

# *L'Homme foudroyé :* un livre à géométrie variable

Marie-Paule Berranger  
Université Sorbonne nouvelle  
UMR Thalim

L'aventure d'écriture de *L'Homme foudroyé* est aujourd'hui bien connue grâce aux éditions récentes, TADA et surtout l'édition de la Pléiade dans laquelle Claude Leroy a retracé les étapes qui ont conduit de la commande des éditeurs à la publication de *L'Homme foudroyé* dont l'achevé d'imprimer est daté du 31 août 1945. Le dernier tirage du livre en collection Folio reprend l'essentiel de ces éléments. Je ne vais donc pas refaire l'histoire mais je voudrais m'appuyer sur les correspondances avec Jacques-Henry Lévesque<sup>1</sup> et avec Raymone<sup>2</sup>, pour souligner quelques-unes des répercussions textuelles de l'histoire de la constitution de ce livre. On en déduira sinon une géométrie cendrarsienne, au moins une arithmétique selon laquelle le tout n'est pas la somme de ses parties, et une temporalité marquée par la relativité –qui est, chez Cendrars, moins proche d'Einstein que de Schopenhauer : le temps, comme le monde, est discontinu, séquentiel, il est « ma représentation ».

Ce que j'ai appelé « géométrie variable » couvre deux moments distincts : les phases d'écriture, et la gestion de la publication de trois livres ainsi que des six pré-publications de séquences détachées en revue. On peut situer l'écriture des textes réunis dans *L'Homme foudroyé*, entre la commande d'un texte sur les gitans par Jean Vigneau éditeur d'ouvrages de luxe installé pendant l'Occupation à Marseille, fin 1942 et les dernières corrections –parfois notables– apportées, jusqu'en juillet 1945 à *L'Homme foudroyé*<sup>3</sup>. Ceci constitue les premières strates de la pâte feuilletée — ou le premier moment de la rhapsodie.

## I. Le temps rhapsodique

La composition rhapsodique déjà présente, comme Claude Leroy l'a signalé, dans un ouvrage antérieur resté inédit du vivant de l'auteur, *Sous le signe de François Villon*, s'affiche dès le titre de la « Rhapsodie gitane » remises à Vigneau, mais elle s'étend à l'ensemble du livre à la fin de l'été 1944 lorsqu'approche la date de remise du livre promis pour la fin de l'année à Denoël par le contrat signé en mars 1944. Elle relève des *Cent*

---

<sup>1</sup> *Blaise Cendrars-Jacques-Henry Lévesque, Correspondance 1922-1959*, « Et maintenant veillez au grain ! », éd. de Marie-Paule Berranger, Carouge-Genève, Éd. Zoé, Cendrars en toutes lettres, 2017.

<sup>2</sup> *Blaise Cendrars-Raymone Duchâteau, Correspondance 1937-1954*. « Sans ta carte je pourrais me croire sur une autre planète », édition établie, présentée, annotée par Myriam Boucharenc, Carouge-Genève, Éd. Zoé, 2015. Les références de page renverront désormais à ces éditions.

<sup>3</sup> Sans compter les corrections portées par Cendrars sur le premier tirage de l'édition originale comme sur le second tirage dès que son exemplaire lui parvient. La réédition de 1947 n'échappera pas à une nouvelle salve de corrections.

*recettes pour accommoder les restes* (en les faisant précéder de quelques hors d'œuvre), pour citer le titre d'un des nombreux livres de Gustave Le Rouge. Si, à la signature du contrat, « L'Homme foudroyé » n'avait probablement pas de contenu textuel précis, le titre annonçait tout de même une orientation générique de type autobiographique ; en effet, la périphrase avant de se trouver comme un rappel à l'ordre dans une lettre à Lévesque du 7 décembre 1944 —« N'oubliez pas que l'Homme foudroyé —c'est moi », avait déjà une histoire ; celle-ci apparaît dans une lettre au même destinataire du 21 juin 1933<sup>4</sup>, puis dans les lettres écrites du haras d'Elisabeth Prévost, alias Diane de la Panne, en 1938-39 : il est alors déjà « L'Homme foudroyé ».

Dans une Lettre à Raymone, le 27 septembre 1943 Cendrars annonce « J'ai terminé la nouvelle pour Peisson, des souvenirs de l'autre guerre. C'était pour me faire la main. Et c'est très bien venu. Je continuerai entre les chapitres de la Madeleine d'écrire ces souvenirs. Une chose me délassera de l'autre et ça fera un livre sans que je m'en aperçoive. » En somme c'est bien ce qui s'est passé, sauf qu'il croyait écrire la Carissima, mais que, l'histoire de Madeleine se faufilant dans « Le Vieux-Port », avec son idée structurelle fondatrice de trois niveaux temporels tressés se faisant écho, c'est finalement *L'Homme foudroyé* qui en est sorti. Cendrars a vu sous sa plume proliférer la geste gitane et ses branches greffées, au fil de l'été et de l'automne et, pour tenir malgré tout son engagement, a trouvé cette idée d'une rhapsodie de rhapsodies, puisque s'ajouteront aux rhapsodies III et IV directement écrites pour Denoël « Dans le Silence de la nuit », la nouvelle pour Peisson, « Le Vieux-Port », dont le manuscrit est déjà entre les mains de Vigneau depuis mars 1944<sup>5</sup>. Le 17 juillet, il peut écrire : « Cette nuit j'ai terminé la *Rhapsodie gitane* pour Vigneau. Il a son compte de pages et il ne lui en faut pas plus. Maintenant, je vais y ajouter deux importants morceaux. J'en ai pour deux mois. En septembre je donnerai à Denoël un gros livre, le meilleur de tous ceux que j'aurai publiés à ce jour ». La deuxième Rhapsodie gitane ne sera cependant adressée à Vigneau dans sa version définitive qu'en décembre 1944<sup>6</sup>. Deux autres Rhapsodies complètent le volume promis à Denoël, écrites entre octobre et décembre en même temps que Cendrars s'attelle à la reliaison des différents chapitres. C'est à proprement parler le travail du rhapsode, sans lequel « Dans le silence de la nuit » ou « Le Vieux Port » seraient des nouvelles qui ne font pas œuvre. Or, Cendrars s'est enfermé dans la solitude pour faire œuvre. À mesure que le livre prend forme, il exulte<sup>7</sup> : l'ensemble lui apparaît comme un pur chef d'œuvre —mais le doute est permis : y-a-t-il encore un public pour les chefs d'œuvre hors gabarit ? « La vérité, c'est que des livres comme celui-là on n'en veut pas. Personne<sup>8</sup>. » À Raymone comme à Jacques, en réponse aux critiques qui voient son livre comme un livre sans commencement ni fin,

---

<sup>4</sup> « Pour le moment je vis dans une solitude intégrale mais d'une façon inouïe —par moment j'ai peur d'être foudroyé (motus) », p. 103.

<sup>5</sup> Lettre à JHL du 7 avril 1944, p. 260.

<sup>6</sup> Lettre 2 décembre 1944 : « Vigneau m'a écrit. Il est à Paris. Il va reprendre incessamment son activité. Il dit qu'il va m'envoyer un chèque. Je vais lui adresser lundi la fin de la deuxième *Rhapsodie* qu'il ne connaît pas (La Peau de l'ours). », p. 318.

<sup>7</sup> Lettre à Raymone du 17 juillet 1944, p. 213-214.

<sup>8</sup> Lettre à Jacques-Henry Lévesque du 2 février 1945, p. 351.

sans composition<sup>9</sup>, un flux prolixe d'histoires à tire-larigot, il expose un art de la composition pensée selon d'autres modèles que ceux du roman traditionnel. Mais constate-t-il les Français sont si sourds à la musique qu'ils ne peuvent pas même déceler la structure rhapsodique ni reconnaître un contrepoint.

Dans la lettre du 15 juillet 1945, on peut saisir comment ce feuilletage éditorial a, par une sorte de révélation mystique, induit la construction du livre à venir. Ce que découvre à Cendrars la succession serrée des commandes et le télescopage des échéances n'est rien moins que l'art suprême de la maîtrise du temps – autrement dit le secret de la fragmentation du temps. Cela commence par une sorte d'illumination sidérante qu'il évoque le samedi 15 juillet 1944 :

[...] Je n'ai pas travaillé la semaine dernière alors que j'avais préparé une bonne semaine de travail et pensais terminer la *Rhapsodie*. Mais j'ai été assez mal foutu (surmenage) et puis, la *Rhapsodie* m'avait amené à un point tellement scabreux que je n'étais nullement pressé de sauter le pas pour jouir plus longtemps d'un certain vertige qui m'avait pris. C'était assez curieux comme sensation intellectuelle. Quelque chose dans le genre de ce que raconte Poe au début d'*Eureka* quand arrivé au sommet de l'Etna il voudrait pivoter sur le talon gauche pour pouvoir saisir les quatre points cardinaux d'un seul coup, bref embrasser tous les horizons. Cette image géographique ou tellurique correspond assez exactement à la sensation où je me suis complu, sauf que mon état était d'ordre spirituel. Je me remets au travail demain matin, et je crois que j'en aurai encore pour un bon bout de temps. À moins que je ne commence une 2[e] Rhapsodie, celle que je donnerai à Vigneau restant inachevée pour ne pas lui en donner trop ou pour ne pas aller trop loin. Je ne sais<sup>10</sup>.

Une semaine plus tard, il relève ce qui fait à ses yeux l'originalité du texte : ce n'est alors qu'un point de technique narrative, qui va prendre très vite le sens d'une révélation existentielle.

Mon cher Jacques,

Bien reçu votre mot du 12 me donnant les dates bibliographiques. Très utiles pour moi car la grosse difficulté de la *Rhapsodie* aura été la fragmentation du temps qui m'a fait raconter une histoire qui se passe en quinze jours en l'étendant sur des années et des années avant et après l'événement et en dispersant le conteur et ses personnages dans l'espace que crée cette fragmentation du temps<sup>11</sup>. –

Cet art de la fragmentation qui lui donne un sentiment de toute-puissance – on oscille dans *L'Homme foudroyé* entre impuissance et omnipuissance – montre que la prolifération de la matière et la formule d'assemblage se découvrent à lui dans le mouvement même de l'écriture par

---

<sup>9</sup> C'est le cas de Thierry Maulnier, dans un grand article globalement très élogieux. Voir Lettre du 14 janvier 1946, *ibid.*, p. 467.

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 286. Dès le 29 juin 1944, cette hypothèse apparaît dans une lettre à Raymone, p. 206.

<sup>11</sup> Lettre à Jacques-Henry Lèvesque du 21 juillet 1944, p. 290.

des bonds associatifs, des réminiscences liant des événements distants, des interférences entre la vie contemporaine de l'écriture et les lectures – Descartes, Pétrarque, Faillon<sup>12</sup>, Olier, Migne, Remy de Gourmont. Dans ce réseau apparaissent les logiques de sa propre vie, ce qu'on pourrait appeler la logique de la panne, elle-même conséquence de la série des foudroiements. C'est l'instant du vertige : tout fait sens, tout est lié – d'un lien qui ne relève pas de la logique causale mais de certaines constantes psychiques façonnées par les blessures anciennes. Ces blessures qui défigurent concrètement des femmes dans *L'Homme foudroyé* sont symboliquement castratrices —et cela s'entend de la sexualité et de l'amour comme de l'écriture.

Cendrars eut certainement à ce moment-là<sup>13</sup> la sensation d'une prodigieuse découverte, d'une illumination mystique de la vraie nature du temps qui n'est pas linéaire ni successive. Dès lors, les épisodes s'appellent les uns les autres, dans un ordre que dissimulerait la narration chronologique de la vie vécue. Brusquement, le grand livre en souffrance, différé sans cesse, *La Carissima*, avec ses trois histoires distinctes, apparaissait comme une première intuition irréalisable de la discontinuité du temps narratif et prenait tout son sens dans le livre en chantier. Ce moment sonne comme une « Fête de l'invention », titre du premier chapitre du « Vieux-Port » qu'il faut entendre à tous les sens du terme. L'exaltation devant cette expérience ne cesse de croître tout le temps de la rédaction des deux dernières Rhapsodies et de la suture de l'ensemble. L'orchestration des effets d'écho est vraiment décisive, architecturalement et musicalement. Les situations récurrentes sont soulignées par des reprises lexicales, thématiques ; les citations savantes distinguées visuellement dans le texte, les signes diacritiques, les séries allitératives, les énumérations proliférantes, ou encore les allées et venues de la chienne samoyède Volga qui situent dans une même époque des épisodes distants sont les fils discrets de cette délicate opération, de couture chirurgicale.

Si nous parlons encore d'analepse et de prolepse c'est donc par commodité universitaire. Mais vouloir prendre comme étalon le fil chronologique, de la première guerre à la seconde, pour parler d'anticipation ou de retour en arrière c'est passer à côté de la modernité structurelle de ce nouveau récit –non roman<sup>14</sup>– qui n'a pas consisté à bousculer après coup

---

<sup>12</sup> « Pouvez-vous me trouver chez l'un des bouquinistes ecclésiastiques des environs de la place St-Sulpice (il y en a un bien achalandé rue de Rennes, un peu avant la rue du Vieux-Colombier, à droite en descendant) le bouquin signalé au dos. Payez-le n'importe quel prix. Je vous rembourserai par mandat.

[au verso] En 1848 sortirent des fameux ateliers de l'abbé Migne, au Petit Montrouge, près de la carrière d'Enfer à Paris, deux in-quarto, intitulés : Monuments inédits sur l'apostolat de sainte Marie-Madeleine en Provence et sur les autres apôtres de cette contrée : S. Lazare, S. Maximin, Ste Marthe et les saintes Maries Jacobé et Salomé, — pour servir de supplément aux *Acta Sanctorum* de Bollandus, etc., etc.

L'auteur des *Monuments inédits* est FAILLON, un sulpicien ; mais bien des catalogues portent ce bouquin sous le nom de MIGNE... / Bonne chance et merci. », Lettre à Jacques-Henry Lévesque du 17 juillet 1943, p. 228.

<sup>13</sup> Cette sensation l'a déjà traversé à plusieurs reprises, notamment en 1938, lorsqu'il se retire dans les Ardennes chez Elisabeth Prévost.

<sup>14</sup> Cendrars est furieux que son éditeur chez Denoël, Maximilien Vox, ait donné ce sous-titre générique à son livre. Ce dernier répond avec brio dans l'article dithyrambique intitulé

l'ordre des événements vécus mais à découvrir dans leur surgissement mémoriel un ordre secret, révélateur d'une nécessité intérieure, qui souvent se manifeste dans la langue. Cendrars ne parle pas de ces mystérieux aiguillages en termes freudiens de lapsus, ni du hasard et des coïncidences comme de manifestations de l'inconscient ; si auto-analyse il y a elle ne répond pas à un projet, elle se découvre en se faisant ; ainsi s'enchaîne le cycle des pannes, des morts et des renaissances, des mutilations, des coupures, des autosacrifices.

Fragmentation, dissociation: ce que Cendrars retient de la méthode de Remy de Gourmont, est suivi d'une ré-association selon un principe qui est à déchiffrer comme une partition, dont les lignes de plusieurs instruments ou voix doivent être lues verticalement et entendues ensemble —ce qui, à mon sens le distingue du collage qui se situe plutôt dans le bord à bord sur un même plan, horizontal. Ce qu'exige du lecteur ce mode d'écriture poétique est une lecture simultanée, en somme, pour reprendre ce vieux terme de *simultanéité* qui a été un enjeu polémique dans l'art des avant-gardes de 1913. La géométrie variable implique un feuilletage des significations : le niveau de l'anecdote, le fil de l'intrigue policière (qui a tué le Balafre, où se cache Marco ?) servent de support en pointillés à la basse continue d'un vaste nocturne, d'un discours sur le Diable omniprésent du Cabaret du Nain jaune à l'alphabet aztèque —et le diable, Cendrars le rappelle lui-même, se cache dans les détails. Le récit délinéarisé est réorchestré selon un temps intime, le battement propre à un individu. Sans doute faudrait-il confronter la conception du récit induite par cette appréhension du temps à celle que défend Breton en préambule de *Nadja* [1928].

Je n'ai dessin de relater, en marge du récit que je vais entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie *telle que je peux la concevoir hors de son plan organique*, soit dans la mesure même où elle est livrée aux hasards, au plus petit comme au plus grand, où regimbant contre l'idée commune que je m'en fais, elle m'introduit dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences, des réflexes primant tout essor du mental, des accords plaqués comme au piano, des éclairs qui feraient voir mais alors *voir*, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres. Il s'agit de faits de valeur intrinsèque sans doute peu contrôlable mais qui par leur caractère absolument inattendu, violemment incident, et le genre d'associations d'idées suspectes<sup>15</sup> qu'ils éveillent, une façon de vous faire passer des fils de la Vierge à la toile d'araignée, [...] présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal [...]<sup>16</sup>.

Breton, bien que jamais nommé, est très présent dans le livre qui vise à plusieurs reprises les surréalistes ; ces jeunes gens ambitieux apparaissent au fond comme des héritiers ingrats (*HF*, 176), qui ont abusivement confisqué la spontanéité de l'écriture, l'inconscient, le rêve et même Freud —

---

*L'Homme foudroyant* dans *Spectateur*. Néanmoins, Cendrars obtiendra le retrait de l'étiquette lors de la réédition chez Denoël en 1947.

<sup>15</sup> « scabreux » dit Cendrars dans la lettre à Jacques-Henry Lèvesque du 15 juillet 1944, p. 286.

<sup>16</sup> Gallimard, Folio, p. 19.

des notions et références qui lui sont familières mais qui lui sont interdites sous peine d'amalgame, et qu'il défend à sa manière, sans utiliser les mots estampillés d'une marque rivale. L'aversion profonde de Cendrars à l'égard de la personne de Breton n'empêche pas qu'il l'ait lu<sup>17</sup> ni qu'il éprouve le besoin de se mesurer à lui, reprenant son bien, corrigeant et détournant à d'autres fins une esthétique du dépaysement. Breton ne tire évidemment pas les mêmes conséquences des mystérieux accords et des associations violemment dissidentes –qui le renvoient à la part automatique, au réflexe, aux manifestations de l'inconscient–, tandis que Cendrars cherche les accès « au cœur secret des choses », sur un plan mystique. Le « point sublime » de Breton n'est pas en Orion<sup>18</sup>. Mais chez l'un comme chez l'autre on tait les « moments nuls », selon la formule de Breton. Ce dernier prévenait : « qu'on n'attende pas de moi le compte global de ce qu'il m'a été donné d'éprouver dans ce domaine ». Cendrars s'il évoque son « comput » et ses nombres d'or se refuse aussi à la confession, à « rendre compte » ; il cherche sa propre périodicité, dans la figure que les cycles de ses morts et renaissances dessine. Breton précisait le sens de son *Qui suis-je ?* inaugural : la recherche de ce dont il ne peut répondre que sur sa tête, qui le définit comme un être singulier. Cendrars cherche la manifestation de cette singularité dans la récurrence de certaines situations qui l'opposent à des doubles inquiétants ou hostiles, à un ennemi de l'intérieur. Au-delà de leurs différences, ils ont tous deux mis au point des modalités narratives qui leur permettent d'échapper à la linéarité du récit par l'usage d'un régime poétique de la langue, une extension de la figure aux lieux, aux noms propres, aux séquences narratives qui tendent à l'allégorie, à l'apologue ou à la parabole, et à une certaine visibilité du signifiant. Les italiques, les signes diacritiques – chez Breton tirets et parenthèses, chez Cendrars parenthèses et points de suspension –, soulignent les dénivellations du texte ; le tissu phonique et rythmique est producteur de sens ; la parataxe, la digression, l'association des sons, l'alliance de mots en tension, les notes de bas de page, doublées d'un autre système de notes, en fin de chapitre (notes pour un lecteur inconnu), tous ces procédés stylistiques de Cendrars exhibent la discontinuité, rendent visibles les lacunes et silences, soulignent la plurivocité : le sens de l'ensemble du volume n'est pas la somme des sens de chacune des parties, la Totalité reste à découvrir quand bien même on en connaîtrait chacun des éléments.

---

<sup>17</sup> Voir la variante signalée par Claude Leroy *HF* p. 553 : que si j'aimais [leur poésie je n'aimais pas les hommes] corrigé en [ la poésie pure je n'aimais pas ces jeunes gens]

<sup>18</sup> Sur cette constellation symbolique, lire ci-après l'article de Claude Leroy.

## II. Tout et partie

En parlant de géométrie variable, je songeais aussi à cette autre fragmentation que produit la dispersion en revue de séquences détachées entre la remise des manuscrits à Vigneau et Denoël et la sortie du livre chez Denoël fin août 1945. Elle exhibe l'autonomie des parties et les principes de la polysémie du texte rhapsodique.

Pendant ce temps, en effet, il faut vivre. Le bois est hors de prix, le charbon se fait rare, les denrées alimentaires inaccessibles. Une paire de chaussures pour remplacer l'unique paire en lambeaux est une fête. Descendre à un repas par jour ne suffit pas à garantir un vrai repas. Les éditeurs Denoël et Vigneau, à la Libération, sont en pleine tourmente<sup>19</sup> et les chèques arrivent au compte-goutte. Un grand nombre de lettres de Vigneau à Cendrars, de Cendrars à Vigneau, à Lévesque, à Raymone font état des catastrophes successives qui retardent jusqu'en août 1945 la sortie du livre aux éditions Denoël et vont différer l'édition du *Vieux Port* et des *Rhapsodies gitanes* chez Vigneau jusqu'en 1946 : pénurie de papier, impression fautive, en un temps où le livre de luxe sur beau papier, est une utopie pour le moins indécente<sup>20</sup>, etc. .

Cendrars fait ce que font alors couramment les écrivains, ce qu'il a déjà fait pour *Moravagine* ou *Dan Yack* : donner des bonnes pages dans les revues et journaux qui voudront bien les pré-publier. Cette pratique courante devient sous l'Occupation un vrai sport. C'est le deuxième niveau dont on parle plus rarement : après le « collage » de la rhapsodie, le décollage, l'envoi de pièces détachées aux revues et hebdomadaires. Cendrars en tient la liste à jour et fait le point des textes envoyés, refusés, passés sous silence, retournés accompagnés de protestations d'admiration hypocrites, payés ou en attente de paiement, publiés mais défigurés par des coupures, qui visent essentiellement les notes et les « opportunités », ces insolences dont le nom est une antiphrase.

Selon Cendrars, un tiers du livre environ a été proposé aux revues, découpé parfois en suivant les points de suspension ou les chapitres, parfois en détachant une séquence, un portrait. Rappelons les textes concernés :

- *Carrefour* « Le Canapé rouge », « Le Piano à queue » (publié le 5 mai 1945) et La radio « Les Nuits et les jours »<sup>21</sup>.
- *Accords* « Deux récits. Un soiffard. La Femme et le soldat »

---

<sup>19</sup> Denoël, accusé de collaboration, est démis de la direction de sa propre maison d'édition, confiée d'abord en « intérim » à sa maitresse, Jean Voilier (Jeanne Loviton), et au secrétaire d'édition, René Barjavel, avant que Maximilien Vox soit nommé administrateur provisoire. Denoël prépare son procès, qui n'aura pas lieu puisqu'il est assassiné le 2 décembre 1945.

<sup>20</sup> À la sortie des deux livres de de Vigneau, différées en 1946, Cendrars est outré par le prix des deux ouvrages. Voir la lettre du 1<sup>er</sup> janvier 1946 à Jacques-Henry Lévesque : « — Je vous ai dit que Vigneau annonçait *Le Vieux-Port* à plus de 7000 frs. Il paraît qu'il annonce les 2 premières *Rhapsodies* à plus de 12 000 frs ! Tant pis pour lui, je le ferai cracher encore. Il m'a écrit pour m'annoncer qu'il m'envoyait dimanche son peintre pour faire mon portrait. Ma parole, ces gens sont fous. —», p. 465. Si l'on essaie de transposer en euros actuels, ce serait l'équivalent de 831 Euros pour *Le Vieux-Port* et 1342 Euros pour les *Rhapsodies*.

<sup>21</sup> Lettre à Jacques-Henry Lévesque du 7 mai 1945, p. 372-373.

Une lettre du 16 mai 45<sup>22</sup> récapitule la liste des textes confiés en revue :

- aux *Œuvres libres* : « Dans le silence de la nuit » [qui paraît dans le n°4 au 3<sup>e</sup> trimestre 1945], « La Peau de l'ours », « La Femme à Mick » [ que la revue renvoie à l'auteur.]
- aux *Nouvelles littéraires* : « Secrets de Marseille » [publié à la fin de l'été selon une lettre du 1<sup>er</sup> septembre 1945, seulement parce qu'en période de vacances ils manquaient de copie conclut Cendrars désabusé].
- A *Carrefour* : « Une drôle de Vierge »
- à vos amis [*Réalité*] : « La Couturière » [un épisode extrait d'un chapitre doté d'un titre qui ne figure pas dans le récit. C'est l'histoire de madame Caroline dans le chapitre 23 de la Grand route, 3<sup>ème</sup> Rhapsodie, précédé de trois points de suspension qui prédisposent au découpage].
- à *Confluences* : « Le Chemin brûlé » publié dans le n°5 juin-juillet 45.
- à *Fontaines* : « Le Diable ».

Ses textes lui reviennent souvent, ainsi le 22 mai 1945<sup>23</sup>, il annonce : « Les *Œuvres libres* ne publieront que « Dans le silence de la nuit » et me renvoient « La peau de l'ours » et « La Femme à Mick ». À qui puis-je les caser ?.. ». L'urgence est évidemment d'ordre financier. Une semaine plus tard :

Mon cher Jacques,

Merci de m'avoir signalé *Gavroche*. Je l'ai acheté et parcouru. Vous avez raison, ils sont endormis et endormants. Tant pis. J'ai besoin de pecunia. Je leur envoie « La Femme à Mick »<sup>24</sup>.

Cette part ingrate « du métier d'écrivain » prend de plus en plus de place dans ses échanges quotidiens, alors qu'il le constate : « Tout cela est plus mal payé qu'avant-guerre » (septembre 1945). Mais Cendrars ne se fait pas d'illusion sur la rétribution des textes commandés, et l'argent n'est pas la seule motivation ; il s'agit aussi de restaurer la visibilité de la signature après cinq ans de disparition quasi totale du milieu littéraire et de tester sa possibilité de retour sur la scène littéraire que de jeunes revues sont en train de reconfigurer. Quelle place peuvent lui faire « les jeunes » ? Il n'attend évidemment rien du côté sartrien ou communiste. Les refus et les attermoissements sont d'autant plus mal vécus qu'il a le sentiment qu'on se repasse ses textes comme une patate chaude. L'amertume devient sensible :

Ainsi le 5 juin 1945 :

Mon cher Jacques,

Après quinze jours, un mois, six semaines, les premières réponses des hebdomadaires : *Carrefour* trouve « Une drôle de vierge »

---

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 374-375.

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 378.

<sup>24</sup> Lettre du 29 mai 1945, p. 382.



trop long et va l'envoyer à *la N.R.F.* ; *Les Nouvelles littéraires* va publier un de ces jours « Secrets de Marseille », mais me demande des sujets d'actualité. À défaut d'argent, ces réponses sont symptomatiques et me font rigoler quand je pense à la tête qu'ils feront quand ils verront le bouquin en son entier. Mais je ne recommencerai jamais plus cette expérience qui confirme ce que je pensais d'eux tous depuis toujours. Un jour, ils feront amende honorable. Mais je m'en foutrai alors<sup>25</sup>.

Il s'interroge sur les raisons pour lesquelles on lui renvoie ses textes – quand on les lui renvoie, car souvent il se plaint qu'on n'accuse pas même réception. Ces textes dont personne ne veut sont rejetés comme « inactuels ». Mais qu'est-ce que « l'actuel » pour ses contemporains ?

[...] dans ma correspondance avec les hebdomadaires j'ai l'impression qu'on « bloque » mes récits sous prétexte qu'ils sont inactuels et que le public d'aujourd'hui veut de la... fiction (sic). Le sic résume dix lettres.

La vérité c'est que les secrétaires de rédaction veulent se donner un rôle de dirigeants quand comme celui de *Confluences* ils ne se servent pas de ciseaux<sup>26</sup> !

Mais cette dernière raison ne le convainc pas lui-même : c'est bien la première guerre qui est inactuelle à l'heure où l'on cherche à oublier la seconde. Le 27 septembre il répond à Lévesque admirateur inconditionnel :

Je vous remercie beaucoup de ce que vous me dites de « Dans le silence de la nuit » Mais c'est justement Boutry, l'éditeur des « Œuvres libres » qui, en me priant de lui envoyer une autre longue nouvelle retenue d'avance, me disait de ne plus envoyer des trucs sur la guerre 14-18 « le public préférant maintenant la fiction » comme je vous l'ai signalé dans une lettre précédente<sup>27</sup>.

Pendant l'Occupation la figure du mutilé de la Grande Guerre qu'il incarne est devenue insupportable : au regard des allemands, cela va de soi, mais aussi des collaborationnistes auxquels elle rappelle que Pétain, héros de la première guerre, s'est allié aux ennemis d'hier ; après la guerre il en va de même, quand on tente de refouler certains souvenirs peu glorieux du passé et qu'on découvre les horreurs *actuelles* de l'histoire. Cendrars ajoute le 13 septembre à propos des pré-publications d'extraits de *La Main coupée* « Comme pour les fragments de *L'Homme foudroyé* ces récits détachés ne vous donnent aucune idée de l'allure du livre. » C'est que, précisément, Jacques-Henry Lévesque s'inquiétait de voir Cendrars semer à tous vents

---

<sup>25</sup> P. 385. Voir aussi p. 399, le 14 juillet : « Marcel Arland m'ayant demandé un texte pour son hebdomadaire *Paysage* (que je ne connais pas), je lui ai envoyé d'urgence « La Peau de l'ours », en lui disant que ça pressait. On verra bien. Jusqu'à présent sur 9 textes expédiés deux ont paru ! C'est pas la belle jambe ! Mais les belles rentes, voyez. » Et le 29 juillet (p. 402) : « Marcel Arland m'écrit qu'il passe La Peau de l'Ours dans le prochain N° et dans le suivant. Il me demande encore un texte pour une Revue qu'il dirige : *Saisons*, dont le 1er N° vient de paraître et qui est trimestrielle. Alors, je vais lui envoyer une vingtaine de pages de *La Main coupée* ! Cela paraîtra probablement fin septembre et *L'Homme foudroyé* aura paru, sinon je lui aurais envoyé un autre chapitre de ce bouquin. »

<sup>26</sup> Lettre à Jacques-Henry Lévesque du 13 septembre 1945, p. 412.

<sup>27</sup> Lettre à Jacques-Henry Lévesque du 27 septembre 1945, p. 419.

des parties du livre qui venait de sortir en librairie. Mais celui-ci le rassure : les parties sont autonomes, quand bien même on les aurait toutes lues, on n'en connaîtrait pas le sens global qui est dans l'agencement, toujours modifiable. Dans *L'Homme foudroyé* Cendrars prétend que l'image cachée dans le tapis ne dépend pas même de l'ordre des chapitres et séquences.

Oui, si les hebdomadaires publient tout ce que je leur ai adressé, fragments qui représentent un bon tiers du livre, *L'Homme foudroyé* ne sera en rien défloré, et la surprise sera entière à la parution du bouquin ! Et cependant je n'ai pas tripatouillé ces fragments dont certains sont même très longs. Cela tient à la composition en contrepoint de ce livre et au rôle qu'y joue « le temps » – chaque histoire ou chaque fragment d'histoire peut faire une nouvelle « détachée » – et ce n'est que dans le livre qu'elles font un « tout ». J'ai tellement battu les cartes que dans la version finale du bouquin tout pourrait encore y être interverti sur une ultime épreuve sans que rien ne soit changé. C'est que je suis maître du temps. Et c'est pourquoi mon bouquin n'est pas linéaire mais se situe dans la profondeur. Et c'est pourquoi j'en suis content – Mais j'en ai marre – et j'attends encore des épreuves de Vigneau !...<sup>28</sup>

C'est donc le temps rhapsodique et la construction musicale qui, paradoxalement, arrachent *L'Homme foudroyé* à la loi de l'addition. Un plus un ne font plus deux, mais Un –qui est un autre.

On n'oubliera pas qu'une lettre ne nous dit que ce que l'auteur s' imagine faire, ou ce que l'auteur veut que son destinataire s' imagine qu'il fait. Ces allégations de Cendrars pourraient n'être qu'un argument spécieux pour justifier la surexploitation éditoriale du texte rentabilisé simultanément en plusieurs lieux, sans vergogne. Mais contemporaines de l'écriture quotidienne, ces formules exaltées (« je suis maître du temps ») si étroitement consonantes avec les moments mystiques distribués tout au long de *L'Homme foudroyé*, semblent bien, au moins, nous découvrir ce que fut le projet de ce livre « hors norme », une aventure d'écriture à la recherche, sinon du « temps retrouvé », d'un nouvel espace-temps, celui de l'esprit, parfois effrayant mais plus habitable que celui de l'histoire pour Blaise. Les épisodes dispersés entre les revues mettent le lecteur en présence de nouvelles, à consommer pour elles-mêmes, choses vues et vécues, sur le modèle de celles qu'ont réunies les trois recueils *d'Histoires vraies*, *La Vie dangereuse*, *d'Oultramer à indigo*, tandis que *L'Homme foudroyé* offre le récit de la découverte d'une expérience mystique dans un récit poétique unique.

Deux exemples de textes proposés aux revues montreront en action cette « géométrie variable », pour finir. Le portrait de la Tite, isolé, paraît

---

<sup>28</sup> Lettre du 6 août 1945, p. 405. Déjà, le 16 mai, il insistait sur ce point « Je suis content de ce que vous me dites des trois fragments publiés dans *Carrefour* qui ne déflorent pas mon livre. Je crois qu'il en est de même des autres morceaux que j'ai donnés ailleurs et, aussi important soient-ils, ils ne donnent pas une idée du livre ni n'effacent son élément de surprise. Et c'est assez curieux. La surprise est dans le tout et non pas dans le détail. » (p.405).

pittoresque, vivant et cruel comme un poème en prose de Baudelaire, mais son inscription dans *L'Homme foudroyé* lui confère une autre fonction, un autre sens qui constitue un des fils de couture du rhapsode : la Tite, par son visage mutilé, sa langue coupée appartient à la double série de la défiguration des femmes et de la castration de la parole<sup>29</sup>, au même titre que les multiples mises en scène de pannes, ou « La Pantomime de l'Ours ». Publié comme une nouvelle, cet autre épisode lu dans le récit n'est plus seulement une scène liée au folklore et aux contes populaires, mais ouvre sur la présence des doubles, (l'ours double de l'homme), de la relation homme animal que l'alphabet aztèque reprend à la fin et surtout, comme l'a montré Laurence Guyon dans un très bel article « Dionysos dans la 'Peau de l'ours' »<sup>30</sup>, à un paradigme philosophique, où s'installe le dialogue avec Nietzsche (*Naissance de la tragédie*) et Schopenhauer. La revue qui a reçu de Blaise proposition de publier cette pantomime s'est montrée déçue par cet objet insituable. Mais dans le livre, toutes sortes de liens incitent à se demander de qui l'ours Cendrars est le jouet ou le double enchaîné. Ce double, qui est un amant destiné à être sacrifié, marque sans doute l'amertume de la relation à Raymonde. À moins qu'il faille y lire un avertissement, voire une vengeance. Après tout le titre de ce chapitre est la fin d'un proverbe qui suggère de ne pas se réjouir trop tôt : on n'a pas encore mis l'ours à terre et l'homme foudroyé est en train de renaître de ses cendres. La pantomime est cette forme où l'on danse le secret plutôt que de le dire. Mais si la danse est là, c'est tout de même celle de l'ours, piteuse copie de la légèreté nietzschéenne. Dans la pantomime, le geste supplante la langue, dont précisément tout le livre figure les successives mutilations, le dangereux pouvoir et les zones d'impuissance.

Pour citer cet article : Marie-Paule Berranger, « *L'Homme foudroyé : un livre à géométrie variable* », *SELF XX-XXI*, Journée d'agrégation « Cendrars » (M.-P. Berranger et M. Boucharenc dir.), 12 octobre 2019, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, URL : <https://self.hypotheses.org/files/2019/10/Berranger-Geometrie-variable.pdf>

---

<sup>29</sup> La langue coupée indique au lecteur la présence d'un secret : on préférerait, dit la langue commune, se couper la langue plutôt que le laisser échapper. On se souvient alors que la Mère des Gitanes meurt d'un cancer de la langue –peut-être pour avoir vu dans les lignes de la main le foudroiement amoureux et la prison de l'œuvre, et parce qu'il y a sacrilège à traduire les mystères de la destinée au profane.

<sup>30</sup> Numéro hors série de *Feuille de routes* hiver 2002-2003, Bulletin de l'Association internationale Blaise Cendrars.