésie de Blaise Cendrars ne peut pas être abordé de manière complète sans mentionner l'utilisation qu'il fait de son « nom de plume » : *Blaise Cendrars*². L'utilisation d'un pseudonyme est fréquente et a une longue tradition dans le milieu littéraire et, au sein de cette tradition, le cas de Blaise Cendrars développe ses propres particularités.

1. Le cas de Blaise Cendrars

Si le choix d'un pseudonyme a pour conséquence de jouer avec les domaines du réel et de la fiction, Cendrars assume une position plus ambivalente à ce sujet. En effet, Cendrars brouille totalement cette frontière, jusqu'à faire de son personnage Blaise Cendrars une entité réelle gommant presque l'existence de Frédéric Sausser. Par ses textes, il construit un personnage qui est bel et bien fictif, mais ce personnage est à la fois l'entité productrice, ou auteur qui signe l'œuvre, et le personnage. Cette assimilation évoque ce que Philippe Lejeune nomme *Le Pacte autobiographique*³, dans lequel auteur, personnage et narrateur sont une même personne.

Cependant, le « pacte » de Lejeune est ici mis à mal et détourné car l'entité-auteur qui semble assumer ce rôle est un personnage au départ fictif, créé de toutes pièces par F.

¹ MEIZOZ J., *L'œil sociologue et la littérature*, loc. cit., p. 119.

² Nous nous appuyons ici principalement sur l'ouvrage : MARTENS D., *L'Invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, loc.cit.

³ LEJEUNE P., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1996.

Sausser, devenu peu à peu un personnage réel et identifiable sous le nom de *Blaise Cendrars*. Le pseudonyme se confond avec le nom réel de l'auteur, et le devient peu à peu car c'est sous ce nom de *Blaise Cendrars* que l'auteur est publié, identifié, reconnu par ses pairs, et connu dans l'espace public. Martens nomme cette relation particulière une relation « pseudotobiographique¹ ».

Cette particularité a provoqué de nombreux malentendus lors de la réception des œuvres de Cendrars, car beaucoup voyaient dans ses textes des « mensonges », un manquement au pacte autobiographique.

Le brouillage entre réel et fiction est accentué par l'utilisation que Cendrars fait de ses représentations iconographiques, comme les portraits et photographies. Les « autoportraits » sont signés *Blaise Cendrars*. Ces iconographies permettent de glisser d'un texte à un personnage singulier et identifiable² par le spectateur. Cependant, le personnage représenté étant un personnage au départ fictif, il est difficile de percevoir où s'arrête le réel et où commence la fiction.

Ainsi, le nom de Blaise Cendrars est utilisé pour désigner tout ce qui est produit par le personnage créé par F. Sausser : textes littéraires, entretiens, portraits, etc. Le personnage de Blaise Cendrars n'est pas qu'un auteur mais s'affranchit du seul littéraire. Peu à peu, Freddy s'estompe et laisse sa place à Blaise, qui finit par dominer, tant dans le milieu littéraire que dans l'imaginaire collectif. Par l'utilisation qu'il fait de son pseudonyme, Blaise Cendrars se forge un personnage légendaire, entièrement construit, qu'il va mettre en scène dans sa carrière littéraire.

Dans ce travail, nous utiliserons le nom de *Blaise Cendrars*, et non celui de *Fredéric Sausser*. Comme le dit lui-même le principal concerné, Blaise Cendrars est « son nom le plus vrai³ » et c'est bien ce nom qui est mis en scène dans le recueil *Du monde entier au cœur du monde*.

¹ MARTENS D., *L'Invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, loc. cit., pp. 42-44.

² MEIZOZ J., *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, loc.cit., pp.19-25.

³ Formule reprise de : MARTENS D., *L'Invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, loc. cit., p.59.

2. Origine du pseudonyme *Blaise Cendrars*

L'origine du nom *Blaise Cendrars* est généralement associée aux termes de *braise* et de *cendres*, comme le fait lui-même Cendrars dans les entretiens où il évoque ce nom. En plus de ces deux mots s'ajoutent le suffixe *-ars*, qui selon Leroy¹, évoque le verbe archaïque *ardre* qui signifie « brûler ». Le pseudonyme dessine donc une isotopie du feu ou des flammes.

Ces références relevant du champ lexical du feu ont été fréquemment analysées comme proposant une métaphore de la (re)naissance par les flammes, autour de l'imaginaire d'un « phoenix littéraire ». Cette métaphore confère un aspect magique, voire mythique, à la création littéraire de Cendrars, qui trouverait la source de sa naissance dans les cendres.

Selon M.-P. Berranger², l'origine de ce pseudonyme se trouve dans un poème, venant du poète allemand Ludwig Rubiner :

Tout ce que j'aime et que j'étreins
En cendres aussitôt se transforme

Ces vers évoquent des notes de Cendrars sur lesquelles le poète a écrit :

En cendres se transmue
Ce que j'aime et possède
Tout ce que j'aime et que j'étreins
Se transmue aussitôt en
Cendres
Blaise Cendrars

Cependant, malgré quelques suppositions, la motivation précise du choix de ce pseudonyme n'a jamais été explicitée par le poète. Encore une fois, le silence à ce sujet peut participer à la mise en scène de soi, en ne permettant que des hypothèses sur ces origines.

¹ LEROY C., « Chapitre II. Le pseudonyme », dans *La Main de Cendrars*, *loc. cit.*.

² BERRANGER M.-P., *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, *loc. cit.*, p.47.

IV. Le cas de Blaise Cendrars : Conclusion

Après avoir parcouru la trajectoire et la production de Cendrars, nous retenons un élément majeur participant à la mise en scène de sa posture auctoriale : celui de la rupture. Rupture avec les poètes précédents, avec les autres mouvements artistiques, avec la poésie et le vers, avec sa propre forme d'écriture, avec son patronyme, etc. Tout dans sa trajectoire littéraire illustre le fait que Cendrars veut déconcerter le lecteur et être sans cesse « en mouvement » au sein de sa carrière.

Cette posture de boucle en mouvement, finissant toujours par rompre avec elle-même, se perçoit parfaitement tout au long du recueil *Du monde entier au cœur du monde* comme nous le verrons ultérieurement dans notre analyse.

Présentation des éléments théoriques et présentation de Blaise Cendrars : Conclusion

L'ethos, héritage d'une longue tradition rhétorique, est aujourd'hui défini comme la mise en scène de soi en discours. Cependant, l'appliquer à un corpus poétique ajoute à cette notion apparemment simple des spécificités propres. En effet, la définition du sujet est un enjeu théorique majeur dans les cas de poésie mettant en scène un *je* subjectif. Cerner l'ethos d'un poète paraît plus complexe qu'il n'y paraît car la poésie lyrique cherche la confusion entre des entités qu'il est nécessaire de distinguer, à savoir le *je* poète, le *je* poétique et le *je* biographique.

Blaise Cendrars illustre cette confusion des sujets, jouant de la limite entre réel et fiction. Sa carrière témoigne d'influences, de styles poétiques mais aussi de positions dans le champ littéraire multiples, et cette multiplicité pousse le poète à se construire de nombreuses postures et identités à travers ses textes.

Deuxième partie : Analyse du corpus *Du monde entier au cœur du monde*

I. Introduction

Dans la seconde partie de ce travail, après avoir posé les éléments théoriques et biographiques nécessaires à notre analyse, nous appliquerons nos observations au cas de la production poétique de Blaise Cendrars.

Nous commencerons brièvement par délimiter ce qu'est un poète et par proposer quelques angles de réflexion sur les éléments et outils permettant à ce dernier de construire sa posture.

Une fois ce préambule effectué, nous analyserons le recueil *Du monde entier au cœur du monde* publié par Blaise Cendrars en nous intéressant à la façon dont ce recueil construit un certain ethos de ce qu'est un « poète » selon le point de vue de l'auteur. Pour cela, nous analyserons d'abord les éléments extra-poétiques puis, dans un second temps, nous nous intéresserons aux éléments intra-poétiques – partie la plus conséquente de notre travail – que nous subdiviserons en analysant en premier lieu les éléments formels et en second lieu les éléments liés au contenu et à la sémantique.

Nous conclurons notre analyse en observant la somme de toutes les postures construites par Cendrars au sein de son recueil, afin d'en dégager un ethos de poète qui serait transversal à son œuvre poétique.

1. Définition du poète

Afin de pouvoir analyser la façon dont Blaise Cendrars se construit en tant que poète, il est primordial de délimiter ce qu'est un « poète » et quels sont les éléments et outils qui peuvent caractériser sa posture ou son ethos, tant dans ses textes que dans son comportement public.

Nous commencerons par observer comment se définit le terme *poète* au sein d'un dictionnaire. Pour cela, nous sélectionnons les définitions de *poète* dans le *Trésor de la langue informatisé*, ou *TLFi*, et dans le dictionnaire *Le Robert* de 2014¹.

Le *TLFi*, version numérique et accessible en ligne du *Trésor de la langue française*, propose des contenus datant des XIX^e et XX^e siècles. Son contenu est relativement contemporain de la période de rédaction de Cendrars et témoigne de la perception de ce qu'est le « poète » au siècle précédent. De son côté, *Le Robert illustré*, créé au milieu du XX^e et encore mis à jour chaque année, permet de donner une image de ce qu'est le « poète » dans notre perception actuelle. La mise en parallèle de ces deux dictionnaires et de leur définition respective permet de montrer l'évolution du concept de poète durant les XIX^e et XX^e siècles, période de grandes modifications en littérature et en poésie et période dans laquelle Cendrars rédige ses écrits, mais aussi de comparer les éventuelles différences de définition à l'époque de Cendrars et à l'époque contemporaine à ce travail un siècle après.

Selon la définition proposée par le *TLFi*², le poète se définit d'abord comme « auteur de poèmes en vers ».

Écrivain qui s'adonne à la poésie, qui est auteur de poèmes en vers. Synonyme : Versificateur ;
Antonyme : Prosateur³.

Après cette définition formelle précise, une seconde définition ouvre à une interprétation plus large.

Le poète, au sens de créateur par excellence [...]⁴.

La définition du *TLFi* poursuit en expliquant que le terme de poète « créateur » peut s'appliquer tant à un producteur d'œuvre littéraire qu'à n'importe quelle personne dont la production témoigne « d'une force créatrice remarquable⁵ »

Si la première définition du poète en tant que « versificateur » correspond encore à la réalité des productions poétiques lors de l'apparition du vers libre, cette définition atteint

¹ Nous avons conscience que cette sélection crée un filtre de subjectivité. Nous jugeons cependant ces définitions assez représentatives des contenus dictionnaires sur le terme défini.

² « Poète », dans *Trésor de la langue française informatisé (TLFi)*, ATILF, CNRS et Université de Lorraine.
URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/po%C3%A8te>.

³ *Idem*.

⁴ *Idem*.

⁵ *Idem*.

ses limites dès l'apparition du poème en prose¹. Il est tout de même intéressant de noter que les poètes accordent toujours une importance à l'aspect formel de leurs textes, mais que la recherche formelle ne se limite plus au seul usage du vers.

La seconde définition nous apparaît plus proche de ce que serait un « poète » dans l'imaginaire actuel, bien que cette définition ne propose pas réellement de cadre ou de délimitation précise du sens de « poète ». De cette définition, nous retenons le terme de *créateur*, définissant le poète, non pas par le biais d'une caractéristique formelle mais par une caractéristique plus subjective, celle d'une capacité à « créer ».

Le terme de *créateur* est également présent dans la définition proposée par Le Robert illustré².

Créateur (aujourd'hui écrivain) qui fait de la poésie³.

La définition du Robert témoigne que l'usage des vers n'est plus aujourd'hui une caractéristique définitoire du poète. Le dictionnaire ne conserve ainsi que la définition de « créateur ». Le poète est aujourd'hui un « créateur » qui a comme caractéristique de « faire de la poésie ». Le poète se définit par le genre littéraire – à savoir la poésie – dans lequel il inscrit.

Cependant, la poésie peut adopter des formes bien diverses et sa définition n'est plus aussi claire depuis qu'elle ne se définit plus par la versification. Dans le cas du poème en prose, par exemple, la délimitation entre poésie et prose est complexe. Un tel texte est souvent désigné comme *poésie* parce que son auteur est classé comme *poète* dans le champ littéraire ou parce que le texte est revendiqué par l'auteur comme *poésie*. Nous arrivons ainsi à une aporie : un poète se définit par le fait qu'il fait de la poésie mais la poésie se définit aujourd'hui comme « création » venant d'un poète.

De ces observations, nous retenons le motif du poète comme « créateur », déjà présent dans le *TLFi* et perdurant jusqu'au *Robert* de 2014. Cette définition plutôt floue dessine un imaginaire d'un poète qui « fait » quelque chose, sans pour autant délimiter le contenu de cette « création ». Contrairement à la définition liée à l'usage du vers, la définition du

¹ À ce sujet, voir : BERTRAND J-P., DURAND P., *Les Poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, *loc.cit.*

² « Poète », dans *Le Robert illustré*, Paris, Editions Le Robert, 2014, p.1485.

³ *Idem*

poète en créateur déplace l'importance de l'aspect formelle de la production à l'entité qui le produit.

Cette définition centrée sur l'individu créateur, que l'on peut probablement lier à l'émergence de la figure de l'auteur à partir du XIX^e siècle¹, nous semble la plus pertinente pour aborder le cas de Blaise Cendrars, qui ne se limite pas à la définition du « versificateur ». Par ailleurs, une définition centrée d'abord sur l'individu qui produit, et non sur le résultat, nous semble plus pertinente dans le cas de l'étude de la construction de l'ethos d'un poète. Bien que cette définition ne soit pas suffisante pour définir ce qu'est un poète, c'est donc celle-ci que nous choisissons de conserver pour notre analyse.

2. Caractéristiques du poète

Après avoir tenté de comprendre ce qu'était un « poète » et n'avoir trouvé que des définitions relativement vagues et génériques, nous essaierons de délimiter ce qu'est un poète par les éléments qu'il utilise pour « créer » sa production textuelle ou son comportement en société. Nous proposerons donc une définition du « créateur » par les outils lui servant à réaliser sa « création ».

Nous présenterons dans cette partie quelques éléments qui permettent au poète de produire ses textes et qui, de cette façon, participent au processus de mise en scène de ce poète. En effet, les éléments utilisés par le poète participent à la construction d'une certaine posture dans le milieu poétique. Sur base de ces éléments, nous pourrions ensuite dégager des axes d'observation pour étudier le cas de la posture de Cendrars dans son recueil.

Le langage et les mots du poète

Une des caractéristiques importantes dans la production poétique d'un auteur est le critère du langage utilisé. Un poète peut se définir selon les mots ou le registre qu'il emploie, adoptant par exemple un lexique riche, savant ou argotique, un registre familier ou soutenu.

¹ HEINICH N., *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Editions Gallimard, 2005.

Le langage du poète passe aussi par les sujets évoqués par le poète, qu'ils soient imaginaires, mystiques, antiques ou contemporains, jugés « hauts » ou « bas ».

La forme adoptée par la poète

Le poète peut se définir par le support formel qu'il produit, c'est-à-dire la forme de ses textes. Comme l'atteste la définition du *TLFi*¹, le texte du poète est à l'origine un texte en vers. Ainsi, un poète peut se placer dans la tradition du poète versificateur, ou alors s'en écarter et adopter des formes différentes, comme le vers libre moins strict sur le nombre de syllabes ou la prose. Si à une époque, le terme de « prosateur » était antonyme du poète, il rentre aujourd'hui dans la définition du poète. Les évolutions formelles de la poésie, autour des XIX et XX^e siècles, ont rendu la définition du « poète » plus libre et ouverte.

Il est intéressant de voir comment se positionne un poète écrivant à cette époque par rapport à l'usage du vers ou de la prose, car cet élément formel peut permettre de le placer dans un mouvement ou dans un style « classique », « traditionnel » ou à l'opposé dans une écriture plus « moderne » voire avant-gardiste ou en rupture totale avec la tradition du vers, de la strophe, etc.

La place du poète dans le champ littéraire

La posture d'un poète passe aussi par sa sociabilité. En effet, à partir du XIX^e siècle et l'apparition des groupes romantiques, certains poètes ont tendance à se rassembler en groupes ou en collectifs d'auteurs. Ces groupes peuvent être particulièrement stricts et imposer un style ou une forme à ses membres, ou ils peuvent être bien plus souples et inclure des poètes produisant des textes totalement différents. Il est donc intéressant de voir si le poète étudié appartient à un groupe ainsi que l'attitude de ce groupe vis-à-vis de ses membres.

Un poète peut se positionner avec ou sans affiliation à un groupe ou il peut également se poser en opposition directe avec un courant et se construire une posture d' « opposant » face à d'autres poètes.

¹ « Poète », dans *Trésor de la langue française informatisé (TLFi)*, loc. cit.

Par ailleurs, un poète peut évoluer dans un milieu de sociabilité et d'échange littéraire et les revendiquer ou il peut, à l'opposé, se construire une image de poète isolé. L'imaginaire célèbre du « poète maudit » joue par exemple de cette idée de solitude et fait partie des imaginaires disponibles pour se construire un ethos de poète¹.

La construction de la figure *poète*

Un poète peut se définir par la façon dont il construit son mythe de poète, c'est-à-dire comment il décrit son histoire, sa place, sa fonction dans la société. Tous les éléments décrits précédemment participent d'ailleurs à cette construction propre de l'imaginaire du poète. Chaque poète va en effet se mettre en scène comme poète, de façon plus ou moins explicite, et donner des indications sur ce qu'est pour lui « être un poète ».

Cette construction personnelle de son rôle de poète est ainsi un élément majeur dans la construction de l'ethos d'un poète, car il dessine en quelque sorte l'objectif recherché par le poète, l'ambition voulue par la mise en scène de sa personne.

Le format de l'œuvre poétique

Il ne faut pas omettre que le poète est soumis à des contraintes génériques. Le genre même de la poésie conditionne la forme finale d'un recueil et donc de la production du poète. Le format du recueil, voire l'existence même d'un recueil, peut communiquer des informations sur la façon dont un poète souhaite se conformer à ce format, ou au contraire aller à l'encontre de ce dernier. En effet, si certains poètes publient leurs textes ou participent à construire un recueil de leur poésie, d'autres s'opposent à cette vision de la poésie et choisissent de ne pas le faire. Ce positionnement, plus matériel et éditorial, participe également à construire une posture du poète, selon que celui-ci adhère à ce modèle poétique traditionnel ou non.

3. Conclusion préalable : Délimitation du poète

Après avoir parcouru des définitions du mot *poète*, puis soulevé quelques angles d'étude potentiels pour aborder la définition du poète par les outils qu'il utilise dans sa production, nous ne pouvons qu'observer que la question de « définir » ce qu'est un poète est bien

¹ Sur la figure du poète maudit et sa capacité à construire un ethos, voir : SAINT-AMAND D., « Bohèmes, oubliés et maudits », dans *Malédiction littéraires, Textyles*, 53, 2018.

trop complexe pour être résolue ici de manière exhaustive. Nous ne pourrions que nous limiter à définir sa production, le résultat de sa création.

Au sein de ce travail, nous devrions nous contenter de la définition vague à laquelle nous avons abouti : le poète est un « créateur » au sens large, qui possède à sa disposition une série d'outils ou d'éléments (le style, le langage, la forme, le format, etc) permettant de caractériser de manière plus ou moins précise sa production poétique.

II. Application au cas de Blaise Cendrars

Après avoir dégagé certaines voies de réflexion nous permettant de comprendre les éléments pouvant participer à construire une posture de poète, il sera question d'analyser, sur bases des éléments théoriques présentés précédemment, comment le recueil de poésie *Du monde entier au cœur du monde* construit la posture auctoriale du poète Blaise Cendrars.

Le corpus étudié se base sur l'édition de référence¹ : CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Poésie », 2006.

1. Intérêt de choisir cet auteur pour cette question

Dans ce travail, nous avons choisi d'appliquer l'étude de l'ethos au cas de Blaise Cendrars qui nous semble pertinent pour cette question pour différentes raisons. Nous commencerons par expliciter les raisons qui nous ont poussé à étudier ce cas précis pour aborder la question de la mise en scène du poète et de la construction de la figure auctoriale.

Tout d'abord, Blaise Cendrars, dans sa période poétique, n'entre pas dans une catégorie unique et stricte de style et de courant poétiques mais semble allier différents styles dans sa production. Il ne peut donc pas être résumé à un ethos lié à un courant précis. Il est d'abord associé au Modernisme mais ne se conforme pas totalement à Apollinaire, avec lequel il crée une relation étrange entre admiration et rivalité. Il adhère ensuite aux principes de la « simultanété » lorsqu'il collabore avec Sonia Delaunay. Plus tard, il

¹ CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, *loc.cit.*

s'inspire de genres non littéraires, comme le journalisme et le cinéma. Sa posture se situe entre différentes esthétiques et influences.

Cette diversité se retrouve dans sa poésie, qui joue avec des formes très diverses, allant du vers à la prose en passant par des techniques comme le collage et la réécriture de séquences textuelles. Certains de ses poèmes s'approchent de recherches avant-gardistes. Il adopte également un format de poème inédit avec « Prose de Transsibérien » qui montre une volonté de varier la forme au sein de ses poèmes. Ses textes témoignent aussi de différences de tons, sérieux, mystique ou encore plus léger et ironique. La grande diversité de sa production propose donc une construction d'une posture riche, nuancé et variant au cours de ses textes.

Ensuite, la poésie de Cendrars, tout comme les romans qu'il écrira par la suite, joue abondamment avec des éléments réels ou vécus par l'auteur, qu'il mêle avec des éléments fictifs. Ses textes illustrent donc le dynamisme existant entre le pôle du *je* lyrique, la biographie ou l'autofiction. Sa poésie, brouillant la différence entre réel et fiction, est donc un cas intéressant, non seulement pour étudier la place du *je* lyrique en poésie, mais aussi – ce qui nous intéresse tout particulièrement – pour étudier la façon dont l'ethos du personnage est construit au sein de ses poèmes.

Enfin, à travers ses textes, Cendrars se met régulièrement en scène dans sa vie et son activité de poète. Dans certains poèmes, il parle de ses textes, de son quotidien de rédaction, de sa façon de concevoir la langue poétique, etc. A travers ces écrits, il est possible de percevoir sa conception du poète de manière assez explicite et donc de dessiner ce que doit être un poète pour Cendrars, et comment cette vision s'illustre dans ses poèmes.

Pour toutes ces raisons, nous pensons que l'étude de la construction d'un ethos de poète est particulièrement intéressant en ce qui concerne le cas de Blaise Cendrars et de sa production poétique.

2. Avertissement et remarques préalables

Avant de commencer notre analyse de corpus, nous soulèverons ici quelques remarques utiles.

Blaise Cendrars : entité historique ou entité poétique

Avant d'aborder le cas de la poésie cendrarsienne, une remarque préalable nécessaire est la distinction entre l'entité *Blaise Cendrars poète*, réalité historique et biographique, et l'entité *Blaise Cendrars poétique*, existant uniquement dans le discours. En effet, la difficulté du domaine lyrique est la forte assimilation du poète à l'entité *je* poétique. Cependant, ces deux pôles doivent bien être distingués.

Il n'est pas ici question d'analyser l'auteur Cendrars C mais bien l'image purement poétique C', interne au discours, qu'il renvoie de lui. Le prisme du champ littéraire contraint effectivement la représentation littéraire, et fait que cette représentation n'est pas un simple reflet de l'entité réelle mais bien un reflet déformé par le discours régi par les codes internes au domaine littéraire¹.

La particularité du cas de Blaise Cendrars est que l'entité réelle relève elle-même d'une mise en scène et construction, par le choix d'un pseudonyme servant à distinguer l'entité *Frédéric Sausser* de l'entité poète et auteur *Blaise Cendrars*. Cette particularité fait qu'il est d'autant plus complexe de différencier le Cendrars qui dit écrire le texte par sa signature et le Cendrars qui vit l'histoire qui est racontée par le premier.

Cette distinction entre entité réelle et entité poétique, beaucoup étudiée dans la littérature, peut être rapprochée de la distinction que fait Antoine Compagnon qui différencie *auteur écrivain* et *auteur biographique*, soulevant la différence entre auteur hors texte et intérieur au texte².

Sélection d'un ethos précis : le « poète »

Nous avons mentionné à plusieurs reprises au cours de notre travail la grande hétérogénéité de la production littéraire de Blaise Cendrars. Il est donc important de ne pas considérer sa production comme une entité unique mais plutôt comme un continuum, possédant ses variations et évolutions. Sa production littéraire passe par des styles très différents entre poésies, romans fictifs, autobiographies, etc.

¹ VIALA A., « Effets de champ et effets de prisme », dans *Médiations du social. Recherches actuelles, Littérature*, 70, 1988, pp. 64-71.

² COMPAGNON A., *Le Démon de la théorie*, Paris, Editions du Seuil, 1998.

Dans ce travail, nous nous limiterons à l'analyse de son « ethos premier », son ethos de poète, en laissant de côté les éventuels changements de posture liés à l'évolution de sa production littéraire.

Ethos du poète : évolution interne au recueil

Au-delà des variations liées au changement de genres littéraires, l'hétérogénéité de la production de Cendrars mentionnée ci-dessus se trouve également dans sa production poétique. Le recueil *Du monde entier au cœur du monde*, contient des poèmes très variés, qui ne doivent donc pas tous être interrogés selon une entité unique mais bien comme un assemblage de textes poétiques distincts. Toutes ces variations et évolutions construisent des ethos différents du poète. Il est donc possible de voir une évolution de l'ethos au sein même du recueil poétique.

De plus, dans notre analyse de l'ethos poétique de Cendrars, c'est bien l'ethos recherché par l'auteur même qui nous intéresse, et non les relectures éventuelles postérieures et extérieures. Si nous nous intéresserons parfois à des points de vue externes pouvant indiquer un certain ethos – comme nous le ferons avec les textes repris dans la préface et l'introduction de notre recueil par exemple – c'est parce que ces points de vue externes peuvent être reliés à des éléments construits par l'auteur même.

3. Présentations des outils et de la méthode utilisée

Outils

Les outils d'analyse que nous utiliserons dans notre analyse sont ceux présentés dans la première partie. Nous utiliserons le terme de *posture*, proposé par Jérôme Meizoz, afin de désigner l'image à un instant T de l'auteur, causée par un acte discursif ou non. Nous relèverons ensuite la somme des *postures* construites par Cendrars dans son recueil, afin de relever un ethos transversal, sorte de conjonction et de superposition de toutes les postures construites.

Méthode d'analyse

Pour cette analyse, nous avons organisé notre propos en scindant les éléments internes aux poèmes et les éléments plus « externes » ou paratextuels, qui participent également à la construction de l'ethos véhiculé par le recueil.

Pour la partie consacrée à l'analyse des poèmes, nous avons choisi, dans un but pratique, de diviser l'analyse en deux pans : le pan formel et le pan sémantique. Cependant, cette division binaire n'est pas tout à fait satisfaisante car de nombreux éléments ne se limitent pas à un seul pan et beaucoup d'analyses se répondent ou se complètent sur le plan formel et sémantique. Le fait de séparer l'analyse de la forme et celle du contenu relève ici purement d'un choix de rédaction servant à organiser notre propos, et ne correspond pas à une réelle distinction existante dans le recueil de Cendrars.

Notre perspective d'analyse sera plutôt transversale, car le recueil *Du monde entier au cœur du monde* se veut comme un ensemble cohérent construit par Cendrars comme tel. Étant donné la tendance à l'hétérogénéité et à la rupture de l'auteur, nous n'analyserons pas chaque poème de manière identique et nous soulignerons les particularités de chaque texte au sein de la production poétique lorsque cela est nécessaire.

III. Analyse du recueil *Du monde entier au cœur du monde*

Dans cette partie, après avoir introduit notre problématique, nous analyserons le recueil de Cendrars en relevant les éléments construisant un ethos de poète. Nous commencerons par analyser les éléments que nous nommerons « paratextuels », incluant les titres, le paratexte, la présentation iconographique ou l'ordre et la structure du recueil. Nous analyserons dans un second temps, la partie proprement poétique, en nous intéressant à la forme, puis au contenu sémantique des poèmes du recueil. Nous terminerons notre analyse en relevant des éléments transversaux à l'ensemble du recueil, afin de dégager l'existence d'un ethos commun à l'œuvre poétique de l'auteur.

1. Au niveau du recueil : analyse paratextuelle

Avant de nous pencher sur le contenu poétique de l'ouvrage, nous nous intéresserons aux éléments qui ne sont a priori pas « internes » à l'œuvre mais qui participent à sa mise en scène, à sa construction ou à son apparat. Les éléments extra- ou para-textuels sont des ressources utiles pour comprendre comment un ouvrage se construit et se réfléchit par un auteur.

A. Informations du paratexte : Titres, préface, iconographie

Sur base de l'observation des informations para-discursives du recueil, nous remarquons que des éléments comme le titre, la préface ou l'iconographie utilisée permettent déjà d'accumuler des informations susceptibles de construire un certain ethos de l'auteur.

Cependant, ces éléments ne sont pas tous à considérer de la même façon. En effet, les préfaces du recueil sont écrites par d'autres personnes que l'auteur, et sont donc des sources de deuxième main, tandis que le titre est, en règle générale, l'œuvre directe de l'auteur¹. Pour chaque élément para-discursif, il ne faut pas toujours considérer qu'il est de la main de Cendrars, et donc inclus dans la mise en scène de son ethos, mais il est nécessaire de se demander qui en est l'auteur et si l'élément a été ou non modifié par un tiers. En effet, les informations para-discursives sont souvent l'œuvre d'une collaboration entre un auteur et un éditeur par exemple, collaboration qui peut amener des changements par rapport à la volonté première de l'auteur. Dans le cas de l'édition de son recueil, Cendrars a dû travailler avec un éditeur, Denoël, qui a pu ajouter un filtre de subjectivité qui lui est propre, et qui ne relève pas de la mise en scène de Cendrars.

Titres

A) Titre du recueil

Le titre conservé aujourd'hui, choisi délibérément par Cendrars, est un premier élément pertinent pour appréhender le projet poétique de l'auteur. Lorsque son éditeur Denoël lui propose de nommer son recueil *Poésies complètes*, Cendrars s'y oppose et propose *Du monde entier au cœur du monde*². Cette volonté illustre la pertinence de ce titre au sein

¹ Dans notre cas, le titre *Du monde entier au cœur du monde* est revendiqué comme le titre souhaité originellement par Cendrars.

² LEROY C., *Dans l'Atelier de Cendrars*, loc. cit., pp. 91-93.

de sa production poétique. Selon Leroy, ce titre a une visée presque « programmatique », indiquant un trajet, une quête initiatique¹.

Il est intéressant de noter que c'est tout de même le titre de Denoël *Poésies complètes* qui est adopté pour les premières éditions du recueil et que le titre voulu par le poète n'apparaît qu'à partir de 1957². Cet élément montre l'importance de la maison d'édition sur la conception d'un recueil, importance qu'il est nécessaire de considérer lorsqu'on analyse le para-discursif.

Le titre du recueil : *Du monde entier au cœur du monde*, ramène directement à la figure du « bourlingueur », en évoquant la thématique du voyage. Mais plus que le simple voyage, la structure presque chiasmatisque du titre propose au lecteur un « tour complet » du monde. Le personnage du recueil a ainsi parcouru la totalité du « monde » et se présente au lecteur comme rendant compte de ce « monde ».

Je suis un poète pour qui le monde est perpétuellement présent. Je connais le monde, j'ai vu le monde, je peux parler du monde³ !

La structure en chiasme de ce titre peut témoigner d'une boucle ou d'un retour du personnage, que Leroy appréhende comme la « relance perpétuelle » d'un personnage nécessairement toujours « en partance⁴ ».

Par ailleurs, le titre évoque la jonction de la première partie de son recueil « *Du monde entier* » et du dernier poème « *Au cœur du monde.* » Il est donc possible de voir la structure du recueil comme la représentation formelle de ce tour complet du « monde », faisant lui-même une boucle. Le couple prépositionnel *de* et *à* confirme l'idée d'un parcours ou d'un trajet sur le plan sémantique.

Enfin, la « boucle » annoncée par le titre du recueil s'effectue en partant d'un point A avec un haut degré de généralité (*le monde entier*) vers un point B plus précis (*le cœur du monde*), dessinant une trajectoire vers un objectif délimité, l'objectif de la quête du poète. Cette notion de « *cœur* » *du monde* peut être mise en parallèle avec la grande importance

¹ LEROY C., *Dans l'Atelier de Cendrars*, loc. cit., pp. 91-93.

² LEROY C., *Introduction*, dans CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, loc. cit., pp.15-16.

³ Citation tirée de : BEUCLER A, « Les aventures de Blaise Cendrars », dans *Plaisirs de mémoire. De Saint-Pétersbourg à Saint-Germain-des-Prés*, t. II, Editions Gallimard, 1982 ; reprise dans : LEROY C., *Dans l'Atelier de Cendrars*, loc. cit., p.179.

⁴ LEROY C., *Dans l'Atelier de Cendrars*, loc. cit., p. 93.

de la recherche des « origines » chez Cendrars. C'est ainsi que, dès le titre, il est possible de dessiner l'ambition globale poétique de Cendrars : traverser le « monde » pour en trouver ses « origines ».

L'importance de la mise en parallèle entre « *Du monde entier* » et « *Au cœur du monde* » au sein du recueil, annoncée par le titre qui les lie l'un à l'autre, est telle que nous y reviendrons à plusieurs reprises dans l'analyse poétique. Nous reviendrons sur le parcours effectué par le poète lorsque nous évoquerons la construction du mythe du « poète ». Nous verrons également que les deux parties « *Du monde entier* » et « *Au cœur du monde* » se rapprochent également dans leur forme et leur contenu et qu'elles se répondent régulièrement par des effets d'échos.

B) Titres des poèmes

Au-delà du titre du recueil, il peut être intéressant de se pencher sur les titres des différentes parties du recueil ou des poèmes. En effet, en observant les titres repris dans la table des matières du recueil¹, on retrouve des éléments récurrents chers au poète.

Tout d'abord, la thématique du voyage, annoncée par le titre du recueil, domine majoritairement dans les titres. Le voyage et l'exotisme ont toujours été perceptibles dans les titres des poèmes (« Prose du Transsibérien » ; « Bombay-Express » ; « Continent Noir »). Cependant, en raison du format « carnet de voyage » et des textes ayant servi pour leur montage, la thématique du voyage se retrouve principalement à partir des « Documentaires » et des « Feuilles de route » où les références au voyage sont de plus en plus explicites et figuratives. Il est intéressant de noter que, dans le cas de ces derniers qui sont majoritairement des montages d'autres textes, les titres des poèmes et sections sont de la main directe de Cendrars et participent donc fortement au « geste poétique » venant de l'auteur.

Certains titres de ces deux dernières parties font référence à des zones géographiques précises (« Vancouver » ; « Rio de Janeiro »), ou indéterminées (« Îles » ; « Fleuve »), au voyage en bateau ou en train (« Le Formose » ; « Dans le train »), au matériel et à la vie quotidienne du voyageur (« Bagage » ; « La Cabine n°6 »), etc.

¹ Cf. Annexe 2 : « Tables des matières de l'édition Denoël de 1947 et comparaison avec l'édition Gallimard de 2006 »

Beaucoup de titres évoquent une autre thématique de Cendrars : la modernité et les sujets contemporains. Certains titres évoquent des progrès techniques et industriels (« Prose du Transsibérien » ; « Tour » pour la Tour Eiffel qui est le sujet moderne à l'époque) par exemple.

Nous ne pouvons tirer que peu d'observations concrètes des titres des sections et poèmes. Cependant, nous observons que les titres suivent les grandes thématiques associées à l'auteur et répondent au programme annoncé par le titre du recueil : rendre compte du « monde ». L'importance du voyage, et la variété des régions géographiques représentées, se perçoit dans les titres. La thématique de la modernité participe également à ce programme, en rendant compte du monde que Cendrars décrit, à savoir le monde moderne et contemporain. Les titres internes au recueil semblent ainsi participer également à dessiner le « parcours » fait par le poète autour du monde.

Paratexte : préface et introduction

Bien qu'étant des sources de « deuxième main », ne venant pas de Cendrars mais d'un tiers, les préface et introduction apportent des éléments intéressants qu'il est pertinent de mettre en lumière. Dans cette partie, nous nous pencherons sur les éléments pertinents que nous pouvons tirer des deux textes qui précèdent le recueil et peuvent nous donner des indications sur la façon dont Cendrars utilise ce recueil pour se construire un ethos.

L'édition Gallimard, qui nous sert d'édition de référence, comporte une préface rédigée par Paul Morand ainsi qu'une introduction rédigée par Claude Leroy.

La préface de Paul Morand¹, ajoutée en 1967, n'est pas la préface originelle de la première édition. Paul Morand, écrivain et contemporain de Cendrars, n'a pas pour ambition de rédiger un texte scientifique ou informatif mais plutôt un commentaire sur Cendrars et sa production littéraire, assumant une subjectivité.

Morand y raconte sa rencontre avec Cendrars, le compare à d'autres artistes et auteurs, en incluant dans son texte de nombreuses figures grandiloquentes et mélioratives. Cette préface offre un exemple de vision d'autrui que peut avoir un auteur contemporain à

¹ MORAND P., *Préface*, dans CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, *loc.cit.*, pp. 7-10.

Cendrars. Cette description place le poète sur un piédestal, et enrichit la construction d'un « mythe » du poète.

Si cette préface donne peu d'informations concrètes sur la façon dont Cendrars se met en scène, mais plutôt sur la façon dont cette mise en scène est réinterprétée par un tiers, il est tout de même intéressant que certaines thématiques revendiquées par Cendrars transparaissent dans la description de Morand, comme les notions de modernité et de voyage, très présentes dans la préface.

L'introduction de Claude Leroy¹, ajoutée en 2006, se rapprochant plus d'un texte scientifique et de recherche, apporte de précieux éléments sur la façon dont Cendrars construit son ethos. Leroy y parle de la publication du recueil en 1944 et de son contexte d'apparition.

À l'époque de la publication du recueil, il est intéressant de noter une grande implication de la part de Cendrars, qui accordera beaucoup d'importance à ce recueil. C'est lui qui propose un de ses amis proches, Jacques-Henry Levesque, pour rédiger la préface et pour rassembler les textes. Cendrars correspond régulièrement avec lui et lui prodigue des conseils, des consignes de typographie, et lui envoie même ses propres retouches de la préface. Il veut maîtriser le résultat final de l'ouvrage, en confiant le travail à un ami et admirateur qu'il oriente à de nombreuses reprises.

Un autre exemple de cette volonté de s'impliquer dans la forme de l'ouvrage est le choix du titre du recueil. Cendrars souhaite le nommer *Du monde entier au cœur du monde* tandis que l'éditeur Denoël préfère *Poésies complètes*, mais c'est le premier titre qui prévaudra dès la troisième édition du recueil en 1957.

Ces éléments montrent un Cendrars qui souhaite avoir un contrôle sur la forme de son recueil. Cela témoigne d'un véritable travail de mise en scène de la part du poète, qui a réfléchi à la façon de construire son recueil, tant dans les textes poétiques que dans le paratexte.

Leroy insiste également sur la volonté de rupture constante entretenue par Cendrars. Il ne cesse de critiquer les courants littéraires, les comportements d'auteurs qu'il n'apprécie

¹ LEROY C., *Introduction*, dans CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, *loc.cit.*, pp. 11-23.

pas, etc. Il s'oppose à l'idée même de poète, comme l'illustre la citation reprise où il dit apprécier la photographie utilisée pour le recueil car elle « ne fait pas poète ». Pour Leroy, le but de Cendrars est de « déconcerter », et cette idée de rupture et d'opposition constante se perçoit dans la mise en scène de son ethos.

Photographie de couverture

Comme nous avons eu déjà l'opportunité de le mentionner dans notre première partie, les portraits photographiques commencent à prendre une place importante dans la mise en scène des auteurs à partir du XIX^e siècle.

Cendrars utilise régulièrement les portraits photographiques pour mettre en scène sa personne, et son recueil poétique est généralement accompagné de ces photos. Analyser l'image qui accompagne une édition permet de dégager des éléments pertinents pour la construction de la posture de Cendrars en tant que poète. Les photographies de l'auteur suivent en effet un modèle assez récurrent. Nous analyserons donc brièvement la photographie utilisée sur la couverture de notre édition¹.

Dans un de ses ouvrages², Meizoz analyse des portraits photographiques de Cendrars effectués par Robert Doisneau durant sa carrière. Bien que ces derniers ne soient pas utilisés dans notre édition, l'analyse qu'il tire de ces images reste pertinente pour la photographie illustrant notre recueil.

Les photos prises par Robert Doisneau à divers moments de sa carrière s'écartent de l'espace emblématique traditionnel de l'écrivain : cigarette en bouche, [il] pose chemise ouverte sur des fonds de nature ou dans des lieux ordinaires [...]. Cendrars avait horreur des « littérateurs » et cherchait à imposer une autre image d'auteur.³

Meizoz analyse ces portraits comme allant à contre-courant du modèle type de l'écrivain. Cendrars ne souhaite pas être représenté en « écrivain » mais plutôt comme un « burlingueur » ou « baroudeur ». Il promeut ainsi une valeur d'authenticité du poète en voulant rompre avec l'idée du « littérateur ». Cette recherche d'authenticité peut d'ailleurs se retrouver dans la langue qu'il utilise dans ces poèmes, langue proche de celle qu'il utilise dans le « roman parlant » cherchant une plus grande authenticité. Pour Meizoz, avec ces portraits Cendrars prend une position littéraire « aux antipodes de

¹ Cf. Annexe 3 : « Couverture de l'édition Gallimard 2006 et photographie ».

² MEIZOZ J., *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, loc. cit.

³ MEIZOZ J., *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, loc. cit. p. 78.

Sartre » qui passe pour une écrivain « professeur¹ », savant, posture du « littéraire » dont Cendrars veut s'éloigner.

Cette analyse peut se transposer au portrait utilisé en illustration de l'édition Gallimard que nous analysons. Cendrars est dehors, les yeux plissés par le soleil, légèrement décoiffé et avec une cigarette entre les lèvres. Tout comme dans l'analyse de Meizoz, l'image renvoyée au spectateur ne correspond pas à l'image « classique » de l'écrivain ou poète, enfermé, travaillant sur ses textes de longues heures, « confiné à sa bibliothèque² ».

Lorsqu'est publié son recueil, Cendrars ne veut pas avoir l'air d'un poète, et la photographie lui permet ainsi de montrer l'image qu'il veut qu'on ait de lui, comme on peut le voir dans l'introduction de C. Leroy, dans laquelle il évoque les propos de Cendrars au sujet de la photographie accompagnant son recueil de poésie.

Poète, Cendrars n'aimait pas le genre poète. Lorsqu'il reçoit le premier exemplaire de ses *Poésies complètes*, il félicite Lévèsque d'avoir si bien choisi la photo – entre rastaquouère et parrain de la mafia – qui figure en frontispice : « J'ai vraiment une sale gueule. Cela me réjouit. » [...] « Je ne fais pas poète³ ».

Cette mise en scène dépasse d'ailleurs la seule photographie et touche à l'image que renvoie sa personne directement à ses interlocuteurs, comme l'illustre la suite de la citation qui raconte la première impression des poètes brésiliens en le voyant.

Voilà qui étonnait déjà les poètes modernistes de Rio qui l'attendait [...] comme un ambassadeur de la modernité européenne. « Ils n'en avaient encore jamais vu un comme moi qui n'en avais pas l'air⁴. »

Ainsi à travers ces deux citations qui sont attribuées à Cendrars, nous observons que l'image qu'il souhaite renvoyer, tant par les photographies que par son image publique, est réfléchie et voulue par l'auteur. Il sait qu'il « n'a pas l'air » d'un poète et le revendique. L'image est donc une partie importante de l'ethos qu'il se construit, permettant au lecteur d'avoir une première impression sur le personnage de Blaise Cendrars, volontairement éloignée des codes habituels des portraits d'écrivains.

¹ Mot repris de : MEIZOZ J., *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, loc. cit. p. 78.

² Mots repris de : MEIZOZ J., *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, loc. cit.

³ LEROY C., *Introduction*, dans CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, loc. cit., p. 17.

⁴ *Idem*.

B. Ordre et construction globale du recueil

En ce qui concerne la structure globale du recueil, il faut garder à l'esprit que Cendrars a participé activement à superviser le projet¹. Le recueil tel qu'il nous est parvenu et sa structure, tout comme le titre, témoignent donc a priori d'une volonté émanant de l'auteur.

Temporalité du recueil et ordre des poèmes

Comme nous pouvons l'observer sur l'annexe 1² « Représentation de la structure du recueil *Du monde entier au cœur du monde* et dates des poèmes », les poèmes du recueil sont majoritairement rangés par ordre chronologique, à l'exception d' « *Au cœur du monde* », placé en fin de volume alors qu'il est daté de 1917 et devrait être antéposé si la suite chronologique était respectée. Cette postposition montre la volonté de Cendrars de le placer comme « fin » de son ouvrage, et ainsi de sa production poétique. Cette position particulière peut être mise en parallèle avec l'ambition de Cendrars de mettre en scène la création poétique, de ses « origines » à sa fin, sur laquelle nous reviendrons dans un point suivant consacré à la construction du « mythe » du poète.

Le lien avec le titre du recueil peut alors aisément être fait. C'est dans « *Au cœur du monde* » que l'objectif ou la quête du poète est atteinte et que « la boucle est bouclée ». Il devait donc naturellement être placé en fin de recueil selon cette logique symbolique.

Cependant, même si Cendrars marque « symboliquement » la fin de sa période poétique en 1917, il produit des poèmes postérieurs qu'il inclut dans son recueil, textes allant de certains de ses « *Poèmes élastiques* » jusqu'à « *Sud-Américaines* » (1924). Si ces textes sont écrits après le texte qui marque la « fin » de la carrière poétique de Cendrars, il est intéressant de se demander quelle place prennent ces derniers au sein de cette carrière, mais aussi au sein de la construction de son « mythe ».

La *prochronie* chez Cendrars

Le recueil ne suit pas un ordre parfaitement chronologique. L'organisation du recueil est d'abord symbolique : le recueil commence par « *Du monde entier* » et s'achève par « *Au*

¹ LEROY C., *Dans l'Atelier de Cendrars*, loc.cit., pp. 85-99.

² Cf. Annexe 1 : « Représentation de la structure du recueil *Du monde entier au cœur du monde* et dates des poèmes ».

cœur du monde », et entre ces deux parties se trouve le reste de sa production poétique rédigé entre 1912 et 1924.

Si Cendrars ne suit pas une logique diachronique, il n'abandonne pas pour autant une certaine logique temporelle. Pour parler du rapport temporel interne au recueil de Cendrars, ce dernier propose le néologisme de « prochronie¹ » défini par C. Leroy comme suit :

La prochronie s'écartant à la fois du temps linéaire de la diachronie et du temps simultané de la synchronie met en jeu, et cherche à mettre en œuvre un régime cyclique du temps, le temps même de l'éternel retour².

La notion de prochronie, et de boucle perpétuelle, nous pousse à envisager le recueil de Cendrars comme un cycle constamment en relance et en mouvement. Cela nous pousse également à ne pas envisager un poème comme isolé, mais plutôt comme un des rouages de cette boucle. Comme nous le verrons dans l'analyse poétique, Cendrars ne cesse de faire des ponts et des échos entre différents moments de sa production poétique, et de ce fait, encourage le lecteur à lier chaque élément du recueil aux autres. Le recueil est donc voulu par Cendrars comme possédant une cohérence globale, et non comme un ensemble de textes totalement distincts.

Dans cette vision de boucle temporelle, il n'est pas surprenant que « *Au cœur du monde* » puisse être la fin symbolique du recueil alors même qu'il est antérieur à d'autres poèmes. La diachronie n'est plus la priorité, étant donné que les temporalités se répondent entre elles, voire se mêlent les unes aux autres.

C. Analyse extra-poétique : Conclusion

Sur base de nos observations, nous pouvons soulever quelques éléments intéressants sur la posture adoptée par Cendrars dès le paratextuel. Nous retenons principalement l'importance que Cendrars accorde à la mise en scène de sa posture de poète, et ceci avant même que le lecteur ne lise les poèmes. Cendrars montre une volonté de maîtriser son image, en vérifiant les préfaces et en les corrigeant, en proposant son propre titre pour le

¹ BERRANGER M.-P., *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, loc.cit., pp.31-36.

² Citation de LEROY C. reprise dans : BERRANGER M.-P., *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, loc.cit., p.32.

recueil, etc. Le paratexte et l'apparence du recueil participent donc déjà à construire une posture d'auteur.

Loin de l'image du « baroudeur », travaillant peu ses textes, et qui s'oppose aux auteurs trop « littérateurs » refermés sur leur poème durant des heures, Cendrars apparaît ici paradoxalement comme un auteur avec un projet clair et réfléchi longuement, une vision de ce qu'il veut faire et qui s'investit dans son travail et dans son apparence.

2. Au niveau des poèmes : Analyse intra-poétique

Après avoir envisagé les éléments externes aux poèmes, à savoir les titres, le paratexte, l'iconographie ou la construction globale du recueil, nous allons à présent analyser les poèmes à proprement parler.

Pour cela, nous commencerons par analyser les poèmes sur le plan de la forme, puis sur le plan du contenu. Cependant, nous insistons sur le fait qu'une telle distinction ne correspond pas à une différence effective dans le recueil et de nombreux liens entre forme et sémantique peuvent être effectués.

A. Analyse formelle

Nous commençons par analyser les poèmes sur le plan formel. Pour cela, nous nous pencherons sur les différentes stratégies adoptées par Cendrars au cours de son recueil, mais surtout sur son usage singulier de l'aspect formel du poème et sur ses recherches visant à tester les limites du format et du genre poétique

1) Différentes parties du recueil : ordre et évolution formelle

Une étude globale et unique du recueil ne permettrait pas de percevoir toutes les nuances de postures chez Cendrars. Il faudrait pour cela envisager les poèmes séparément. Cependant, comme nous l'avons relevé précédemment, en raison de la structure « cyclique » du recueil, des liens et échos peuvent être faits entre des textes de périodes différentes. C'est pourquoi nous choisissons d'analyser le recueil de manière transversale, tout en soulignant les particularités et le contexte de chaque texte analysé.

Présentation des poèmes

Afin d'analyser la partie formelle du recueil, il est important de présenter brièvement les différents poèmes et parties structurant le recueil. En effet, le recueil ne doit pas être considéré comme un bloc unique mais doit être étudié en prenant en compte ses variations et évolutions.

Pour le détail de la forme de chaque poème, nous renvoyons précédemment au point de la première partie du travail : « 1912-1924 : Présentation de sa production poétique et de son évolution¹ ».

Pour rappel, le recueil se compose de différentes parties représentées ci- dessous :

- *Du monde entier*
 - Les Pâques à New York – 1912
 - Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France – 1913
 - Le Panama ou les aventures de mes sept oncles – 1913-14
- *Dix-neuf poèmes élastiques* – 1913-19
- La guerre au Luxembourg – 1916
- *Sonnets dénaturés* – 1916
- *Poèmes nègres* – 1916
- *Documentaires* – avant 1924
- *Feuilles de route* – 1924
- *Sud-Américaines* – 1924
- *Au cœur du monde. Fragments retrouvés* – 1917

Ordre chronologique et évolution du style poétique : observations

Malgré des exceptions et la remarque de la prochronie, que nous avons mentionnée dans un point précédent, qui nous pousse à ne pas lire simplement le recueil comme une évolution diachronique de Cendrars, le recueil témoigne tout de même d'une certaine évolution dans la production poétique de l'auteur. En observant la forme adoptée pour les différentes parties, il est possible de voir que le style n'est pas constant.

On observe une tendance vers des vers de moins en moins réguliers, et vers une structure qui s'apparente de plus en plus à de la prose (sans pour autant en être). Le vers est de

¹ Cf. « 1912-1924 : Présentation de sa production poétique et de son évolution », pp.28-31.

moins en moins cadré et limité par la ligne typographique. M.-P. Berranger parle pour cela de « vers prosaïque¹ », à l'apparence plus brut et avec moins de figures de styles.

Ainsi, en observant la forme des poèmes sur un plan diachronique, nous distinguons une évolution de la poétique de Cendrars. Une rupture marquante se perçoit principalement à la suite de la guerre (1914-1918), à partir de la publication de « La Guerre au Luxembourg », rupture qui va fortement marquer son œuvre.

Cependant, au sein de cette tendance à évoluer vers la prose apparaissent des poèmes plus singuliers. Les « *Sonnets dénaturés* » (1916) par exemple, poèmes très différents du reste du recueil, très avant-gardistes et à la recherche formelle très poussée, semblent des cas à part dans cette évolution. Ils n'annoncent pas de nouvelle tendance qui va perdurer dans l'œuvre cendrarsienne mais semblent plutôt produire une œuvre poétique singulière en comparaison aux autres poèmes du recueil.

Ainsi, si une certaine tendance peut se dessiner, il ne faut pas lire tout le recueil par ce seul prisme, car le style de Cendrars, souhaitant rompre avec tout et notamment avec lui-même, ne peut pas se résumer à une ligne droite allant du vers à la prose.

On peut penser que, en plaçant « *Au cœur du monde* » daté de 1917 en fin de son recueil, Cendrars a souhaité marquer une rupture avec sa poésie d'avant-guerre, qu'il considère alors comme finie. Ce poème pourrait marquer une distinction entre deux périodes poétiques, séparées par le traumatisme de la guerre et l'amputation de la main de l'auteur. La fin de cette période de poésie d'avant-guerre pourrait marquer le début d'une nouvelle forme de poésie, plus proche de la prose et développant plus la pratique du collage ou de la réécriture, comme nous le verrons avec « *Documentaires* » et « *Feuilles de route* ».

Le cas de « *Du monde entier* » et d'« *Au cœur du monde* » : place singulière dans le recueil

Au sein de l'ordre construit par le recueil, « *Du monde entier* » et « *Au cœur du monde* » semblent adopter une position particulière déjà annoncée par le titre du recueil qui les singularise.

¹ BERRANGER M.-P., *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, loc.cit., pp.172-177.

Les trois premiers poèmes inclus dans « *Du monde entier* » (« Les Pâques à New York » ; « Prose du Transsibérien » ; « Le Panama ou les aventures de mes sept oncles ») possèdent des similitudes avec « *Au cœur du monde*¹ », similitudes qui illustrent une certaine solidarité entre ces poèmes. Les poèmes sont longs, avec une narration marquée, racontant l'histoire d'un *je* lyrique en quête de quelque chose.

Au sein de « *Du monde entier* », le premier poème « Les Pâques à New York » paraît être un reflet du dernier poème. Les deux poèmes placent un personnage *je*, qu'on devine être le même, déambulant dans une ville pendant la nuit, avec des références chrétiennes et mystiques. Il y a une construction en miroir entre le premier poème du recueil, « Les Pâques à New York », et le dernier, « *Au cœur du monde* ». La boucle et la trajectoire construites par le titre et la construction du recueil sur le plan formel se prolongent dans la thématique des poèmes, comme nous le verrons plus loin dans l'analyse sémantique de ces poèmes.

Pour Cendrars, les poèmes « *Du monde entier* » et « *Au cœur du monde* » sont les plus importants de ce recueil car ils illustrent le parcours créateur qu'il souhaite dessiner en tant que « poète ».

Cette année sera peut-être mon année de poésie, je publierai *Au cœur du monde*, mon deuxième volume de poésie, après *Du monde entier*, car les autres ne comptent pas².

Cette citation montre l'importance accordée à ces deux parties dans sa poésie, quitte à laisser un peu moins de place aux autres textes. Leroy souligne le lien construit entre « *Du monde entier* » et « *Au cœur du monde* » les désignant comme les « arches³ », au sens architectural du terme, sur lesquelles repose le recueil complet.

Hiérarchie des poèmes

Nous reprenons la citation de Cendrars présentée ci-dessus :

Cette année sera peut-être mon année de poésie, je publierai *Au cœur du monde*, mon deuxième volume de poésie, après *Du monde entier*, car les autres ne comptent pas.

¹ LEROY C., *Dans l'Atelier de Cendrars*, loc.cit., p. 93.

² Citation tirée de *Rencontre avec Blaise Cendrars. Entretiens et interviews 1925-1959*, éd. LEROY C., Paris, 2009 ; reprise dans : LEROY C., *Dans l'Atelier de Cendrars*, loc.cit., p. 93.

³ LEROY C., *Dans l'Atelier de Cendrars*, loc.cit., pp. 96-98.

En plaçant sur un piédestal les deux poèmes cités, Cendrars instaure une hiérarchie entre ses poèmes. Selon lui, les autres poèmes qu'il rédige entre ces quatre longs poèmes narratifs ne participeraient pas à « sa poésie ».

La citation peut également être perçue comme s'il considérait que ses autres textes n'étaient pas de la poésie, mais entrant dans une catégorie différente. En effet, la citation concerne la « poésie », et il est possible que Cendrars ne perçoive pas tous les textes de son recueil comme relevant de ce genre.

Par exemple, les poèmes qu'il rédige après « *Au cœur du monde* » s'éloignent du format « poème » et tendent vers un « prosaïsme » selon Berranger¹. D'un autre côté, il évoque ses « *Documentaires* » comme une « supercherie² ». Cendrars semble ainsi instaurer une hiérarchie entre ses poèmes sur le plan du genre poétique.

Au-delà de la classification en « poésie », la place singulière des parties du recueil « *Du monde entier* » et « *Au cœur du monde* » montre que chaque poème n'a pas la même fonction symbolique pour l'auteur. Si ces deux poèmes construisent une histoire, voire un mythe du *je*, et participent explicitement à la construction de la posture de Cendrars en poésie, d'autres poèmes semblent adopter un rôle secondaire dans cette construction pour Cendrars, voire semblent presque s'écarter de cette mise en scène du mythe du poète.

2) *Hétérogénéité et limites à dépasser : le langage poétique chez Cendrars*

Après avoir analysé la forme créée par l'ordre du recueil de manière transversale, nous nous attarderons à présent sur des illustrations plus ponctuelles de l'usage singulier de l'aspect formel chez Cendrars. Ces illustrations nous permettront de mettre en lumière un élément important sur l'usage de la forme par Cendrars et sur sa tendance à l'hétérogénéité dans son recueil.

Comme le soulève Leroy dans l'introduction au recueil : il n'existe pas de « poème à la Cendrars » mais il existe bien un « ton Cendrars³ ». Les poèmes de Cendrars relèvent en effet d'une grande variété, comme nous avons pu le voir en présentant la forme de chaque

¹ BERRANGER M.-P., *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, loc. cit., pp. 172-177.

² BERRANGER M.-P., *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, loc. cit., p. 110.

³ LEROY C., *Introduction*, dans CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, loc. cit., p. 18.

poème au sein de notre première partie. Et cette hétérogénéité formelle participe fortement au style cendrarsien, un style qui choisit sans cesse de rompre avec lui-même et de se renouveler pour exploiter de nouvelles formes.

Le recours à des formes hétérogènes propose une image de poète qui ne se limite pas à un seul cadre. Cette hétérogénéité peut en partie s'expliquer par l'évolution diachronique, mais dépasse cette seule justification temporelle.

Il est possible de déceler une tendance dans la forme poétique, qui évolue vers une poésie au vers de moins en moins restreint, annonçant potentiellement l'évolution de Cendrars vers le genre du roman quelques années après. Cependant, même au sein de cette tendance apparaît une hétérogénéité formelle et une volonté de rupture régulière.

Les « *Sonnets dénaturés* » par exemple, publiés en 1916, la même année que « *La guerre au Luxembourg* » témoignent de cette tendance à varier le style formel sans pour autant qu'il s'agisse d'une évolution poétique qui se maintienne dans les poèmes suivants.

Remise en cause d'une « langue littéraire » stable

La question de la définition de la langue littéraire est un débat richement animé dans le champ poétique de l'époque que nous étudions. Au sein de ce débat, Cendrars se place à plusieurs reprises en opposition avec le style trop « littéraire » et trop normé d'une langue qui serait réservée à un usage poétique.

Dès la « *Prose du Transsibérien* », il se déclare lui-même comme « mauvais poète ». On peut deviner dès lors que Cendrars ne cherche pas à suivre la « langue littéraire » classique et normée, que le « bon poète » se devrait d'utiliser.

Nous avons déjà évoqué le lien de Cendrars avec le style du « roman parlant », prônant une écriture authentique et populaire, et son rejet de la « grammaire traditionnelle ». La volonté de rechercher une nouvelle langue poétique, qui serait plus « simple » et authentique se voit régulièrement dans ses textes, tant dans la forme utilisée que dans les sujets évoqués.

Le poème « Coquilles¹ », dans les « *Feuilles de route* », texte réflexif sur la pratique poétique de Cendrars, et dans lequel il développe sa relation aux fautes orthographiques, est un bel exemple de son gout pour la langue « simple ».

Les fautes d'orthographe et les coquilles font mon bonheur

Il y a des jours où j'en ferais exprès

C'est tricher

J'aime beaucoup les fautes de prononciation les hésitations de la langue et l'accent de tous les terroirs [« Coquilles » ; dans FR]

Dans ce texte, Cendrars valorise les fautes et les accents, considérés traditionnellement comme extérieurs à la norme. Cependant, cette valorisation ne concerne que les fautes qui seraient involontaires, qui ne seraient pas « trichées ». Il s'oppose ainsi aux auteurs imitant artificiellement un tel langage simple.

Par ce poème, Cendrars revendique son intérêt pour une langue moins ornée et moins « poétique ». Il ouvre les textes poétiques à des langues plus simples et quotidiennes et élargit le panel possible de ce qu'est un « langage poétique ». C'est dans cette même logique d'élargissement du langage possible pour le genre poétique que nous pouvons interpréter l'usage de textes « hors poésie », comme des romans, des publicités, etc., que l'auteur va transposer au genre poétique et ainsi transformer en « langage poétique ».

Exploration des limites du genre poétique

Outre qu'il intègre à son recueil une langue plus « simple » et la transforme en langage potentiellement poétique, Cendrars effectue à travers son recueil différents types de recherches formelles. Il joue avec les bornes du genre poétique et explore la totalité des possibilités existantes pendant sa carrière poétique. Cendrars interroge les limites de ce qu'on peut appeler de la « poésie » et ne cesse jamais de questionner l'étanchéité des frontières entre poésie et autres arts. Cette tendance se perçoit déjà dans la création du poème-tableau « Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France », qui fait sortir le poème du format poétique pour le confronter au milieu pictural.

¹ « Coquilles », dans CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, loc.cit., p.257.

Parmi les recherches formelles de Cendrars, nous relèverons ici deux pratiques existantes dans le recueil qui illustrent cette volonté de recherche des « limites » du genre poétique, à savoir la pratique du détournement et celle du collage ou de la réécriture.

A. Une pratique du détournement

Par le terme de *détournement*, nous entendons dans ce contexte un élément (ici une séquence textuelle) qui est placé dans un autre cadre que celui qui lui est habituellement réservé. Pour illustrer la pratique du détournement chez Cendrars, nous utiliserons deux exemples : le cas de « Prospectus¹ » et de « Menus² », tous les deux présents dans les « Documentaires ».

Dans le cas de « Prospectus », Cendrars utilise le format d'un prospectus publicitaire, vantant les mérites d'une île. Il est intéressant de noter que, les « Documentaires » étant en partie issus de réécriture, il est possible qu'il s'agisse d'une réelle publicité réexploitée par Cendrars. Le genre de la publicité touristique, lié aux thématiques du voyage et de la modernité, est un texte à but utilitaire, avec une ambition esthétique limitée qui a comme seul objectif de donner envie à un « consommateur » potentiel. La publicité est un texte à visée pratique au capital symbolique faible, très éloigné du genre « poétique ». En transposant un tel texte dans un format de recueil poétique, Cendrars fait de ce texte un poème.

Le cas de « Menus » est assez semblable. Cendrars utilise des menus de restaurant, type de texte qui a également une visée pratique et informative, et les transforme en poème et leur donne alors une « valeur poétique ».

À nouveau, il est possible d'y voir une volonté d'élargir les limites de la poésie, en incluant des textes d'autres genres dans son corpus de « langage poétique ». Par le détournement, Cendrars fait accéder au genre poétique des textes ou des genres qui en sont habituellement exclus. Il considère que tout texte peut potentiellement devenir un poème, à condition d'être placé dans un contexte poétique.

¹ « Prospectus », dans CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, *loc.cit.*, p.171.

² « Menus », dans CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, *loc.cit.*, p.185.

Cette pratique du détournement montre également un certain recul sur la littérature plus généralement. En ouvrant l'accès à la littérature à des textes de tous les genres potentiels, Cendrars désacralise en quelque sorte le texte littéraire et poétique, qui ne se distingue de textes utilitaires que grâce au nom d'un auteur ou au format choisi pour le présenter. Il fait se confronter des textes de capitaux symboliques opposés et les met sur un même plan.

La tendance au détournement semble atteindre jusqu'au style de certains courants poétiques. Ainsi, les « *Sonnets dénaturés* », qui adoptent un regard ironique sur la recherche formelle rendue possible par des jeux typographiques, apparaissent également comme un détournement de cette tendance de recherche formelle poussée à l'excès.

B. Une pratique du collage

En lien avec la pratique du détournement, Cendrars utilise une autre pratique : celle du collage ou de la réécriture. Tout comme le font les peintres adeptes du collage, cette technique consiste à récupérer des éléments déjà existants, dans ce cas des textes, afin de les remonter en une nouvelle œuvre.

Certains poèmes de Cendrars résultent de cette technique de collage ou de remontage de séquences textuelles. L'auteur sélectionne des textes (faits divers, articles de journaux, publicités ou romans) qu'il va ensuite totalement recomposer.

La pratique du collage apparaît très tôt dans les poèmes de Cendrars, qui dès le début de sa carrière intègre des titres de journaux ou des faits divers dans ses textes poétiques. Cette pratique, à l'origine minoritaire, va prendre une plus grande importance avec le temps, jusqu'à ce que Cendrars crée des poèmes presque totalement remontés, sur bases de séquences textuelles déjà écrites.

Ce développement de la pratique du montage, pratique plus fréquente à la fin de son recueil, peut par ailleurs être mis en relation avec l'intérêt grandissant de Cendrars à l'époque pour le cinéma et ses techniques.

Le cas des « *Documentaires* » est sûrement le cas le plus intéressant de collage au sein du recueil, poème constitué presque totalement de textes tirés de romans de Gustave le Rouge.

Cette pratique métalittéraire pose une série de questions sur le genre poétique, mais aussi sur la notion de plagiat qui fera débat à l'époque. Ainsi, selon cette logique, le geste d'un auteur peut se limiter à un remontage de textes déjà existants. Tout comme a pu le faire Marcel Duchamp lorsqu'il crée ses *Ready made*, Cendrars postule que ce n'est pas la production d'éléments neufs qui fait l'œuvre mais la « signature » de l'auteur et la réception de l'œuvre par autrui¹, tout comme c'était déjà le cas pour la réception de « Prospectus » ou de « Menus ». Selon Cendrars, les « *Documentaires* » ont été reçus comme poème car le nom de Blaise Cendrars était associé au poète².

Avec ce collage, Cendrars étend la notion même de « geste poétique ». L'action poétique de l'auteur est ici réduite à l'action de remontage et il n'a plus forcément besoin d'écrire de nouveau vers pour construire un poème neuf.

Cette pratique permet d'explorer de nouvelles limites au cadre poétique, en se questionnant sur la valeur de l'acte poétique d'un auteur et sa capacité à faire d'un texte un poème.

Cendrars adopte une relation ambiguë avec ses « *Documentaires* », qu'il décrit lui-même comme une « supercherie³ ». En effet, à la publication du poème, Cendrars cache l'origine du texte et laisse au lecteur le soin de découvrir lui-même comment ont été construits les poèmes qui composent les « *Documentaires* ». Tout comme nous l'avons mentionné au début de ce point, Cendrars postule que c'est son nom et son statut de poète qui a fait que les lecteurs ont reçu le texte comme un poème. Dans ce cas, la pratique du collage et de la réécriture lui permet ainsi de se moquer du genre poétique et de ses lecteurs, qui acceptent un texte comme « poème » sur base d'une signature.

Les pratiques du détournement et du collage permettent à Cendrars, en questionnant les limites du genre poétique, de critiquer ceux qui se conforment à ce genre et à ces normes sans se questionner. Cendrars se construit une posture, non seulement de rupture avec les « autres poètes », mais surtout de critique envers les autres acteurs du champ poétique.

¹ Sur la théorie de la réception, voir : JAUS H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Edition Gallimard, coll. « Tel », 1990.

² BERRANGER M.-P., *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, *loc.cit.*, pp.108-115.

³ Terme repris de : BERRANGER M.-P., *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, *loc.cit.*, p.110.

Cependant, tout en critiquant ses poèmes comme « supercherie », il parvient à créer une section poétique complète, composée de parties structurées et organisées par des titres et des sous-titres. Il utilise des répétitions ou des tournures créant un nouveau rythme au texte original. Il aboutit à un réel travail de réécriture et de recomposition complet. Cendrars, avec ses « *Documentaires* », réussit à produire à la fois un geste méta-poétique critique et un vrai recueil poétique cohérent.

C'est là tout le paradoxe de la poésie de Cendrars : se construire une posture de critique du milieu poétique, de poète « paresseux » qui ne crée pas réellement de poèmes mais qui ne fait que réutiliser le texte d'un autre, tout en laissant transparaître un travail immense pour reconstruire une section complète organisée, cohérente et rythmée sur base de phrases déjà existantes. Si Cendrars, par ses « *Documentaires* » se met en scène comme « supercherie », le résultat de son collage montre qu'il y investit un temps considérable. Nous reviendrons sur ce paradoxe plus loin lors de l'analyse de la description du poète dans le recueil.

La limite entre poème et roman

En testant les limites du genre poétique, Cendrars pose une autre question. A partir de quand la poésie cesse d'en être et devient un roman, une nouvelle, etc. ?

Dans les textes de Cendrars, la limite entre ce qui relève de la poésie et ce qui relève d'un autre genre est difficile à déterminer. Si les poèmes de Cendrars sont bien disposés en vers, ces derniers tendent de plus en plus vers une narration de roman, un style « prosaïque¹ ».

Dans son recueil, Cendrars instaure lui-même, comme l'illustre la citation du poète analysée précédemment², une différence entre ces textes « poétiques » et les autres, qui « ne comptent pas³ ». Cependant, il accepte tout de même d'inclure ces derniers au sein de ses poésies complètes.

Ainsi, il est possible de se demander quand apparaît cette nette distinction entre poème et roman. En observant un extrait de *L'Or*, premier de ses romans, certaines pages semblent

¹ Terme repris de : BERRANGER M.-P., *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, loc. cit., pp. 172-177.

² Cf. « Le cas de « *Du monde entier* » et « *Au cœur du monde* », p.66.

³ *Idem*.

disposées en vers et ne sont pas réellement différentes de ce qui apparaît dans *Du monde entier au cœur du monde*. Le vers ne serait donc pas réellement ce qui sépare la poésie du roman.

Rêverie. Calme. Repos.

C'est la paix.

Non. Non. Non. Non. Non. Non. Non. Non. Non : C'est l'OR !

C'est l'or.

Le rush.

La fièvre de l'or qui s'abat sur le monde.

La grande ruée de 1848, 49, 50, 51 et qui durera quinze ans.

SAN FRANCISCO !¹

Ainsi, la limite de ce qui est défini comme poésie semble être l'appellation donnée au texte par l'auteur et la réception du texte par les lecteurs. Si un texte est dit « poème » et mis en scène comme « poème », alors il sera « poème ».

Primauté du rythme

Dans sa conception de la poésie, le rythme possède un statut particulier pour Cendrars. Déjà dans la dédicace de « Prose de Transsibérien », ce sont les musiciens qui sont mis en avant, alors même que le poème est réalisé avec une artiste peintre. Tout le recueil se construit sur un système d'effets de répétition et d'échos. Dans son ouvrage, Berranger² souligne cette importance accordée à la rythmique du poème par Cendrars.

L'usage des répétitions et d'échos est particulièrement perceptible dans le recueil. Les anaphores sont par exemple particulièrement présentes. Celles-ci peuvent concerner tant un mot isolé qu'une proposition complète. Elles peuvent également dépasser le cadre d'un poème et se répéter à travers plusieurs poèmes du recueil.

¹ CENDRARS B., *L'Or*, loc.cit., p.77.

² BERRANGER M.-P., *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, loc. cit., pp. 166-172.

On tangué on tangué sur le bateau

La lune la lune faits des cercles dans l'eau

[...]

Ma belle machine à écrire qui sonne au bout de chaque ligne et qui est aussi rapide qu'un jazz

Ma belle machine à écrire qui m'empêche de rêver à bâbord comme à tribord [...] [« Clair de lune » ; s.1 ; vv.1-2 et s. 3 ; vv.1-2 ; dans FR]¹

Le leitmotiv du « mauvais poète ne pouvant aller jusqu'au bout » est un exemple de répétition présent dans « Prose du Transsibérien ». La répétition de la formule légèrement modifiée à plusieurs reprises crée un effet de boucle et de retour constant sur son incapacité à finir ses vers, qui devient presque une obsession pour le personnage.

Certains poèmes font échos à d'autres poèmes ou textes de l'auteur, faisant sans cesse des ponts avec son œuvre complète.

Depuis que j'ai écrit mon avant-dernier poème Pâques [...] [« Journal » ; s.1 ; v.3 ; dans DPE]²

Le manuscrit du *Cœur du monde* que j'enverrai au fur et à mesure à Raymone [« Bagage » ; v.7 ; dans FR]³

L'usage de répétition et des échos peut aisément rappeler la temporalité de la prochronie du recueil. Si les temporalités se répondent et se suivent dans une boucle perpétuelle, les répétitions permettent de symboliser cette boucle au sein même des poèmes.

L'importance du rythme et de la musicalité se perçoit également dans l'usage des onomatopées servant à matérialiser un son au cœur du poème, mais aussi dans l'usage de vers courts positionnés les uns en dessous des autres, formant un poème presque « vertical⁴ », et qui apportent un rythme saccadé.

¹ « Clair de lune », dans CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, *loc. cit.*, p.196.

² « Journal », dans CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, *loc. cit.*, Paris, Editions Gallimard, p.89.

³ « Bagage », dans CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, *loc. cit.*, p.213.

⁴ Nous réutilisons ici le terme proposé dans : BERRANGER M.-P., *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, *loc. cit.*, pp. 157-163.

La dimension rythmique, composante importante dans l'aspect formel de la poésie de Cendrars, participe à construire sa posture de poète.

3) Analyse formelle : Conclusion

Au sein du recueil *Du monde entier au cœur du monde*, l'aspect formel des poèmes donne de nombreuses indications sur la posture adoptée par Cendrars. Nous observons un poète qui varie volontiers les formes et se plaît à rompre régulièrement avec celles-ci, qui teste les limites du genre poétique mais aussi qui l'ouvre à des genres externes, que ce soit en y incorporant des textes non poétiques ou en rapprochant la poésie d'autres arts, comme la peinture ou la musique.

B. Analyse sémantique

Le recueil *Du monde entier au cœur du monde* met en scène un personnage en *je* nommé Blaise Cendrars qui se décrit comme poète. À ce titre, le recueil donne de nombreux exemples où le poète commente son activité, les acteurs du même champ que lui, ou la vision qu'il a de son statut de poète.

Dans cette partie, nous nous attarderons sur les éléments sémantiques informant sur la façon dont Cendrars se construit en tant que poète. Nous commencerons par évoquer les cas de références culturelles qui lui permettent de se placer dans le champ littéraire de l'époque par rapport à d'autres acteurs. Nous développerons ensuite la description que le recueil fait du poète-personnage, et enfin comment le recueil construit un « mythe » du poète.

1) Intertextualités et références culturelles

Comme un témoin de la volonté de l'auteur de décrire le monde qui l'entoure, et ainsi de se positionner « au cœur du monde », Cendrars utilise régulièrement des références culturelles dans ses poèmes, références allant de faits d'actualité à des livres de tous types en passant par des marques de l'époque.

La modernité est un élément important du recueil. Ainsi, de nombreuses références concernent des thématiques modernes. Celles-ci permettent d'ancrer les poèmes dans la modernité recherchée par l'auteur, modernité qui se mêle à des références plus anciennes.

Références à des textes, des auteurs et des courants littéraires

Au sein des nombreuses références qu'il fait, Cendrars évoque des auteurs de genres et de périodes diverses. C'est principalement sur ce type de références que nous nous attarderons car celles-ci nous permettent d'illustrer la place de Cendrars dans une sociabilité littéraire, et ainsi de voir de quels auteurs ou mouvements il se revendique ou souhaite s'éloigner.

Les références textuelles présentes au sein du recueil sont variées, allant des textes littéraires « classiques », à des contes ou des récits plus populaires, en passant par la Bible et des textes non littéraires (publicités, journaux, etc.). Au-delà d'une diversité sur le plan « synchronique » (diversité générique, stylistique, etc.), Cendrars varie également les références sur le plan « diachronique ». Il n'hésite pas à associer des références textuelles de genres ou d'époques totalement opposées. Cette variété de citation permet de montrer une grande diversité dans les influences qui constituent l'œuvre de Cendrars.

Par ailleurs, la tendance de traitement relativement équivalent entre tous les genres et époques, et entre les références au capital symbolique élevé et celles au capital symbolique faible, montre une volonté de Cendrars de placer chaque séquence textuelle sur un même plan au sein de ses poèmes. Cela illustre la tendance à élargir les textes poétiques aux textes considérés comme moins « poétiques » ou prestigieux, tendance que nous avons déjà évoquée précédemment dans l'analyse formelle.

La diversité se perçoit aussi dans les références à des auteurs ou courants précis, et dans les différences de régimes adoptés selon ces derniers. En observant les tons appliqués à chaque relation hypertextuelle ou citation, il est possible de relever les influences plus ou moins fortes du poète, et de voir la position qu'il souhaite adopter dans le débat littéraire.

Les références aux auteurs ou aux courants sont souvent accompagnées de commentaires permettant de donner un ton à la citation, et de percevoir le regard de Cendrars sur la référence en question. Parmi les nombreuses citations, nous pouvons observer Maeterlinck décrit comme auteur d'une « prose lourde¹ » (dans PT), Jules Verne² (dans

¹ « Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France », dans CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, *loc. cit.*, p.61.

² « La guerre au Luxembourg », dans CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, *loc. cit.*, p.129.

GL) ou encore la série de romans *Fantomas*¹ (« Fantomas ; dans DPE), etc. Nous décrirons ici deux exemples d'auteurs contemporains à Cendrars qui reviennent à plusieurs reprises dans le recueil, afin de voir la position adoptée à leur égard.

Le cas de Jean Cocteau

Parmi les contemporains de Cendrars et appartenant au même milieu littéraire, nous retenons le cas de Jean Cocteau, cité à plusieurs reprises dans le recueil, par exemple dans « OpOetic » et « Adrienne Lecouvreur et Cocteau ».

Le premier poème, à savoir « OpOetic² », est dédié à Jean Cocteau. Il est compris dans les « *Sonnets dénaturés* » et participe à critiquer certaines pratiques des poètes de l'époque, comme la prononciation par exemple. La typographie du « o » et du « au » dans le poème critique une prononciation appuyée de la voyelle <o> présente dans les mots *poésie*, *poète* et *Cocteau*. Le poème aboutit à une réflexion méta-poétique ironique.

Dans « Adrienne Lecouvreur et Cocteau³ », dans les « *Feuilles de route* », ce rôle ironique donné à la personne de Cocteau se poursuit. En effet, Cendrars y raconte qu'il a acheté deux ouistitis, dont un qu'il a nommé Jean.

L'exemple de Jean Cocteau illustré ici est assez représentatif de la position de Cendrars dans le milieu poétique, cherchant à rompre avec tout groupe et toute esthétique, et n'hésitant pas à se moquer de ses contemporains.

Cependant, les exemples où Cendrars évoque Cocteau restent toujours assez légers et ludiques, et ne s'apparentent pas à des critiques acerbes liées à des querelles esthétiques profondes, comme certains mouvements pouvaient le faire. Les commentaires de Cendrars semblent rester des critiques « bon enfant » adressées à un de ces collègues qu'il connaît et fréquente.

¹ « Fantomas », dans CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, *loc. cit.*, pp.117-118.

² « OpOetic », dans CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, *loc. cit.*, p.133.

³ « Adrienne Lecouvreur et Cocteau », dans CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, *loc. cit.*, p.260.

Le cas de Guillaume Apollinaire

Guillaume Apollinaire est régulièrement cité dans le recueil de Cendrars. Nous notons sa présence dans « Prose du Transsibérien » où ses propos sont intégrés au poème en tant que citation, dans « Hamac » où il est le sujet du poème, mais aussi dans « Hommage à Guillaume Apollinaire ». Ces exemples illustrent un traitement ambigu, voire contradictoire, du personnage d'Apollinaire.

Dans « Prose du Transsibérien¹ », Cendrars insère deux vers d'Apollinaire, tirés du poème « Fiançailles » dans le recueil *Alcools*². L'aspect formel de la citation placée entre guillemets, à laquelle s'ajoute la mention « Comme dit Guillaume Apollinaire », donne un ton sérieux à la citation. Apollinaire semble être pris comme un exemple ou une référence, du moins dans le domaine de la maîtrise du « vers », ayant assez de prestige pour être cité.

« Pardonnez-moi mon ignorance

« Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu des vers »

Comme dit Guillaume Apollinaire [PT ; s.34 ; vv. 5-7]

Dans « Hamac³ », Apollinaire est plutôt considéré comme le sujet du poème. Cependant, s'il en est le sujet, le titre ne le mentionne pas. Le mot *hamac* compare implicitement le poète à un hamac, qui tangue de la même manière comme peuvent l'indiquer les vers suivants :

Apollinaire

Avance, retarde, s'arrête parfois. [« Hamac » ; s.1 ; vv.3-4 ; dans DPE]

Cette comparaison singulière et imagée, qui prend la place du titre, donne un ton ironique au poème.

Les vers finaux construisent également un rapport ambigu à l'auteur.

¹ « Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France », dans CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, *loc.cit.*, pp.43-63.

² CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, *loc.cit.*, p.361.

³ « Hamac », dans CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, *loc.cit.*, p.103.

Apollinaire

1900-1911

Durant 12 ans seul poète de France [« Hamac », s. 6 ; vv.1-3 ; dans DPE]

Si de premier abord, les vers peuvent sembler flatteurs, en construisant un hommage au « seul poète de France », la date évoquée laisse transparaître une forte ironie de la part de Cendrars. En effet, Cendrars revient en France et lance sa carrière de poète en 1912. L'année 1911 est donc décrite comme la dernière année où Apollinaire est le « seul poète de France » car, dès 1912, Cendrars devient un autre poète venant le concurrencer. Ces vers permettent à Cendrars de se positionner à la fois comme admirateur d'Apollinaire, mais surtout comme rival.

Dans « Hommage à Guillaume Apollinaire¹ », texte publié à la mort du poète, nous observons un ton très solennel, sérieux. L'hommage posthume de Cendrars à Apollinaire est considéré par C. Leroy comme « le plus admiratif² » des textes qu'il lui consacre. Ce poème, contrairement à « Hamac » illustre l'admiration de Cendrars pour son rival.

A travers ces exemples, nous pouvons observer la relation ambiguë entre les deux auteurs, qui se sont connus et qui ont collaboré. Cendrars semble décrire Apollinaire comme son principal rival, et dès lors n'hésite pas à le tourner en ridicule ou le critiquer de manière très ironique au sein de son recueil, mais apparaît également comme admirateur du poète.

Références textuelles : Conclusion

Le recueil de Cendrars est un endroit propice pour déceler la façon dont il se positionne face aux autres acteurs du champ littéraire et poétique. Cependant, le ton toujours en décalage et critique de l'auteur ne laisse pas réellement percevoir ses influences mais illustre plutôt la façon dont Cendrars veut se montrer au monde, à savoir comme un poète « opposant », qui se distingue des autres, les critique, etc. La volonté de rupture de Cendrars se perçoit jusque dans les traitements de ses « collègues » dans ses textes. Cendrars veut « se distinguer » du modèle poète et ironise sur ceux qui se revendiquent

¹ « Hommage à Guillaume Apollinaire », dans CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, *loc.cit.*, p.285.

² CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, *loc.cit.*, pp.400-401.

tels quels. Il n'est ainsi pas surprenant que la majorité des références à des textes ou des auteurs contemporains soient rédigées sur un ton décalé, ironique ou critique.

2) *Réflexion métalittéraire sur le « poète »*

Nous avons déjà eu l'occasion de relever des commentaires « extra-littéraires » sur la figure générale du « poète » par Cendrars. Cependant, au sein même de son recueil et de ses poèmes, Cendrars laisse des commentaires explicites sur la figure du poète.

Le recueil fait régulièrement des références au métier de poète. Étant donné que le personnage se dit « poète », il est possible de relever des éléments qui constituent ce qu'est un poète selon le recueil.

Afin de relever les réflexions métalittéraires sur la situation de « poète », nous sélectionnerons ici les poèmes les plus pertinents. En effet, tous les poèmes ne contiennent pas de réflexion sur ce sujet.

Parmi toutes les réflexions méta-discursives de Cendrars sur la notion de « poète », nous commencerons par évoquer la manière de définir ce qu'est le poète au sein du recueil. Nous avons vu que la définition de poète est complexe et que cette notion peut varier selon les auteurs ou leur production. Nous tenterons de rechercher des éléments dans les poèmes qui nous permettent de percevoir la définition que se fait Cendrars du « poète ».

Pour évoquer la description du poète, les cas que nous retenons ici, sont « *Du monde entier* » et « *Au cœur du monde* », et « *Feuilles de route* » pour des raisons totalement distinctes. Les deux premiers ont une place prépondérante dans la construction de l'image du personnage-poète de Blaise Cendrars et, pour cela, commente la position de celui-ci. Le troisième cité, « *Feuilles de route* », met en scène Cendrars durant ses voyages pendant lesquels il commente sa situation de poète. Le format de « carnet de bord » propose des descriptions figuratives et concrètes de l'activité de poète, dans une mise en scène plus simple et quotidienne, abandonnant le ton mystique des deux autres poèmes.

Ainsi, le diptyque « *Du monde entier* » et « *Au cœur du monde* » d'un côté et « *Feuilles de route* » de l'autre rendent compte d'une mise en scène différente du poète car la mise en scène ne répond pas à la même fonction au sein du recueil.

Le « bon » et le « mauvais » poète

Un exemple intéressant sur le sujet de la description du poète se trouve dans « Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France », deuxième poème long de son recueil. Ce poème est inclus dans l'ensemble « *Du monde entier* », ensemble construit comme un « triptyque initiatique » mettant en scène la genèse d'un *Je* poète, construction poétique de Blaise Cendrars. Il n'est donc pas surprenant que ce poème s'attelle à une telle définition.

Dans « Prose du Transsibérien¹ », certaines phrases parlent explicitement du statut de « poète » du personnage.

[...] Et j'étais déjà si mauvais poète

Que je ne savais pas aller jusqu'au bout. [PT ; s.1 ; vv.10-11]

Le personnage se décrit comme un « mauvais poète », formule qui devient un leitmotiv revenant à plusieurs reprises dans le poème. La caractéristique de ce mauvais poète, et qui est la conséquence évoquée de son incapacité à être un « bon poète », est qu'il « ne sait pas aller jusqu'au bout ».

Etant donné que la formule « au bout » appelle généralement une suite et un complément, ici absent, la phrase semble inachevée, comme si le poète exprimait son incapacité à aller au bout de sa phrase ou à achever son poème.

Le mauvais poète semble ne pas pouvoir finir ses vers ou sa pensée.

Auteur d'images-associations que je ne peux pas développer dans mes vers

Car je suis encore fort mauvais poète [...] [PT ; s.34 ; vv.25-26]

Pour Cendrars, le *je* est « mauvais » car dans l'incapacité de finir ses vers, d'aller « jusqu'au bout ». C'est cette incapacité qui le caractérise dans « Prose du Transsibérien ».

Cette incapacité à être un bon poète peut être mise en perspective avec le titre du poème, « Prose du Transsibérien », alors même que le poème est en vers. Cela peut encore illustrer l'incapacité de l'auteur à effectuer ce qu'il annonce. Si le vers utilisé devient

¹ « Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France », dans CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, *loc.cit.*, pp.43-63.

moins strict que dans « Les Pâques à New York », il n'est pas encore de la prose, comme si le poète n'avait à nouveau pas su aller « jusqu'au bout » de son évolution formelle.

Cependant, ce critère du « mauvais poète » ne semble pas être un frein pour le personnage. En effet, dans le poème le poète semble même désigner cette incapacité comme un certain avantage, et même comme une possibilité supplémentaire qu'il n'aurait pas s'il n'était pas « mauvais ».

Moi, le mauvais poète qui ne voulait aller nulle part, je pouvais aller partout. [PT ; s.5 ; v.1]

Cette citation est intéressante à confronter à la posture littéraire de Cendrars, qui ne veut s'inscrire dans aucun courant esthétique et qui cherche sans cesse la rupture pour ne se limiter à aucune catégorie, et ainsi « aller partout ».

Cette définition du « mauvais poète » implique qu'il y en a des bons. Il est intéressant de se demander alors quel serait un « bon poète » selon le recueil. Nous reprenons la citation précédente :

Moi, le mauvais poète qui ne voulait aller nulle part, je pouvais aller partout.

Par l'emphase *Moi*, on comprend que le personnage s'oppose à d'autres, que nous devinons être les « bons poètes ». Ce qui caractérise le *moi* est qu'il ne « veut aller nulle part » et donc qu'il « peut aller partout ». La phrase implique que c'est grâce au critère du « mauvais poète » qu'il a la possibilité d'aller partout et que les « bons poètes » n'ont pas cette même possibilité. Les « bons poètes » sont donc ceux qui veulent « aller quelque part », suivre une ambition, un objectif, une esthétique, etc.

Il est possible de comprendre que ce que Cendrars considère comme les « bons poètes », ceux qui veulent suivre une norme, un courant, une idée, et donc « voulant aller quelque part », se retrouvent coincés par cette volonté.

A l'opposé, le « mauvais poète » qui ne souhaite suivre aucune tendance possède la liberté d'aller où bon lui semble. Cette phrase peut être considérée comme une pique de Cendrars envers les poètes « classiques », rangés dans un mouvement, tandis que lui a toujours fui ces classifications. Par ailleurs, la formule « fort mauvais poète » apparaît comme une tournure orale, s'affranchissant des normes d'écriture « traditionnelle », et fait écho à une recherche de nouvelle langue littéraire que nous avons déjà mentionnée à plusieurs reprises dans l'analyse formelle.

Au sein de ce poème, Cendrars se définit en opposition à d'autres, sans pour autant délimiter ce à quoi il s'oppose. Son ennemi « le bon poète » peut donc potentiellement être n'importe qui. Dès lors, Cendrars s'oppose à tous les poètes, et se place en rupture perpétuelle. Il entretient ainsi la dynamique d'opposition constante de sa posture.

L'idée d'être un « mauvais poète » se perçoit déjà dans l'analyse du paratexte que nous avons faite précédemment. La photographie de couverture et le commentaire de l'auteur à son sujet indiquaient déjà qu'il ne voulait pas « faire poète ». Ainsi, le « bon poète » auquel s'oppose Cendrars peut se résumer au « poète » plus généralement. Cendrars s'oppose à toute personne se réclamant de la poésie tandis que lui cherche à fuir cette image.

Le poète qui ne travaille pas

Cendrars se met volontiers en scène comme un poète qui ne travaille pas, qui ne passe pas des heures replié sur ses textes. Il se moque de ces poètes qu'il voit comme des « littérateurs », et veut se donner une image allant à l'encontre de leur habitude d'écriture.

Dans « La cabine n°6¹ », dans les « *Feuilles de route* », Cendrars se présente en poète qui « ne travaille pas » sur ces poèmes et qui se contente de les rédiger selon le cours de sa pensée. Il dessine un poète qui se rapproche de l'idée romantique du poète porté par quelque chose de supérieur et mystique et qui ne travaille pas. Cendrars renoue avec le poète qui a un « don » et critique l'image du poète-travailleur.

Je n'ai aucun mérite à y rester enfermé et à travailler

D'ailleurs je ne travaille j'écris tout ce qui me passe par la tête [...] [« La Cabine n°6 ; dans FR ; vv.3-4]

Cependant, là où l'imaginaire du poète au « don » romantique était un poète déconnecté du monde, replié sur lui-même et ses sentiments intérieurs, Cendrars, lui, prône une image du poète qui ne souhaite pas « rester enfermé », qui parcourt le monde.

Il ne revendique d'ailleurs pas de raisons profondes le poussant à la rédaction. Ainsi, lorsqu'on lui demande la raison de son écriture, dans la revue *Littérature* en 1919, le poète

¹ « La Cabine n°6 », dans CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, *loc.cit.*, pp.212-213.

ne répond rien de plus que « parce que », comme s'il n'avait pas réellement de raisons de le faire.

Pourquoi j'écris ?

Parce que... [« Pourquoi j'écris ? » ; dans FR]¹

Cendrars se présente comme poète qui ne travaille pas et qui est ancré dans le monde moderne et extérieur. Suivant ses habitudes de rupture, il s'oppose à la fois au poète-travailleur et au poète romantique.

Cependant, comme l'a montré l'analyse du paratexte, cette mise en scène de Cendrars qui ne « travaillerait pas » ses poèmes ne correspond pas vraiment à la réalité. En effet, il met beaucoup d'énergie dans sa mise en scène personnelle et cette image du poète « non-travailleur » provient elle-même d'un travail de mise en scène de l'auteur.

3) *Le mythe du « poète »*

Dans le recueil *Du monde entier au cœur du monde*, certains poèmes semblent avoir une valeur symbolique plus élevée que d'autres. C'est le cas de « *Du monde entier* », composé de trois longs poèmes « Les Pâques à New York », « Prose du Transsibérien » et « Le Panama », et de « *Au cœur du monde* ». Ces deux parties, situées au début et à la fin du recueil, forment les « supports » de tout le recueil. Ce sont d'ailleurs les poèmes les plus importants pour Cendrars.

Les poèmes qui constituent ces deux parties construisent la trajectoire et l'évolution du poète à travers le recueil. « Les Pâques à New York » marquent la naissance de Blaise Cendrars. « Prose du Transsibérien » retrace l'adolescence du personnage et sa formation poétique comme l'illustre le vers : « en ce temps-là j'étais en mon adolescence » qui ouvre le poème. « Le Panama » revient sur l'histoire et les origines du personnage, en le dotant d'ancêtres comme pourrait le faire un récit mythologique pour un héros. « *Au cœur du monde* » marque la fin du personnage. Le poète semble revenir sur son passé imaginaire, évoquant sa naissance. Les deux parties suivent un schéma narratif retraçant

¹ « Pourquoi j'écris », dans CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, *loc. cit.*, p.269.

l'histoire de Blaise Cendrars, en la faisant remonter avant même « Les Pâques à New York », époque où le nom de Blaise Cendrars apparaît comme signature.

Chaque poème permet de placer le personnage dans une époque de sa vie, selon un format assez proche d'un récit mythologique : naissance, période de formation, présentation d'autres personnages liés à la mythologie du héros, puis mort et retour sur sa vie.

A travers ces quatre poèmes, Cendrars construit son mythe, allant jusqu'à se créer une naissance imaginaire à Paris dans « *Au cœur du monde* ». Cette construction entre en résonance avec la phrase de Nerval chère à Cendrars : « je suis l'autre », car avec ce mythe il devient cet « autre », ce Blaise Cendrars, qui est progressivement devenu une entité réelle. Ces poèmes permettent d'illustrer l'avènement du personnage vers la poésie.

La référence à la mythologie est assez présente dans la poésie de Cendrars, et le poète se crée lui-même sa propre « mythobiographie¹ », sa mythologie personnelle. Tout le recueil peut apparaître comme une quête de ses origines pour le personnage.

Début et fin du poète

Dans la construction du mythe, le recueil met en scène le début et la fin du poète. Le début est symbolisé par le triptyque « *Du monde entier* ». La fin, quant à elle, est marquée par « *Au cœur du monde* ».

Au sein du « Panama », Cendrars évoque l'origine de sa production poétique, lié au « crach du Panama ».

C'est le crach du Panama qui fit de moi un poète ! [PAMSO ; s.5 ; v.1]

Il est possible d'interpréter ce crach comme la fin symbolique de son père, qui finit ruiné, et ainsi du patronyme « Sausser ». Berranger décrit même ce crach comme « figure superlative de la faillite² » face auquel la figure du « phoenix » créée par le pseudonyme Blaise Cendrars va se dresser.

Il est intéressant de noter que c'est sur un « crach », une faillite et donc une sorte d'échec, que commence le mythe poétique de Cendrars. En effet, la naissance d'un phoenix

¹ Nous reprenons ici le terme utilisé dans : LEROY C., *Dans l'Atelier de Cendrars*, loc. cit., p. 119.

² BERRANGER M.-P., *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, loc. cit., p.43.

nécessite des cendres, et donc une fin. Cendrars est obligé de « tuer » symboliquement son nom de naissance pour naître sur base de ces cendres. Fin et début, naissance et mort, sont intimement liés dans la mythologie cendrarsienne.

La fin du poète semble programmée, car elle est antérieure à la fin effective de production poétique de l'auteur. L'auteur met en scène sa propre fin de carrière. A nouveau, il convoque la figure du phoenix implicitement en utilisant le champ lexical des flammes et des cendres, comme l'illustre un vers du premier poème de « *Au cœur du monde* » :

Paris est comme l'image refroidie d'une plante

Qui réapparaît dans sa cendre. Triste simulacre. [...] [ACM ; s.3 ; vv.2-3]¹

La fin du recueil apparaît comme la mise en scène du poète en train de se « consumer », tout en évoquant son passé et sa naissance.

La mise en scène de sa propre fin poétique entre en résonance avec le leitmotiv du poète qui « ne va pas jusqu'au bout » dans « Prose du Transsibérien ». A présent, le poète a achevé son évolution, sa formation, jusqu'à atteindre ce « jusqu'au bout ».

Le dernier vers de ce poème symbolise d'ailleurs à la fois la fin du mythe du poète, et la fin du recueil :

Je travaille à LA FIN DU MONDE [ACM ; s.7 ; v.4]²

La formule, mise en capitale, laisse penser que cette « fin du monde » serait un titre, celui d'une suite ou d'une conclusion au recueil *Du monde entier au cœur du monde*. Cette fin serait l'aboutissement du programme annoncé par le titre, la fin de la recherche, le « jusqu'au bout » dont le poète se rapproche.

Une fin inachevée

La particularité de la fin symbolique du recueil, est que cette partie finale est présentée comme « Fragment retrouvé », et ce dès l'édition de 1947. Alors que Cendrars continue à rédiger des poèmes après 1917 (date de « *Au cœur du monde* »), le fait que le poème

¹ « *Au cœur du monde* », dans CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, *loc. cit.*, p.303.

² « *Au cœur du monde* », dans CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, *loc. cit.*, p.304.

symbolisant la fin du recueil, et donc la fin du parcours initiatique du *je* poète soit un « fragment » inachevé semble surprenant. Nous pouvons conclure que présenter la fin du recueil comme fragment est voulu par l'auteur.

En présentant sa fin comme un inachevé, le *je* poète achève son parcours par une fin partielle, qui reste ouverte. La boucle temporelle, liée à la « prochronie » de Cendrars, n'est pas totalement close. Le poète n'a pas de réelle fin. Par ailleurs, la « Fin du monde » évoquée par le poème n'est pas vraiment atteinte, car le poème « travaille » encore sur cette fin.

Cette non-fin peut être mise en parallèle avec la thématique d' « *Au cœur du monde* » qui aborde le sujet de la naissance, de l'accouchement. Ainsi, la fin du recueil symbolise un nouveau commencement.

En mettant en parallèle les poèmes « *Du monde entier* » et « *Au cœur du monde* », Cendrars construit une ambiguïté liant fin et début, mort et (re)naissance. Le poème « Les Pâques à New York » marque à la fois le début du recueil, et donc la naissance du poète Blaise Cendrars, mais également la fin ou la mort symbolique de Freddy Sausser, qui abandonne son nom pour son pseudonyme. A l'opposé, « *Au cœur du monde* » marque la fin du recueil, et donc symboliquement de la carrière poétique de Blaise Cendrars, mais y met en scène la naissance imaginaire du poète. Il y a donc un lien, voire une causalité, entre le début et la fin, et inversement. Cette temporalité singulière, plaçant en équivalence deux instants temporels logiquement opposés, correspond bien à la logique de boucle temporelle du recueil.

La fin n'est jamais une vraie fin, mais annonce le début de quelque chose de nouveau. Le fait de présenter « *Au cœur du monde* » comme fragment inachevé permet d'ouvrir vers un prolongement éventuel, vers un nouveau « début », une nouvelle naissance.

4) *Analyse sémantique : Conclusion*

L'analyse sémantique de la notion de poète dans le recueil nous confronte à une particularité de la poésie de Cendrars. Si la description du poète, tout comme les références textuelles, se placent toujours du côté de l'ironie, du décalage ou semblent toujours prendre à contre-courant les autres poètes, la façon dont le recueil construit le

mythe du personnage Blaise Cendrars semble à l'opposé adopter un ton sérieux et particulièrement travaillé.

Si le poète nous dit pendant tout son recueil qu'il « ne travaille pas », qu'il est un « mauvais poète », ou simplement qu'il ne veut pas ressembler à un poète, tout le recueil semble construire une identité forte de poète. Certains poèmes que nous pouvons analyser au second degré comme critique ironise sur la « posture de poète », tandis que d'autres nous encouragent à lire une mythologie cohérente et travaillée du « poète » de manière plus sérieuse.

L'analyse sémantique semble se faire côtoyer deux personnages poètes, deux postures, apparemment en contradiction.

C. Analyse intra-poétique : conclusion

Sur base de l'analyse des poèmes, autant sur l'aspect formel que sur l'aspect sémantique, Cendrars développe une certaine ambiguïté par rapport à la façon dont il aborde sa poésie.

Il ironise sur la langue poétique. Il se moque du genre poétique, par le biais de collage par exemple, mais accorde un temps considérable à construire des poèmes dotés de rythme sur base du texte d'origine pour reconstruire une section complète cohérente. Sur le plan sémantique, il ne veut pas ressembler à un poète et critique ceux qui se revendiquent comme tels, mais se met en scène en tant que poète dans son recueil, et va jusqu'à construire sa propre mythologie de poète.

Le recueil propose des postures contradictoires de poètes, comme si Cendrars se plaçait à la fois dans la lignée du « mauvais poète » (rejetant la langue littéraire, incapable de finir ses vers, critique du milieu poétique, etc.) et du « bon poète » (accordant beaucoup d'importance à la forme, travailleur, avec une construction mythique, etc.)

3. Observations transversales

Après avoir fait une observation transversale des nombreux éléments participant à la construction de l'ethos du poète, nous tenterons à présent de replacer ces divers éléments dans l'ordre du recueil et chronologique afin de voir l'évolution de l'ethos construit.

Il est difficile de voir une « évolution » du poète dessiné par le recueil, car son début et sa fin semblent construits en parallèle et en prévision de l'autre. Cependant, sur le plan formel, entre « *Du monde entier* » et « *Au cœur du monde* », la tendance à évoluer vers un prosaïsme, un vers de plus en plus dépouillé et figuratif est tout de même perceptible. C'est en règle générale cette ligne qui marque l'évolution formelle des vers de Cendrars, évolution annonçant probablement son départ pour le roman.

Son dernier poème sur le plan chronologique, « *Feuilles de route* », montre un abandon de plus en plus fort de l'usage des figures, de l'abstraction, mais aussi un intérêt neuf pour le collage, pratique pouvant faire écho aux techniques cinématographiques qui l'intéressent à cette époque.

L'évolution formelle de Cendrars semble fortement liée à ses influences, d'abord poétiques puis venant d'autres genres. Le mélange d'influences accumulées va ajouter à l'hétérogénéité, caractéristique majeure du recueil et de la posture du poète.

En ce qui concerne la façon de se construire une posture sur le plan sémantique, il est plus compliqué de déceler une tendance rectiligne. Le poète semble suivre des « tendances », des idées qui traversent toute son œuvre, mais selon les poèmes ces tendances ne vont pas s'exprimer de la même manière.

La première tendance qui caractérise la posture de Cendrars dans son recueil c'est la dynamique d'opposition qu'il met en scène. Le poète ne cesse de se construire par rapport à quelqu'un ou quelque chose (un poète, un auteur, une esthétique, une pratique, etc.) et le fait systématiquement sur le plan de la négation. Cendrars n'est pas un tel, il ne veut pas faire comme un tel, etc. C'est sur base de l'accumulation de ces oppositions que Cendrars se construit en tant que poète. L'exemple le plus marquant est sans doute le motif du « mauvais poète », symbole de la volonté constante de se distinguer des autres.

La seconde tendance caractéristique de la posture du poète, conséquence de la première, c'est la recherche constante de rupture. Si nous n'avons pas lié ce point au précédent c'est parce que cette tendance à rompre constamment avec quelque chose ne se limite pas à des relations interpersonnelles ou extérieures mais apparaît au sein même de la construction personnelle de Cendrars. Il s'oppose ainsi parfois à sa propre pratique poétique. Son

recueil, mettant en scène un parcours initiatique, retrace toutes les ruptures et changements que Cendrars a opéré dans sa conception du po  te et sa façon de rédiger. L'hétérogénéité, tant formelle que thématique, est un résultat de cette rupture constante. Le poète ne se limite pas une forme mais veut toutes les explorer, quitte à changer drastiquement de style d'un poème à l'autre. Tout comme le titre du recueil annonce un voyage, Cendrars voyage à travers toutes les formes et tous les genres possibles en poésie, en changeant à chaque fois de trajectoire.

L'imaginaire de la rupture systématique semble être le seul élément traversant la totalité du recueil. Dans *Du monde entier au cœur du monde*, le poète réussit à «   tre constant dans son inconstance », en gardant comme ligne directrice celle d'en changer régulièrement. Même sa conception de lui en tant que poète semble irrégulière, placée entre ironie et décalage et construction mythique.

IV. Conclusion des observations : Quel ethos dessiné par la somme des mises en scène ?

Après avoir parcouru la totalité du recueil de Cendrars, nous sommes à présent en mesure de proposer des pistes de réponse à notre question première, à savoir quel ethos de poète est dessiné par le recueil *Du monde entier au cœur du monde*. Sur base de la somme des différentes postures construites à différents moments du recueil, nous pouvons en synthétiser un ethos transversal à l'œuvre poétique de l'auteur.

Pour construire cet ethos de poète, nous revenons sur les différentes caractéristiques présentées en introduction de notre analyse. Nous avons relevé qu'un poète pouvait construire sa posture à travers, entre autres, les points suivants :

- Le langage et les mots du poète ;
- La forme adoptée par la poète ;
- La place du poète dans le champ littéraire ;
- La construction de la figure poète ;
- Le format de l'œuvre poétique.

Afin d'observer l'ethos construit par Cendrars, nous revenons sur ces différents points et sur la façon dont ils sont illustrés dans le recueil.

Le langage et les mots du poète

L'usage de la langue littéraire chez Cendrars illustre non seulement une grande hétérogénéité mais également une volonté d'élargir le cadre d'une « langue poétique ». Cendrars utilise des mots simples, quotidiens, parfois même des noms de marques contemporaines, qui sont d'habitudes écartés des poèmes.

La forme adoptée par la poète

L'usage qu'il fait de la forme de ses poèmes est assez semblable et témoigne de la même volonté d'ouvrir les bornes du genre poétique. Cendrars n'hésite pas à s'inspirer de formats non poétiques, voire non textuelles (musique, peinture, cinéma), pour construire ses textes.

La place du poète dans le champ littéraire

Sa place dans le champ poétique est celle d'un *outsider*, toujours en opposition avec les autres acteurs du champ. Il ne veut se limiter à aucune esthétique et aucun mouvement, et critique certains poètes au sein de ses textes. Il cherche à se construire une image de poète « seul », opposé à tous les autres.

La construction de la figure poète

La façon dont il construit son mythe de poète est assez particulière. Son recueil, très structuré, lui permet de construire totalement son identité poétique, de sa naissance à sa fin. Avec l'aide de son pseudonyme, il se construit comme un poète « phoenix » qui naît de ses propres cendres, et ouvre ainsi à un imaginaire, liant mort et (re)naissance, où le poète et le recueil n'arrive jamais réellement à une fin définitive.

Cependant, en parallèle de cette construction mythique du poète-phoenix, il se met en scène dans son quotidien comme très critique à l'égard du genre poétique et ne souhaite pas « ressembler à un poète ». Il se construit comme un « poète sans en avoir l'air ».

Le format de l'œuvre poétique

Le format du recueil utilisé par Cendrars témoigne d'un contrôle sur sa production. Il veut maîtriser la mise en scène de son identité poétique et aboutit à une structure très travaillée. Cendrars semble parfois vouloir s'affranchir du format purement poétique en utilisant un

format presque pictural pour un de ses poèmes. Cependant, il adhère au format classique du recueil et accepte de publier ses poèmes de son vivant, preuve de sa volonté de maîtriser la forme de ce recueil.

L'ethos de Blaise Cendrars : conclusion

Avec son recueil *Du monde entier au cœur du monde*, Cendrars parcourt le « monde entier » de la poésie, toutes les possibilités existantes de styles poétiques et cherche à tester les limites du genre en le poussant dans tous ses retranchements.

L'ethos du « bourlingueur » ne suffit pas à délimiter la production poétique de Cendrars. S'il recherche constamment quelque chose, cela dépasse le cadre du voyage. Plus que le monde géographique c'est le monde poétique qu'il parcourt dans son voyage. L'ethos de Cendrars est plus proche de celui d'un artiste qui commence à maîtriser son art, connaître tous ses codes, les réutiliser pour ensuite mieux les briser et en tester toutes leurs limites.

Le voyage à travers la recherche de ce que sont les frontières de la poésie ne s'arrête jamais réellement car Cendrars se place dans une position d'éternel départ, de recommencement. Grâce à la notion de prochronie, il construit un recueil entier basé sur une boucle temporelle revenant sans cesse au même point de départ.

L'ethos du poète « en rupture » ne suffit pas non plus à appréhender toute l'œuvre de Cendrars car celle-ci, créant souvent un décalage voire une ironie, peut nous encourager à considérer à la légère des éléments construits par le poète. En effet, il est difficile de concevoir que toute la mythologie du poète construite par le diptyque « *Du monde entier* » et « *Au cœur du monde* » ne se base que sur une volonté de rompre avec une poésie existante, et qu'elle ne serait pas liée à une volonté plus forte de construction personnelle.

La rupture nous offre une dynamique très utilisée par le poète, mais celle-ci ne suffit pas pour autant à appréhender l'identité de ce poète.

En observant les nombreuses postures construites par Cendrars au cours de son recueil, nous relevons une autre tendance transversale importante pour l'auteur, pouvant lier l'idéal de rupture et la volonté profonde de construction de soi du poète. Le poète mis en

scène dans *Du monde entier au cœur du monde* cherche à « construire sa propre déconstruction ».

Le poète accorde en effet beaucoup d'énergie à se mettre en scène en tant que poète. L'image qu'il veut donner de lui est un poète « en rupture » constante, en opposition à toutes esthétiques. Beaucoup d'éléments mettent en scène son incapacité à devenir le poète que le recueil a comme ambition de construire. Et comme si le poète acceptait finalement son incapacité, il met en scène sa propre fin en poésie, puis se tourne vers la rédaction de roman.

Le recueil entier apparaît comme un programme inachevé. A peine arrivé « au cœur du monde », le poète cherche à atteindre la « fin du monde ». Son voyage à travers la poésie ne s'achève jamais et le poète continue à voyager à la recherche de son objectif poétique, dans une boucle infinie.

Le recueil, volontairement construit ainsi, met en scène une incapacité de l'auteur que la réalisation même du recueil, aboutie, cohérente et réfléchie, semble contredire. Il y a une mise en scène volontaire de l'échec du poète à finir son recueil. La fin décrite comme « fragment retrouvé » est d'ailleurs un bel exemple de cette mise en scène de la fin inachevée.

Dès lors, toutes les postures créées par le poète participent à « construire » ou « déconstruire » ce poète mis en scène. Pendant que certaines postures relèvent de l'ethos du poète travailleur, qui accorde beaucoup de temps et d'énergie à son œuvre, qui maîtrise chaque élément, les autres postures construisent une identité poétique incapable de finir son voyage.

L'ethos final du personnage construit est donc, au-delà d'un personnage en voyage, en partance, un personnage en errance, car sa fin programmée reste à jamais inachevée. Et cet ethos du personnage entre en conflit avec un ethos totalement opposé, celui du poète « maître de ses vers », qui parvient parfaitement à construire la mise en scène qu'il souhaite.

Tout se passe comme si le recueil construisait deux Cendrars : le Cendrars poète, en errance, dans sa quête infinie, et le Cendrars auteur qui publie ses textes avec une grande

assurance et maîtrise et qui semble prévoir à l'avance, grâce à une structure travaillée, chacun des ressorts de son ouvrage poétique.

Si nous utilisons les notions d'*ethos dit* et d'*ethos montré*, il semblerait que le « poète dit » soit le poète incapable d'achever son projet poétique, coincé dans sa boucle perpétuelle, tandis que le « poète montré » est un poète confirmé, maîtrisant les codes poétiques.

C'est ainsi que Cendrars, à travers son recueil poétique, construit, avec une grande maîtrise, sa propre déconstruction du poète, sa fin inaboutie. Comme si l'hétérogénéité de Cendrars atteignait jusqu'à son identité poétique, c'est ce double *ethos* contradictoire qui caractérise le poète dans le recueil.

Conclusion

À travers ce travail, nous avons parcouru la notion large et complexe de la mise en scène de l'ethos. En choisissant de l'appliquer au champ poétique, nous avons dû nous confronter aux particularités du genre lyrique à ce sujet.

Un poète, tout comme n'importe quel auteur, ne se résume jamais à un élément pris à un instant de sa vie mais doit être replacé dans le schéma complexe de sa production. L'ethos produit par un auteur n'est jamais linéaire et unidimensionnel mais résulte de la somme de tous les instants de sa carrière.

Le cas de l'ethos poétique de Cendrars est un bel exemple de la complexité que peut offrir un recueil poétique en termes de multiplicités d'identités différentes. Chaque poème construit une image de poète à un instant T, et la somme de ces poèmes offre un maillage d'identités poétiques qui peuvent se répondre ou entrer en contradiction.

Avec le titre de ce travail, *Du poète entier au cœur du poète*, au-delà d'un clin d'œil à celui du recueil de Cendrars, nous avons souhaité parcourir un « voyage » à travers la notion d'ethos de poète. Partant de la définition large et de ses nombreuses implications jusqu'à aboutir au « cœur » de notre recherche : savoir ce qu'est « être poète » selon Blaise Cendrars, et approcher de l'ethos poétique construit dans son recueil. Tout comme l'a fait Blaise Cendrars avec son recueil, notre travail nous a permis de faire un parcours à la recherche du sens du mot « poète » pour Blaise Cendrars.

Bibliographie

Edition de référence

- CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Poésie », 2006.

Autres éditions consultées

- CENDRARS B., *Du monde entier au cœur du monde*, Paris, Editions Denoël, 1947, dans CENDRARS B., *Œuvres complètes*, Paris, Editions Denoël, 1963.

Autres œuvres de Blaise Cendrars citées

- CENDRARS B., *Œuvres complètes*, Paris, Editions Denoël, 1963.
- CENDRARS B., *Bourlinguer*, Paris, Editions Denoël, coll. « Folio », 1948.
- CENDRARS B., *L'Or*, Paris, Editions Denoël, coll. « Folio », 1960.

Sur le contexte culturel et littéraire du XIX^e siècle

- BOURDIEU P., *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1998.
- GAVIGLIO FAIVRE D'ARCIER C., « 1836. L'An I de l'ère médiatique. Analyse littéraire et historique de « La Presse » de Girardin, dir. THERENTY M.-E., VAILLANT A. », dans *Studi Francesi*, 142 (XLVIII | I), 2004. Disponible en ligne. Consulté le 09 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/40837>.
- HEINICH N., *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Editions Gallimard, 2005.

Sur la poésie du XX^e siècle

- APOLLINAIRE G., « L'Esprit nouveau et les poètes », Conférence tenue au Théâtre du Vieux-Colombier, Paris, 1917. Disponible en ligne. URL : <https://www.site-magister.com/esprit-nouveau.pdf>.
- BERTRAND J-P., DURAND P., *Les Poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Editions de Seuil, 2006.

Sur l'*ethos* et ses variantes terminologiques

- *L'ethos en question. Effets, contours et perspectives*, dir. DHONDT R., HOREMANS K., VANACKER B., VANDEMEULEBROUCKE K., *COntEXTES*, 13, 2013. Disponible en ligne. URL : <https://journals.openedition.org/contextes/5674>.
- *L'Ethos en poésie*, dir. MONTE M., LAROCHE H., *Babel*, 34, 2016. Disponible en ligne. URL : <https://journals.openedition.org/babel/4568>.
- AMOSSY R., *La Présentation de soi. Ethos et présentation verbale*, Paris, Editions des Presses Universitaires de France (PUF), 2017.
- ARISTOTE, *Rhétorique. Tome Premier (Livre 1)*, éd. et trad. DUFOUR M., Paris, Editions Les Belles Lettres, 1960. Disponible en ligne. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34135222>.
- DHONDT R., VANACKER B., « *Ethos* : pour une mise au point conceptuelle et méthodologique », dans *L'Ethos en question*, *COntEXTES*, 13, 2013. Disponible

en ligne. Mis en ligne le 20 décembre 2013. URL : <http://contextes.revues.org/5685>.

- LAROCHE H., MONTE M., « Avant-propos. La Fabrique de l'éthos : idéal de transparence et travail du style », dans *L'Ethos en poésie*, *Babel*, 34, 2016. Disponible en ligne. Mis en ligne le 15 décembre 2016. URL : <http://journals.openedition.org/babel/4575>.
- MAINGUENEAU D., « Retour critique sur l'éthos », dans *Langage et société*, 149, 2014. Disponible en ligne. URL : <https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2014-3-page-31.htm>.
- MEIZOZ J., *L'œil sociologue et la littérature*, Genève, Editions Slatkine, 2004.
- MEIZOZ J., *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Editions Slatkine, 2007.
- MEIZOZ J., *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Editions Slatkine, 2016.

Sur la figure de l'auteur en littérature

- BARTHES R., « La Mort de l'auteur » (1968), dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Editions du Seuil, 1984.
- BOURDIEU P., « L'illusion biographique », dans *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n°62-63, 1986, pp. 69-72.
- COMPAGNON A., *Le Démon de la théorie*, Paris, Editions du Seuil, 1998.
- DIAZ J.-L., *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Editions Champion, 2007.
- LEJEUNE P., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1996.
- SAINT-AMAND D., « Bohèmes, oubliés et maudits », dans *Malédiction littéraires*, *Textyles*, 53, 2018. Disponible en ligne. URL : <https://journals.openedition.org/textyles/2863#quotation>.
- VIALA A., « Effets de champ et effets de prisme », dans *Médiations du social. Recherches actuelles*, *Littérature*, 70, 1988, pp. 64-71.

Autres sur la littérature

- JAUS H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Edition Gallimard, coll. « Tel », 1990.
- GILLES P., PIAT J., *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Editions Fayard, 2009.
- MOLINIÉ G., VIALA A., *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Editions des Presses Universitaires de France (PUF), coll. « Perspectives littéraires », 1993.

Sur le sujet lyrique

- RODRIGUEZ A., *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Bruxelles, Editions Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 2003.
- *Figures du sujet lyrique*, dir. RABATÉ D., Paris, Editions des Presses Universitaires de France (PUF), 1996.

Théories linguistiques

- BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Tel », 1966.

- JAKOBSON R., « Linguistics and Poetics », dans *Style in Language*, Cambridge, Editions Thomas A. Seboek, MIT Press, 1960.

Sur Blaise Cendrars et sa poésie

- BERRANGER M.-P., *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Foliothèque », 2007.
- LEROY C., *Dans l'Atelier de Cendrars*, Paris, Edition Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2014.
- LEROY C., *La Main de Cendrars*, Villeneuve d'Asqu, Editions des Presses universitaires du Septentrion, coll. « objet », 28, 1996. Disponible en ligne. URL : <http://books.openedition.org/septentrion/84348>. Consulté le 22 avril 2022.
- MARTENS D., *L'Invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, Paris, Editions Honoré Champion, coll. « Cahiers Blaise Cendrars », 10, 2010.

Usuels

- *Trésor de la langue française informatisé (TLFi)*, ATILF, CNRS et Université de Lorraine. Disponible en ligne. URL : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.
- *Le Robert illustré*, Paris, Editions Le Robert, 2014.

Glossaire des abréviations utilisées pour les poèmes mentionnés

Dans les citations internes au corps de texte, nous référencerons les poèmes du recueil selon le glossaire suivant.

Lorsque nous évoquerons une sélection précise de ces poèmes, nous indiquerons le numéro de strophe lorsqu'il y en a une avec le sigle <s.> et nous indiquerons le numéro des vers avec respectivement les sigles <v.> ou <vv.> selon si nous considérons un vers ou plusieurs.

Au sein du recueil, nous distinguerons les sections du recueil qui forment un recueil indépendant, que nous mettrons en italique, et les sections correspondant à un poème unique. En effet, de nombreuses sections du recueil possèdent presque un statut de recueil indépendant, avec leurs propres poèmes et subdivisions.

DME : « *Du Monde entier* »

PNY : « *Les Pâques à New-York* »

PT : « *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* »

PAMSO : « *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles* »

DPE : « *Dix-neuf poèmes élastiques* »

GL : « *La Guerre au Luxembourg* »

SD : « *Sonnets dénaturés* »

PN : « *Poèmes nègres* »

D : « *Documentaires* »

FR : « *Feuilles de route* »

SA : « *Sud-américaines* »

ACM : « *Au cœur du monde* »

Annexes

Annexe 1 : Représentation de la structure du recueil *Du monde entier au cœur du monde* et dates des poèmes

- « *Du monde entier* »
 - « Les Pâques à New-York » – 1912
 - « Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France » – 1913
 - « Le Panama ou les aventures de mes sept oncles » – 1913-1914
- « *Dix-neuf poèmes élastiques* » – 1913-1919
- « La guerre au Luxembourg » – 1916
- « *Sonnets dénaturés* » – 1916
- « *Poèmes nègres* » – 1916
- « *Documentaires* » – Avant 1924
- « *Feuille de route* » – 1924-1927
- « *Sud-Américaines* » – 1924
- « *Poèmes divers* » – Placés hors chronologie
- « *Au cœur du monde* » *Fragments retrouvés* – 1917

Annexe 2 : Tables des matières de l'édition Denoël de 1947 et comparaison avec l'édition Gallimard de 2006

TABLE

DU MONDE ENTIER	9
Les Pâques à New York	10
Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France	20
Le Panama ou Les aventures de mes sept oncles	34
Dix-neuf poèmes élastiques	51
1. Journal	52
2. Tour	54
3. Contrastes	56
4. I. Portrait	58
II. Atelier	59
5. Ma danse	61
6. Sur la robe elle a un corps	63
7. Hamac	64
8. Mardi-gras	65
9. Crépitements	66
10. Dernière heure	68
11. Bombay-Express	69
12. F. I. A. T.	71
13. Aux 5 coins	73
14. Natures mortes	74
15. Fantômas	75
16. Titres	77
17. Mee too buggi	78
18. La tête	79
19. Construction	80
La guerre au Luxembourg	81
Sonnet dénaturé	87
OpOetic	88
Académie Médrano	89
Le musickissime	90
Poèmes négres	91
Continent noir	92
Les grands fétiches	94

<p>542</p> <p style="text-align: center;">TABLE</p> <p>Documentaires 97</p> <p>West 99</p> <p> I. Roof-garden 99</p> <p> II. Sur l'Hudson 100</p> <p> III. Amphitryon 100</p> <p> IV. Office 100</p> <p> V. Jeune fille 101</p> <p> VI. Jeune homme 101</p> <p> VII. Travail 101</p> <p> VIII. Trestle-work 102</p> <p> IX. Les Mille Hes 102</p> <p> X. Laboratoire 103</p> <p>Far-West 104</p> <p> I. Cucumingo 104</p> <p> II. Dorypha 104</p> <p> III. L'oiseau-moqueur 105</p> <p> IV. Ville-champignon 105</p> <p> V. Club 106</p> <p> VI. Squaw-Wigwam 106</p> <p> VII. Ville-de-Frisco 107</p> <p> VIII. Vancouver 107</p> <p>Terres aléoutiennes 109</p> <p>Fleuve 110</p> <p> Mississippi 110</p> <p>Le Sud 112</p> <p> I. Tampa 112</p> <p> II. Bungalow 112</p> <p> III. Vomito negro 113</p> <p> IV. Ruine espagnole 114</p> <p> V. Golden-Gate 114</p> <p> VI. Oyster-Bay 115</p> <p>Le Nord 116</p> <p> I. Printemps 116</p> <p> II. Campagne 117</p> <p> III. Pêche et chasse 117</p> <p> IV. Moisson 118</p> <p>Hes 119</p> <p> I. Victuailles 119</p> <p> II. Prospectus 119</p> <p> III. La vipère à crête rouge 120</p> <p> IV. Maison japonaise 120</p> <p> V. Petit jardin 120</p> <p> VI. Rocailles 120</p>	<p style="text-align: center;">TABLE</p> <p style="text-align: right;">543</p> <p>VII. Léger et subtil 120</p> <p>VIII. Keepsake 121</p> <p>IX. Anse poissonneuse 121</p> <p>X. Hatouara 121</p> <p>XI. Amolli 122</p> <p>Fleuve 124</p> <p> Le Bahr el-Zeraf 125</p> <p> Chasse à l'éléphant 126</p> <p> Menus 131</p> <p>Feuilles de route 133</p> <p> I. Le Formose 135</p> <p> Dans le rapide de 19 h. 40 135</p> <p> Réveil 136</p> <p> Tu es plus belle que le ciel et la mer 136</p> <p> Lettre 137</p> <p> Clair de lune 138</p> <p> La Pallice 138</p> <p> Bilbao 139</p> <p> La Corugna 139</p> <p> Villa Garcia 139</p> <p> Porto Leixoës 139</p> <p> Sur les côtes du Portugal 140</p> <p> En route pour Dakar 140</p> <p> 35°57 latitude nord, 15°16 longitude ouest 141</p> <p> En vue de l'île de Fuerteventura 141</p> <p> A bord du Formose 142</p> <p> Lettre-océan 143</p> <p> A la hauteur du rio de l'Ouro 143</p> <p> En vue du cap Blanc 144</p> <p> Dakar 144</p> <p> Gorée 144</p> <p> Œufs artificiels 144</p> <p> Les boubous 145</p> <p> Bijou-concert 146</p> <p> Les charognards 146</p> <p> Sous les tropiques 147</p> <p> Ornithichnites 147</p> <p> Bleus 147</p> <p> Couchers de soleil 147</p> <p> Nuits étoilées 148</p> <p> Complet blanc 148</p> <p> La cabine n° 6 149</p> <p> Bagage 149</p> <p> Orion 150</p>
---	---

L'équateur	150
Le passage de la ligne	150
Je nage	150
S. Fernando de Noronha	151
Amaralina	151
Les souffleurs	151
Dimanche	151
Le poteau noir	152
Pedro Alvarez Cabral	152
Terres	152
Œufs	153
Papillon	153
Rio de Janeiro	153
Sur rade	154
La coupée	154
Banquet	155
Belle soirée	155
Pleine nuit en mer	156
Paris	157
Aube	157
Iles	158
Arrivée à Santos	158
A babord	158
A tribord	159
Vie	159
La plage de Guaruja	160
Bananeraie	160
Mictorio	160
Les tinettes de la Bastille	161
São Paulo Railway Co	161
Paysage	162
Dans le train	162
Paranapiacaba	162
Ligne télégraphique	163
Trouées	163
Visage raviné	163
Piratininga	164
Botanique	164
Ignorance	165
São Paulo	165
II. São Paulo	166
Debout	166
La ville se réveille	166
Klaxons électriques	166
Menu fretin	167

Paysage	167
Saint-Paul	167
III.	168
Départ	168
A quai	168
Cabine 2	168
A table	169
Retard	169
Réveil	169
La brise	170
Rio de Janeiro	170
Dîner en ville	170
Le matin m'appartient	171
Écrire	171
Mauvaise foi	172
Smoking	172
La nuit monte	172
Traversée sans histoire	173
Chaleur	173
Cap Frie	173
Incognito dévoilé	173
Nourrices et sports	174
Vie dangereuse	174
Coquilles	174
Un jour viendra	175
Coucher de soleil	175
Bahia	175
Hic Haec Hoc	176
Pernambouco	176
Adrienne Lecouvreur et Cocteau	176
Chaleur	177
Requins	177
Entrepoint	177
Un trait	177
Le charpentier	178
Je l'avais bien dit	178
Christophe Colomb	178
Rire	179
Le commandant est un chic type	179
Fernando de Noronha	179
Grotte	179
Pic	179
Plage	180
Baigne	180
Civilisation	180

Passagers	180
L'oiseau bleu	181
Pourquoi	181
Oiseaux	181
Jangada	181
Sillage	182
Bal	182
Podomètre	182
Pourquoi j'écris?	182
Sud-américaines	183
Poèmes divers	189
Shrapnells	190
Hommage à Guillaume Apollinaire	191
Dictés par téléphone	193
Dans la forêt de Brocéliande (opéra-féerie)	193
Klaxon	193
Sortie de Paris	193
Proverbe à l'américaine	193
Actualité	194
AU CŒUR DU MONDE (fragment retrouvé)	195
« Ce ciel de Paris est plus pur qu'un ciel d'hiver lucide de froid »	196
Hôtel Notre-Dame	198
« Soudain les sirènes mugissent et je cours à ma fenêtre »	200
Le ventre de ma mère	202
« Je suis debout sur le trottoir d'en face et contemple longuement la maison »	204
Hôtel des étrangers	207

Ajout de l'édition Gallimard de 2006 :

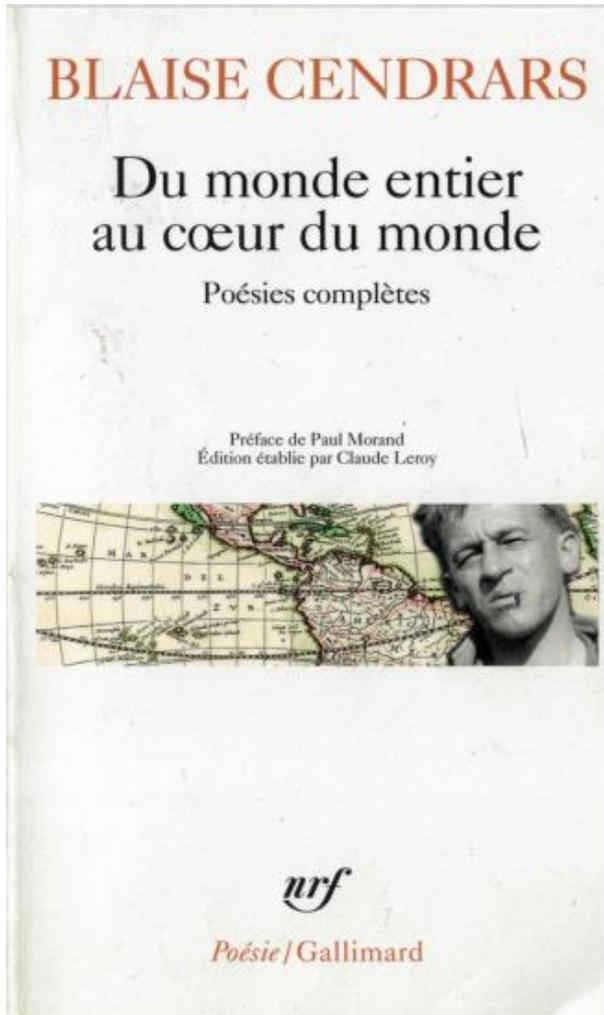
Ajout de poèmes dans les parties suivantes :

- Dans « *Poèmes divers* » :
 - « Le Volturmo »
 - « Sur un portrait de Modigliani »
 - « Pour Csaky »
 - « ? »
 - Dans « Dictés par Téléphone » : les poèmes « Aux jeunes gens de Catacazès » et « Petit poème à mettre en musique »
 - Petits accessoires à la vie moderne »
 - « Nupur »
 - « Archives sonores »
 - « Épitaphe »
- Dans « *Au cœur du monde* » :
 - « 216 rue Saint-Jacques »

Ajout d'une partie complète :

- « *Poèmes de Jeunesse* » avec les poèmes suivants :
 - « Séquences »
 - « Amours » : avec « Le paysage charnel », « La roue » et « La pitié »

Annexe 3 : Couverture de l'édition Gallimard 2006 et photographie
(Photographie : © Roger-Viollet)



Annexe 4 : Transcription des poèmes « *Du monde entier* » et « *Au cœur du monde* »

- « *Du Monde entier* »
 - « Les Pâques à New York »

Seigneur, c'est aujourd'hui le jour de votre Nom,
J'ai lu dans un vieux livre la geste de votre Passion,

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

Un moine d'un vieux temps me parle de votre mort.
Il traçait votre histoire avec des lettres d'or

Dans un missel, posé sur ses genoux.
Il travaillait pieusement en s'inspirant de Vous.

À l'abri de l'autel, assis dans sa robe blanche,
Il travaillait lentement du lundi au dimanche.

Les heures s'arrêtaient au seuil de son retrait.
Lui, s'oubliait, penché sur votre portrait.

A vêpres, quand les cloches psalmodiaient dans la tour,
Le bon frère ne savait si c'était son amour

Ou si c'était le Vôtre, Seigneur, ou votre Père
Qui battait à grands coups les portes du monastère.

Je suis comme ce bon moine, ce soir, je suis inquiet
Dans la chambre à côté, un être triste et muet

Attends derrière la porte, attends que je t'appelle !
C'est Vous, c'est Dieu, c'est moi, — c'est l'Éternel

Je ne Vous ai pas connu alors, — ni maintenant.
Je n'ai jamais prié quand j'étais un petit enfant.

Ce soir pourtant je pense à Vous avec effroi.
Mon âme est une veuve en deuil au pied de votre Croix ;

Mon âme est une veuve en noir, — c'est votre Mère
Sans larme et sans espoir, comme l'a peinte Carrière.

Je connais tous les Christs qui pendent dans les musées ;
Mais Vous marchez, Seigneur, ce soir à mes côtés.

Je descends à grands pas vers le bas de la ville,
Le dos voûté, le cœur ridé, l'esprit fébrile.

Votre flanc grand-ouvert est comme un grand soleil
Et vos mains tout autour palpitent d'étincelles.

Les vitres des maisons sont toutes pleines de sang
Et les femmes, derrière, sont comme des fleurs de sang,

D'étranges mauvaises fleurs flétries, des orchidées,
Calices renversés ouverts sous vos trois plaies.

Votre sang recueilli, elles ne l'ont jamais bu.
Elles ont du rouge aux lèvres et des dentelles au cul.

Les fleurs de la Passion sont blanches, comme des cierges,
Ce sont les plus douces fleurs au Jardin de la Bonne Vierge.

C'est à cette heure-ci, c'est vers la neuvième heure,
Que votre Tête, Seigneur, tomba sur votre Cœur.

Je suis assis an bord de l'océan
Et je me remémore un cantique allemand.

Où il est dit, avec des mots très doux, très simples, très purs,
La beauté de votre Face dans la torture.

Dans une église, à Sienne, dans un caveau,
J'ai vu la même Face, au mut, sous un rideau.

Et dans un ermitage, à Bourrié-WIadislasz,
Elle est bossuée d'or dans une châsse.

De troubles cabochons sont à la place des yeux
Et des paysans baisent à genoux Vos yeux.

Sur le mouchoir de Véronique Elle est empreinte
Et c'est pourquoi Sainte Véronique est Votre sainte.

C'est la meilleure relique promenée par les champs,
Elle guérit tous les malades, tous les méchants.

Elle fait encore mille et mille autres miracles,
Mais je n'ai jamais assisté à ce spectacle.

Peut-être que la foi me manque, Seigneur, et la bonté
Pour voir ce rayonnement de votre Beauté.

Pourtant, Seigneur, j'ai fait un périlleux voyage
Pour contempler dans un béryl l'intaille de votre image.

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.

Je suis triste et malade. Peut-être à cause de Vous,
Peut-être à cause d'un autre. Peut-être à cause de Vous.

Seigneur, la foule des pauvres pour qui vous fîtes le Sacrifice
Est ici, parquée, tassée, comme du bétail, dans les hospices.

D'immenses bateaux noirs viennent des horizons
Et les débarquent, pêle-mêle, sur les pontons.

Il y a des Italiens, des Grecs, des Espagnols,
Des Russes, des Bulgares, des Persans, des Mongols.

Ce sont des bêtes de cirque qui sautent les méridiens.
On leur jette un morceau de viande noire, comme à des chiens.

C'est leur bonheur à eux que cette sale pitance.

Seigneur, ayez pitié des peuples en souffrance.

Seigneur dans les ghettos grouille la tourbe des Juifs
Ils viennent de Pologne et sont tous fugitifs.

Je le sais bien, ils t'ont fait ton Procès ;
Mais je t'assure, ils ne sont pas tout à fait mauvais.

Ils sont dans des boutiques sous des lampes de cuivre,
Vendent des vieux habits, des armes et des livres.

Rembrandt aimait beaucoup les peindre dans leurs défroques.
Moi, j'ai, ce soir, marchandé un microscope.

Hélas ! Seigneur, Vous ne serez plus là, après Pâques !
Seigneur, ayez pitié des Juifs dans les baraques.

Seigneur, les humbles femmes qui vous accompagnèrent à Golgotha,
Se cachent. Au fond des bouges, sur d'immondes sofas,

Elles sont polluées par la misère des hommes.
Des chiens leur ont rongé les es, et dans le rhum

Elles cachent leur vice endurci qui s'écaille.
Seigneur, quand une de ces femmes me parle, je défaille.

Je voudrais être Vous pour aimer les prostituées.
Seigneur, ayez pitié des prostituées.

Seigneur, je suis dans le quartier des bons voleurs,
Des vagabonds, des va-nu-pieds, des recéleurs.

Je pense aux deux larrons qui étaient avec vous a la Potence,
Je sais que vous daignez sourire i leur malchance.

Seigneur, l'un voudrait une corde avec un nœud au bout,
Mais ça n'est pas gratis, la corde, ça coûte vingt sous.

Il raisonnait comme un philosophe, ce vieux bandit.
Je lui ai donné de l'opium pour qu'il aille plus vite en paradis.

Je pense aussi aux musiciens des rues,
Au violoniste aveugle, au manchot qui tourne l'orgue de Barbarie,

A la chanteuse au chapeau de paille avec des roses de papier ;
Je sais que ce sont eux qui chantent durant l'éternité.

Seigneur, faites-leur l'aumône, autre que de la lueur des becs de gaz,
Seigneur, faites-leur l'aumône de gros sous ici-bas.

Seigneur, quand vous mourûtes, le rideau se fendit,
Ce que l'on vit derrière, personne ne l'a dit.

La rue est dans la nuit comme une déchirure,

Pleine d'or et de sang, de feu et d'épluchures.

Ceux que vous aviez chassés du temple avec votre fouet,
Flagellent les passants d'une poignée de méfaits.

L'Étoile qui disparut alors du tabernacle,
Brûle sur les murs dans la lumière crue des spectacles.

Seigneur, la Banque illuminée est comme un coffre-fort,
Où s'est coagulé le Sang de votre mort.

Les rues se font désertes et deviennent plus noires.
Je chancelle comme un homme ivre sur les trottoirs.

J'ai peur des grands pans d'ombre que les maisons projettent.
J'ai peur. Quelqu'un me suit. Je n'ose tourner la tête.

Un pas clopin-clopant saute de plus en plus près.
J'ai peur. J'ai le vertige. Et je m'arrête exprès.

Un effroyable drôle m'a jeté un regard
Aigu, puis a passé, mauvais, comme un poignard.

Seigneur, rien n'a changé depuis que vous n'êtes plus Roi.
Le Mal s'est fait une béquille de votre Croix.

Je descends les mauvaises marches d'un café
Et me voici, assis, devant un verre de thé.

Je suis chez les Chinois, qui comme avec le dos
Sourient, se penchent et sont polis comme des magots.

La boutique est petite, badigeonnée de rouge ;
Et de curieux chromos sont encadrés dans du bambou.

Hokusai a peint les cent aspects d'une montagne.
Que serait votre Face peinte par un Chinois ?...

Cette dernière idée, Seigneur, m'a d'abord fait sourire.
Je vous voyais en raccourci dans votre martyr.

Mais le peintre, pourtant, aurait peint votre tourment
Avec plus de cruauté que nos peintres d'Occident.

Des lames contournées auraient scié vos chairs,
Des pinces et des peignes auraient strié vos nerfs,

On vous aurait passé le col dans un carcan,
On vous aurait arraché les ongles et les dents,

D'immenses dragons noirs se seraient jetés sur Vous,
Et vous auraient soufflé des flammes dans le cou,

On vous aurait arraché la langue et les yeux,
On vous aurait empalé sur un pieu.

Ainsi, Seigneur, vous auriez souffert toute l'infamie,
Car il n'y a pas de plus cruelle posture.

Ensuite, on vous aurait forjeté aux pourceaux
Qui vous auraient rongé le ventre et les boyaux.

Je suis seul à présent, les autres sont sortis,
Je me suis étendu sur un banc contre le mur.

J'aurais voulu entrer, Seigneur, dans une église ;
Mais il n'y a pas de cloches, Seigneur, dans cette ville.

Je pense aux cloches tues : — où sont les cloches anciennes ?
Où sont les litanies et les douces antiennes ?

Où sont les longs offices et où les beaux cantiques ?
Où sont les liturgies et les musiques ?

Où sont tes fiers prélats, Seigneur, où tes nonnains ?
Où l'aube blanche, l'amict des Saintes et des Saints ?

La joie du Paradis se noie dans la poussière,
Les feux mystiques ne rutilent plus dans les verrières.

L'aube tarde à venir, et dans le bouge étroit
Des ombres crucifiées agonisent aux parois.

C'est comme un Golgotha de nuit dans un miroir
Que l'on voit trembloter en rouge sur du noir.

La fumée, sous la lampe, est comme un linge déteint
Qui tourne, entortillé, tout autour de vos reins.

Par au-dessus, la lampe pâle est suspendue,
Comme votre Tête, triste et morte et exsangue.

Des reflets insolites palpitent sur les vitres...
J'ai peur, — et je suis triste, Seigneur, d'être si triste.

« *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 sein.

Seigneur, l'aube a glissé froide comme un suaire
Et a mis tout à nu les gratte-ciel dans les airs.

Déjà un bruit immense retentit sur la ville.
Déjà les trains bondissent, grondent et défilent

Les métropolitains roulent et tonnent sous terre.
Les ponts sont secoués par les chemins de fer.

La cité tremble. Des cris, du feu et des fumées,
Des sirènes à vapeur rauquent comme des huées.

Une foule enfiévrée par les sueurs de l'or
Se bouscule et s'engouffre dans de longs corridors.

Trouble, dans le fouillis empanaché des toits,
Le soleil, c'est votre Face souillée par les crachats.

Seigneur, je rentre fatigué, seul et très morne...
Ma chambre est nue comme un tombeau...

Seigneur, je suis tout seul et j'ai la fièvre...
Mon lit est froid comme un cercueil...

Seigneur, je ferme les yeux et je claque des dents...
Je suis trop seul. J'ai froid. Je vous appelle...

Cent mille toupies tournoient devant mes yeux...
Non, cent mille femmes... Non, cent mille violoncelles...

Je pense, Seigneur, à mes heures malheureuses...
Je pense, Seigneur, à mes heures en allées...

Je ne pense plus à Vous.
Je ne pense plus à Vous.

○ « Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France »

En ce temps-là j'étais en mon adolescence
J'avais à peine seize ans et je ne me souvenais déjà plus de mon enfance
J'étais à 16 000 lieues du lieu de ma naissance
J'étais à Moscou, dans la ville des mille et trois clochers et des sept gares
Et je n'avais pas assez des sept gares et des mille et trois tours
Car mon adolescence était si ardente et si folle
Que mon cœur tour à tour brûlait comme le temple d'Éphèse ou comme la Place Rouge de Moscou quand
le soleil se couche.
Et mes yeux éclairaient des voies anciennes.
Et j'étais déjà si mauvais poète
Que je ne savais pas aller jusqu'au bout

Le Kremlin était comme un immense gâteau tartare croustillé d'or,
Avec les grandes amandes des cathédrales, toutes blanches
Et l'or mielleux des cloches...
Un vieux moine me lisait la légende de Novgorode
J'avais soif
Et je déchiffrais des caractères cunéiformes

Puis, tout à coup, les pigeons du Saint-Esprit s'envolaient sur la place
Et mes mains s'envolaient aussi avec des bruissements d'albatros
Et ceci, c'était les dernières réminiscences
Du dernier jour
Du tout dernier voyage
Et de la mer.

Pourtant, j'étais fort mauvais poète.
Je ne savais pas aller jusqu'au bout.
J'avais faim
Et tous les jours et toutes les femmes dans les cafés et tous les verres
J'aurais voulu les boire et les casser
Et toutes les vitrines et toutes les rues
Et toutes les maisons et toutes les vies
Et toutes les roues des fiacres qui tournaient en tourbillon sur les mauvais pavés
J'aurais voulu les plonger dans une fournaise de glaive
Et j'aurais voulu broyer tous les os
Et arracher toutes les langues
Et liquéfier tous ces grands corps étranges et nus sous les vêtements qui m'affolent...
Je pressentais la venue du grand Christ rouge de la révolution russe...
Et le soleil était une mauvaise plaie
Qui s'ouvrait comme un brasier.

En ce temps-là j'étais en mon adolescence
J'avais à peine seize ans et je ne me souvenais déjà plus de ma naissance
J'étais à Moscou, où je voulais me nourrir de flammes
Et je n'avais pas assez des tours et des gares que constellaient mes yeux
En Sibérie tonnait le canon, c'était la guerre
La faim le froid la peste et le choléra
Et les eaux limoneuses de l'Amour charriaient des millions de charognes
Dans toutes les gares je voyais partir tous les derniers trains
Personne ne pouvait plus partir car on ne délivrait plus de billets
Et les soldats qui s'en allaient auraient bien voulu rester...
Un vieux moine me chantait la légende de Novgorode.

Moi, le mauvais poète, qui ne voulais aller nulle part, je pouvais aller partout
Et aussi les marchands avaient encore assez d'argent pour aller tenter faire fortune.
Leur train partait tous les vendredis matin.
On disait qu'il y avait beaucoup de morts.
L'un emportait cent caisses de réveils et de coucous de la Forêt-Noire
Un autre, des boîtes à chapeaux, des cylindres et un assortiment de tire-bouchons de Sheffield
Un des autres, des cercueils de Malmoë remplis de boîtes de conserve et de sardines à l'huile
Puis il y avait beaucoup de femmes
Des femmes, des entrejambes à louer qui pouvaient aussi servir
Des cercueils
Elles étaient toutes patentées
On disait qu'il y avait beaucoup de morts là-bas
Elles voyageaient à prix réduits
Et avaient toutes un compte courant à la banque.

Or, un vendredi matin, ce fut enfin mon tour
On était en décembre
Et je partis moi aussi pour accompagner le voyageur en bijouterie qui se rendait à Kharbine
Nous avons deux coupés dans l'express et 34 coffres de joailleries de Pforzheim
De la camelote allemande *Made in Germany*
Il m'avait habillé de neuf et en montant dans le train j'avais perdu un bouton
– Je m'en souviens, je m'en souviens, j'y ai souvent pensé depuis –

Je couchais sur les coffres et j'étais tout heureux de pouvoir jouer avec le browning nickelé qu'il m'avait aussi donné

J'étais très heureux, insouciant
Je croyais jouer au brigand
Nous avons volé le trésor de Golconde
Et nous allions, grâce au transsibérien, le cacher de l'autre côté du monde
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
Et les fidèles du terrible Vieux de la montagne
Et surtout contre les plus modernes
Les rats d'hôtels
Et les spécialistes des express internationaux.

Et pourtant, et pourtant
J'étais triste comme un enfant
Les rythmes du train
La *moëlle chemin-de-fer* des psychiatres américains
Le bruit des portes des voix des essieux grinçant sur les rails congelés
Le ferlin d'or de mon avenir
Mon browning le piano et les jurons des joueurs de cartes dans le compartiment d'à côté
L'épatante présence de Jeanne
L'homme aux lunettes bleues qui se promenait nerveusement dans le couloir et me regardait en passant
Froissis de femmes
Et le sifflement de la vapeur
Et le bruit éternel des roues en folie dans les ornières du ciel
Les vitres sont givrées
Pas de nature !
Et derrière, les plaines sibériennes le ciel bas et les grands ombres des taciturnes qui montent et qui descendent
Je suis couché dans un plaid
Bariolé
Comme ma vie
Et ma vie ne me tient pas plus chaud que ce châle
Écossais
Et l'Europe tout entière aperçue au coupe-vent d'un express à toute vapeur
N'est pas plus riche que ma vie
Ma pauvre vie
Ce châle
Effiloché sur des coffres remplis d'or
Avec lesquels je roule
Que je rêve
Que je fume
Et la seule flamme de l'univers
Est une pauvre pensée...

Du fond de mon cœur des larmes me viennent
Si je pense, Amour, à ma maîtresse ;
Elle n'est qu'une enfant que je trouvai ainsi
Pâle, immaculée au fond d'un bordel.

Ce n'est qu'une enfant, blonde rieuse et triste.
Elle ne sourit pas et ne pleure jamais ;
Mais au fond de ses yeux, quand elle vous y laisse boire,
Tremble un doux lys d'argent, la fleur du poète.

Elle est douce et muette, sans aucun reproche,
Avec un long tressaillement à votre approche ;
Mais quand moi je lui viens, de ci, de là, de fête,
Elle fait un pas, puis ferme les yeux – et fait un pas.

Car elle est mon amour, et les autres femmes
N'ont que des robes d'or sur de grands corps de flammes,
Ma pauvre amie est si esseulée,
Elle est toute nue, n'a pas de corps – elle est trop pauvre.

Elle n'est qu'une fleur candide, fluette,
La fleur du poète, un pauvre lys d'argent,
Tout froid, tout seul, et déjà si fané,
Que les larmes me viennent si je pense à son cœur.

Et cette nuit est pareille à cent mille autres quand un train file dans la nuit
– Les comètes tombent –
Et que l'homme et la femme, même jeunes, s'amuse à faire l'amour.

Le ciel est comme la tente déchirée d'un cirque pauvre dans un petit village de pêcheurs
En Flandres
Le soleil est un fumeux quinquet
Et tout au haut d'un trapèze une femme fait la lune.
La clarinette le piston une flûte aigre et un mauvais tambour
Et voici mon berceau
Mon berceau
Il était toujours près du piano quand ma mère comme madame Bovary jouait les sonates de Beethoven
J'ai passé mon enfance dans les jardins suspendus de Babylone
Et l'école buissonnière dans les gares, devant les trains en partance
Maintenant, j'ai fait courir tous les trains derrière moi
Bâle-Tombouctou
J'ai aussi joué aux courses à Auteuil et à Longchamp
Paris New-York
Maintenant j'ai fait courir tous les trains tout le long de ma vie
Madrid-Stockholm
Et j'ai perdu tous mes paris
Il n'y a plus que la Patagonie, la Patagonie qui convienne à mon immense tristesse, la Patagonie, et un
voyage dans les mers du Sud
Je suis en route
J'ai toujours été en route
Le train fait un saut périlleux et retombe sur toutes ses roues
Le train retombe sur ses roues
Le train retombe toujours sur toutes ses roues

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

Nous sommes loin, Jeanne, tu roules depuis sept jours
Tu es loin de Montmartre, de la Butte qui t'a nourrie, du Sacré-Cœur contre lequel tu t'es blottie
Paris a disparu et son énorme flambée
Il n'y a plus que les cendres continues
La pluie qui tombe
La tourbe qui se gonfle
La Sibérie qui tourne
Les lourdes nappes de neige qui remontent
Et le grelot de la folie qui grelotte comme un dernier désir dans l'air bleui
Le train palpite au cœur des horizons plombés
Et ton chagrin ricane...

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

Les inquiétudes
Oublie les inquiétudes
Toutes les gares lézardés obliques sur la route
Les files télégraphiques auxquelles elles pendent
Les poteaux grimaçants qui gesticulent et les étranglent
Le monde s'étire s'allonge et se retire comme un accordéon qu'une main sadique tourmente
Dans les déchirures du ciel les locomotives en folie
S'enfuient
Et dans les trous
Les roues vertigineuses les bouches les voies
Et les chiens du malheur qui aboient à nos trousses
Les démons sont déchaînés
Ferrailles
Tout est un faux accord
Le *broun-roun-roun* des roues
Chocs
Rebondissements
Nous sommes un orage sous le crâne d'un sourd...

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

Mais oui, tu m'énerves, tu le sais bien, nous sommes bien loin
La folie surchauffée beugle dans la locomotive
Le peste le choléra se lèvent comme des braises ardentes sur notre route
Nous disparaissions dans la guerre en plein dans un tunnel
La faim, la putain, se cramponnent aux nuages en débandade
Et fiente des batailles en tas puants de morts
Fais comme elle, fais ton métier...

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

Oui, nous le sommes, nous le sommes
Tous les boucs émissaires ont crevé dans ce désert
Entends les sonnaillles de ce troupeau galeux Tomsk
Tcheliabinsk Kainsk Obi Taïchet Verkné-Oudinsk Kourgane Samara Pensa-Touloune
La mort en Mandchourie
Est notre débarcadère est notre dernier repaire
Ce voyage est terrible
Hier matin
Ivan Oulitch avait les cheveux blancs
Et Kolia Nicolaï Ivanovitch se ronge les doigts depuis quinze jours...
Fais comme elles la Mort la Famine fais ton métier
Ça coûte cent sous, en transsibérien ça coûte cent roubles
Enfièvre les banquettes et rougeioie sous la table
Le diable est au piano
Ses doigts noueux excitent toutes les femmes
La Nature
Les Gouges
Fais ton métier
Jusqu'à Kharbine...

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

Non mais... fiche-moi la paix... laisse-moi tranquille

Tu as les hanches angulaires
Ton ventre est aigre et tu as la chaude-pisse
C'est tout ce que Paris a mis dans ton giron
C'est aussi un peu d'âme... car tu es malheureuse
J'ai pitié j'ai pitié viens vers moi sur mon cœur
Les roues sont les moulins à vent d'un pays de Cocagne
Et les moulins à vent sont les béquilles qu'un mendiant fait tournoyer
Nous sommes les culs-de-jatte de l'espace
Nous roulons sur nos quatre plaies
On nous a rogné les ailes
Les ailes de nos sept péchés
Et tous les trains sont les bilboquets du diable
Basse-cour
Le monde moderne
La vitesse n'y peut mais
Le monde moderne
Les lointains sont par trop loin
Et au bout du voyage c'est terrible d'être un homme avec une femme...

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

J'ai pitié, j'ai pitié, viens vers moi je vais te conter une histoire
Viens dans mon lit
Viens sur mon cœur
Je vais te conter une histoire...

Oh viens ! viens !

Au Fidji règne l'éternel printemps
La paresse
L'amour pâme les couples dans l'herbe haute et la chaude syphilis rôde sous les bananiers
Viens dans les îles perdues du Pacifique !
Elles ont nom du Phénix, des Marquises
Bornéo et Java
Et Célèbes à la forme d'un chat.

Nous ne pouvons pas aller au Japon
Viens au Mexique !
Sur les hauts plateaux les tulipiers fleurissent
Les lianes tentaculaires sont la chevelure du soleil
On dirait la palette et le pinceau d'un peintre
Des couleurs étourdissantes comme des gongs,
Rousseau y a été
Il y a ébloui sa vie
C'est le pays des oiseaux
L'oiseau du paradis, l'oiseau-lyre
Le toucan, l'oiseau moqueur
Et le colibri niche au cœur des lys noirs
Viens !
Nous nous aimerons dans les ruines majestueuses d'un temple aztèque
Tu seras mon idole
Une idole bariolée enfantine un peu laide et bizarrement étrange
Oh viens !

Si tu veux, nous irons en avion et nous survolerons le pays des mille lacs,
Les nuits y sont démesurément longues
L'ancêtre préhistorique aura peur de mon moteur

J'atterrirai
Et je construirai un hangar pour mon avion avec les os fossiles de mammoth
Le feu primitif réchauffera notre pauvre amour
Samowar
Et nous nous aimerons bien bourgeoisement près du pôle
Oh viens !

Jeanne Jeannette Ninette nini ninon nichon
Mimi mamour ma poupoule mon Pérou
Dodo dondon
Carotte ma crotte
Chouchou p'tit cœur
Cocotte
Chérie p'tite chèvre
Mon p'tit péché mignon
Concon
Coucou
Elle dort.

Elle dort
Et de toutes les heures du monde elle n'en pas gobé une seule
Tous les visages entrevus dans les gares
Toutes les horloges
L'heure de Paris l'heure de Berlin l'heure de Saint-Pétersbourg et l'heure de toutes les gares
Et à Oufa, le visage ensanglanté du canonnier
Et le cadran bêtement lumineux de Grodno
Et l'avance perpétuelle du train
Tous les matins on met les montres à l'heure
Le train avance et le soleil retarde
Rien n'y fait, j'entends les cloches sonores
Le gros bourdon de Notre-Dame
La cloche aigrette du Louvre qui sonna la Barthélémy
Les carillons rouillés de Bruges-La-Morte
Les sonneries électriques de la bibliothèque de New York
Les campagnes de Venise
Et les cloches de Moscou, l'horloge de la Porte-Rouge qui me comptait les heures quand j'étais dans un bureau
Et mes souvenirs
Le train tonne sur les plaques tournantes
Le train roule
Un gramophone grasseye une marche tzigane
Et le monde comme l'horloge du quartier juif de Prague, tourne éperdument à rebours.

Effeuille la rose des vents
Voici que bruissent les orages déchaînés
Les trains roulent en tourbillon sur les réseaux enchevêtrés
Bilboquets diaboliques
Il y a des trains qui ne se rencontrent jamais
D'autres se perdent en route
Les chefs de gare jouent aux échecs
Tric-Trac
Billard
Caramboles
Paraboles
La voie ferrée est une nouvelle géométrie
Syracuse
Archimède
Et les soldats qui l'égorgerent

Et les galères
Et les vaisseaux
Et les engins prodigieux qu'il inventa
Et toutes les tueries
L'histoire antique
L'histoire moderne
Les tourbillons
Les naufrages
Même celui du *Titanic* que j'ai lu dans un journal
Autant d'images-associations que je ne peux pas développer dans mes vers
Car je suis encore fort mauvais poète
Car l'univers me déborde
Car j'ai négligé de m'assurer contre les accidents de chemins de fer
Car je ne sais pas aller jusqu'au bout
Et j'ai peur.

J'ai peur
Je ne sais pas aller jusqu'au bout
Comme mon ami Chagall je pourrais faire une série de tableaux déments
Mais je n'ai pas pris de notes en voyage
« Pardonnez-moi mon ignorance
« Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu des vers »
Comme dit Guillaume Apollinaire
Tout ce qui concerne la guerre on peut le lire dans les *Mémoires* de Kouropatkine
Ou dans les journaux japonais qui sont aussi cruellement illustrés
À quoi bon me documenter
Je m'abandonne
Aux sursauts de ma mémoire...

À partir d'Irkoutsk le voyage devint beaucoup trop lent
Beaucoup trop long
Nous étions dans le premier train qui contournait le lac Baïkal
On avait orné la locomotive de drapeaux et de lampions
Et nous avions quitté la gare aux accents tristes de l'hymne au Tzar.
Si j'étais peintre, je déverserais beaucoup de rouge, beaucoup de jaune sur la fin de ce voyage
Car je crois bien que nous étions tous un peu fous
Et qu'un délire immense ensanglantait les faces énervées de mes compagnons de voyage
Comme nous approchions de la Mongolie
Qui ronflait comme un incendie.
Le train avait ralenti son allure
Et je percevais dans le grincement perpétuel des roues
Les accents fous et les sanglots
D'une éternelle liturgie

J'ai vu
J'ai vu les trains silencieux les trains noirs qui revenaient de l'Extrême-Orient et qui passaient en fantôme
Et mon œil, comme le fanal d'arrière, court encore derrière ses trains
À Talga 100 000 blessés agonisaient faute de soins
J'ai visité les hôpitaux de Krasnoïarsk
Et à Khilok nous avons croisé un long convoi de soldats fous
J'ai vu dans les lazarets les plaies béantes les blessures qui saignaient à pleines orgues
Et les membres amputés dansaient autour ou s'envolaient dans l'air rauque
L'incendie était sur toutes les faces dans tous les cœurs
Des doigts idiots tambourinaient sur toutes les vitres
Et sous la pression de la peur les regards crevaient comme des abcès
Dans toutes les gares on brûlait tous les wagons
Et j'ai vu

J'ai vu des trains de soixante locomotives qui s'enfuyaient à toute vapeur pourchassées par les horizons en rut et des bandes de corbeaux qui s'envolaient désespérément après
Disparaître
Dans la direction de Port-Arthur.

À Tchita nous eûmes quelques jours de répit
Arrêt de cinq jours vu l'encombrement de la voie
Nous les passâmes chez Monsieur Iankéléwitch qui voulait me donner sa fille unique en mariage
Puis le train repartit.
Maintenant c'était moi qui avais pris place au piano et j'avais mal aux dents
Je revois quand je veux cet intérieur si calme le magasin du père et les yeux de la fille qui venait le soir dans mon lit
Moussorgsky
Et les lieder de Hugo Wolf
Et les sables du Gobi
Et à Khaïlar une caravane de chameaux blancs
Je crois bien que j'étais ivre durant plus de 500 kilomètres
Mais j'étais au piano et c'est tout ce que je vis
Quand on voyage on devrait fermer les yeux
Dormir
J'aurais tant voulu dormir
Je reconnais tous les pays les yeux fermés à leur odeur
Et je reconnais tous les trains au bruit qu'ils font
Les trains d'Europe sont à quatre temps tandis que ceux d'Asie sont à cinq ou sept temps
D'autres vont en sourdine sont des berceuses
Et il y en a qui dans le bruit monotone des roues me rappellent la prose lourde de Maeterlinck
J'ai déchiffré tous les textes confus des roues et j'ai rassemblé les éléments épars d'une violente beauté
Que je possède
Et qui me force.

Tsitsikar et Kharbine
Je ne vais pas plus loin
C'est la dernière station
Je débarquai à Kharbine comme on venait de mettre le feu aux bureaux de la Croix-Rouge.

Ô Paris
Grand foyer chaleureux avec les tisons entrecroisés de tes rues et les vieilles maisons qui se penchent au-dessus et se réchauffent
Comme des aïeules
Et voici, des affiches, du rouge du vert multicolores comme mon passé bref du jaune
Jaune la fière couleur des romans de France à l'étranger.
J'aime me frotter dans les grandes villes aux autobus en marche
Ceux de la ligne Saint-Germain-Montmartre m'emportent à l'assaut de la Butte
Les moteurs beuglent comme les taureaux d'or
Les vaches du crépuscule broutent le Sacré-Cœur
Ô Paris
Gare centrale débarcadère des volontés, carrefour des inquiétudes
Seuls les marchands de couleur ont encore un peu de lumière sur leur porte
La Compagnie Internationale des Wagons-Lits et des Grands Express Européens m'a envoyé son prospectus
C'est la plus belle église du monde
J'ai des amis qui m'entourent comme des garde-fous
Ils ont peur quand je pars que je ne revienne plus
Toutes les femmes que j'ai rencontrées se dressent aux horizons
Avec les gestes piteux et les regards tristes des sémaphores sous la pluie
Bella, Agnès, Catherine et la mère de mon fils en Italie
Et celle, la mère de mon amour en Amérique
Il y a des cris de sirène qui me déchirent l'âme

Là-bas en Mandchourie un ventre tressaille encore comme dans un accouchement
Je voudrais
Je voudrais n'avoir jamais fait mes voyages
Ce soir un grand amour me tourmente
Et malgré moi je pense à la petite Jehanne de France.
C'est par un soir de tristesse que j'ai écrit ce poème en son honneur
Jeanne
La petite prostituée
Je suis triste je suis triste
J'irai au *Lapin Agile* me ressouvenir de ma jeunesse perdue
Et boire des petits verres
Puis je rentrerai seul
Paris

Ville de la Tour Unique du grand Gibet et de la Roue

○ « Le Panama ou l'aventures de mes sept oncles »

Des livres
Il y a des livres qui parlent du Canal de Panama
Je ne sais pas ce que disent les catalogues des bibliothèques
Et je n'écoute pas les journaux financiers
Quoique les bulletins de la Bourse soient notre prière quotidienne

Le Canal de Panama est intimement lié à mon enfance...
Je jouais sous la table
Je disséquais les mouches
Ma mère me racontait les aventures de ses sept frères
De mes sept oncles
Et quand elle recevait des lettres
Éblouissement !
Ces lettres avec les beaux timbres exotiques qui portent les vers de Rimbaud en exergue
Elle ne me racontait rien ce jour-là
Et je restais triste sous ma table

C'est aussi vers cette époque que j'ai lu l'histoire du tremblement de terre de Lisbonne
Mais je crois bien
Que le crach du Panama est d'une importance plus universelle
Car il a bouleversé mon enfance.
J'avais un beau livre d'images
Et je voyais pour la première fois
La baleine
Le gros nuage
Le morse
Le soleil
Le grand morse
L'ours le lion le chimpanzé le serpent à sonnettes et la mouche
La mouche
La terrible mouche
— Maman, les mouches ! les mouches ! et les troncs d'arbres !
— Dors, dors, mon enfant.
Ahasvérus est idiot

J'avais un beau livre d'images

Un grand lévrier qui s'appelait Dourak
Une bonne anglaise
Banquier
Mon père perdit les trois quarts de sa fortune
Comme nombre d'honnêtes gens qui perdirent leur argent dans ce crach,
Mon père
Moins bête
Perdait celui des autres,
Coups de revolver,
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 avons dû déménager
Et les quelques chambres de notre petit appartement étaient bourrées de meubles
Nous n'étions plus dans notre villa de la côte
J'étais seul des jours entiers
Parmi les meubles entassés
Je pouvais même casser de la vaisselle
Fendre les fauteuils
Démolir le piano...
Puis au bout d'un nombre de jours bien long
Vint une lettre d'un de mes oncles

C'est le crach du Panama qui fit de moi un poète !
C'est épatant
Tous ceux de ma génération sont ainsi
Jeunes gens
Qui ont subi des ricochets étranges
On ne joue plus avec des meubles
On ne joue plus avec des vieilleries

On casse toujours et partout la vaisselle
On s'embarque
On chasse les baleines
On tue les morses
On a toujours peur de la mouche tsé-tsé
Car nous n'aimons pas dormir.

L'ours le lion le chimpanzé le serpent à sonnettes m'avaient appris à lire...
Oh cette première lettre que je déchiffrai seul et plus grouillante que toute la création
Mon oncle disait :
Je suis boucher à Galveston
Les abattoirs sont à 6 lieues de la ville
C'est moi qui ramène les bêtes saignantes, le soir, tout le long de la mer
Et quand je passe les pieuvres se dressent en l'air
Soleil couchant...
Et il y avait encore quelque chose
La tristesse
Et le mal du pays.

Mon oncle, tu as disparu durant le cyclone de 1895
J'ai vu depuis la ville reconstruite et je me suis promené au bord de la mer où tu menais les bêtes saignantes

Il y avait une fanfare salutiste qui jouait dans un kiosque en treillage
On m'a offert une tasse de thé
On n'a jamais retrouvé ton cadavre
Et à ma vingtième année j'ai hérité de tes 400 dollars d'économie
Je possède aussi la boîte à biscuits qui te servait de reliquaire
Elle est en fer-blanc
Toute ta pauvre religion
Un bouton d'uniforme
Une pipe kabyle
Des graines de cacao
Une dizaine d'aquarelles de ta main
Et les photos des bêtes à prime, les taureaux géants que tu tiens en laisse
Tu es en bras de chemise avec un tablier blanc

Moi aussi j'aime les animaux
Sous la table
Seul
Je joue déjà avec les chaises
Armoires portes
Fenêtres
Mobilier modern-style
Animaux préconçus
Qui trônent dans les maisons
Comme la reconstitution des bêtes antédiluviennes dans les musées
Le premier escabeau est un aurochs !
J'enfonce les vitrines
Et j'ai jeté tout cela
La ville, en pâture à mon chien
Les images
Les livres
La bonne
Les visites
Quels rires !

Comment voulez-vous que je prépare des examens ?
Vous m'avez envoyé dans tous les pensionnats d'Europe
Lycées
Gymnases
Université
Comment voulez-vous que je prépare des examens
Quand une lettre est sous la porte
J'ai vu
La belle pédagogie !
J'ai vu au cinéma le voyage qu'elle a fait
Elle a mis soixante-huit jours pour venir jusqu'à moi
Chargée de fautes d'orthographe
Mon deuxième oncle :
J'ai marié la femme qui fait le meilleur pain du district
J'habite à trois journées de mon plus proche voisin
Je suis maintenant chercheur d'or à Alaska
Je n'ai jamais trouvé plus de 500 francs d'or dans ma pelle
La vie non plus ne se paye pas à sa valeur !
J'ai eu trois doigts gelés
Il fait froid...

Et il y avait encore quelque chose
La tristesse
Et le mal du pays.

Oh mon oncle, ma mère m'a tout dit
Tu as volé des chevaux pour t'enfuir avec tes frères
Tu t'es fait mousse à bord d'un cargo-boat
Tu t'es cassé la jambe en sautant d'un train en marche
Et après l'hôpital, tu as été en prison pour avoir arrêté une diligence
Et tu faisais des poésies inspirées de Musset
San-Francisco
C'est là que tu lisais l'histoire du général Suter qui a conquis la
Californie aux États-Unis
Et qui, milliardaire, a été ruiné par la découverte des mines d'or sur ses terres
Tu as longtemps chassé dans la vallée du Sacramento où j'ai travaillé au défrichage du sol
Mais qu'est-il arrivé
Je comprends ton orgueil
Manger le meilleur pain du district et la rivalité des voisins 12 femmes par 1.000 kilomètres carrés
On t'a trouvé
La tête trouée d'un coup de carabine
Ta femme n'était pas là
Ta femme s'est remariée depuis avec un riche fabricant de confitures

J'ai soif
Nom de Dieu
De nom de Dieu
De nom de Dieu

Je voudrais lire la *Feuille d'Avis de Neuchâtel* ou *Le Courrier de Pampelune*
Au milieu de l'Atlantique on n'est pas plus à l'aise que dans une salle de rédaction
Je tourne dans la cage des méridiens comme un écureuil dans la sienne
Tiens voilà un Russe qui a une tête sympathique
Où aller
Lui non plus ne sait où déposer son bagage
A Léopoldville ou à la Sedjérah près Nazareth, chez Mr Junod ou chez mon vieil ami Perl
Au Congo en Bessarabie à Samoa
Je connais tous les horaires
Tous les trains et leurs correspondances
L'heure d'arrivée l'heure du départ
Tous les paquebots tous les tarifs et toutes les taxes
Ça m'est égal
J'ai des adresses
Vivre de la tape
Je reviens d'Amérique à bord du *Voltumo*, pour 35 francs de New York à Rotterdam

C'est le baptême de la ligne
Les machines continues s'appliquent de bonnes claques
Boys
Platch
Les baquets d'eau
Un Américain les doigts tachés d'encre bat la mesure
La télégraphie sans fil
On danse avec les genoux dans les pelures d'orange et les boîtes de conserve vides
Une délégation est chez le capitaine

Le Russe révolutionnaire expériences érotiques
Gaoupa
Le plus gros mot hongrois
J'accompagne une marquise napolitaine enceinte de 8 mois
C'est moi qui mène les émigrants de Kichinef à Hambourg
C'est en 1901 que j'ai vu la première automobile,
En panne,
Au coin d'une rue
Ce petit train que les Soleurois appellent un fer à repasser
Je téléphonerai à mon consul
Délivrez-moi immédiatement un billet de 3e classe
The Uranium Steamship C°
J'en veux pour mon argent
Le navire est à quai
Débraillé
Les sabords grand ouverts
Je quitte le bord comme on quitte une sale putain

En route
Je n'ai pas de papier pour me torcher
Et je sors
Comme le dieu Tangaloa qui en pêchant à la ligne tira le monde hors des eaux
La dernière lettre de mon troisième oncle :
Papeete, le 1er septembre 1887.
Ma sœur, ma très chère sœur
Je suis bouddhiste membre d'une secte politique
Je suis ici pour faire des achats de dynamite
On en vend chez les épiciers comme chez vous la chicorée
Par petits paquets
Puis je retournerai à Bombay faire sauter les
Anglais
Ça chauffe
Je ne te reverrai jamais plus...
Et il y avait encore quelque chose
La tristesse
Et le mal du pays.

Vagabondage
J'ai fait de la prison à Marseille et l'on me ramène de force à l'école
Toutes les voix crient ensemble
Les animaux et les pierres
C'est le muet qui a la plus belle parole
J'ai été libertin et je me suis permis toutes les privautés avec le monde

Vous qui aviez la foi pourquoi n'êtes-vous pas arrivé à temps
A votre âge
Mon oncle
Tu étais joli garçon et tu jouais très bien du cornet à pistons
C'est ça qui t'a perdu comme on dit vulgairement
Tu aimais tant la musique que tu préféras le ronflement des bombes aux symphonies des habits noirs
Tu as travaillé avec des joyeux Italiens à la construction d'une voie ferrée dans les environs de
Baghavapour
Boute en train
Tu étais le chef de file de tes compagnons

Ta belle humeur et ton joli talent d'orphéoniste
Tu es la coqueluche des femmes du baraquement
Comme Moïse tu as assommé ton chef d'équipe
Tu t'es enfui
On est resté douze ans sans aucune nouvelle de toi
Et comme Luther un coup de foudre t'a fait croire à Dieu
Dans ta solitude
Tu apprends le bengali et l'urlu pour apprendre à fabriquer les bombes
Tu as été en relation avec les comités secrets de Londres
C'est à White-Chapel que j'ai retrouvé ta trace
Tu es convict
Ta vie circonscrite
Telle que
J'ai envie d'assassiner quelqu'un au boudin ou à la gaufre pour avoir l'occasion de te voir
Car je ne t'ai jamais vu
Tu dois avoir une longue cicatrice au front

Quant à mon quatrième oncle il était valet de chambre du général
Robertson qui a fait la guerre aux Boërs
Il écrivait rarement des lettres ainsi conçues
Son Excellence a daigné m'augmenter de 50 £
Ou
Son Excellence emporte 48 paires de chaussures à la guerre
Ou
Je fais les ongles de Son Excellence tous les matins...
Mais je sais
Qu'il y avait encore quelque chose
La tristesse
Et le mal du pays.

Mon oncle Jean, tu es le seul de mes sept oncles que j'aie jamais vu
Tu étais rentré au pays car tu te sentais malade
Tu avais un grand coffre en cuir d'hippopotame qui était toujours bouclé
Tu t'enfermais dans ta chambre pour te soigner
Quand je t'ai vu pour la première fois, tu dormais
Ton visage était terriblement souffrant
Une longue barbe
Tu dormais depuis quinze jours
Et comme je me penchais sur toi
Tu t'es réveillé
Tu étais fou
Tu as voulu tuer grand-mère
On t'a enfermé à l'hospice
Et c'est là que je t'ai vu pour la deuxième fois
Sanglé
Dans la camisole de force
On t'a empêché de débarquer
Tu faisais de pauvres mouvements avec tes mains
Comme si tu allais ramer
Transvaal
Vous étiez en quarantaine et les horse-guards avaient braqué un canon sur votre navire
Prétoria
Un Chinois faillit t'étrangler
Le Tougela

Lord Robertson est mort
Retour à Londres
La garde-robe de Son Excellence tombe à l'eau ce qui te va droit au cœur
Tu es mort en Suisse à l'asile d'aliénés de Saint-Aubain
Ton entendement
Ton enterrement
Et c'est là que je t'ai vu pour la troisième fois
Il neigeait
Moi, derrière ton corbillard, je me disputais avec les croque-morts à propos de leur pourboire
Tu n'as aimé que deux choses au monde
Un cacatoès
Et les ongles roses de Son Excellence

Il n'y a pas d'espérance
Et il faut travailler
Les vies encloses sont les plus denses

Tissus stéganiques
Remy de Gourmont habite au 71 de la rue des Saints-Pères
Filagore ou seizaine

« Séparés un homme rencontre un homme mais une montagne ne rencontre jamais une autre montagne »
Dit un proverbe hébreu
Les précipices se croisent
J'étais à Naples
1896
Quand j'ai reçu le *Petit Journal Illustré*
Le capitaine Dreyfus dégradé devant l'armée
Mon cinquième oncle :
Je suis chef au Club-Hôtel de Chicago
J'ai 400 gâte-sauces sous mes ordres
Mais je n'aime pas la cuisine des Yankees
Prenez bonne note de ma nouvelle adresse
Tunis etc.
Amitiés de la tante Adèle
Prenez bonne note de ma nouvelle adresse
Biarritz etc.

Oh mon oncle, toi seul tu n'as jamais eu le mal du pays
Nice Londres Buda-Pest Bermudes Saint-Pétersbourg Tokio Memphis
Tous les grands hôtels se disputent tes services
Tu es le maître
Tu as inventé nombre de plats doux qui portent ton nom
Ton art
Tu te donnes tu te vends on te mange
On ne sait jamais où tu es
Tu n'aimes pas rester en place
Il paraît que tu possèdes une *Histoire de la Cuisine à travers tous les âges et chez tous les peuples*
En 12 vol. in-8°
Avec les portraits des plus fameux cuisiniers de l'histoire
Tu connais tous les événements
Tu as toujours été partout où il se passait quelque chose
Tu es peut-être à Paris.
Tes menus

Sont la poésie nouvelle

J'ai quitté tout cela
J'attends
La guillotine est le chef-d'œuvre de l'art plastique
Son dé clic
Mouvement perpétuel
Le sang des bandits
Les chants de la lumière ébranlent les tours
Les couleurs croulent sur la ville
Affiche plus grande que toi et moi
Bouche ouverte et qui crie
Dans laquelle nous brûlons
Les trois jeunes gens ardents
Hananie Mizaël Azarie
Adam's Express C°
Derrière l'Opéra
Il faut jouer à saute-mouton
A la brebis qui broute
Femme-tremplin
Le beau joujou de la réclame
En route !
Siméon, Siméon
Paris-adioux

C'est rigolo
Il y a des heures qui sonnent
Quai-d'Orsay-Saint-Nazaire !
On passe sous la Tour Eiffel — boucler la boucle — pour retomber de l'autre côté du monde
Puis on continue
Les catapultes du soleil assiègent les tropiques irascibles
Riche Péruvien propriétaire de l'exploitation du guano d'Angamos
On lance l'Acaraguan Bananan
A l'ombre
Les mulâtres hospitaliers
J'ai passé plus d'un hiver dans ces îles fortunées
L'oiseau-secrétaire est un éblouissement
Belles dames plantureuses
On boit des boissons glacées sur la terrasse
Un torpilleur brûle comme un cigare
Une partie de polo dans le champ d'ananas
Et les palétuviers éventent les jeunes filles studieuses
My gun
Coup de feu
Un observatoire au flanc du volcan
De gros serpents dans la rivière desséchée
Haie de cactus
Un âne claironne la queue en l'air
La petite Indienne qui louche veut se rendre à Buenos Aires
Le musicien allemand m'emprunte ma cravache à pommeau d'argent et une paire de gants de Suède
Ce gros Hollandais est géographe
On joue aux cartes en attendant le train
C'est l'anniversaire de la Malaise
Je reçois un paquet à mon nom, 200.000 pesetas et une lettre de mon sixième oncle :

Attends-moi à la factorerie jusqu'au printemps prochain
Amuse-toi bien bois sec et n'épargne pas les femmes
Le meilleur électuaire
Mon neveu...
Et il y avait encore quelque chose
La tristesse
Et le mal du pays.

Oh mon oncle, je t'ai attendu un an et tu n'es pas venu
Tu étais parti avec une compagnie d'astronomes qui allait inspecter le ciel sur la côte occidentale de la Patagonie
Tu leur servais d'interprète et de guide
Tes conseils
Ton expérience
Il n'y en avait pas deux comme toi pour viser l'horizon au sextant
Les instruments en équilibre
Électro-magnétiques
Dans les fjords de la Terre de Feu
Aux confins du monde
Vous péchiez des mousses protozoaires en dérive entre deux eaux à la lueur des poissons électriques
Vous collectionniez des aérolithes de peroxyde de fer
Un dimanche matin :
Tu vis un évêque mitre sortir des eaux
Il avait une queue de poisson et t'aspergeait de signes de croix
Tu t'es enfui dans la montagne en hurlant comme un vari blessé
La nuit même
Un ouragan détruisit le campement
Tes compagnons durent renoncer à l'espoir de te retrouver vivant
Ils emportèrent soigneusement les documents scientifiques
Et au bout de trois mois,
Les pauvres intellectuels,
Ils arrivèrent un soir à un feu de gauchos où l'on causait justement de toi
J'étais venu à ta rencontre
Tupa
La belle nature
Les étalons s'enculent
200 taureaux noirs mugissent
Tango-argentin

Bien quoi
Il n'y a donc plus de belles histoires
La Vie des Saints
Dos Nachtbuechlein von Schuman
Cymbalum mundi
La Tariffa delle Puttane di Venegia
Navigation de Jean Struys, Amsterdam, 1528
Shalom Aleïchem
Le Crocodile de Saint-Martin
Strindberg a démontré que la terre n'est pas ronde
Déjà Gavarni avait aboli la géométrie
Pampas
Disque
Les iroquoises du vent
Saupiquets

L'hélice des gemmes
Maggi
Byrrh
Daily Chronicle
La vague est une carrière où l'orage en sculpteur abat des blocs de taille
Quadrages d'écume qui prennent le mors aux dents
Eternellement
Depuis le commencement du monde
Je siffle
Un frissoulis de bris

Mon septième oncle
On n'a jamais su ce qu'il est devenu
On dit que je te ressemble
Je vous dédie ce poème
Monsieur Bertrand
Vous m'avez offert des liqueurs fortes pour me prémunir contre les fièvres du canal
Vous vous êtes abonné à l'Argus de la Presse pour recevoir toutes les coupures qui me concernent.
Dernier Français de Panama (il n'y en a pas 20)
Je vous dédie ce poème
Barman du Matachine
Des milliers de Chinois sont morts où se dresse maintenant le Bar flamboyant
Vous distillez
Vous vous êtes enrichi en enterrant les cholériques
Envoyez-moi la photographie de la forêt de chênes-lièges qui pousse sur les 400 locomotives
abandonnées par l'entreprise française
Cadavres-vivants
Le palmier greffé dans la banne d'une grue chargée d'orchidées
Les canons d'Aspinwall rongés par les toucans
La drague aux tortues
Les pumas qui nichent dans le gazomètre défoncé
Les écluses perforées par les poissons-scie
La tuyauterie des pompes bouchée par une colonie d'iguanes
Les trains arrêtés par l'invasion des chenilles
Et l'ancre gigantesque aux armoiries de Louis XV dont vous n'avez su m'expliquer la présence dans la
forêt
Tous les ans vous changez les portes de votre établissement incrustées de signatures
Tous ceux qui passèrent chez vous
Ces 32 portes quel témoignage
Langues vivantes de ce sacré canal que vous chérissez tant

Ce matin est le premier jour du monde
Isthme
D'où l'on voit simultanément tous les astres du ciel et toutes les formes de la végétation
Préexcellence des montagnes équatoriales
Zone unique
Il y a encore le vapeur de l'Amidon Paterson
Les initiales en couleurs de l'Atlantic-Pacific Tea-Trust
Le Los Angeles limited qui part à 10 h 02 pour arriver le troisième jour et qui est le seul train au monde
avec wagon-coiffeur
Le Trunk les éclipses et les petites voitures d'enfants
Pour vous apprendre à épeler l'A B C de la vie sous la fêrle des sirènes en partance
Toyo Kisen Kaisha
J'ai du pain et du fromage

Un col propre
La poésie date d'aujourd'hui

La voie lactée autour du cou
Les deux hémisphères sur les yeux
A toute vitesse
Il n'y a plus de pannes
Si j'avais le temps de faire quelques économies je prendrais part au rallye aérien
J'ai réservé ma place dans le premier train qui passera le tunnel sous la Manche
Je suis le premier aviateur qui traverse l'Atlantique en monocoque
900 millions

Terre Terre Eaux Océans Ciel
J'ai le mal du pays
Je suis tous les visages et j'ai peur des boîtes aux lettres
Les villes sont des ventres
Je ne suis plus les voies
Lignes
Câbles
Canaux
Ni les ponts suspendus !

Soleils lunes étoiles
Mondes apocalyptiques
Vous avez encore tous un beau rôle à jouer
Un siphon éternue
Les cancans littéraires vont leur train
Tout bas
A la Rotonde
Comme tout au fond d'un verre
J'attends

Je voudrais être la cinquième roue du char
Orage
Midi à quatorze heures
Rien et partout

• « *Au cœur du monde* »

Ce ciel de Paris est plus pur qu'un ciel d'hiver lucide de froid
Jamais je ne vis de nuits plus sidérales et plus touffues que ce printemps
Où les arbres des boulevards sont comme les ombres du ciel,
Fronaisons dans les rivières mêlées aux oreilles d'éléphant,
Feuilles de platanes, lourds marronniers.

Un nénuphar sur la Seine, c'est la lune au fil de l'eau
La Voie Lactée dans le ciel se pâme sur Paris et l'étreint
Folle et nue et renversée, sa bouche suce Notre-Dame.
La Grande Ourse et la Petite Ourse grognent autour de Saint-Merri.
Ma main coupée brille au ciel dans la constellation d'Orion.

Dans cette lumière froide et crue, tremblotante, plus qu'irréelle,
Paris est comme l'image refroidie d'une plante
Qui réapparaît dans sa cendre. Triste simulacre.

Tirées au cordeau et sans âge, les maisons et les rues ne sont
Que pierre et fer en tas dans un désert invraisemblable.

Babylone et la Thébaïde ne sont pas plus mortes, cette nuit, que la ville morte de Paris
Bleue et verte, encre et goudron, ses arêtes blanchies aux étoiles.
Pas un bruit. Pas un passant. C'est le lourd silence de guerre.
Mon œil va des pissotières à l'œil violet des réverbères.
C'est le seul espace éclairé où traîner mon inquiétude.

C'est ainsi que tous les soirs je traverse tout Paris à pied
Des Batignolles au Quartier Latin comme je traverserais les Andes
Sous les feux de nouvelles étoiles, plus grandes et plus consternantes,
La Croix du Sud plus prodigieuse à chaque pas que l'on fait vers elle émergeant de l'ancien monde
Sur son nouveau continent.

Je suis l'homme qui n'a plus de passé. — Seul mon moignon me fait mal. —
J'ai loué une chambre d'hôtel pour être bien seul avec moi-même.
J'ai un panier d'osier tout neuf qui s'emplit de mes manuscrits.
Je n'ai ni livres ni tableau, aucun bibelot esthétique.

Un journal traîne sur ma table.
Je travaille dans ma chambre nue, derrière une glace dépolie,
Pieds nus sur du carrelage rouge, et jouant avec des ballons et une petite trompette d'enfant :
Je travaille à la FIN DU MONDE.