

L'Homme foudroyé, un récit au genre introuvable

Françoise Simonet-Tenant
CEREdI, université de Rouen

Je ne prétends pas régler de façon définitive l'identification du genre de *L'Homme foudroyé*, texte qui figure dans le volume des *Œuvres autobiographiques* de la Bibliothèque de la Pléiade : sur cette question générique a coulé déjà beaucoup d'encre, et *L'Homme foudroyé* a reçu maintes étiquettes du roman à l'autobiographie en passant par le roman autobiographique et l'autofiction. La question est d'autant plus savonneuse qu'elle s'adosse à un arrière-plan théorique polémique. Il est ceux qui pensent qu'écritures fictionnelles et écritures non fictionnelles ou factuelles ne sont pas de même nature et ne suscitent pas la même posture de lecture tandis que d'autres rejettent les frontières trop marquées entre ces deux catégories et que d'autres revendiqueront le tout-fictionnel. De ce fait, l'autobiographie est objet de passions critiques depuis les années 1970, et la théorisation du genre par Philippe Lejeune qui lui donne la définition suivante : l'autobiographie repose sur deux critères, l'un nominal (la stricte coïncidence entre les trois instances, auteur, personnage, narrateur), l'autre intentionnel (l'engagement à une exigence de référentialité). Selon Philippe Lejeune, l'autobiographe s'engage à une exigence d'exactitude, ce qui ne signifie pas que toute reconstitution du passé soit exempte de distorsion et de lacunes : l'autobiographe dit qu'il dit la vérité, ce qui n'implique pas qu'il l'atteigne, mais suppose tout de même un certain contrat de lecture et une certaine relation posée entre l'auteur et le lecteur, analogue à une relation interpersonnelle réelle. En 1977, Serge Doubrovsky, en réponse au *Pacte autobiographique* de Lejeune, imagine un genre nouveau venu qu'il baptise « autofiction », récit autodiégétique qui se présente comme un roman déclaré mais dont le héros porte le même nom que l'auteur, qui repose donc sur un pacte oxymorique avec le lecteur puisqu'en substance, l'auteur dit à son lecteur : « C'est moi et ce n'est pas moi ». Pour Doubrovsky, il importe que l'autofiction s'écrive selon un processus proche de la démarche analytique dans une suite d'associations d'idées et de mots. Le terme, utilisé massivement par la critique journalistique et vite galvaudé, devient une étiquette tellement commode que sa signification perd de sa netteté. Une littérature critique abondante et divergente ne cesse de tourner et retourner les questions suivantes : est-il entre les genres de l'autobiographie et de l'autofiction une différence de degré ou de nature ? Est-il possible d'accorder à un texte une double appartenance générique (roman et autobiographie) ou le lecteur ne peut-il faire l'économie d'un choix générique tranché ?

Les termes du problème examiné ici sont donc les suivants :

- Un récit autodiégétique *L'Homme foudroyé* publié comme roman en 1945 puis débaptisé à la troisième édition en 1947

et dont l'auteur, Blaise Cendrars, se dit hostile à la classification générique ;

- Sur le plan théorique, une classification des écritures de soi qui fait débat.

Dans ces conditions, on peut se demander si le problème posé a un véritable intérêt. Peut-être en a-t-il un si l'on ne s'emploie pas à démontrer que *L'Homme foudroyé* est avant tout un roman ou avant tout une autobiographie, mais si l'on saisit le problème par un autre biais : Pourquoi le genre de ce récit est-il si difficile à caractériser ? Quels effets génériques suscite-t-il chez le lecteur ?

Pour répondre à ces questions, je partirai d'un état des lieux critiques en analysant la valse des étiquettes génériques qui ont été accolées au récit ; je donnerai ensuite la parole à Blaise Cendrars : même s'il dit écrire contre le genre, que dit-il du genre de *L'Homme foudroyé* dans son paratexte ? Enfin, j'inscrirai *L'Homme foudroyé* dans le paysage des écritures de soi : hapax ou objet possiblement identifiable avec ascendance et parentèle ?

I. État des lieux critiques : la valse des étiquettes

En 1971, dans *L'Autobiographie en France*, Philippe Lejeune affirme avec l'audace des pionniers : il y a une « valeur « fiduciaire » de l'autobiographie : le mot s'applique avant tout à l'auteur lui-même, qui doit être le premier à croire à sa tentative. Aussi n'écarterons-nous pas des récits comme ceux de Rétif, de G. Sand ou d'A. Dumas sous prétexte qu'ils romancent leur vie : ils sont persuadés qu'ils racontent leur vie, et qu'elle était comme cela. Mais nous écarterons, cela n'est que justice, les mythomanes avoués qui ne croient pas à l'autobiographie, qui ne sont pas dupes et qui inventent à plaisir, comme par exemple Céline ou Cendrars¹. » Deux lignes plus loin, dans le même texte, il fait allusion à *L'Homme foudroyé*. Que dire de cette affirmation ? Lejeune rejette Cendrars dans le champ de la fiction. Il est toutefois nécessaire de rappeler que *L'Autobiographie en France* est le premier jalon d'un long itinéraire intellectuel, riche en réajustements : Lejeune y posait des repères dans un champ critique jusqu'alors peu exploré et son souci de clarification entraînait des classifications rigides qu'il a réévaluées ultérieurement. Qu'est devenu son avis sur Cendrars ? Trente ans, plus tard, dans les actes d'un colloque intitulé « Écriture de soi : secrets et réticences », Lejeune n'emploie plus le terme de « mythomane » et classe Cendrars dans une famille d'écrivains qui « contestent la distinction entre discours référentiel et fiction ; adeptes du mentir-vrai, de l'hésitation fantastique ou de la fabulation (Nerval, jadis ; Aragon, Cendrars, Robbe-Grillet, Modiano, Marguerite Duras...) »². Si Cendrars semble toujours perdu pour la cause autobiographique au sens de Lejeune, il fait l'objet d'une appréciation moins tranchée et est rattaché à toute une lignée d'écrivains. Lors de ce même colloque, le grammairien René Rioul analyse la tétralogie cendrarsienne et donne son impression de lecteur : « Il y a un monde, me

¹ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France* [1971], Paris, Armand Colin, 1998, p. 20.

² Philippe Lejeune, « Le goût de la vérité » dans *Écriture de soi : secrets et réticences*, sous la direction de Bertrand Degott et Marie Miguet-Ollagnier, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 366-367.

semble-t-il, entre la part de fiction, d'ailleurs souvent invérifiable, de ces œuvres et le projet romanesque des œuvres de pure fiction. Le lecteur ne les reçoit pas de la même manière. Elles ne se lisent pas comme *Moravagine*³. » Cette réaction empirique, non exempte de bon sens, pointe la difficulté que l'on rencontre à catégoriser *L'Homme foudroyé*. Patrick Williams, dans un article de 1989 consacré aux « Rhapsodies gitanes », observe : « La critique cendrarsienne a maintenant établi que *L'Homme foudroyé*, pas plus que les autres titres de la “tétralogie”, n'est une autobiographie ; pourtant [...] le texte utilise des matériaux autobiographiques⁴ ». Bref, un point fait consensus : chez Cendrars, l'invention va de pair avec le travail de mémoire. Ensuite, chacun bricole comme il peut avec le casse-tête taxinomique. On notera qu'aux yeux de théoriciens de l'autofiction tels que Jacques Lecarme, Marie Darrieussecq ou Vincent Colonna, c'est bien plus *Moravagine* que *L'Homme foudroyé* qui mériterait d'être qualifié d'« autofiction ». Dans un article intitulé « Cendrars et ses “écrits autobiographiques” : une autofiction avant la lettre ? », Christine Quellec-Cottier s'intéressant à la tétralogie des « récits de mémoire des années 40⁵ », récuse l'appellation de roman autobiographique et préfère au concept d'autofiction celui d'« autonarration⁶ ». À ses yeux, *L'Homme foudroyé* serait une « autonarration transgressive, poursuivant le processus de disparition civile au profit d'une cristallisation narrative⁷ », ce qui revient à postuler une invention de soi dans et par le texte. Quant à Vincent Colonna, il reconnaît que Cendrars « fabule » dans *L'Homme foudroyé*, mais « sa “figure”, ajoute-t-il, n'[y] est pas romanesque, tout au plus mythique⁸. » Objection que semble avoir retenue Claude Leroy, lequel écarte l'appellation polysémique d'« autofiction⁹ » pour emprunter à Claude-Louis Combet celle de « (auto)mythobiographie¹⁰ », récit où l'écrivain exprime les pulsions et fantasmes qui le hantent par la médiation de figures mythiques. Il est assez paradoxal que Cendrars qui détestait les genres dans lesquels il voyait une pétrification de l'écriture ait donné lieu jusqu'à aujourd'hui à des débats renouvelés sur la question.

³ René Rioul, « Blaise Cendrars. L'autobiographie minée par la fiction » dans *Écriture de soi : secrets et réticences*, op. cit., p. 179.

⁴ Patrick Williams, « “Les nomades de la porte” : Gitans dans les “Rhapsodies gitanes” », dans *L'Homme foudroyé. Cahiers de Sémiotique Textuelle* 15, université Paris X, 1989, p. 68.

⁵ Christine Le Quellec Cottier, « Cendrars et ses “écrits autobiographiques” : une autofiction avant la lettre ? ». Article consulté le 29 août 2019 : academia.edu/5919221/Autofiction_Blaise_Cendrars.

⁶ La notion d'« autonarration » est empruntée à Arnaud Schmitt (*Poétique*, n°149, 2007) : l'autonarration consisterait à se dire comme dans un roman et à se voir comme un personnage même si la base référentielle, elle, est réelle.

⁷ Christine Le Quellec Cottier, *Blaise Cendrars. Un homme en partance*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010, p. 105.

⁸ Vincent Colonna, *L'Autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, doctorat de l'EHESS, sous la direction de Gérard Genette, 1989, p. 395 (consultable sur HAL, archives-ouvertes.fr).

⁹ Claude Leroy, *Préface* dans Blaise Cendrars, *Œuvres autobiographiques complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. XVI.

¹⁰ *Ibid.*

II. La généricité selon Cendrars

Encore lui-même commentait-il volontiers son œuvre, mais son désir d'être inclassable le conduit à des définitions aporétiques dont la plus connue est sans doute celle qu'il donne dans ses entretiens avec Manoll : « Quand je me suis remis à écrire, à partir de 1943, je me suis mis à écrire cette série dont vous parliez l'autre jour, ce que vous appelez mes Mémoires, et qui sont des Mémoires sans être des Mémoires...¹¹ » On est en 1950 : que Manoll parle de Mémoires est compréhensible. D'une part, le terme d'autobiographie n'a pas encore écrasé dans ses emplois courants celui de Mémoires ; d'autre part, Cendrars est un écrivain suffisamment connu pour être un personnage public et avoir un certain degré d'autorité sociale. Aussi la tétralogie peut-elle bien être perçue comme une fresque mémorielle peu soucieuse de volonté d'introspection, mais propre à asseoir la stature d'un créateur aventurier et anticonformiste. Encore Cendrars reprend-il le terme générique utilisé par Manoll, tout en le mettant à distance – « ce que vous appelez mes Mémoires » – et en se dérochant à cette assignation : « des Mémoires sans être des Mémoires »... Dans sa correspondance avec Jacques-Henry Lévesque, Cendrars avait tenté une définition en extension qui revenait à faire de *L'Homme foudroyé* un bric-à-brac : « Ayez la gentillesse de me le faire savoir quand vous aurez remis le manuscrit de ce drôle de livre qui tient du roman policier, du cantique des cantiques, de l'incantation, du reportage et des confessions d'un demiurge¹². » Dans cette même correspondance, Cendrars, au fil de l'écriture de l'œuvre, semble indiquer parfois la part d'expérience personnelle qui sous-tend les textes, dans des expressions non exemptes d'ambiguïté : « Je crois que mon *Vieux-Port* vous surprendra et vous passionnera. J'ai mis là-dedans une sacrée histoire de femme sous forme de nouveau fragment autobiographique¹³ » : si la « sacrée histoire de femme » du *Vieux-Port* peut faire référence à l'épisode de Diane de Le Panne – transposition très libre de la relation amicale avec Elisabeth Prévost – l'expression « sous forme de fragment autobiographique » suggère que Cendrars feint d'obéir aux conventions autobiographiques pour mieux exploiter la crédulité qui est en tout lecteur.

Cendrars, rétif aux classifications, va s'agacer d'une décision prise par son éditeur et c'est une fois encore la correspondance avec Lévesque qui a capté le mouvement d'humeur : « Vox m'a télégraphié parce qu'ils ont mis le mot "roman" sur la couverture. Si encore ils l'avaient mis au pluriel ! Mais ce pluriel aussi les aurait épouvantés. Naturellement, ils ne m'avaient pas envoyé l'épreuve de la couverture que j'ai réclamée trois fois. Ils se sont dépêchés de tirer et après ils me demandent mon avis n'ayant pas la conscience tranquille. Je leur ai télégraphié O.K. car je m'en fous¹⁴. » Que nous dit cette lettre ? Mécontentement passager qui se clôt par une

¹¹ *Blaise Cendrars vous parle... (Propos recueillis par Michel Manoll)*, textes présentés et annotés par Claude Leroy dans *Blaise Cendrars, Tout autour d'aujourd'hui : nouvelle édition des œuvres de Blaise Cendrars* 15, Paris, Denoël, 2006, p. 55.

¹² Blaise Cendrars-Jacques-Henry Lévesque, *Correspondance 1922-1959*, texte établi, annoté et présenté par Marie-Paule Berranger, Carouge-Genève, 2017, p. 319 (2 décembre 1944).

¹³ *Ibid.*, p. 253 (12 mars 1944).

¹⁴ *Ibid.*, p. 415 (20 septembre 1945).

dénégation ou irritation qu'une œuvre aussi singulière aux yeux de Cendrars ne mérite pas mieux que l'étiquette commune de « roman » ? Quoi qu'il en soit, le terme « roman » disparaîtra de la couverture de la troisième édition de *L'Homme foudroyé*, volume qui ne peut être que « sans nom ».

On sait l'importance des éléments du péri-texte dans la définition du genre. L'épigraphe empruntée au *Discours de la méthode* de Descartes prend la forme d'une incitation au départ et au voyage qui sont vus comme une promesse d'intensité de vie. Ainsi le livre de Cendrars, identifié par le lecteur comme voyageur et aventurier, ce livre qui bourlingue entre divers lieux et époques, se proposerait-il d'être pour le lecteur un mode d'emploi de la vie ? Est-ce lesté de son capital d'expériences vécues que l'auteur s'adresse au lecteur, dont il ressent suffisamment le besoin pour l'appeler à l'existence par le dispositif des « Notes (pour le lecteur inconnu) » ? On sait que les notes auctoriales sont beaucoup plus fréquentes dans un texte de non-fiction que de fiction. Le dispositif des notes peut-il interférer dans la perception générique du texte ? Les notes dont beaucoup sont constituées par des références bibliographiques à d'autres œuvres de Cendrars ont d'abord pour effet d'inscrire *L'Homme foudroyé* dans un réseau de textes bien plus que dans un tissu d'expériences vécues. Et quand l'auteur interpelle le lecteur dans les notes, c'est pour le mettre en garde : « [...] je déclare au Lecteur inconnu à l'intention de qui j'ai rédigé ces notes sans prétention pour le distraire, que je n'y dis pas tout. On a pu le remarquer. Je ne dis que ce que je veux bien dire. Prière de ne pas y chercher autre chose et surtout pas ce que je ne dis pas¹⁵. » Et voilà le soupçon porté au cœur même de ce qui se présentait comme un appareil scientifique. Et le lecteur sait à quoi s'en tenir : celui qui l'interpelle pour établir un non-contrat de lecture n'est pas tant un mythomane ou un menteur qu'un joueur virevoltant entre ses vies et ses textes. On sait que ce jeu avec la crédulité et l'incrédulité du lecteur s'accommode mal avec la posture autobiographique. Mais comment inscrire *L'Homme foudroyé* dans le paysage des écritures de soi ?

III. Situation de *L'Homme foudroyé* dans le paysage des écritures de soi

L'on commencera par une définition négative. *L'Homme foudroyé* n'est pas une autobiographie de type confessionnel et contractuel dans lequel Philippe Lejeune voit le noyau dur de l'autobiographie. Cela dit, voir dans l'entreprise de Cendrars un hapax dans le paysage des écritures de soi serait sans doute excessif. Cendrars ne surgit pas hors de toute filiation et peut-être même pourrait-on lui trouver une parentèle. Les mentions répétées dans *L'Homme foudroyé* de Rétif de La Bretonne et de Nerval, qui furent des lectures de jeunesse de Cendrars, suggèrent son appétence pour des œuvres où court la ligne de vie d'un moi qui n'est ni l'être social, ni un personnage de fiction. En outre la tétralogie de Cendrars est-elle radicalement étrangère à tout ce qui se produit aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale ? Ce n'est pas certain : Cendrars peut être inscrit dans une tendance parfaitement identifiée par Henri Godard dans *Le Roman modes d'emploi* quand il analyse les « échanges paradoxaux réalisés entre

¹⁵ Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé*, Paris, Denoël, « Folio », 2017, p. 225.

autobiographie et roman¹⁶ » : « [...] l'imaginaire, qui semblait réservé à la fiction, annexe le territoire de l'autobiographie, qui avait été choisie contre elle, à tel moment de l'histoire, en tablant sur l'étanchéité des frontières¹⁷. » Selon Godard, on note dès les années 1930, une tendance, qui va se renforcer dans les années d'après-guerre : il s'agit de la propension qu'ont certains écrivains à se situer dans un entre-deux, un « no man's land qui sépare théoriquement l'autobiographie et la fiction¹⁸ ». Ces écrivains, déjà devenus des « personnages publics » et dont certains épisodes de la vie sont un peu connus du lecteur, vont remodeler consciemment des faits de mémoire : « [...] tout se joue dans le texte lui-même, aussi bien l'engagement autobiographique, par la mention du nom de l'auteur et le rappel de faits déjà connus du public, que le démenti de cet engagement par la tournure que prend à certains moments le récit¹⁹. » Cette description appliquée par Henri Godard à Céline, Genet, Aragon et au Giono de *Jean le Bleu* n'est pas sans pertinence pour la tétralogie de Cendrars.

Peut-on aller au-delà de ce constat d'un mixte contradictoire et transgressif de récit de mémoire et de fiction ? Essayons de préciser les modalités de ce mixte. L'on peut s'accorder avec Vincent Colonna pour noter que « selon son objet et les effets recherchés, Cendrars ne “dose” pas de la même façon le réel, l'historique, le vécu et l'imaginaire²⁰. » La première section de *L'Homme foudroyé*, « Dans le silence de la nuit », est consacrée à l'expérience du légionnaire que fut Cendrars pendant la Première Guerre mondiale. Sa participation attestée à cet événement historique et collectif garantit au texte un effet d'authenticité : il n'est d'ailleurs pas anodin que *L'Homme foudroyé*, et plus généralement la tétralogie, prenne sa source dans cette expérience guerrière qui étend par contamination sur les autres expériences de la vie de Cendrars une présomption de véridicité. Qui plus est, l'important vingt-cinquième chapitre de *L'Homme foudroyé*, « Le chemin brûlé » se termine par des pages intitulées *Memento et Memorabilia*²¹, d'autant plus frappantes pour le lecteur qu'elles sont inscrites en italiques : Cendrars y retrace un passé proche, restituant sa traversée de la France de juin 1940 sur les routes de la Débâcle, et il donne à ces pages une allure de journal reconstitué. L'intensité du souvenir, en rapport, lui aussi, avec la France en guerre, résonne comme un précipité de factuel dans le cours du récit. Néanmoins l'effet de non fictionnel est très variable selon les chapitres, l'ensemble du texte de *L'Homme foudroyé* est fort hétérogène et la présomption de véridicité résiste plus ou moins selon les passages, la narration débridée ayant parfois raison de la crédulité du lecteur : c'est le cas dans maintes pages des *Rhapsodies*

¹⁶ Henri Godard, *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006, p. 374.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 385.

¹⁹ *Ibid.*, p. 383-384.

²⁰ Vincent Colonna, « Fiction et vérité chez Blaise Cendrars » dans *Cendrars, l'Aventurier du texte*, textes réunis par Jacqueline Bernard, Presses universitaires de Grenoble, 1992, p. 115.

²¹ Voir Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé*, *op. cit.*, p. 461-463.

gitanes. Ainsi, sans aucun doute, l'invention chez Cendrars n'est pas « une pratique simple et homogène²² ».

Ce qui constitue peut-être une des spécificités de Cendrars, c'est qu'il fait coexister au sein d'un même texte des manières très différentes de mêler l'écriture de soi à la fiction. D'une part, certains des procédés utilisés par Cendrars sont proches de ce que l'on peut trouver dans un roman autobiographique. L'écrivain part de la réalité mais il la fictionnalise par des opérations de déplacement ou condensation. Quelques personnages semblent ainsi fabriqués à partir de modèles empruntés à la réalité : c'est le cas de Paquita qui devrait certains de ses traits à la Comtesse de Castries mais aussi à Marie Vassilieff, peintre et sculptrice russe, figure de proue de Montparnasse dans les années 1910-1920, connue, entre autres, pour ses poupées de chiffon ou en cuir qui étaient à ses yeux une manière de théâtraliser la vie. D'autre part, Cendrars peut obéir à une autre logique d'invention qui le conduit non pas tant à fictionnaliser la réalité qu'à multiplier les signes de la fiction et à s'affranchir de tout vraisemblable pour dire quelque chose de la réalité, mais d'une réalité fantasmatique : ainsi en va-t-il de l'étrange épisode situé à la section 7 du chapitre VII, « la Femme en noir », du *Vieux-Port* où la femme de Jicky entraîne Blaise Cendrars, Cajita et la chienne Volga dans « la banlieue accidentée de Marseille²³ » dans une « maison de fous²⁴ » qui fait écho à l'asile de Waldensee où est enfermé Moravagine ; les péripéties extravagantes de cette nuit « enchantée²⁵ » éclairée par un clair de lune « féérique²⁶ », où la morphinomane femme de Jicky tente soit de se suicider, soit d'assassiner Cendrars, ainsi que la place occupée par un dialogue débridé et l'isotopie de l'enchantement semblent autant de marqueurs de fiction pour un épisode qui dit néanmoins la hantise qu'a Cendrars de la puissance mortifère du féminin. L'appel à ces deux exemples souligne, me semble-t-il, la complexité de ce mixte transgressif de récit de mémoire et de fiction où coexistent l'épanchement de la vie dans la fiction et l'épanchement de la fiction dans la vie écrite. Encore peut-on s'interroger sur la question des dosages dans la cornue du romancier-autobiographe. Dans *Bourlinguer*, Cendrars affirme : « [...] j'écris ma vie sur ma machine à écrire [...] et je dis que j'en ai encore pour dix ans à orchestrer les trois, quatre grands livres (des romans) qu'il me reste à écrire en dehors de mes souvenirs personnels²⁷. » Ce propos montre que l'auteur différencie clairement la tétralogie du « roman-roman²⁸ » – qualificatif que Cendrars prêtera à sa dernière œuvre, *Emmène-moi au bout du monde !... –*, mais qu'en est-il de son lecteur ? La lecture de *L'Homme foudroyé* le conduit-elle à penser que Cendrars annexe l'autobiographie au roman ou le roman à l'autobiographie ?

²² Vincent Colonna, « Fiction et vérité chez Blaise Cendrars », *art. cit.*, p. 114.

²³ Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé*, *op. cit.*, p. 211.

²⁴ *Ibid.*, p. 216.

²⁵ *Ibid.*, p. 213.

²⁶ *Ibid.*, p. 210.

²⁷ Blaise Cendrars, *Bourlinguer* dans Blaise Cendrars, *Tout autour d'aujourd'hui : nouvelle édition des œuvres de Blaise Cendrars* 9, 2003, Paris, Denoël, 2006, p. 193.

²⁸ Expression citée par Christine Quéllec Cottier, *Blaise Cendrars. Un homme en partance*, *op. cit.*, p. 124.

Le fait que Cendrars décompose la chronologie et subvertisse la disposition sage du récit rétrospectif linéaire peut-il être considéré comme un marqueur de fiction ? L'argument nous semble peu recevable car rien ne dit que le récit rétrospectif chronologique soit le plus apte à restituer notre expérience de la mémoire, inévitablement lacunaire. On sait bien que la mémoire, plus qu'à un déroulement linéaire, répond à une organisation associative. Aussi le récit fragmenté de *L'Homme foudroyé* qui progresse, de prolepse en analepse, par associations et bifurcations, n'est-il pas si étranger au processus de l'intériorisation d'une vie par le souvenir. Par ailleurs, on ne peut manquer d'observer la place occupée dans *L'Homme foudroyé* par les indications spatiales et géographiques, que ce soit dans le texte ou dans le péri-texte : nombre de titres de chapitres sont des noms de lieux. Si la composition rhapsodique du récit attire l'attention du lecteur sur la fragmentation temporelle, il ne peut manquer de noter également l'importance prise par le traitement de l'espace, ce qui n'est pas sans incidence sur la perception générique du texte. En ce sens, et en raison de cette structure topique, *L'Homme foudroyé* s'organise selon un modèle proche de l'autoportrait, ce « miroir d'encre²⁹ » qui, selon le théoricien Michel Beaujour, « tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues ou substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s'oppose à la syntagmatique d'une narration³⁰ ». « *Le monde est ma représentation*³¹ », répète Cendrars, en reprenant une parole de Schopenhauer. Par là même, Cendrars formule « la règle du jeu de l'autoportraitiste³² », l'autoportrait se concevant comme « l'inscription de l'attention portée par JE aux choses rencontrées au long de ce parcours³³ ».

L'attention portée par Cendrars aux choses du monde peut se faire vive jusqu'à la polémique, et cet aspect du texte me semble déterminant. Si Cendrars ne rend pas compte avec exactitude de la réalité – et si ce n'est d'ailleurs pas son objet –, il règle ses comptes avec elle. Le texte se fait acte d'agression, d'abord contre un mort, le poète Rilke, qualifié de « déserteur³⁴ » mais surtout contre des contemporains vivants, notamment connus et désignés par leurs noms propres : les « pédérastes³⁵ », Gide, « hystérique qui écrit devant son miroir³⁶ » et Cingria « pauvre et génial raté³⁷ », le peintre Utrillo, « mazette se contentant de peindre d'après des

²⁹ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.

³⁰ *Ibid.*, p. 9.

³¹ Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé*, *op. cit.*, p. 122 et p. 446.

³² Michel Beaujour, *op. cit.*, p. 30.

³³ *Ibid.* En dépit de leurs différences manifestes – la dimension romanesque de la première et le caractère anti-romanesque de la seconde –, les deux entreprises mémorielles de Blaise Cendrars et de Michel Leiris, superficiellement proches par leur structure en quatre volumes et leurs dates de publication (la tétralogie cendrarsienne est publiée entre 1945 et 1949 tandis que la tétralogie de Leiris, *La Règle du jeu*, est publiée entre 1948 et 1976), présentent des analogies plus profondes : la continuation de la quête poétique par et dans l'autobiographie et la méthode analogique des réseaux d'associations qui tirent l'entreprise de la narration mémorielle vers l'autoportrait poétique.

³⁴ Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé*, *op. cit.*, p. 50.

³⁵ *Ibid.*, p. 314.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

cartes postales pour satisfaire le goût morbide d'amateurs parisiens³⁸ », Picasso, empêtré dans « l'esthétisme suranné et sans issue de Mallarmé³⁹ », Cocteau « le plus germanisé des Parisiens⁴⁰ » et Duhamel, ce romancier « pompier⁴¹ ». Plus important encore, Cingria et Fernand Léger, moins agressé que les autres mais ridiculisé tout de même et traité de « gros lambin si sympathique⁴² », accèdent au statut de véritables personnages dans le récit. Or, le nom propre est une pierre de touche de l'effet autobiographique et le nom réel qui revêt, comme le suggère Philippe Lejeune dans *Moi aussi* « une sorte de force magnétique⁴³ » (71), « communique à tout ce qu'il touche une aura de vérité⁴⁴ » (71-72). Cendrars en a une claire conscience, qui écrit à Jacques-Henry Lévésque :

[...] changer les noms me dégoûte⁴⁵.

Autre chose ? puis-je laisser le terme dont je qualifie Cingria ? Et si je change son nom, tout le passage ne rime plus à rien ! Je voudrais pouvoir appeler tous mes personnages par leur nom. C'est tellement mieux. J'ai l'impression de tailler en pleine chair de la réalité. Je suis fatiguée du fictif...⁴⁶

L'ancrage référentiel sous le signe de la violence faite à des personnes de la vraie vie, connues du lecteur à cause de leur notoriété, ramène inévitablement le lecteur sur la rive du factuel. La seule question qui demeure est de savoir si les signes de la fiction, qui parsèment le texte, sont suffisants à contrebalancer cette puissance référentielle.

La décharge de violence ciblée sur des noms de personnalités connues ne me paraît pas répondre à une stratégie. Elle ressemble plutôt à des éclats de voix comme on peut avoir des éclats de vie. Plus qu'il n'a écrit un récit de soi, Cendrars a composé, dans les circonstances d'une genèse complexe – où joue un rôle déterminant la commande de textes sur Le Vieux-Port et sur les gitans – un autoportrait ; il l'a composé en cousant entre eux des fragments, autant de tranches de vie vues par des bouts différents, soit de la réalité transposée, soit des fantasmes chargés d'exprimer émotions et obsessions intimes, et il a traité les données de son existence comme une matière privilégiée, mais non contraignante. Le fil qui coud ces différents morceaux, c'est une voix, la voix d'un conteur qui rejoue pour lui-même, dans la solitude aixoise, sa vie sur la scène de l'écriture comme il admirait Casanova de l'avoir fait, isolé à la fin de son existence comme bibliothécaire dans le château de Dux en Bohême. De Casanova attelé à ses mémoires, Cendrars dit : « [...] *le viveur* se sentant devenir

³⁸ *Ibid.*, p. 294.

³⁹ *Ibid.*, p. 444.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 232.

⁴³ Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p. 71.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 71-72.

⁴⁵ Blaise Cendrars-Jacques-Henry Lévésque, *Correspondance 1922-1959, op. cit.*, p. 336 (5 janvier 1945).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 335 (4 janvier 1945).

vieux dans la solitude, *il revivait sa vie crépitante*⁴⁷ ». N'a-t-il pas fait de même ?

Pour citer cet article : Françoise Simonet-Tenant, « *L'Homme foudroyé : un récit au genre introuvable* », *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/Simonet-Tenant-genre-introuvable.pdf>

⁴⁷ Blaise Cendrars, « Pro domo » (1949), *La Fin du monde* dans *Œuvres complètes*, Paris, Denoël, 1963, p. 12.