



HAL
open science

Le Transsibérien : un exemple d'autotextualité dans l'œuvre de Cendrars

Josiane Souchère-Campello

► **To cite this version:**

Josiane Souchère-Campello. Le Transsibérien : un exemple d'autotextualité dans l'œuvre de Cendrars. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2003, 8, pp.7-22. hal-04405615

HAL Id: hal-04405615

<https://hal.science/hal-04405615>

Submitted on 19 Jan 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.

TRAVAUX
ET
RECHERCHES
DE L'UMLV

LITTÉRATURES

SCIENCES HUMAINES

ROMAN NOUVEAU, NOUVEAU ROMAN

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV
LITTÉRATURES ET SCIENCES HUMAINES

Revue semestrielle

Directrice de rédaction :
Fabienne BOCK

Comité de rédaction :
Louise BÉNAT-TACHOT – Annick BOUILLAGUET – Vladimir IAZYKOFF
Christian LUPOVICI – Robert SAYRE – Michael A. SOUBBOTNIK

Secrétaire de rédaction : Emmanuelle BRUN
Directeur de publication : Yves LICHTENBERGER
Conception graphique : Michelle THOMAS et Bertrand ZAKOWETZ



RÉDACTION :

"Travaux et Recherches de l'UMLV", Université de Marne-la-Vallée,
5, boulevard Descartes, 77454 Marne-la-Vallée cedex 2
(Tel. : 01 60 95 70 75 ; Télécopie : 01 60 95 70 77)

CORRESPONDANCE :

Toute correspondance est à adresser à la rédaction.

ABONNEMENTS / VENTE AU NUMÉRO :

	Vente au numéro	Abonnement annuel
Particuliers	6 €	12 €
Institutions	12 €	24 €

Voir bulletin d'abonnement à l'intérieur du numéro

ISSN : 1298-1168

Présentation du numéro	5
Josiane Souchère-Campello , Le Transsibérien : un exemple d'autotextualité dans l'œuvre de Cendrars	7
Diane Decarreau , Proust et la société : la duchesse de Guermantès	23
Alexandra Roux , Le salon Verdurin	41
Marie Fourmaux , Proust et le théâtre : l'intégration du genre dramatique dans le roman	61
Alexandra Annequin , Les caricatures de femmes dans <i>Thésée</i> d'André Gide	79
Sabine Sellam , <i>Les Faux-Monnayeurs</i> : à la recherche de formes nouvelles	91
Élisabeth Le Corre , La confession chez Mauriac : sacrement et récit	123
■■■■■	
Liste commentée des travaux de littérature française et littérature comparée soutenus devant l'Université de Marne-la-Vallée en 2002	139
■■■■■	
Actualités	143

Le Transsibérien : un exemple d'autotextualité dans l'œuvre de Cendrars

Josiane Souchère-Campello

“Je dois vaincre la peur, cet état de transe qui m’envahit et me paralyse à la veille de commencer un travail littéraire de longue haleine et qui va m’enfermer entre quatre murs, travaux forcés, vie de bagne durant de longs mois alors que les trains roulent, que les bateaux vont et viennent, et que je ne suis pas à bord’.”

Voyager ou écrire ? La question taraude Blaise Cendrars, sa vie durant : il rêve de mener une vie double, qui conjugue action et écriture. Pas si simple à réaliser... Blaise Cendrars est écartelé entre deux aspirations : rejetant le conformisme et l’artifice de la vie d’écrivain, il veut faire “toute une série de bouquins dans la vie et au milieu des autres hommes”, qu’il trouve pourtant trop “prosaïques”, lui qui “méprise le monde au nom de la poésie en action” (*Mo.*, p. 228).

La vie ? La poésie ? Sont-elles inconciliables ?

Voyager... Adolescent en rupture de famille, Frédéric Sauser arrive à Moscou en 1903 et emprunte – peut-être seulement en imagination – ce Transsibérien déjà mythique dont il a rêvé dans son enfance.

Écrire..., naître à l’écriture et, devenu Blaise Cendrars, s’imposer dans la modernité grâce à un poème-dépliant, composé en simultané avec Sonia Delaunay : *La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de*

France. En 1913, dix ans après avoir vécu cet épisode russe, Cendrars l'inscrit en poésie. Le transsibérien ne réunit-il pas le voyageur et le créateur ? Pas si simple...

Trente-six ans après, dans *Le Lotissement du ciel*, Blaise Cendrars, qui a renoncé au voyage et explore son univers intérieur, réécrit son expérience du Transsibérien. Cet acte d'autotextualité invite le lecteur à chercher à la lumière de ces deux textes, réponse à cette question fondamentale pour Cendrars d'une conciliation possible entre la vie et la poésie. Le train est-il le creuset où se rencontrent et se fondent l'itinéraire du voyageur et celui du créateur ?

Voyage et création : axe horizontal et axe vertical

La modernité du poème de Cendrars ne réside pas dans sa forme en prose ; d'autres, avant lui, se sont libérés des contraintes de la versification ; ce qui fait sa force, c'est le choix d'écrire en poésie ce qui aurait pu être matière à un excellent roman initiatique, de mettre le prosaïque en poème ; ce qui constitue sa beauté profonde, c'est l'adéquation entre l'objet du poème – le voyage dans le transsibérien – et la forme, ou plutôt les formes : quatrains presque classiques, versets, mots éclatés... C'est un poème en mouvement, comme le train est lui-même en mouvement.

En même temps que le poème raconte le récit initiatique, il raconte sa genèse : elle est également mouvante, parce qu'à l'origine de la création se trouve la mémoire : le narrateur n'a pas pris de notes de voyage et il "s'abandonne aux sursauts de la mémoire²⁸" ; pas même la mémoire, des sursauts : comment ne pas penser aux secousses du train ? Et sa mémoire rend à Blaise Cendrars des images, des éclairs, des flashes, des sensations, des impressions, des souvenirs ; elle bouge, elle déborde, elle rassemble mille éléments disparates, épars, qui naissent les uns des autres, en autant d'images-associations. L'objet de la mémoire, le passé, est aussi en mouvement :

“Je n’oublie jamais que le passé aussi est avant tout une chose mouvante, comme aujourd’hui, et que tout ce qui a vécu vit encore, change, permute, bouge, se transforme...”³

Et Cendrars lui-même est en route, en accord avec ce monde nouveau qui naît à l’aube du vingtième siècle. La modernité réclame un langage neuf ; elle le crée. Ce passage de *Moravagine* :

“Un rond n’est plus un cercle mais devient une roue. (...)

Et la roue tourne.

Elle engendre un langage nouveau” (*Mo.*, p. 138)

ne s’applique-t-il pas au transsibérien ? Ne nous invite-t-il pas à comprendre le titre du poème de deux manières : poème qui dit le transsibérien, poème que dit le transsibérien ?

Le dit du transsibérien, c’est le voyage d’un jeune homme, qui, selon ses termes, a passé son enfance dans les jardins suspendus de Babylone et que les chemins de l’école buissonnière ont conduit dans les gares. Or Moscou compte sept gares ! Elle représente par excellence le lieu de l’attente qui, en se prolongeant, exacerbe le désir de vivre et de posséder le monde jusqu’à le détruire :

“Et tous les jours et toutes les femmes dans les cafés et tous les verres

J’aurais voulu les boire et les casser

(...)

Et arracher toutes les langues

Et liquéfier tous ces grands corps étranges et nus sous les vêtements qui m’affolent.” (*PT*, p. 28)

Rêver, attendre, désirer... Un jour c’est son tour.

La narration n’est pas linéaire ; pourtant se dessine un axe horizontal correspondant au déplacement dans l’espace et le temps. Le poète fait résonner les noms des gares où il descend quelquefois, où le train s’arrête, devant lesquelles il passe : Tchéliabinsk Kainsk Obi Taïchet Verkné

Oudinsk Kourgane Samara Pensa-Touloune. Un jour le voyageur arrive à la dernière station : Tsitsika et Kharbine. Avancer dans l'espace, avancer dans le temps... Ce dernier est symbolisé par les horloges des gares, les cloches, les carillons des villes ; il est saisi de manière concrète puisque chaque matin on met les montres à l'heure, comme si le soleil retardait au fur et à mesure que le train avance. L'adolescent file à toute vitesse loin de son enfance, au point de "ne plus se souvenir de [sa] naissance" (*PT*, p. 29) et le train l'emmène très vite loin de son adolescence. À la fin du voyage, même si aucun âge n'est mentionné, une telle maturité semble avoir été acquise par le jeune homme qu'on mesure le temps passé. Si le temps passe aussi vite, c'est que l'expérience est très riche, exaltante et douloureuse. L'axe horizontal de l'espace et du temps est également celui de l'expérience et de la vie ; ce voyage est bien un voyage initiatique.

Dans le train, dont Cendrars nous restitue les bruits, les odeurs, la présence des passagers, et dans les villes, villes de départ et de transit, villes d'attente et d'arrivée, le jeune homme est confronté à plusieurs expériences. Celle de la sexualité : dans le train, des femmes se livrent à la prostitution, comme la petite Jeanne à qui le narrateur dit brutalement de faire son métier mais pour qui il manifeste de la tendresse ; c'est en son honneur qu'il écrit ce poème. Celle de l'aventure : le narrateur s'est rendu en Russie pour effectuer son apprentissage de joaillier auprès d'un voyageur en bijouterie et il suffit que son patron lui confie une arme pour qu'il s'estime embarqué dans une aventure où la réalité et les lectures d'enfant se confondent :

"Je croyais jouer aux brigands
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 (...)
Et les spécialistes des express internationaux." (*PT*, p. 30-31)

Celle de la révolution et de la guerre : le jeune homme qui pressent “la venue du grand Christ rouge de la révolution russe” (*PT*, p. 28) vit l'exaltation de la révolution, mais aussi les désastres de la guerre russo-japonaise ; les trains noirs, de retour d'Extrême-Orient qui passent, tels des fantômes, mettent le narrateur face à la mort. Cette expérience de la vie que fait le poète, souvent douloureuse et traumatisante, qu'il soit acteur ou spectateur – la répétition de la formule “j'ai vu” est remarquable –, toujours dense, parce qu'elle est réalisée à toute vitesse, aboutit à une forme de saturation qui fait vaciller la raison mais donne aussi une impulsion créative.

Quand “la folie surchauffée beugle dans la locomotive” (*PT*, p. 35), les points de repère que Cendrars a inscrits sur l'axe horizontal du voyage, le temps et l'espace, sont dilatés. Il arrive que le temps dérape et que “le monde, comme l'horloge du quartier juif de Prague, tourne éperdument à rebours” (*PT*, p. 40). La mémoire en mouvement fait se superposer plusieurs temps du vécu du poète et même d'époques bien antérieures : dans le même vers sont juxtaposées l'heure de Paris, celles de Berlin et de Saint-Pétersbourg, celle de toutes les gares. Le temps visuel des horloges est aussi temps auditif des cloches ; le temps est un son et c'est lui qui réveille les souvenirs :

“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 (...)
Et mes souvenirs.” (*PT*, p. 39)

Ce phénomène de dilatation est amplifié par la diversité des situations d'énonciation et une superposition des temps grammaticaux. À lire ces vers, il apparaît de toute évidence que le temps et l'espace sont indissociables. L'espace de “l'Europe tout entière aperçue au coupe-vent d'un express à toute vapeur” (*PT*, p. 31) est dilaté par la vitesse du train. C'est aussi la mémoire qui génère la dilatation en superposant différents espaces, différents itinéraires de voyage : Bâle-Tombouctou, Paris-

New York, Madrid-Stockholm. Ce n'est pas seulement la perception du monde qui est modifiée, c'est le monde lui-même qui est déformé, au point que les gares sont lézardées, que les poteaux gesticulent, que le monde est comparé à un accordéon qu'une main tourmente. Le train fou cherche à s'envoler et les locomotives furieuses à s'enfuir. Le train retombe sur ses roues et l'envol n'est pas possible mais l'axe horizontal se modifie, devient moins solide mais plus complexe.

Un axe vertical prend forme ; c'est le train, symbole de l'horizontalité, qui, paradoxalement, le recherche, l'esquisse. Lorsque l'expérience de la vie devient expérience de la folie, exaltante et douloureuse, souhaitée et redoutée, apparaît l'axe vertical de l'envol et de la création ; le voyageur sait qu'il peut être créateur :

“comme mon ami Chagall, je pourrais faire une série de tableaux déments.” (PT, p. 41)

Les images et les sons enregistrés par les sens exacerbés du poète deviennent peinture et musique ; l'œuvre artistique, en même temps qu'elle dit la folie, la construit et la rend constructive. Et Blaise Cendrars de rêver qu'il est peintre :

“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.” (PT, p. 41)

Et d'entendre dans le bruit la musique :

“Et je percevais dans le grincement perpétuel des roues
Les accents fous et les sanglots
D'une éternelle liturgie.” (PT, p. 42)

Le rythme du poème, le recours aux couleurs, la richesse des métaphores témoignent que musique et peinture sont aussi poésie. Le voyageur accède à la prose lourde du train et découvre en lui-même une sorte de pulsion créatrice très forte :

“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.” (PT, p. 44)

Mais posséder cette capacité créatrice ne veut pas dire être poète. La formule “j’étais fort mauvais poète”, répétée avec des variantes, révèle l’angoisse ressentie par le poète devant le foisonnement de la création. Bien sûr Cendrars invoque des raisons humoristiques, sa négligence à prendre une assurance contre les accidents de chemin de fer, mais il ne masque pas pour autant son incapacité à aller jusqu’au bout et sa peur. Peur de cet axe vertical de la création. Peur de l’envol. Mais désir profond de s’y risquer, quitte à se faire rogner les ailes.

La Prose du Transsibérien apparaît donc comme une tentation et une tentative de l’envol. Une partie du poème est consacrée à ce thème, celle où le narrateur raconte une histoire à la petite Jeanne : il l’invite à un voyage imaginaire, non pas en train mais en aéroplane – un autre symbole de la modernité –, à destination d’un pays exotique où les couleurs et les sons se répondent :

“Viens au Mexique !
Sur ses hauts plateaux les tulipiers fleurissent
Les lianes tentaculaires sont la chevelure du soleil
On dirait la palette et les pinceaux 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.” (PT, p. 37-38)

Cette présence d’oiseaux des tropiques dont Cendrars se plaît à énumérer les noms fait écho au début du poème, où une remarquable métaphore traçait déjà l’axe vertical :

“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." (PT, p. 28)

Même si Cendrars tourne en dérision ce paradis où la syphilis rôde sous les bananiers, du moins il travaille sur l'envol, même de façon parodique. Et la petite Jeanne avec sa question obsessionnelle : "Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre ?" conduit Cendrars à Paris. Dans cette ville, le poète ressent une immense tristesse, une profonde solitude, conscient que le voyage et la modernité laissent l'homme en proie à ses questions fondamentales :

"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." (PT, p. 37)

Mais à Paris "gare centrale débarcadère des volontés carrefour des inquiétudes" (PT, p. 44) le poète a déjà une invitation au voyage, le prospectus que lui a envoyé la Compagnie Internationale des Wagons-Lits et des Grands Express Européens. Le voici prêt à explorer de nouveau l'axe horizontal du voyage. Pour autant il n'en a pas fini avec l'axe vertical de la création, puisque *La Prose du Transsibérien* s'achève sur l'image de la Tour Eiffel, phare de la modernité pour beaucoup de poètes et de peintres du début du vingtième siècle.

La réécriture : la chambre noire de l'imagination, lieu de la révélation et de l'envol

En 1949, Blaise Cendrars achève sa tétralogie à caractère autobiographique, des mémoires qui n'en sont pas, comme il se plaît à le dire. *Le Lotissement du ciel* en est le dernier volume. Si les trois premiers livres ont remporté un grand succès, il n'en est pas de même de celui-là qui dérouta critique et public. Il faut dire que le lecteur inconnu, à qui

s'adresse Cendrars dans ses notes, est invité à le suivre en toute confiance dans une sorte de jungle, de labyrinthe, où l'on doit retrouver son chemin, au milieu de pages sans paragraphe, d'interminables citations latines, fastidieuses et répétitives, d'histoires, de souvenirs, de règlements de compte : le purgatoire du lecteur, selon l'écrivain ! Et pourtant ce livre polymorphe, grave et léger, sérieux et facétieux est un livre de l'envol. La première partie est pleine d'oiseaux exotiques, que Cendrars veut embarquer sur le paquebot – autre élément de modernité – qui le ramène du Brésil en France. La deuxième est consacrée à quelques saints, capables de lévitation, saints naïfs comme Joseph de Cupertino, que Cendrars choisit comme patron des aviateurs, ou saints poètes, ravis dans l'extase mystique comme Thérèse d'Avila ou Jean de la Croix. Dans la troisième, nous retrouvons la Tour Eiffel, devenue Tour Eiffel Sidérale, grâce à l'imagination, la conviction, la foi du Docteur Oswaldo Padroso. Or au beau milieu de cette dernière partie réapparaît le transsibérien : l'axe de l'horizontalité au sein du livre de l'envol !

C'est bien du même épisode qu'il s'agit, avec quelques variantes. Le voyageur en bijouterie qui apprend au jeune homme le métier de joaillier et aussi le commerce de camelote "made in Germany" a maintenant un nom : Rogovine ; défendre un trésor, dont un diamant blanc-bleu pur de Golconde, avec un même browning nickelé reste une aventure ; la révolution et la guerre apportent toujours au jeune homme leur lot d'exaltation et de misère ; l'attente dans la gare est encore plus interminable ; le transsibérien traverse les mêmes lieux, Tsitsika, Kharbine, Tchita, Krasnoïarsk, Irkoutsk ; le vieux moine qui chantait la légende de Novgorode se confond avec le bibliothécaire qui publie à ses frais le premier manuscrit du jeune homme, intitulé *La Légende de Novgorode*.

Mais le traitement est bien différent : alors que *La Prose du Transsibérien* faisait se dilater l'espace et le temps, le dixième chapitre du *Lotissement du ciel* opère une concentration. Dans cet ouvrage, Blaise Cendrars évoque des retours, remontée de l'Asie Centrale, descente de l'Extrême-Nord ; ses itinéraires convergent vers une même ville, non pas Moscou mais Saint-Pétersbourg, et particulièrement vers la chambre forte des

magasins de Léouba, joaillier, patron de Rogovine. Une seule phrase de quatre pages nous emmène de tous les points du monde jusqu'à cette chambre forte où le jeune homme fait son apprentissage en poésie. L'itinéraire du voyageur devient itinéraire du créateur.

Or cet ancien salon d'exposition transformé en coffre-fort, qui contient la plus belle collection de diamants et de perles de la Russie des tsars, est une prison où le narrateur reste parfois enfermé, tenu sous clef par Léouba, durant un bon mois. Il n'a plus qu'un rêve : en sortir. Rêve qu'il peut réaliser quand son patron lui confie la mission de porter des pierres précieuses à la banque. La composition du texte met en place un va-et-vient entre l'intérieur et l'extérieur, qui en devient la respiration. À l'extérieur le jeune homme vit : il va à l'Opéra, se rend dans les librairies et à la Bibliothèque Impériale, dévore *Le Latin mystique* de Rémy de Gourmont, fonde le premier club de football de la ville, participe par amour à la révolution, transporte les pierres précieuses les plus rares, accompagne Rogovine. Blaise Cendrars une nouvelle fois ne choisit pas d'écrire un roman initiatique ; il met en évidence ce mouvement de va-et-vient, cette respiration. Le jeune homme pressent-il que peut se jouer dans la chambre forte quelque chose qu'il désire et redoute ? Il ne s'enfuit pas mais essaie de se faire renvoyer. Pour cela, il déclenche le système d'alarme qui protège la chambre forte. Désir d'exercer un pouvoir, de transgresser l'ordre donné, de faire un pied de nez à tous les frileux, de prendre des risques, de combattre l'angoisse de l'enfermement et de chercher à y mettre fin ? Tout cela à la fois sans doute. L'écrivain rapproche cet épisode d'un autre, similaire, qui se passe... dans un train suisse ! Un jour, il a tiré la poignée d'alarme, sorte d'acte gratuit qui scandalise les autres passagers et le réjouit profondément. Cette association permet de rapprocher le train de la chambre forte, de les assimiler, en tout cas de faire de l'un le "passeur" vers l'autre. La tentative d'évasion est sans doute nécessaire pour que le va-et-vient puisse s'achever sur l'intérieur et que puisse être accepté l'enfermement nécessaire à la révélation.

Il ne suffit pas que la concentration ait lieu dans l'espace ; il faut également qu'elle se produise dans le temps. Les jours, les semaines, les

mois s'accumulent, se concentrent jusqu'à ce qu'émerge ce jour de la révélation, qu'ils mûrissent en eux, dans une sorte de gestation. L'émergence s'opère en trois temps : une phase de travail, où Cendrars apprend à reconnaître et à classer les pierres précieuses ; une phase de distraction, d'amusement où le jeune homme dispose des pierres précieuses sur une carte du ciel, en éclairant au maximum la pièce ; une phase de révélation où il recompose, lors d'une coupure de courant, une composition de Fouquet, à l'aide des pierres précieuses, et accède à une forme de mystique poétique. Une composition rigoureuse permet à l'écrivain d'entrelacer la respiration spatiale et la respiration temporelle, et ce n'est pas par hasard que l'épisode de l'alarme est placé avant l'étape de révélation, comme si le narrateur reculait devant ce qu'il pressentait, tant la deuxième phase est déjà intense, comme en témoignent les mots consacrés au *Latin mystique* qui accompagne le narrateur dans sa recherche :

“Ce livre gemmé (...) qui a bouleversé ma conscience et m'a, en somme, baptisé ou, tout au moins, converti à la Poésie, initié au Verbe, catéchisé⁴.”

Le caractère incantatoire conféré au texte, dès le début du chapitre, par la répétition de formules identiques ou proches annonce que se prépare un rite magique au cours duquel le poète est initié à la création.

La première expérience est préparatoire. Le narrateur pose les pierres précieuses sur une carte représentant les constellations et les inonde de lumière ; les pierres deviennent vivantes de manière métaphorique :

“Chaque pierre dominait à tour de rôle comme fleurit chaque plante dans le cycle des saisons, comme chaque fille apparaît tour à tour dans une ronde (...) et se mêle à ses compagnes : ... *embrassez la plus belle...*” (LC, p. 407)

La référence à Nerval donne par avance au texte une référence initiatique. Dans la deuxième expérience, la lumière électrique est remplacée par celle des bougies ; alors, loin de toute modernité, la révélation est possi-

ble ; dans “cette lumière, douce, chaude, intime, discrète, aussi charnelle que l’émanation et l’odeur d’une peau humaine qui respire, le cou, les épaules offertes, la nuque voluptueuse, le décolleté troublant d’une belle femme”, les pierres précieuses “ont l’air de se réveiller comme tirées d’un long sommeil magique” (LC, p. 418) . Alors le poète accède au mystère de la création : l’espace se dilate dans sa dimension cosmique :

“C’est ce jour-là et justement à cause de la coupure du courant électrique que j’eus la révélation de la vertu des pierres (...) et de leur doux et lointain scintillement d’étoiles perdues, au même titre que celles du ciel, dans l’immensité de la profondeur, le vide de l’Univers.” (LC, p. 418)

Le temps, passé et futur, est à l’infini, l’union des contraires est possible :

“Action passive, feu gelé, mort vivante, message intermittent d’un soleil qui nous prévient avec un tel retard et d’une si prodigieuse profondeur que le rayon froid qui nous touche, venant d’un si lointain passé pétrifié, est une annonce, une promesse, un futur, un futur contingent qui peut être ou n’être pas.” (LC, p. 419)

Alors peut venir le temps de la création : dans une grande ferveur spirituelle, le poète recompose la plus extraordinaire des compositions de Fouquet, et les pierres précieuses deviennent lumière et couleurs ; elles sont musique aussi :

“Les pierres scintillaient, perdues et lointaines comme les vibrations des cloches en liesse que l’on entend à travers et qui ébranlent les murs de sa prison le jour de la célébration d’un *Te Deum*.” (LC, p. 420)

Musique, peinture, poésie...

La chambre forte où a lieu la révélation est, comme l’indique le titre du dixième chapitre, la chambre noire de l’imagination, chambre noire où il faut s’enfermer pour trouver la lumière et se mettre à créer, comme le fait Robert Delaunay pour peindre la tour Eiffel :

“Il s’enferma dans une chambre noire dont il cloua les volets. Ayant préparé sa toile et broyé ses couleurs, il pratiqua avec un vilebrequin un petit trou dans le volet. Un rayon de soleil filtra dans la chambre noire et il se mit à le peindre.” (*LC*, p. 340)

Blaise Cendrars consacre deux pages à expliquer la méthode de travail du peintre ; si le ton n’est pas mystique, les analogies avec l’expérience vécue par l’écrivain sont évidentes : émotions fortes, travail sur la lumière et les couleurs, éclats de pierres précieuses, élargissement du champ de vision, jusqu’à embrasser la Grande Ville et à s’élever jusqu’à... la Tour Eiffel. La création apparaît bien comme un envol, qui n’est possible qu’après une période d’enfermement ; dans *Moravagine*, le personnage, emprisonné, parvient, grâce à une extraordinaire concentration de son esprit, à se libérer, et c’est l’envol :

“Petit à petit, la cellule s’agrandit. Les murs sont repoussés. (...) Tout palpite. Ma prison s’évanouit. Les murs s’abattent, battent des ailes. La vie m’enlève dans les airs comme un gigantesque vautour. (...) Je survole.” (*Mo.*, p. 47)

Il parvient à une caverne.

“C’est là dans l’obscurité complète de la caverne que j’ai capté les plus belles formes du silence.

Je les ai tenues, elles m’ont passé entre les doigts, je les ai reconnues au toucher.

D’abord, les cinq voyelles, farouches (...) les consonnes édentées (...) plus loin encore, les consonnes chuintantes.” (*Mo.*, p. 48)

À la lumière de ce passage on comprend le va-et-vient du *Lotissement du ciel* : la chambre forte est la prison dont il faut s’évader, c’est aussi la chambre noire où l’on fait l’expérience de la création. La caverne préfigure la chambre noire de l’imagination. Comment ne pas penser à la caverne de Platon ? La recherche de Cendrars n’est pas seulement esthétique, elle est aussi philosophique, métaphysique. L’écrivain ne place-t-il pas la

partie centrale de La Tour Eiffel Sidérale sous le signe de Schopenhauer, en lui empruntant pour titre de son cinquième chapitre : “le monde est ma représentation” ? Et cette phrase revendique la subjectivité du créateur. Il n’a pas été donné à Cendrars de connaître l’extase mystique, alors qu’il ne lui aurait peut-être pas déplu d’être touché par la grâce, bien qu’il affirme n’avoir pas la foi. Il lui revient en tout cas de regarder en face l’Autre en soi qui écrit. Et c’est pour lui la seule littérature.

Le train est le symbole de la modernité, l’axe horizontal de la vie parmi les hommes, vecteur d’un voyage initiatique mené à toute vitesse jusqu’à l’extrême limite de la raison. Véritable créateur d’un langage nouveau, il est aussi à l’origine de l’axe vertical qui représente la création poétique. Est-il pour autant le creuset où se rencontrent et se fondent l’itinéraire du voyageur et celui du créateur ? Pas complètement tant Cendrars reste tiraillé entre condition humaine et soif d’absolu. Du moins, il est le “passeur” vers un autre espace, où, loin de la modernité, le poète, explorateur des profondeurs parvient, à une sorte de révélation, quasiment mystique, de l’éternité et de l’infini du monde, et une révélation de soi-même, en tant que créateur, engagé dans une recherche non seulement artistique mais aussi philosophique, qu’il écrit dans une langue “polymère” et “polymorphe” : la Poésie.

Comme il serait tentant d’achever sur ce mot, paré de sa majuscule ! Mais pour Cendrars rien n’est jamais acquis ; et *Le Lotissement du ciel* s’achève sur un ton un peu amer et ironique. La vie ? La poésie ? Sont-elles conciliables ? Évoquant le docteur Padroso, un double de lui-même, qui, en se mariant, a renoncé à son grand amour idéalisé et a plongé de nouveau dans la vie, Blaise Cendrars écrit ces derniers mots :

“Cette fin prosaïque... une abdication – humiliante pour la Poésie. C’est la vie.” (*LC*, p. 492)

Josiane Souchère-Campello

Notes

- 1 Blaise Cendrars, *Moravagine*, Paris, Grasset, Les cahiers rouges, 1990, p. 221 (*Mo.*).
- 2 Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*, Paris, Poésie/Gallimard, 2001, p. 41 (*PT*).
- 3 Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars*, Paris, Balland (1984), 1993, p. 13.
- 4 Blaise Cendrars, *Le Lotissement du ciel*, Paris, Gallimard, Folio, 1996, p. 407 (*LC*).