



HAL
open science

La porosité de la frontière onirique dans "Aléa" de Blaise Cendrars

Bastien Mouchet

► **To cite this version:**

Bastien Mouchet. La porosité de la frontière onirique dans "Aléa" de Blaise Cendrars. RILUNE - Revue des littératures européennes, 2018, Dormir, transcrire, créer : le rêve littéraire à travers les genres, les domaines et les époques, 12. <hal-01941831v2>

HAL Id: hal-01941831

<https://hal.science/hal-01941831v2>

Submitted on 18 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization



N° 12, 2018

RILUNE — Revue des littératures européennes

“Dormir, transcrire, créer : le rêve littéraire à travers les genres, les domaines et les époques”

BASTIEN MOUCHET

(UNIVERSITÉ LUMIÈRE, LYON II)

La porosité de la frontière onirique dans *Aléa* de Blaise Cendrars

Pour citer cet article

Bastien Mouchet, « La porosité de la frontière onirique dans *Aléa* de Blaise Cendrars », in *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 12, *Dormir, transcrire, créer : le rêve littéraire à travers les genres, les domaines et les époques*, p. 75-89 (Mirta Cimmino, Maria Teresa De Palma, Isabella Del Monte, édts.), 2018 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Se demander ce qui détermine la frontière entre le rêve et la réalité revient à s'interroger sur l'inviolabilité des territoires de l'un et de l'autre. Nous voudrions nous écarter de cette perception duelle en nous attachant à montrer dans quelle mesure cette frontière permet au réel et à l'imaginaire de s'interpénétrer dans une certaine conception historicisée du Moi. Le roman *Aléa* que Blaise Cendrars écrit en 1911 et qui vient tout récemment d'être publié dans son intégralité, peut nous permettre de comprendre la façon dont les bouleversements du désir qui se manifestent dans les songes peuvent se retrouver dans les divagations de la rêverie éveillée. En convoquant Nerval mais aussi tout un héritage symboliste européen de la fin du XIXe siècle, Cendrars construit une prose poétique de l'hallucination, sommet d'extases sensorielles et véritable syncrétisme entre différentes représentations de l'être et du monde.

Mots-clés: Hallucination, Onirisme, Extase, Cendrars, Nerval.

EN Wondering what determines the limit between dream and reality means to question the inviolability of each other's territories. We would like to distance ourselves from this dual perception by striving to show to what extent this boundary allows the reality and the imaginary to interpenetrate in a certain historicised conception of the Ego. The novel *Aléa*, written by Blaise Cendrars in 1911 and recently published in its full length, can help us understand how the upheaval of desire that appears in dreams can find its way into the wandering of daydreaming. By invoking Nerval but also a whole European symbolic patrimony of the late XIX century, Cendrars creates a poetic prose of hallucination, summit of sensory ecstasy and true syncretism between different representations of the being and the world.

Keywords: Hallucination, Dream, Ecstasy, Cendrars, Nerval.

BASTIEN MOUCHET

La porosité de la frontière onirique dans *Aléa* de Blaise Cendrars

Introduction : Le rêve en héritage

Dans le paysage littéraire français du début du XX^e siècle, la notion de *modernité* semble supplanter l'ancienne esthétique symboliste fin-de-siècle. Le dadaïsme, puis le surréalisme, avec leurs manifestes et cette volonté de redonner un nouveau souffle à la création artistique d'une France éreintée par la Grande Guerre, achèveront de rendre encore plus lointaines qu'elles ne l'étaient déjà les évocations du clair de lune de Verlaine et de Debussy. La revue *Les Feuilles libres* semble miser sur l'idée que la mode est une éternelle répétition de ce qui a déjà été fait en publiant « Un retour du symbolisme » de Jules Romains en 1921, puis en pariant sur un court roman-feuilleton, où les clairs de lune et les divagations des rêves sont à nouveau au rendez-vous : *Moganni Nameh* de Blaise Cendrars, en 1922. Pour le lecteur avisé de cette époque, Cendrars est principalement un poète, compagnon de route d'Apollinaire et des artistes montmartrois du Paris cosmopolite d'avant-guerre. Plus tard, il s'illustre avec ses *Dix-neuf poèmes élastiques* et participe à de nombreuses revues. Cendrars suit et commente l'actualité et les querelles littéraires, fait l'apologie des nombreuses inventions techniques de ce début du XX^e siècle. En 1917, dans une prose poétique exubérante, il célèbre le « Profond aujourd'hui », c'est-à-dire les merveilles du monde moderne et la jubilation de l'invention de nouvelles formes poétiques.

Pourtant l'énigmatique *Moganni Nameh*, publié dans les numéros vingt-cinq à trente et accompagné des dessins de Chagall, a de quoi dérouter son lecteur tant il semble écrit par une autre main. Plongeant dans les soubresauts de la conscience, multipliant les antépositions de l'adjectif, les qualificatifs flous, les stéréotypes et les allégories dans la droite ligne de l'esthétique symboliste, le texte n'eut que peu d'échos. Il faudra attendre 1962 pour les éditions Denoël, puis 1969 pour Le Club français du livre, pour que le récit soit à nouveau réédité. Cependant, l'exploration des archives de l'écrivain depuis quarante-huit ans et le travail de longue haleine des chercheurs permettront de révéler que *Moganni Nameh* est une réécriture d'un premier manuscrit rédigé en 1911

par celui qui s'appelle encore Frédéric-Louis Sauser. Ce texte source, bien plus dense et révélateur du travail de son auteur, ne parut que partiellement en 1987 chez Denoël. Ce n'est que tout récemment, en novembre 2017, que le texte fut publié dans son intégralité aux éditions Gallimard dans la collection de la « Bibliothèque de la Pléiade » sous son nom original, *Aléa*, et son sous-titre initial, *Roman à la cantonade*¹. À l'occasion de cette publication, il nous a semblé nécessaire de revenir sur cette œuvre inconnue qui éclaire le cheminement de l'écriture d'un poète, et qui nous permet de nous interroger sur la place du rêve et de la musique dans la création artistique par l'emploi d'une prose hallucinatoire.

Ce roman inachevé se présente dès sa préface comme un « essai », une tentative d'écriture longue, pour un jeune homme plein de la volonté d'écrire mais qui n'a encore rien publié. La majeure partie du texte est écrite à Saint-Pétersbourg, où Frédéric-Louis Sauser remplit des carnets entiers de ses états d'âme, de ses poèmes, de ses inspirations, de ses correspondances et de ses lectures qu'il recopie. Il connaît déjà bien l'Europe, parle français, traduit des œuvres de l'allemand, a des notions d'italien, de russe et d'anglais. *Aléa* présente un personnage, José, qui revient dans la famille de sa bien-aimée, morte il y a peu, à Saint-Pétersbourg, après une longue absence. On suit les déambulations et les délires du personnage dans la ville et dans la famille. L'action est presque inexistante, et il est difficile de distinguer ce qui relève du réel et ce qui relève de l'onirisme. Les frontières sont poreuses entre le sensible effectivement vécu par le protagoniste et ce qui tient de ses jugements. Si la narration est à la troisième personne, les plongées répétées dans les songes et les visions du protagoniste vont souvent se faire grâce aux monologues intérieurs à la première personne du singulier. L'ultra-subjectivité du texte ne permet pas de saisir José et le cadre dans lequel il évolue autrement que par le prisme de sa déraison. Yvette Bozon-Scalzitti, dans son *Blaise Cendrars et le symbolisme* à propos de *Moganni Nameh*, et Christine Le Quellec Cottier, dans *Devenir Cendrars* et dans la notice à *Aléa* publiée dans la « Bibliothèque de la Pléiade », ont montré tout ce que ce premier roman de jeunesse devait aux auteurs symbolistes et à la quantité phénoménale de lectures du jeune Freddy dans ces années. Au premier rang de ces influences on indiquera les dédicataires de l'œuvre : Remy de Gourmont, Carl Spitteler et Stanisław Przybyszewski.

¹ *Moganni Nameh* est principalement issu de coupes et de réductions d'*Aléa*. Pour connaître plus en détails les modifications apportées par Cendrars à son propre texte et ce qui les a motivées, nous renvoyons à l'appareil critique de l'édition Gallimard : CHRISTINE LE QUELLEC COTTIER, « Notes », in *Œuvres romanesques précédées des poésies complètes*, t. 1, édition établie par Claude Leroy avec la collaboration de Jean-Carlo Flückiger et Christine Le Quellec Cottier, Paris, Gallimard, 2017, p. 1547-1560.

En effet, *Aléa* apparaît au prix d'un véritable processus de collage d'autres textes antérieurs de Frédéric Sauser ou de fragments d'œuvres d'autres auteurs. Cette intertextualité assumée et exhibée est le témoignage que son écriture se génère par analogies, recopies et imitations. D'ailleurs, le héros est écrivain lui-même, et dans le récit est convoquée une bonne part de la littérature européenne du XIX^e siècle et du début du XX^e. À cheval entre le roman et la nouvelle, l'autobiographie et le poème en prose, ce texte, hybride et fragmentaire, est un maelström de références artistiques qui montre les limites de la représentation du rêve et de l'intériorité dans l'écriture.

Comme le protagoniste d'*Aurélia* de Gérard de Nerval, José revient, dans ses errances psychiques, sur la femme qu'il aurait fait souffrir et sur la culpabilité qui émane de cette faute initiale. L'apogée symboliste que représente ce texte est un moyen d'évacuer un méfait et un tiraillement sexuel, sources d'un désordre mental. Quand cette confusion et cette culpabilité se heurtent au monde sensible, c'est tout le champ de la perception qui s'en trouve perturbé, et le rêveur ne sait plus s'il dort ou s'il est éveillé. L'hallucination, pour le dictionnaire le Littré, est une « perception de sensations sans aucun objet extérieur qui les fasse naître. » Selon cette définition, on comprend que l'hallucination est bien une projection du moi du rêveur et de ses sensations imaginaires sur la toile que représente le réel. L'hallucination est en ce sens un moyen de sauter par-dessus la barrière qui sépare l'être du monde. Ce rapport complexe à l'onirisme nous semble être une marque de l'influence littéraire de Remy de Gourmont sur Sauser. Dans *Sixtine*, le maître invitait déjà à cette forme de mépris du réel : « De quoi donc me servirait la réalité, quand j'ai le rêve et la faculté de me protéiser, de posséder successivement toutes les formes de la vie, tous les états d'âme où l'homme se diversifie² ? ».

Nous voudrions montrer dans cet article comment Cendrars s'est approprié cet héritage et comment il invente une prose de l'hallucination qui joue avec les frontières qui séparent le réel du monde intérieur. Comment la place dominante des désirs du Moi sur le monde, peut-elle s'affranchir de la distinction entre rêve et réalité ? Pour répondre à cela, nous montrerons comment l'écriture réaliste échoue à s'imposer pour céder la place à un mouvement constant entre états de rêve et états de rêverie. Puis nous verrons comment le personnage confond le monde sensible et l'œuvre d'art, donnant à cette dernière une importance déterminante sur le premier. Enfin, nous voudrions tenter d'esquisser les

² REMY DE GOURMONT, *Sixtine : Roman de la vie cérébrale* [1890], édition établie par Christian Buat, Paris, Mercure de France, « La Bleue », 2016, p. 50.

contours de cette prose hallucinatoire qui se veut une conquête de l'extase, motif mystique transcendant la frontière onirique.

1. Envers et revers de l'onirisme

Le narrateur d'*Aléa* s'attache à indiquer les moments d'éveil ou d'endormissement du héros, comme des balises dans l'évolution de la narration. Que l'épuisement le fasse tomber dans le sommeil ou qu'un élément du monde extérieur l'invite à la rêverie jusqu'à la perte de ses repères spatio-temporels, la réalité tourne autour de la conscience inquiète du protagoniste. Jean-Daniel Gollut, dans son ouvrage *Conter les rêves*, cherche à définir ce qui fait la conception moderne du récit de rêve. Pour lui, il y a deux grandes perspectives majeures : une première tradition antique qui voit « la manifestation onirique comme un message transcendant » et en ce sens « orientée vers l'extériorité » ; et une seconde, plus moderne, qui « rapporte le rêve à l'intériorité du sujet et lui confère un sens en vertu du passé³ ». Cette dernière conception, fortement liée à l'essor de la psychologie, entre en accord avec la conception que Freddy Sauser se fait de la narration du rêve. Rien de transcendant, l'intériorité du sujet fait la consistance du rêve et fabrique même le réel. Rappelons qu'*Aléa* est dédié à l'auteur polonais d'expression allemande dont Sauser traduisit *Totenmesse* en 1910, Stanisław Przybyszewski. Dans cette œuvre, on trouve des affirmations comme : « le réel n'est qu'une forme particulière du rêve⁴ ». José va prendre ses rêves pour des réalités et certaines réalités pour ses propres rêves.

Dès le début du récit, la redécouverte de Saint-Pétersbourg éveille en lui « un bouquet lumineux de rêves, de féeries et de fièvres...⁵ ». La description continue dans un grand vertige : « Des gares défilent. Des lunes passent. Des plaines et des forêts tourbillonnent follement. [...] Tout tourne en un vertige épouvanté. Tout est emporté. Un cataclysme de l'univers se prépare⁶ ». Le paragraphe décrit une vision hallucinante du paysage aperçut depuis le fiacre. Après ce grand tournoiement des images, le lecteur peut lire : « Un tressautement du fiacre le réveille⁷ ».

³ Pour les trois citations de la phrase : JEAN-DANIEL GOLLUT, *Conter les rêves : la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti, 1993, p. 8.

⁴ STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI, *Messe des morts* [1893], traduction de Nicole Taubes, Paris, José Corti, « Romantique », n°53, 1995, p. 56.

⁵ BLAISE CENDRARS, *Aléa*, in *Œuvres romanesques précédées des poésies complètes*, t. 1, édition établie par Claude Leroy avec la collaboration de Jean-Carlo Flückiger et Christine Le Quellec Cottier, Paris, Gallimard, 2017, p. 1104.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

Autrement dit, le personnage s'était endormi sans que cela ne nous soit indiqué. Ce n'est là que le début des cycles de réveils et d'endormissements de José. Les cauchemars s'intriquent dans le continu de la narration de manière directe. Par exemple, au moment de rapporter son cauchemar où il assiste à une guerre entre gorilles, le narrateur insiste sur le fait que José « se réveilla hagard⁸ », car la puissance de ses rêves, qui s'apparentent à des fièvres, le perturbe jusque dans le réveil. Le chapitre trois s'ouvre encore sur un réveil : « Il se réveilla en sursaut⁹ ». Ainsi que le chapitre six : « Il ouvrit les yeux¹⁰ ». Il se recouche pourtant aussitôt, après avoir vu les ombres de la ville par la fenêtre. Comme une négation de la vie sociale, José préfère retourner à sa couche et l'action du récit tourne sur elle-même.

Mais le rêve nocturne n'est pas le seul moment où le réel est convoqué dans l'esprit de José pour y être transfiguré, puisqu'il est aussi un rêveur éveillé. Les membres de la famille qui l'entourent dans la maison sont complètement niés, renvoyés au vague pronom indéfini « on ». La mère de sa bien-aimée est appelée « la mère », son identité n'est donc définie que par rapport au narrateur sans davantage de précisions sur sa personnalité. Les meubles de la maison dégagent « une exhalaison de mauvais rêve¹¹ », ce qui oppose les rêves de José à la « puanteur des sommeils bourgeois¹² » qu'il traverse sans s'y arrêter. L'expression de sa misanthropie sera ensuite reprise plus loin alors qu'il arpente les rues de Saint-Pétersbourg. La solitude est la condition pour qu'émerge la rêverie. Freud l'exprime ainsi dans *L'interprétation du rêve* :

Dans une solitude où l'on se tient compagnie à soi-même loin de l'ennui du monde et de l'autre frustrant, la rêverie est l'activité de l'esprit qui concilie subtilement la contrainte du réel et les exigences du désir. Elle sert au rêve de façade, au symptôme de motif et est à l'artiste une source d'inspiration.¹³

La réalité et le désir se mêlent dans le cogito actif du rêveur. Cette rêverie et les débordements du désir qu'elle charrie avec elle deviennent trop envahissants. José en vient à compter les jours sans hallucinations, sans vagabondages de l'esprit : « Le principal fut qu'il n'eut plus d'hallucination de la journée. Il était trop sur ses gardes en face de l'autre¹⁴ ». *Aléa* devient la rêverie d'un auteur qui concentre ses

⁸ *Ibid.*, p. 1111.

⁹ *Ibid.*, p. 1113.

¹⁰ *Ibid.*, p. 1143.

¹¹ *Ibid.*, p. 1105.

¹² *Ibid.*

¹³ SIGMUND FREUD, *L'interprétation du rêve [1899-1900]*, OCF, IV : 1899-1900, Paris, PUF, 2004. Cité par Josiane Rolland in *Libres cahiers pour la psychanalyse*, Paris, In Press, n°14, 2006, p. 83.

¹⁴ BLAISE CENDRARS, *Aléa*, op. cit., p. 1112.

perceptions sensibles dans la métaphore du rêve. Son personnage, José, va lentement perdre pied et va avoir de plus en plus de mal à distinguer ce qui relève de la rêverie et ce qui n'en relève pas.

L'exemple du chat dans le chapitre deux est particulièrement parlant. Tandis que José tourne en rond dans sa chambre, il ferme les yeux comme s'il s'endormait, et voit un chat qui court « entre ses paupières comme au bord d'une gouttière¹⁵ ». Le félin est présenté comme une pure vision. Pourtant, quand José ouvre à nouveau les yeux le lecteur découvre que le chat est bien réel et se meut sur le toit de la maison voisine. Le narrateur en tire la conclusion suivante :

Quelle émotion. Il avait cru à une hallucination, là, tout à coup. Il faut ruser, se tromper, emmitoufler son esprit de mensonge. C'était ça, sa résolution. Il en était sûr, convaincu, - la comprenait¹⁶ !

Le mensonge est celui du personnage principal envers lui-même, trompant à son tour le lecteur. Christine Le Quellec Cottier, dans la notice à *Aléa*, donne une des clés pour comprendre cette place du mensonge dans la confusion sensorielle du personnage principal. Elle explique que Frédéric Sausser reprend ici la théorie de Remy de Gourmont dans *Le problème du style*, qui considère qu'il est essentiel de « sentir » pour un écrivain. Le mimétisme importe peu puisque :

Un écrivain ne doit songer, quand il écrit, ni à ses maîtres, ni même à son style. S'il voit, s'il sent, il dira quelque chose ; cela sera intéressant ou non, beau ou médiocre, chance à courir.¹⁷

Il faut pouvoir rendre compte de ce qui est ressenti et vécu même si cela semble jouer avec les représentations classiques du vrai. Suivant ce conseil, le récit n'hésite pas à multiplier les allers-retours entre le rêve explicitement nocturne et la rêverie, hallucination dynamique qui emporte José. La narration circule de l'envers du rêve au revers de la rêverie. Le protagoniste de ce récit est l'incarnation du rêveur absolu, de celui qui ne cesse de choisir l'onirisme et les manifestations du Moi qui s'y épanchent en lieu et place de la réalité.

Gaston Bachelard dans *La poétique de la rêverie* rappelle l'interférence entre le rêve et la rêverie. Le philosophe considère que la rêverie n'est pas une dérivation du rêve nocturne, elle implique le cogito conscient du rêveur de rêveries, tandis que le rêveur qui dort est passif et subit son

¹⁵ *Ibid.*, p. 1116.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ REMY DE GOURMONT, *Le Problème du style*, cité par Christine Le Quellec Cottier dans *Œuvres romanesques précédées des poésies complètes*, op. cit., p.1551.

rêve. La rêverie peut devenir un objet poétique qui se construit exactement comme le fait Sauser en racontant les tentatives de saisissement de ses visions par son personnage dans *Aléa*. Si on considère avec Bachelard que par la rêverie on gagne en conscience, alors le poète augmente sa perception du monde en transcrivant sa rêverie à l'écrit, comme cherche à le faire José. Capter cette rêverie consiste principalement à dire toutes les sensations qui s'y bouleversent. Bachelard écrira : « Tous les sens s'éveillent et s'harmonisent dans la rêverie poétique. C'est cette polyphonie des sens que la rêverie poétique doit enregistrer¹⁸ ». La rêverie poétique est ce qui maintient la tension entre le rêve et la vie dans *Aléa*. Le narrateur ne cherche pas nécessairement à entretenir la différence entre le rêve et la rêverie, il en retient surtout le processus hallucinatoire de l'un et de l'autre, qui va le conduire à sentir avec d'autant plus de force les extrémités de son désir. Le « je » narrateur essaie de se dégager de l'intensité de ce désir et cherche ainsi à se saisir de ses visions pour mieux s'en détacher. Cette volonté de création d'une écriture sensuelle qui permet de se tenir à la fois hors de soi et hors du monde, Frédéric Sauser la tire d'un héritage littéraire qui voit l'art comme une finalité de l'existence.

2. L'art ou la vie

José se rêve en tant qu'écrivain et musicien. D'ailleurs, son anthologie poétique est rangée sous son oreiller et le roman *Aléa* constitue en lui-même une anthologie. La poésie est pour le personnage principal le moyen de maîtriser les interpénétrations entre rêve et réalité. Chaque fin des sept chapitres se conclut par une citation d'un poète : Alfred de Vigny, Remy de Gourmont, Maurice Maeterlinck, C.-A. Sainte-Beuve, Charles Baudelaire, Goethe et une seconde fois Remy de Gourmont. Ceci n'est pas un simple hommage symbolique. Les œuvres poétiques constituent la réalité et le monde, dans cette acception, peut-être entièrement vécu à travers elles. Certains passages du roman se transforment en de véritables morceaux de critiques littéraires de la littérature franco-allemande du dix-neuvième siècle. En une seule page, José disserte de Mallarmé, Ghil, Stiner, Nietzsche, Gautier, les Goncourt, Flaubert et Gourmont. *Aléa* est, comme le sous-titre du roman *Sixtine* de Remy de Gourmont, un « Roman de la vie cérébrale ».

Au-delà d'un empirisme cousin de celui de Condillac où toute connaissance résulte de la somme de nos sensations, par ces figures

¹⁸ GASTON BACHELARD, *La poétique de la rêverie* [1960], Paris, PUF, « Quadrige », 2016, p. 6.

littéraires tutélaires, le « je » d'*Aléa* s'inscrit en bout de fil des courants symbolistes et décadents où le rêve déborde irrésistiblement sur la réalité. Ces références artistiques sont un moyen de s'échapper dans le rêve. À l'issue de la lecture du *Latin Mystique* de Remy de Gourmont :

Tous les rêves lui étaient de nouveaux ouverts, du centre, jusqu'à la périphérie, une effervescence rayonnante de pensée.¹⁹

Le livre est prétexte à la poursuite d'un rêve qui sera lui-même la source d'un nouveau livre. Pour s'apaiser de cette exaltation, José doit encore recourir à la poésie : « Pour se calmer, il se récita, à mi-voix, *Le Coucher du soleil romantique*, de Baudelaire²⁰ ». On comprend dès lors que le paroxysme de la divagation onirique se manifeste dans le cadre d'une bibliothèque. Le narrateur décrit le « pêle-mêle » d'impressions qui saisissent José quand il s'y trouve :

Dans la salle de lecture, une vague de sang chaud lui monta à la tête, il eut un instant de vertige. La salle oscillait. Les deux rangées des tables tombaient l'une dans l'autre. Au milieu des chaises renversées des hommes et des femmes, pêle-mêle. Puis, tout se remit en ordre, bien aligné.²¹

Finalement José devra se détacher de ses livres à cause d'un parfum de rose qui monte trop fort à ses narines. L'art tient une place fondamentale au centre de l'existence et doit provoquer les hallucinations identiques à celles que le rêve ou la rêverie ont su faire naître. L'artiste en ce sens est créateur de synthèses, d'unité, il est un rêveur total. L'art est un autre moyen de faire s'effondrer les frontières entre rêve et réalité et a pour mission de réaliser les synthèses sensorielles par les processus de synesthésies et de correspondances. Mais il réalise aussi une synthèse métaphysique en étant capable de faire le pont entre monde intérieur et monde extérieur :

Ouvrir une vie, saisir un fait, tirer la fibre précise dans cette chair vive pour provoquer les soubresauts voulus, reconstruire, à volonté, des synthèses inattendues, voilà le rôle de l'Art.²²

La quête ultime que symbolise la disparition de la frontière onirique dans *Aléa* est celle de la symbiose de l'art avec la vie. La recherche d'osmose artistiques s'apparente à des songes éveillés. Dans un long

¹⁹ BLAISE CENDRARS, *Aléa, op. cit.*, p. 1134.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 1140.

²² *Ibid.*, p. 1139.

paragraphe où le lecteur suit le flux de pensée de José qui « rêvait » d'avoir une chambre qui lui permette d'observer au mieux les passants afin de noter leurs faits et gestes, le protagoniste est pris de « furieuses échappées d'art²³ ». Ces échappées sont les seules capables de l'extraire de sa mélancolie pour l'ancrer dans la réalité. Quand cette stimulation retombe, il retombe également dans la nuit et retourne se coucher : « Les pignons des toits descendaient, comme des bonnets de nuit²⁴ ».

Sausser décrit un personnage qui monte dans ses extases et qui chute dans ses rêves, mais qui ne fixe pas l'équilibre du réel. Sous les symboles de la verticalité et de la profondeur se dessinent les aléas des rêves de José. Ne dit-on pas, en français, qu'on *tombe* de fatigue ? Fanny Déchanet-Platz dans *L'écrivain, le sommeil et les rêves* note que dans *Aurélia* de Nerval, le narrateur a tendance à tomber dans son rêve :

Nerval, chez qui le rêve éveillé et celui du sommeil se mélangent si souvent, témoigne aussi de cette expérience de la chute dans un passage d'*Aurélia* où le narrateur observe la décoration de sa chambre. [...] La chute équivaut ici à un voyage dans les profondeurs du monde vers un autre univers, ici marqué non plus par l'obscurité mais par la lumière, peut-être celle du rêve.²⁵

L'expérience de la chute est un point commun entre les deux poètes que sont Nerval et Cendrars. Tous les deux cherchent à dire la fragilité de la frontière entre le monde sensible et le monde intérieur, jusqu'à sombrer parfois, au fond d'eux-mêmes²⁶. De cet effondrement, le narrateur d'*Aléa*, comme celui d'*Aurélia*, en est victime :

Je me vautre au plus profond de moi-même, dans mon fauteuil, à l'aise.
Je suis bien seul. Je suis bien seul.
Les rideaux sont bien tirés. J'ignore le monde extérieur.
Silence.
En ce clair-obscur de calme le poêle de ma pensée ronronne.
Silence.
Mon œil tourne sur son axe - : étonné, je me contemple.
Silence.
Je suis Je.²⁷

²³ *Ibid.*, p. 1153.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ FANNY DECHANET-PLATZ, *L'écrivain, le sommeil et les rêves : 1800-1945*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 2008, p. 108.

²⁶ Sur l'influence considérable qu'a eu Gérard de Nerval sur Blaise Cendrars, voir CLAUDE LEROY, « Sous le signe de Nerval » in *La Main de Cendrars*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996.

²⁷ BLAISE CENDRARS, *Aléa, op. cit.*, p. 1148.

Dans ce partage anachronique des rêves poétiques, Sauser sait à qui il doit cette contemplation intime et cette solitude. Preuve en est que l'auteur du *Rêve et la Vie* est convoqué explicitement dans *Aléa* et est perçu comme un poète de l'irréel :

Il était émerveillé de voir combien sa vie se mêlait à sa littérature, et réciproquement. [...] La vie et le rêve, le réel et l'irréel se marient profondément, l'union est si intime, qu'il est fort compliqué de saisir quelque chose, d'expliquer un fait, d'entendre la ténuité des notes corollaires, qui permettraient pourtant le renversement, le dénouement de cet accord. Mieux que *Poème et réalité* de Goethe, *Le Rêve et la Vie*, de Gérard de Nerval, confirmait cette opinion, et Descartes, dans son *Traité des passions*, expliquait clairement le mécanisme de ce corollaire.²⁸

La référence à Nerval et ce passage sont essentiels car ils placent au centre de la problématique de la tension entre rêve et réalité, la question des « notes » autrement dit de la musique, motif qui transcende cette même tension. En ce sens, le réalisme mimétique est définitivement congédié au profit de la recherche d'un rythme primitif à l'origine des sensations. L'écriture doit permettre de saisir une vérité intime et de suivre la conscience du Moi.

Pour le chercheur Claude Leroy, Blaise Cendrars ne sera jamais un écrivain réaliste même quand il deviendra reporter ou mémorialiste. Le critique va jusqu'à affirmer que :

Pour lui, le réel n'existe pas. Il n'est rien d'autre qu'un partage entre le moi et le non-moi, partage précaire, menacé, dépourvu de garanties objectives. Ce que l'on nomme réel à des fins d'exorcisme n'est pour lui qu'une ligne de démarcation fragile entre l'invasion du moi par le non-moi et l'expansion du moi dans le non-moi. [...] Loïn d'être réaliste, l'écriture est créatrice de réel, et c'est pourquoi le poète « du monde entier » place son œuvre sous le signe de l'irréalisme.²⁹

Cet irréalisme trouve une réalisation dans l'invention d'une prose de l'hallucination qui mêle aux divagations du rêve la symphonie de l'extase.

²⁸ *Ibid.*, p. 1139.

²⁹ CLAUDE LEROY, *Dans l'atelier de Cendrars*, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2014, p. 148.

3. Une prose de l'hallucination

Chez le dormeur qui rêve, l'esprit associe des éléments hétéroclites et renverse les codes qui ont droit de cité le jour. Ce qu'on nomme aujourd'hui l'inconscient prend l'ascendant et mène la danse. Dans ce bric-à-brac d'images, le désir peut s'exprimer dans les atours les moins attendus. Une lourde tension sexuelle, dont José disserte dans de nombreux passages en monologues intérieurs, est souvent la génératrice de ses hallucinations diurnes et de ses songes nocturnes. Les soubresauts du désir sont à la racine de ce qui fait le désordre mental et construit l'univers onirique du protagoniste. Comme dans *Aurélia*, le héros du roman de Frédéric Sauser est coupable d'une faute initiale envers la femme aimée, morte³⁰. Une autre femme l'attend, Olympie, mais elle est très loin de lui. Tout le défi de José sera de s'extraire d'un monde intérieur et d'un corps qui le tirent tous les deux vers une chute inexorable. Sortir du monde et sortir de soi c'est tout ce que le processus de l'extase promet. Les crises extatiques du personnage que l'auteur fabrique dans une multiplication d'hallucinations sont un moyen, non plus d'accélérer les franchissements de la frontière entre l'envers et le revers de l'onirisme, mais d'aller au-delà des notions même de rêve et de réalité par la production artistique. Nous voudrions présenter un de ces moments où les hallucinations de José sont les plus fortes et où celles-ci relèvent d'un mouvement ascendant, pour en dégager les procédés d'écriture de l'extase qui permettent aux rêves et à la réalité de s'interpénétrer dans le champ de la production narrative.

Cet exemple d'extase sur lequel il nous paraît fondamental de nous focaliser, concerne la perception de la musique par José. Pour le narrateur, écouter de la musique revient à connaître une expérience mystique que la littérature tenterait vainement de reproduire. Pour l'écrivain qui cherche à répliquer le monde, la mission première serait de reconstituer le rythme de l'univers et les émotions provoquées par les sons. Cela implique de débarrasser le mot de son impureté et de lui assigner un sens unique ou une infinité de sens. Le mot doit être le plus juste ou le plus général possible. La musique incarne pour José, admirateur de Chopin, Beethoven et Mozart, le sommet de son inspiration personnelle. Ainsi précède-t-elle souvent sa production littéraire. La prose de l'hallucination est une « prose rythmique ». Voilà le sens de la

³⁰ Cela concorde avec ce qu'écrit Cendrars dans les lettres à son frère Georges : il aurait connu en Russie une jeune femme, Hélène, dont il était très amoureux et qui serait morte dans un incendie alors qu'il était de passage chez lui en Suisse. Il en aurait gardé une grande culpabilité. Néanmoins, un doute plane encore sur l'existence réelle de cette jeune femme, probable invention de l'auteur selon Oxana Khlopina qui a travaillé sur les relations de Cendrars à la Russie.

perception majeure des rêves et du réel par José, une perception strictement sonore. Observons l'hallucination justement provoquée par *Nostalgie*, l'opus qu'il a composé. Le personnage se prend à mimer le mouvement des doigts sur le piano, puis se laisse monter en plein rêve :

Il se voyait en chef d'orchestre. Dans l'intérieur si laid de la cathédrale de Berne, milieu favorable à son rêve car il y avait, maintes fois, tenu les orgues. [...]

Il montait.

Il ne voyait plus que des mains tourmentant, fébrilement, les violons ; des doigts fous courant presque sur les flûtes ; des mains perverses caressant languissamment les harpes, en une molle langueur – et, peu à peu, il se sentait enlevé. [...]

Les mains étaient des vols d'ailes blanches, des ébats de colombe, des crissements de plumes, des flabescences. – Mais lui montait toujours. –

Là-bas, l'orchestre se pâmait, comme une immense lyre, le frémissent des blés d'été au soleil mûr, le clapotis des flots d'acier en plein midi, le tremblement mystique des féeries et des fées, parfois plus lent, parfois plus augmenté : le bruissement voluptueux des joies futures ; et la salle toute entière n'était qu'une ruche d'amour. [...] Mais lui montait toujours.

[...] Des gorges l'entouraient, cercles de nuages blancs, et les voix en sortaient, douces, fortes, sopranos purs et altos graves, à l'unisson. – Et lui montait, montait toujours.

L'atmosphère était tissée de la magie multipliée des tintements. [...] La voûte se constella. Des yeux pleuraient, - et il y eut un très court silence -³¹

La reprise anaphorique du verbe « monter » et les références au ciel, aux nuages et à l'air insistent sur le motif de l'élévation dans ce passage pour en faire un moment de pur transport vertical. L'univers sensible se métamorphose en une abstraction, sommet du mysticisme de Sauser, c'est-à-dire en « ruche d'amour ». La conjonction de coordination « mais », qui oppose le chef d'orchestre qui s'élève aux instruments personnifiés qu'il dirige, focalise l'attention du lecteur sur le phénomène de transe. L'obsession des mains, métaphores à la fois des oiseaux et des hommes, participe à l'établissement d'un symbolisme de la frénésie. Mais le contre-coup une fois encore ne se fait pas attendre. La verticalité se perpétue et la chute est à la hauteur de l'élévation qui l'a précédée :

[...] il retombait, du plus haut du zénith, en son animalité quotidienne [...] Encore une fois, de ses bras étendus, il fit le geste évocateur de la croix, resta ababouiné, comme tronqué de ses ailes gigantesques, une plaie rutilante au centre de son être – immonde soleil – puis, les cœurs irrévocablement tus, l'orchestre, de trois accords puissants, ouvrait, à grands fracas, les portes extérieures et la foule, morne, s'écoulait.³²

³¹ BLAISE CENDRARS, *Aléa*, *op. cit.*, p. 1129-1131.

³² *Ibid.*, p. 1131-1132.

On le constate, l'extase visionnaire, se concluant dans un symbole d'ailes atrophiées et d'immondices, est un nouvel échec. Toutes les tentatives de transport extatique que la prose de l'hallucination tente d'établir, en recréant l'atmosphère du rêve dans le réel, se soldent par des défaites. Christine Le Quellec Cottier rappelle que Remy de Gourmont exposait déjà cette problématique dans *Problème du style* : le mot ne peut pas remplacer la note. D'autant que se surajoute à cet échec l'incapacité à pouvoir résister à l'omniprésence du désir. Irrémédiablement, la figure féminine hante l'origine et la postérité de l'expérience. En effet, après la mise en scène dans son monde intérieur de son rêve de musique sidérale, José se remémore ses années de misère, puis se met à écrire à Olympie, à laquelle il relie ces souvenirs. Car rêver est l'activité que José pratique avec le plus d'assiduité, il est bercé par des rêves de rythmes : « Des rythmes le secouaient³³ ». La véritable ivresse qui coule en lui, celle du rêve, agit comme un constat de son impossibilité à résister à l'aiguillon du désir, et entraîne avec elle la lassitude de l'être.

Aléa reprend au symbolisme cette volonté d'exploration du rêve et de transcription de la sensation intérieure de musicalité dans le récit. Le chapitre VI, « Ivresse », tente de retrouver « la ruche extatique de l'Univers³⁴ ». Ces extases sont des moments d'explosions hallucinatoires qui sont autant d'explorations du Moi. Alexandre Seurat, dans son ouvrage *La perte des limites*, se penche sur l'hallucination dans *Moravagine*, le roman de Cendrars publié en 1926, et constate que cette dynamique du délire, influencée par l'œuvre de Stanisław Przybyszewski, va perdurer. Pour le critique : « Cette parenté fait de *Moravagine* l'héritier d'un lyrisme qui pousse jusqu'à ses dernières limites l'éclatement du sujet³⁵ ».

La prose de l'hallucination devait permettre de dépasser la dualité fictive entre rêve et réalité et montrer les interdépendances de l'un et de l'autre dans les perceptions sensibles. Cependant, la permanence du désir confère un caractère naïf à ce projet de détachement. La dissolution du Moi dans les fantômes du rêve nocturne fut peut-être trop identifiante. Comme Frédéric-Louis Sauser l'écrit dans *Mon voyage en Amérique*, texte contemporain d'*Aléa*, il cherche avant tout « l'extase de n'être rien³⁶ » et l'arrivée à New York est vécue comme une nouvelle naissance. À son retour, il choisira le pseudonyme de Blaise Cendrars pour signifier sa résurrection et cette permanente volonté de mise à distance du réel.

³³ *Ibid.*, p. 1158.

³⁴ *Ibid.*, p. 1149.

³⁵ ALEXANDRE SEURAT, *La perte des limites. Hallucinations et délires dans le roman contemporain (Années 1920-1940)*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 136.

³⁶ D'après CLAUDE LEROY, « Possession du monde » in *Dans l'atelier de Cendrars*, op. cit., p. 196.

Il abandonnera la surcharge de l'écriture symbolique, mais continuera de se livrer au charme de la contemplation offert par la rêverie poétique.

Conclusion

Au plus fort de ses visions, dans la seconde partie de l'œuvre, le narrateur d'*Aurélia* apprend d'une étoile le secret de l'origine du monde et ce qui en sortit :

Du sein des ténèbres muettes deux notes ont résonné, l'une grave, l'autre aiguë, – et l'orbe éternel s'est mis à tourner aussitôt. [...] Un soupir, un frisson d'amour sort du sein gonflé de la terre, et le cœur des astres se déroule dans l'infini [...]³⁷

Cette musique primitive qui fait naître l'amour, c'est l'impression païenne et mystique que se partagent Nerval et Cendrars quand ils confondent, dans leur extrême nervosité de poètes, le rêve et la réalité. Dans *Aléa*, les frontières de l'onirisme sont totalement brouillées comme elles le furent dans *Aurélia* cinquante-six ans plus tôt. Ne pouvant dire les rêves qui les poursuivent, c'est l'écriture de l'hallucination, en tant que vision fixée dans le réel qui prend la charge d'exprimer la confusion des sens et des âmes des poètes. Dans ce texte renié de Cendrars, par une écriture hallucinée et hallucinante, rêves et rêveries se confondent dans l'œuvre d'art.

Aléa décrit une ambition, celle de Frédéric-Louis Sauser qui, comme son personnage, souhaite devenir écrivain. Le rêve d'écriture, le rêve d'être soi-même le créateur de la musique-mère se devine tout au long du récit. Paradoxalement, ce premier roman sera pourtant abandonné par son auteur quand il reviendra de son voyage à New York. Bien décidé à se lancer dans le monde et dans la poésie en arrivant à Paris, il quittera le style précieux que suggérait *Aléa* et qu'il hérita du symbolisme européen fin-de-siècle. Ce texte signe donc un échec. Rappelons qu'étymologiquement le mot « hallucination », qui dérive du latin *hallucinatio*, désigne une « méprise », une « erreur ». Suivre le fil de ses échecs, de ses pertes, voilà peut-être quel a été le rôle du poète rêveur qui, dès l'origine, se sent mystérieusement coupable vis-à-vis de la figure de l'autre féminin. Il n'a plus qu'à identifier les traces de cette faillite dans sa perception du sensible, ligne de démarcation flottante entre son imaginaire et le monde :

³⁷ GERARD DE Nerval, *Aurélia ou Le Rêve et la vie* [1855], Paris, Gallimard, « Folio classique », 2005, p. 187.

Il avait cueilli tout un méandre de sensations à fleur de peau qui s'était fixé, en lignes ineffaçables, dans la paume de ses mains.³⁸

³⁸ BLAISE CENDRARS, *Aléa*, *op. cit.*, p. 1154.