

Michèle Touret, *Blaise Cendrars. Le Désir du roman (1920-1930)*

Jay Bochner

Volume 31, Number 2, Winter 1999

Écriture contemporaine

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501239ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501239ar>

[See table of contents](#)

Article abstract

Michèle Touret, Blaise Cendrars. *Le Désir du roman (1920-1930)*.

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bochner, J. (1999). Michèle Touret, *Blaise Cendrars. Le Désir du roman (1920-1930)*. *Études littéraires*, 31(2), 135–140. <https://doi.org/10.7202/501239ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1999

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

TOURET, Michèle, *Blaise Cendrars. Le Désir du roman (1920-1930)*, Paris, Champion, 1999.

Pas question ici de faire justice à un grand livre intelligent et fouillé sur Blaise Cendrars, livre qui est probablement la distillation d'une thèse d'État deux fois plus longue encore. Je me contenterai d'en exposer les lignes principales, telles que je les perçois, et de soulever quelques-unes des questions qu'il présente à mon esprit.

Dans cet ouvrage, Michèle Touret ne cherche *pas à isoler des textes*, à les mettre en valeur, ni à analyser leurs rapports intertextuels. Elle analyse plutôt la réception des textes de Cendrars, et la réception de Cendrars lui-même en tant qu'auteur et personnage sur une scène culturelle faite de tout un réseau de contextes et de confrontations historiques. Elle s'arrête donc au contrat avec le lecteur, établi par tout écrivain dès la mention du terme « roman » sous un titre, terme qui est porteur de promesses de narration, de péripéties, de héros, d'une fin. Mais il y a bien d'autres contrats, et c'est le mérite et le grand intérêt de ce livre que de les envisager sur de nombreux fronts : contrats avec les institutions culturelles, avec les maisons d'édition, avec les revues et le journal hebdomadaire, contrats tacites entre ces instances et le public, le lecteur solitaire, l'auteur comme écrivain, comme homme, comme mythe... Pour Touret, ce qui est le plus fondamental, ce sont les clauses du contrat qui nous ramènent à l'histoire, car dans son désir d'être romancier (ou son désir d'écrire des romans — voyez-vous, ce n'est déjà pas forcément la même chose), Cendrars devait abandonner sa position de poète, position d'élite dans la hiérarchie des faiseurs de productions littéraires, et devait confronter la « réalité », le vécu de personnages vraisemblables et rendus fictionnels, mais dans un monde reconnaissable par son public des années 1920. Quel est le voyage de ce Cendrars qui ne veut pas renoncer à sa voix lyrique ni à sa position de poète, mais qui veut accéder à l'histoire ? Voilà le parcours difficile que Touret tient à éclairer, dans un projet qui me semble bien innovateur, tant dans son application à Cendrars que dans ce qu'il pourrait suggérer pour l'étude de tout autre écrivain.

Désirer le roman voudrait dire qu'on n'y arrive jamais. Les analyses de Touret font rarement état des réussites et des perfections des textes de Cendrars, en tant que « romans », mais elles dévoilent plutôt certains échecs ou lacunes vis-à-vis de l'histoire, disons de l'Histoire. C'est précisément lors de confrontations avec l'Histoire, dans le cas du premier « roman », *l'Or*, avec la documentation sur le héros Johannes Suter, qui avait réellement existé, ou dans le cas de *Rhum*, reportage devenu « roman » sur un homme dont la mort récente était le sujet d'un procès encore en cours, que Touret voit trébucher Cendrars « romancier ». On peut se poser ici deux questions : ne devrait-on pas définir plus explicitement ces grands termes, Histoire, réalité, et roman, quitte à en voir

évoluer les définitions au fil de l'analyse ; puis, est-ce que Cendrars désire, avec constance, le roman ? Avouons que Touret est bien consciente des ambiguïtés d'un Cendrars créateur non pas de narrations, mais d'épopées, non pas de personnages, mais de mythes. Elle nous montre que, dans les années 1920, le sens du « roman » est constamment réajusté, tantôt évoluant, tantôt se figeant dans l'esprit du public et des maisons d'édition. D'ailleurs, Cendrars est le premier à brouiller les cartes, avec sa dédicace de *Rhum*, dont le statut vacillant de roman / reportage est la clé de voûte de l'étude de Touret : « [...] aux jeunes gens d'aujourd'hui / fatigués de la littérature / pour leur prouver / qu'un roman / peut aussi être un acte ». Cendrars, avec son énorme « refus de l'institution littéraire » (Touret, p. 365), nous fournit des définitions rien que par son opposition systématique.

Observer cet écrivain qui cherche à se plier aux règles d'un genre, qui cherche à être admis par ses textes au rang des romanciers, tant aux yeux des autres romanciers, des éditeurs, des institutions littéraires (eh oui, quand même), de la critique, des lecteurs, c'est aussi écrire une sorte de biographie de Cendrars, bien particulière, du reste. C'est peut-être un nouveau genre critique, se mettant à la poursuite d'une présence bien dissimulée dans les textes, présence aussi de l'Histoire dans l'histoire. Dans *Moravagine*, par exemple, ce n'est pas le héros (mais si, un peu), pas le narrateur (mais...), même pas ce nommé Blaise Cendrars qui paraît dans le volume, mais un écrivain qui tient le stylo pour de vrai (mais encore attention, « Cendrars » est un pseudonyme !). Il se déplace, se dérobe en poète, romancier, éditeur, journaliste, cinéaste, témoin, mythe pour lui-même et pour son public ; on peut enfin le retrouver par son travail sur son rôle, qui lui est dicté mais qu'il gère aussi à sa façon.

Touret ajoute aux théories de la réception un volet sur le désir d'être reçu, un désir qui, chez Cendrars, ne réussit jamais à déjouer les interférences d'autres désirs ou d'autres réussites artistiques. Elle nous fournit des données historiques dans un détail fascinant et absolument essentiel pour la bonne compréhension de l'itinéraire de l'écrivain français dans ces années : l'évolution et les attentes des lecteurs, l'expérience du Front National, la position de Bernard Grasset. C'est toute l'évolution, trop peu suivie par la critique à mon avis, d'un auteur à l'intérieur d'un genre qui est lui-même à l'intérieur d'une économie du livre et d'une économie de la culture. Un peu comme Cendrars lui-même, Touret fait descendre la littérature de sa tour d'ivoire, elle fait évoluer l'homme, son texte et son image dans un monde d'attaches sociales qui sont puissantes, organisées et déterminantes.

C'est justement par rapport à la cohérence de ce modèle que je ne partage pas toujours la position de Touret. « Quelles sont donc les positions réellement possibles pour un écrivain ? » (*ibid.*, p. 384), écrit-elle, donnant au social le sens d'un empêchement, d'un cloisonnement indestructible. Les désirs de création vont finalement se buter contre certains murs. Mais il me semble que le plus grand plaisir que nous puissions prendre aux textes de Cendrars est précisément lié à sa capacité de passer outre, de s'affirmer comme inclassable et d'offrir au lecteur le beau désir de se déclasser. C'est sûr que Cendrars voulut devenir romancier, mais doit-on penser qu'il considérait les résistances

du genre comme des contraintes, comme des obstacles insurmontables ? Prenons son lyrisme poétique, une contamination pour ainsi dire, selon Touret. Il ne saurait s'en débarrasser, ni dans son écriture ni dans son image face au public. Les cloisons poésie / roman ne sont pas si clairement marquées pour cet inclassable. Les poésies de 1924 sont, de toute évidence, des volumes de prose, dont le lyrisme est difficile à réconcilier avec le sens de ce terme à l'époque (même avec les poèmes en prose de Rimbaud). S'il sape déjà les fondements du langage poétique, que « désire »-t-il dans le « roman » ? Si *Moravagine* est un roman poétique (ou roman de poète ?), est-ce dire que Cendrars a échoué dans le genre, ou est-ce qu'il réussissait une reconstruction dont il était parfaitement conscient ? Et du point de vue de la réception, est-ce que nous sommes déçus parce que le personnage de Moravagine manque de réalisme romanesque, ou est-ce que nous prenons plaisir à l'affirmation irréaliste (qui se situe, d'ailleurs, à l'intérieur de procédés réalistes constamment remis en question) ?

Il me semble que Cendrars est un sujet intéressant pour cette étude précisément par sa résistance au modèle, abordée par Touret quand elle fait la synthèse de ses fuites dans la vie et dans ses textes ; que l'on pense au titre d'un délicieux petit volume par un jeune homme qui accompagna Cendrars dans sa bourlingue parisienne pendant quelques jours en 1922 : *Monsieur Cendrars n'est jamais là*. La question serait alors de savoir jusqu'à quel point Cendrars désirait être là. Peu ou rarement, à mon avis ; mais Touret a bien sûr raison de montrer que, pour le sort de ses textes, Cendrars ne pouvait être maître de la situation. La réception des quelques pages fulgurantes de *J'ai tué*, analysée en détail par Touret (*ibid.*, p. 330-340) est révélatrice à cet égard, et attristante ; un texte qui allait, en 1920, « au-delà de l'exprimable » sur la guerre, regagne cette position en 1930 pour des raisons politiques diamétralement opposées. Touret a raison de voir que l'inclassable sera toujours classifié, à son insu, et que la classification va travailler sur l'écrivain ; moi, j'y vois l'occasion d'une plus grande bagarre de la part du maître du « style débraillé » (*ibid.*, p. 370 ; expression de Lejeune).

Pour finir, je serais curieux de connaître les idées de Touret sur l'évolution de Cendrars après la Seconde Guerre vers des livres qu'on a pu appeler la saga autobiographique. Il me semble que « la valse hésitante » (*ibid.*, p. 249) des textes qui font l'objet de *Désir du roman* trouve sa résolution dans cette longue rhapsodie des années 1940, et que son analyse peut être conçue comme une préparation à la lecture de cette suite à la fois personnelle et encyclopédique, puisque c'est l'aboutissement d'un désir pour autre chose que le roman tel qu'on le concevait.

Jay Bochner  
Université de Montréal

■ Le plus simple sera que je réponde en suivant l'ordre du compte rendu, comme si nous conversions, mais ce sera une conversation comme les aimait Montaigne, suivie et attentive. Jay Bochner est un lecteur attentif et perspicace, il a bien vu que l'origine de ce livre est une thèse, que, bien qu'encore long, il procède d'un élagage : je dois dire cependant que condenser est toujours utile et aide à mieux faire ressortir ce qu'on pense essentiel.

En effet, je n'ai pas « isolé » les textes de Cendrars ; faire des analyses immanentes, mener des études de poétique est nécessaire dans une étude littéraire, mais le motif de ces analyses est pour moi dans une conception des textes qui est liée à leur effet, à leur fonction. Ceci ne signifie rien d'autre que de percevoir que la littérature, qui se réalise par des mots, des formes, est (comme Cendrars le dit lui aussi, comme tant d'autres) un acte. J'ai donc choisi de comprendre les œuvres de Cendrars en partant de la lecture qu'en ont faite les contemporains. Une recherche de la réception des œuvres permet de saisir leur effet, l'effet réel, et peut-être l'effet recherché, car l'auteur connaît le public auquel il s'adresse. La question est de savoir si le public qu'il atteint est celui qu'il visait réellement. On peut penser que, dans le cas de Cendrars, qui est très attentif à tout ce qui touche à la fabrication des livres, qui a eu une grande expérience d'éditeur, il avait une connaissance, même intuitive, des possibilités de réception. Le passage de *La sirène* à Grasset, puis *Au sans pareil* au moment où Hilsum voulait gagner un public plus vaste alors que les surréalistes étaient partis chez Gallimard, est un signe que ses romans étaient offerts à un public potentiellement vaste. Par parenthèse, le carton publicitaire pour *Moravagine* (dont je n'avais pas connaissance alors et qui figure dans le dernier *Séquence*) le confirme, comme le concours de vitrines organisé pour *le Plan de l'aiguille*, qui a concouru pour le Prix Goncourt. Deuxième parenthèse : j'ai trouvé récemment quelques lettres échangées par Cendrars et Paulhan, où il apparaît que Cendrars souhaitait être publié dans « La NRF », et que Paulhan le souhaitait également : nouveau signe d'un transfuge ?

Sur le point de la réception, il y a là un problème théorique important : les lecteurs réels et anonymes nous manqueront toujours, mais nous saisissons les indices publiés de la réception : la critique, les journaux personnels des écrivains, bref la réception des professionnels. Cependant, l'écrivain est lui aussi dans le même cas, dans la période contemporaine : il ne connaît ses lecteurs que selon des informations quantitatives (les ventes), ou par la médiation de la presse. C'est cependant par ces moyens qu'il se figure son public. De plus, j'ai tenu à observer ces lecteurs réels, en sachant que leur rôle dans le milieu littéraire oriente leurs avis, et qu'ils ne sont pas dénués d'intentions intéressées. Mais ils sont au moins une figure attestée du lecteur. Je comprends qu'on recoure à des concepts tels que l'architecteur ou le lecteur herméneute à la manière de Starobinski : mais ils sont soit des créations intellectuelles (opératoires), soit des projections du critique, comme lecteur idéal. Pour moi, je voulais saisir de vrais lecteurs. Car je crois que l'œuvre est écrite selon ce qu'Alain Viala (Viala) appelle des anticipations croisées : l'auteur escompte certaines compréhensions dans certains publics, cependant que les lecteurs escomptent aussi certaines satisfactions.

C'est dans ce cadre que les relations contractuelles me semblent pouvoir permettre de comprendre un aspect de la création de Cendrars. Car mon intention est bien, non pas d'analyser tout Cendrars, mais de cerner une époque de son œuvre. Le choix des années 1920-30 correspond à la fois à une période littéraire et à une période historique, ou plutôt aux deux à mon avis, tant les données changent vers 1930 : il se trouve que dans le cas de Cendrars il y a également un changement important. Question délicate : celle du « désir du roman ». Un titre dit toujours plus et autrement que l'étude elle-même... Cela signifierait qu'il n'est pas atteint ? Il est en tout cas visé. Il faut se fier aux indications génériques des auteurs : Cendrars a écrit des romans, il l'a voulu, l'a fait savoir, y a beaucoup travaillé. Avant 1920, il n'y en a pas, après 1930 non plus — il a renoncé —, il n'y aura plus que des œuvres d'un type nouveau, ces « mémoires qui sont des mémoires sans être des mémoires », la saga autobiographie et l'incroyable « Emmène-moi au bout du monde !... » qui reste une énigme, qui est une parodie, la démonstration d'un savoir-faire et un très cruel adieu au monde artistique. Je suis partie de l'étonnement devant ces faits. Reste qu'on ne sait comment définir un roman, en dehors des indications génériques ; on le peut d'autant moins que, pour la période que je considère, il est « en crise », selon les termes utilisés alors, et se voit même dénier tout statut esthétique dans l'élite littéraire, surréalistes en tête ; ce qui n'empêche que tous le pratiquent ! Je n'ai donc pas défini LE roman, mais essayé de comprendre comment on en parle, comment on le reçoit, comme on le lit, et de voir comment, dans cette forme très malléable, Cendrars a infusé des modes d'écriture de ses pratiques passées, des projets très anciens et qui n'aboutissaient pas comme *Moravagine*, des obsessions personnelles, comme *Dan Yack*, et de comprendre surtout quelle était sa démarche (d'où aussi quelques analyses génétiques). Je ne dirais pas que Cendrars n'a pas écrit des romans... mais que, entre le lyrisme et le document, il n'a pas rempli le contrat romanesque dans la cohérence qu'il souhaitait. Trop de contradictions : les pièges du débat littéraire et politique se sont refermés pour l'expulser de sa place de poète sans en faire pour autant un romancier reconnu. Sa stratégie de fuite et de déplacement perpétuel est certes une donnée personnelle, mais elle est aussi conditionnée et renforcée en réaction à un contexte littéraire dans lequel il ne trouve plus sa place. D'où l'aigreur (voir « Blaise Cendrars vous parle » ou les mémoires) à l'égard des jeunes gens d'alors, les surréalistes.

Deuxième question délicate : comment définir la « réalité » ? On peut entendre par là celle dont parle l'auteur et qu'il figure et recompose dans son œuvre ; il m'a paru que Cendrars faisait deux choix contradictoires : celui de la figuration fantasmagique dans *Moravagine* et *Dan Yack* (les deux œuvres) et celui du document dans *l'Or* et *Rhum*, et qu'il s'installait dans le grand écart. La réalité, c'est aussi celle dans laquelle l'écrivain s'inscrit, qui agit sur lui et sur laquelle il tente d'agir. Je crois qu'avec le roman, Cendrars a rêvé d'être un écrivain qui agit puissamment sur l'ordre des choses (grand rêve des artistes !) mais qu'il s'est trouvé pris à des pièges politiques et idéologiques.

J'ai, par ailleurs, un point de désaccord avec Jay Bochner : quand il parle, à propos des « positions possibles pour un écrivain », du goût que nous avons pour ce que Cen-

drars a d'inclassable. Oui, nous apprécions, maintenant, la façon dont il passe outre les modèles, mais c'est en choisissant certaines œuvres et en oubliant les autres (et je voulais comprendre toute l'œuvre d'une période), c'est aussi en suivant une conception actuelle de la littérature liée à l'innovation, à l'originalité, qui accorde plus de valeur à ce qui est inclassable, fragmentaire, inachevé... C'est encore en suivant les invites de Cendrars lui-même, qui recompose après coup son œuvre, dans une volonté de la maîtriser et de maîtriser l'idée que s'en fera son lecteur. Enfin, Jay Bochner évoque la saga autobiographique : oui, je pense que l'étude que j'ai faite peut mener à comprendre l'invention dont elle procède, cet art de l'apparente désinvolture, cette maîtrise du désordre, cette maîtrise du récit, l'art des ruptures et de la composition qui est liée, mais cela reste à étudier, à l'apprentissage du roman. À suivre...

*Michèle Touret*

Université Rennes II — Haute-Bretagne

---

**Références**

VIALA, Alain, *Pour une sociocritique de la réception*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.