

Blaise cendrars, ou la mère partie

Autor(en): **Roulin, Jean-Marie**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **34 (1998)**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-265666>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

BLAISE CENDRARS, OU LA MÈRE PARTIE

Dans l'œuvre de Blaise Cendrars, 1848 n'est pas la date de la Constitution de la Suisse moderne, ni celle du départ de Louis-Philippe ou des révolutions européennes, mais celle où le premier or est découvert sur les territoires californiens de Johann August Suter, sonnant le glas de la Nouvelle-Helvétie. Décentrement et refondation se croisent: il s'agira donc ici de comprendre les espaces de *L'Or* à la lumière des premières œuvres.

Né en 1887, Cendrars appartient à une génération qui a grandi dans l'atmosphère des thèses de Barrès et des doctrines nationalistes, valorisant l'attachement à une terre et idéalisant les paysages nationaux. L'écrivain et critique fribourgeois Gonzague de Reynold en est une bonne illustration, qui a cherché à définir, dans une démarche très discutable, les traits de l'"esprit suisse". Mais à cette génération appartient également un Ramuz, né neuf ans avant Cendrars, dans un canton voisin et qui, comme lui, a été une figure proéminente du renouvellement du roman français de la première moitié du vingtième siècle. Ramuz a été sensible à cette relation de l'homme à sa terre, pour en développer cependant une synthèse originale, se démarquant des implications nationalistes. Dans le traitement romanesque du paysage, il a trouvé un modèle en Cézanne. A son exemple, il cherche à lier profondément sa langue à un paysage. Tout autre est la démarche d'un Cendrars pour qui la question de l'attachement à une terre est sans pertinence, car elle n'est que l'effet d'une reconstruction: "Je suis natif de La Chaux-de-Fonds, et on naît au hasard, on est tout à coup dans un berceau, on ne sait pas d'où l'on vient, on ne sait pas où l'on est, *on vous*

apprend ça par la suite."¹ L'espace est d'abord terre à parcourir. Dans ce monde éperdument ouvert, le centre ne se définit pas par des traits topographiques ou nationaux: le "cœur du monde" n'est chez lui ni un lac, ni une colline, ni un coteau, mais bien ce que Courbet a appelé "l'origine du monde".

Au Cœur du monde explore ce lieu originel, "la maison où je suis né" (I, 201)²:

C'est la maison où fut écrit "le Roman de la Rose".
216 de la rue Saint-Jacques, "Hôtel des Etrangers."
Au 218 est l'enseigne d'une sage-femme de 1ère classe.

Comme elle était au complet elle envoya ma mère coucher et accoucher à l'hôtel d'à côté.

Cinq jours après je prenais le paquebot à Brindisi. Ma mère allant rejoindre mon père en Egypte.

(Le paquebot — "packet-boat", le paquet, le courrier, la malle) (I, 205-205).

Dans ce récit mythique de naissance, la détermination locale pertinente n'est pas La Chaux-de-Fonds, lieu biographique, ou Paris, mais "l'Hôtel des Etrangers", car l'enfant à venir apparaît d'emblée comme surnuméraire (la sage-femme est "au complet"). Signe que toute naissance nous rend étranger à notre "premier domicile". En effet, au centre du texte, cœur du monde, est évoqué "le ventre de ma mère", strophes troublantes et aux accents parodiques, où Cendrars se souvient de sa vie prénatale, avant que Salvador Dali n'évoque à son

¹ "La Conquête de Sigriswil" (transcription d'un entretien radiophonique, 1949), *Continent Cendrars*, 1, 1986, p. 10. Je souligne. Sur le rapport de Cendrars à la Suisse, voir l'article de Georges Piroué ("Cendrars et la Suisse", *Mercure de France*, 345, 1962, pp. 45-53) qui cite une phrase significative: "Je n'appartiens à aucun pays, à aucune nation, à aucun milieu. J'aime le monde."

² Les chiffres entre parenthèses renvoient aux *Œuvres complètes*, Paris, Denoël, 1960-65, 8 vol.

tour ses “souvenirs intra-utérins” dans *Sa Vie secrète*. Dans ce texte, le “je” se décrit dans son “premier domicile”:

Les pieds sur ton cœur maman
Les genoux contre ton foie
Les mains crispées au canal
Qui aboutissait à ton ventre (I, 202).

Dans cette demeure idéale, l’enfant est pourtant souvent dérangé:

Je jouis de ta santé
De la chaleur de ton sang
Des étreintes de papa
Bien souvent un feu hybride
Electrisait mes ténèbres
Un choc au crâne me détendait
Et je ruais sur ton cœur
Le grand muscle de ton vagin
Se resserrait alors durement [...]
Et tu m’inondais de ton sang
Mon front est encore bosselé
De ces bourrades de mon père (I, 203)³.

L’espace utérin est ambivalent: protecteur et envahi, agréable et confiné. Le vers final: “Merde, je ne veux pas vivre!” se comprend aisément comme un “je ne veux pas naître”. Dès lors, de même que dans *Le Panama* “Les villes sont des ventres” (I, 48), l’ensemble de l’espace d’*Au Cœur du monde* est fantasmé comme un corps féminin: “O rue Saint-Jacques! vieille fente de ce Paris qui a la forme d’un vagin” (I, 206).

³ L’accent parodique se fait entendre par la reprise du vers célèbre de Nerval: “Mon front est rouge encor du baiser de la reine” (“El Desdichado”). On rappellera que Cendrars dit avoir découvert Nerval grâce à son père...

Une équivalence s'établit entre lieu de naissance et lieu d'écriture. Si la maison natale est celle où fut écrit "le Roman de la Rose", le poète se décrit ainsi au travail:

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.

Le carrelage rouge où reposent les pieds fait écho aux "Pieds sur ton cœur maman", et la fin du monde au "Merde, je ne veux pas vivre!".

Le lieu clos, utérin revient comme un leitmotiv dans les poèmes de Cendrars: le plaid écossais dans la *Prose du transsibérien* (I, 23), le dessous de la table où le "je" enfant se blottit, le petit appartement bourré de meubles dans *Le Panama*⁴. La vie recluse est célébrée, dans un vers où Cendrars recourt à un néologisme, construit sur le mot grec de "stegon" (le toit):

Les vies encloses sont les plus denses
Tissus stéganiques (I, 42).

Densité de la vie, mais aussi présence de la mort:

Ma chambre est nue comme un tombeau... [...]
Mon lit est froid comme un cercueil...
(*Les Pâques à New York*; I, 18).

Un collage syntaxiquement ambigu rapproche le ventre de la femme à la mort:

⁴ Yvette Bozon-Scalzitti propose une lecture stimulante de ce poème ("Le «Crach» du *Panama*", *Revue des Sciences humaines*, 216, 1989, pp. 25-49); voir aussi l'article de Philippe Bonnefis qui suit les réseaux qui se tissent autour de la mère ("La Mouche, la baleine et le canapé rouge", *Idem*, pp. 51-90).

Des femmes des entre-jambes à louer qui pouvaient aussi servir
Des cercueils (I, 22).

Ce lieu de vie et de mort devient le centre, mobile, de l'origine, et cette localisation physique précède toute spatialisation géographique, nationale ou politique. Le "mal du pays", récurrent dans *Le Panama*, est peut-être plus un mal de cette origine, ainsi qu'il apparaît dans *La Prose*; la question lancinante de Jeanne ("Blaise, dis, sommes-nous bien loin de Montmartre?") marque moins la nostalgie d'une ville-patrie que d'une ville-mère:

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 (I, 25).

La mère, transparait sous les mots par des glissements de signifiants, et surtout dans ce Sacré-Cœur, écho au cœur du "Ventre de ma mère". De Paris incendié ne restent que les cendres, ou Cendrars. Cet univers poétique confronte deux lieux. Un centre, originel, et un monde en perpétuelle expansion, parcouru à grande vitesse par les sept oncles, ou par les voyageurs du Transsibérien. La patrie n'est pas une terre immobile, mais une mère mobile, en partance. Mère-Partie.

Moravagine s'ouvre par l'arrivée du narrateur dans un lieu clos: le sanatorium du docteur Stein, univers carcéral, placé sous la direction d'un maître absolu et inquiétant. Moravagine est logé à l'intérieur d'un "jardin clôturé", dans "un cottage délicieux" (II, 252). Enfermé à l'intérieur d'un espace clos, le personnage duplique l'enfermement: lorsque le narrateur le surprend la première fois, il éjacule dans un bocal où nage un poisson rouge, image peut-être de l'embryon subissant *in utero* les étreintes du père. Cet espace originel est le point de départ d'un parcours hallucinant à travers le monde, où le nom des lieux semble prédominer sur le lieu même: Berlin, Moscou, Cronstadt, Twer, Sébastopol, Saint-Petersbourg, Ufa, Ekaterinoslaw, Lugowsk, Rostoff, Tiflis, Bakou, Londres, New York, La Nouvelle-

Orléans, le Mexique, Paris. Hors de la prison natale, le monde devient l'objet d'un parcours éperdu.

Le voyage est toujours placé sous le signe de la naissance. La fuite de Russie est particulièrement significative à cet égard. Moravagine et le narrateur doivent s'enfermer dans des tonneaux truqués au milieu d'une cargaison de choucroute. Au moment d'entrer dans son habitacle, le narrateur se prend la tête "dans quelque chose de froid, dans quelque chose d'humide, de flasque, de mou. Je suis comme encapuchonné. Quelque chose de gluant me coule sur la figure." (II, 339). Choucroute? Non, foetus: sous le corps de Mascha, pendue elle-même, est suspendu un "foetus grimaçant". Dans ce texte, la femme est décrite comme "*Mulier tota in utero*", prise dans une ambivalence fondamentale⁵: "Plutôt que de la génération, la mère est le symbole de la destruction" (II, 292). Le voyage en tonneaux inauguré par la mort de Mascha et de son enfant apparaît comme une parthénogénèse qui s'achèvera en Amérique. L'arrivée à New York donne lieu à un texte d'un lyrisme époustouflant, chantant le surgissement d'une nouvelle forme de société, de la vie moderne, dont la description est placée sous le signe de la créativité et de la fécondité: "Un rond n'est plus un cercle mais devient une roue. Et cette roue tourne. Elle engendre des vilebrequins [...]. Elle engendre un langage nouveau" (II, 351). Ce credo moderniste évoque la phrase célèbre du compatriote de Cendrars, son exact contemporain, Le Corbusier: "Les techniques sont l'assiette même du lyrisme." Société européenne et américaine, Russie et Etats-Unis sont opposés en termes industriels, économiques, politiques, mais aussi en figures de la mort et de l'engendrement, ou de la créativité.

Dans *L'Or*, Blaise Cendrars va mettre en scène une Nouvelle-Helvétie. Sur le canevas donné par la biographie de Suter par Martin

⁵ Sur cette ambivalence, voir Anne-Marie Jaton, *Blaise Cendrars*, Genève, Slatkine, "Les Grands Suisses", 1991, pp. 9-38.

Birmann⁶, il surimpose son univers, à travers la fascination qu'il éprouve pour son héros et pour sa trajectoire dans l'espace. Quatre lieux majeurs sont mis en scène dans ce texte: Rünenberg, commune bâloise qui incarne l'origine; New York, en lent glissement vers l'ouest; la Californie, espace où se construit une Suisse refondée, la Nouvelle-Helvétie, et Washington, représentation du pouvoir politique, lieu d'exil et de déchéance du héros.

L'Or introduit son héros principal comme un récit d'aventures classique: un personnage sans nom se présente au lecteur. Ce qu'il y a de remarquable toutefois ici, c'est que le personnage fait irruption dans un cadre paisible, une petite commune bâloise, close, sédentaire: "Même en plein jour, un étranger est quelque chose de rare dans ce petit village de Rünenberg" (II, 117). Tout dit l'immobilité, sauf deux éléments: d'abord la chanson que chantent les jeunes filles:

*Wenn ich ein Vöglein wär
Und auch zwei Flüglein hätt
Flög ich zu dir... (II, 116)⁷.*

Chanson qui n'est rien d'autre qu'un appel au départ des femmes. Ensuite, bien sûr, l'arrivée d'un personnage compulsivement appelé "l'étranger", rompt la stase du lieu. Le paradoxe, c'est que cet homme est étranger dans son village d'origine même. La tension qui s'installe ici est propre à la Suisse où le lieu administrativement important est la commune d'origine, non celle de la naissance, le patrilinéaire avant le matrilinéaire. Or, un lapsus de Cendrars va faire du village d'origine un lieu de naissance. Suter est né à Kandern (II, 119), mais dans sa demande au secrétaire de police Kloss, le greffier

⁶ Comme l'a montré Jean-Carlo Flückiger, *Au Cœur du texte*, Neuchâtel, A La Baconnière, 1977. Claude Leroy décrit le travail de Cendrars comme un "collage biographique" dans un ouvrage d'introduction à ce roman (*L'Or de Blaise Cendrars*, Paris, Gallimard "Foliothèque", 1991, pp. 47-50).

⁷ "Si j'étais un petit oiseau et que j'avais aussi deux petites ailes, je volerais vers toi..." (Ma traduction).

affirme: “Johann August Suter, natif de Rünenberg”⁸ (II, 118). Le lieu d’origine – origine du personnage, mais aussi origine du récit – apparaît symboliquement comme un lieu de naissance, où le personnage fait irruption pour être expulsé. De manière significative, il n’obtient pas de passeport, car le syndic du village ne le connaît pas et que le “patron” du poste de police de Liestal est absent. Suter n’est pas reconnu par la Loi. Le passage par Rünenberg transmue ce lieu en lieu de naissance, et en tant que tel fait de Suter un avatar du “je” d’*Au Cœur du monde* né à l’“Hôtel des étrangers”... Ce lieu originel devenu natal va investir symboliquement la Californie.

Le New York de 1834 où débarque Suter n’est pas exactement celui de *Moravagine*. La ville est déjà foisonnante, mais elle est d’abord celle où “débarquent tous les naufragés du vieux monde” (II, 124), toutes les victimes de l’Histoire. Patrie des hommes insoumis, des hommes libres, d’émigrants détachés de leur terre natale. Comme toute la civilisation américaine, Suter va glisser vers l’ouest pour trouver un espace où créer quelque chose. Le voyage vers l’Ouest, “voyage vers la gauche”, côté de la mère, et la découverte de la Californie apparaissent comme un accouchement⁹. L’interprétation que donne Suter de l’Apocalypse va dans ce sens: “La Grande Prostituée qui a accouché sur la Mer, c’est Christophe Colomb découvrant l’Amérique” (II, 222). Or cet espace neuf est revêtu des emblèmes de Rünenberg: les noms (la Nouvelle-Helvétie, les fermes de “Burgdorf” et de “Grenzach”); la reprise de l’emblème qui ornait les cruchons de vin (“une crosse d’évêque entourée de sept points rouges”) comme pavillon de la “Suter’s Pacific Trate Co” (II, 140) et qui revient comme un leitmotiv; le vin du Rhin non dégusté au

⁸ Le texte de Birmann dit: “Johann August Suter von Rünenberg”, cité par J.-C. Flückiger, *op. cit.*, p. 68; je souligne. C’est donc bien Cendrars qui ajoute la notion de “natif de”.

⁹ Je renvoie ici à l’analyse convaincante et stimulante de C. Leroy dans *L’Or de Blaise Cendrars*, *op. cit.*, pp. 57-60; pour un approfondissement et une contextualisation plus large, voir *La Main de Cendrars*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, pp. 101-151.

scandale de l'aubergiste à Rünenberg, mais bu à l'arrivée à New York, puis en Californie; l'auberge "Zum wilden Mann", "Au sauvage", à laquelle fait écho le nom du cheval de Suter "Wild Bill", et, enfin, la nostalgie de Suter pour sa petite patrie. Tout se passe comme si Suter était allé à Rünenberg pour y rassembler ces emblèmes. En nommant son territoire "Nouvelle Helvétie", Suter agit un peu à la manière de Vigny dans "L'Esprit pur": "J'ai fait illustre un nom qu'on m'a transmis sans gloire." La Nouvelle-Helvétie s'inscrit dans une continuité, sorte de refondation ou de reconquête d'un espace où il était étranger; le rêve d'une pathénogénèse est menacé par le retour de l'archaïque.

Ainsi, la Nouvelle-Helvétie est moins la réalisation d'une Suisse idéale, dans une utopie rousseauiste¹⁰ ou ramuzienne qu'un espace de la rencontre des opposés. D'abord parce que cet "Ermitage" est autant un lieu d'idylle patriarcale et agricole qu'une dictature militaire et esclavagiste: si Suter veut vivre des biens agricoles et non de l'or, il règne en maître unique, promu général par la suite, maintenant l'ordre intérieur et extérieur par les armes; les travailleurs sont des Indiens et des Canaques, produits de la traite des esclaves, par un détournement des réglementations internationales (II, 140-141). A la question du choix du nom donné à son territoire, Suter répond: "Je suis Suisse et républicain" (II, 151). Sauf à se référer à la bien courte "République helvétique", c'est là une contradiction dans les termes, que vient résoudre la Nouvelle-Helvétie: on y joue la "Marche de Berne" et "La Marseillaise", on y acclimate des vins du Rhin et de Bourgogne, les vignes produisent du "Hochheimer, Chambertin, Château-Chinon" (II, 158). A ces épousailles de la Suisse rhénane et de la France s'ajoutent celles de l'Europe et du Pacifique: la "Marche de Berne" et "La Marseillaise" sont jouées par un orchestre hawaïen. La production agricole associe les figuiers et les pommiers, du coton et du riz. Au cœur pourtant de ces cultures de toutes les régions du monde, celles qui entourent l'Ermitage restent helvétiques: "Ses plus

¹⁰ Comme la qualifie C. Leroy, *L'Or*, *op. cit.*, p. 67.

beaux fruits poussent là, cerises, abricots, pêches, coings”; et la demeure est protégée comme dans un giron: “Des touffes de grands arbres ombragent sa maison” (II, 158). Espace ambigu, à la fois archaïque et visionnaire, marquant un retour de Rünenberg et une ouverture vers le Pacifique. Si le 1291 de ce “Guillaume Tell” est à la fois création et refondation, quel sera son 1848?

Je fis faire cette bague beaucoup plus tard, en forme de chevalière: à défaut d’armes, j’y fis graver la marque d’édition de mon père, un phénix se consumant, et à l’intérieur de l’anneau il y avait l’inscription suivante: LE PREMIER OR DÉCOUVERT EN JANVIER 1848. Trois crosses d’évêque, la croix bâloise, et mon nom: Suter (II, 168).

1848, date de la découverte de l’or, est aussi la date à laquelle la crosse unique de Rünenberg est multipliée par trois. Le mythe de la parthénogénèse se heurte-t-il à la triade originelle, le père, la mère et le fils? L’hypothèse est tentante, d’autant plus que le père revient sous le signe du phénix, oiseau du feu qui renaît de ses cendres... Les *Pâques à New York* offrent peut-être ici une piste de lecture à *L’Or*:

Une foule enfiévrée par les sueurs de l’or
Se bouscule et s’engouffre dans de longs corridors (I, 18).

Cette rime “or-corridor” est sans doute à comprendre sous l’éclairage du “canal qui aboutissait à ton ventre” du “Ventre de ma mère”, et à deux autres vers des *Pâques*:

La rue est dans la nuit comme une déchirure,
Pleurs d’or et de sang, de feu et d’épluchures (I, 15).

Si la rue Saint-Jacques apparaissait comme sexe féminin, ici la rue est ouverte, déchirée, peut-être image même de la naissance avec son sang et ses épluchures. L’or associé au feu rappelle l’irruption du père dans l’univers utérin: “Bien souvent un feu hybride électrisait mes ténèbres”. L’or marque l’ouverture de l’espace clos, irruption et expulsion.

La découverte de l'or amorce l'invasion d'un territoire peuplé des seules gens de Suter et l'arrivée annoncée de son épouse avec ses enfants. A l'idylle autocratique succède un retour de l'Etat et de la Loi, au nom desquels la foule s'autorise à détruire: "Le drapeau étoilé flotte sur cette multitude désordonnée et c'est aux cris de: «Vive l'Amérique!» «Vive la Californie!» que tout est pillé, saccagé, détruit de fond en comble" (II, 209). C'est comme si le vieux monde avançait aussi vers l'ouest. Mais la Loi est profondément ambivalente: elle donne raison à Suter, contre l'Etat: "Ce jugement est en somme dirigé contre les Etats-Unis" (II, 206). Mais la Loi est moins forte: "La Loi. La Loi impuissante. Les hommes de loi que Johann August Suter méprise" (II, 177). Malgré ce mépris, ce que réclame Suter ce n'est pas une contrepartie financière, mais la "justice". Si la Loi qu'il méprise lui donne raison, l'Etat dont il réclame justice ne le reconnaît pas, comme le syndic de Rünenberg ne l'avait pas reconnu. La phrase finale du chapitre XVI est significative: "L'heure sonne dans l'immense place déserte et comme le soleil tourne, l'ombre gigantesque du Palais du Congrès recouvre bientôt le cadavre du Général" (II, 225). Entre l'homme et le soleil s'interpose le bâtiment, sorte de moloch à l'ombre mortifère et engloutissante. L'image, forte, rappelle ces trois vers des *Pâques à New York*:

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 (I, 15).

En dispersant en Nouvelle-Helvétie les emblèmes de Rünenberg, Suter s'exposait au retour de son syndic. L'or en a été le signe.

Allant plus loin que le Suter de *L'Or*, Cendrars affiche une coupure plus radicale dans *Au Cœur du monde*:

Je ne suis pas le fils de mon père
Et je n'aime que mon bisaïeul
Je me suis fait un nom nouveau (I, 199).

Cette négation du père débouche sur l'idée d'un auto-engendrement dans ce vers célèbre: "Pourtant je suis le premier de mon nom puisque c'est moi qui l'ai inventé de toutes pièces" (I, 205). Ce déracinement du "je" trouve aussi son expression dans la mobilité de l'énonciation chez Cendrars. *Au Cœur du monde* et *Les Pâques à New York* sont des poèmes déambulatoires où abondent les "je cours à ma fenêtre", "je descends", "je remonte la rue Saint-Jacques", ou les sauts de lieu: "je suis assis sur le bord de l'océan"; cette déambulation est plus frénétique dans *La Prose*, construit sur un "je suis en route" futuriste. De même, les lieux d'écriture que Cendrars indique à la fin de ses textes sont parfois multiples, comme les quinze villes de la banlieue parisienne où a été écrit *Le Panama*. Refusant tout espace originel chthonien, fixé à une terre, le "je" est en perpétuel mouvement. Pourtant, l'atelier de l'écrivain est immobile, fermé, mais résolument détaché du cadre naturel: "Je ne pourrais jamais écrire devant un paysage... [...] D'une façon générale, l'écrivain est un reclus", dit-il dans un entretien¹¹. Cendrars creuse un écart maximal entre son lieu d'écriture, clos, confiné, et ses espaces imaginaires démesurément ouverts. Il se situe là aux antipodes d'une attitude romande, illustrée par Ramuz ou Gustave Roud, qui tend au contraire à réduire cet écart dimensionnel, ouvrant l'un et fermant le second et, surtout, à rapprocher l'écriture du paysage.

Après 1930, Cendrars reviendra sur les origines dans sa "tétralogie", quatre romans proches de l'autobiographie; l'image trouvera une nouvelle profondeur, mais c'est toujours le même sens que prennent les espaces: "Et je roulai au fond d'une faille qui s'amorçait dans les blés, descendait, s'élargissait, se creusait, s'ouvrait, découvrant une Suisse en miniature au-dessous du niveau de la plaine de l'Orléanais, tout un menu relief accidenté, une combe secrète avec

¹¹ *Blaise Cendrars vous parle...* (VIII, 578-579). Sur cet aspect, voir les remarques de Jean-François Thibault, "Topos, logos: lieu d'écriture", *Revue des Lettres Modernes*. *Blaise Cendrars*, 4, 1996, pp. 13-24.

une épine dorsale” (*L’Homme Foudroyé*, V, 220)¹². Reste aussi, au terme d’une vie, le retour à Sigriswil, sa commune d’origine¹³: mais ce que Cendrars dit de son La Chaux-de-Fonds natal pourrait servir de clé de lecture à ce retour tardif et à cette redécouverte, fruits d’une reconstruction après-coup.

Si le 1848 de Cendrars est californien, celui de Ramuz se situe dans la perspective de *La grande Guerre du Sondrebond*. Ce texte où il fait la part de la parodie réfère à l’Histoire pour la réapproprier à la communauté villageoise. L’œuvre de Ramuz interroge l’identité de l’artiste suisse, en y répondant par des choix stylistiques novateurs jusqu’à la provocation, en créant une vision mythique qui fond nature et Histoire, en peuplant son œuvre romanesque de communautés villageoises, partageant un passé, des rites et des peurs. L’entrée dans le monde moderne passe obligatoirement par une réconciliation avec l’archaïque profond, conception qui a passablement séduit l’intelligentsia romande. Rien de tel chez Cendrars qui ouvre la question identitaire moins d’un point de vue géo-historique ou de l’ancrage dans une communauté que d’un point de vue anthropologique, où l’homme est d’abord perçu comme un élément au sein d’une cellule familiale ou d’un groupe en voie de constitution. L’attachement social est moins la résultante du poids des contingences extérieures – le village, le paysage – que dans l’interrelation entre des êtres qui se rencontrent comme pour la première fois; tel serait aussi le sens que l’on peut donner aux ensembles architecturaux du Corbusier qui organise l’espace d’habitation comme un foyer d’interrelation d’un ensemble d’êtres que la vie moderne a réunis. Si Ramuz cherche le centre géo-historique archaïque pour y trouver la grandeur, l’homme

¹² C. Leroy relie cette épine, “Dorn” en allemand, au nom de la mère “Dorner” (*La Main de Cendrars, op. cit.*, p. 121). La suite de ce passage prolonge ce réseau thématique, par exemple ceci qui n’est pas sans évoquer le contact du narrateur avec le foetus mort dans *Moravagine*: “Les cheveux mêlés aux toiles d’araignée, je me coulai entre des tiges pleines de suc”.

¹³ Sur ce retour, voir Daniel Maggetti (“Cendrars et la Suisse: du jeu au mythe”, *Intervalles*, 18, 1987, pp. 114-135) qui y voit une “étape indispensable”.

cendrarsien se construit autour d'une origine mouvante: au modèle patriarcal et terrien de l'identité s'oppose un modèle matriarcal et mobile¹⁴. Ce rapport à l'origine jette un jour nouveau sur la conquête de l'espace mondial par Cendrars. Dans ses premières œuvres, le rendu du voyage est plus centré sur le nom de pays que sur le pays même et, au fond, peu attentif à l'altérité. Si Cendrars a été qualifié de cosmopolite, c'est par un malentendu: son cosmopolitisme est moins un objectif en soi que la conséquence d'un choix autrement plus fondamental, celui de placer le lieu originel et identitaire dans le "cœur du monde".

Jean-Marie ROULIN
Université de Pennsylvanie

¹⁴ Anne-Marie Jaton rappelle, à juste titre, que Cendrars s'est inventé une "filiation matrilinéaire" ("Blaise Cendrars", in Roger Francillon (dir.), *Histoire de la Littérature en Suisse romande*, Lausanne, Payot, 1997, t. II, p. 492).