

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

### Cendrars ou l'acribie de la précision

**This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/92780> since

*Publisher:*

Flaccovio

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Blaise Cendrars  
et ses contemporains  
entre texte(s) et contexte(s)

sous la direction de  
Maria Teresa Russo

Flaccovio Editore

*Lingua e testo*

Saggi e ricerche del Dipartimento di Scienze Filologiche e Linguistiche  
Università di Palermo (*direttore* Laura Auteri)

Volume pubblicato con i contributi del Dipartimento di Scienze Filologiche e  
Linguistiche dell'Università di Palermo e del Miur ex 60% 2006 e 2007

*In copertina:* Composizione digitale di René Vinçon

Proprietà artistica e letteraria riservata all'Editore a norma della Legge 22 aprile  
1941, n. 633. È vietata qualsiasi riproduzione totale o parziale anche a mezzo di fo-  
toriproduzione, Legge 22 maggio 1993, n. 159.

ISBN 978-88-7804-305-3

[www.flaccovio.com](http://www.flaccovio.com)    [info@flaccovio.com](mailto:info@flaccovio.com)

© 2011 copyright by S. F. Flaccovio s.a.s. - Palermo, via Ruggero Settimo, 37

---

Stampato in Italia - Printed in Italy

RÉFÉRENCES ET ABRÉVIATIONS

Les références aux œuvres de Blaise Cendrars renvoient, sauf mention contraire, à la nouvelle édition Denoël (2001-2006) en 15 volumes, collection « Tout autour d'aujourd'hui », dirigée par Claude Leroy. Elle sera abrégée sous le sigle du titre de la collection, TADA, suivi de la tomaison.

D'autres références fréquentes aux textes de Cendrars sont tirées des ouvrages suivantes :

*IS* = *Inédits secrets*, présentation de Miriam Cendrars, Le Club français du livre, 1969.

*BC-JHL* = « *J'écris. Écrivez-moi.* » *Correspondance Blaise Cendrars – Jacques-Henry Lévêque 1924-1959*, éd. Monique Chefdor, Paris, Denoël, 1991.

## CENDRARS OU L'ACRIBIE DE LA PRÉCISION

Franca Bruera  
Università di Torino

En 1981, dans la postface à sa traduction italienne de *Moravagine*<sup>1</sup>, Sergio Sacchi soulignait l'importance d'une réflexion ponctuelle tout autour de la précision spécialisée montrée par Cendrars dans son roman. Comme un paléontologue reconstituant des squelettes d'animaux sur la base de quelques os<sup>2</sup>, l'écrivain restituait chaque détail de la réalité qu'il évoquait par le soin méticuleux de ses propres mots. Sous le signe d'un souci évident de précision technique, il témoignait ainsi de la modernité de son approche à l'écriture privilégiant l'élargissement des possibilités de conjuguer la langue avec la complexité de la structure littéraire.

Le recours manifeste à la précision est à l'origine de l'attention que nous voulons porter aux ressources techniques dont l'écriture de Cendrars relève, dans le but de mettre en relief le rôle saillant joué par le poète dans le processus de récusation des modèles formels académiques qui s'est développé au cœur de ce vaste mouvement de déformation créative, comme Chklovski l'a défini, dont ont témoigné les tenants de l'avant-garde littéraire internationale au cours des années 1910-1920.

Dans une perspective de lecture tenant compte aussi bien des textes que des contextes strictement liés au parcours poétique de Blaise Cendrars, il nous paraît intéressant d'avancer une hypothèse de lecture comparative abordant le sujet de l'élaboration des techniques expressives chez Cendrars dans le cadre d'un *corpus* de textes puisés au vaste réservoir de l'avant-garde internationale. Pour schématique et forcément limité qu'il soit, ce *corpus* permettra d'avancer quelques propositions de comparaison entre les moyens et les méthodes sous-jacents à l'écriture de Cendrars et quelques modèles expressifs tirés du contexte littéraire que le poète a fréquenté directement ou indi-

<sup>1</sup> B. Cendrars, *Moravagine*, traduzione e note di S. Sacchi, Milano, Serra e Riva Editori, 1981, p. 300.

<sup>2</sup> Cf. S. Milliet, «Livros de 30 dias: Blaise Cendrars», *Anhemi*, XI, n° 124, mars 1961, p. 366. Cité par G. Marcondes Machado, «L'effet d'irréel dans *Moravagine*», *Brésil. L'Utopialand de Blaise Cendrars*, dir. M. T. De Freitas et Cl. Leroy, Paris, l'Harmattan, 1998, p. 246.

rectement. Les rapports de ressemblance ou de différence, qui dériveront de la confrontation des textes, permettront de dégager quelques-unes des spécificités du style cendrarsien, vues aussi bien comme variantes que comme solutions poétiques nouvelles et inattendues dans ce système général de « libre intuition »<sup>3</sup> qui régissait le travail artistique à l'époque des avant-gardes historiques.

Sous l'étiquette d'acribie, dérivant du grec *akríbeia*, nous rassemblerons quelques-unes des solutions expressives adoptées par Cendrars qui nous semblent relever, pour l'attention minutieuse des choix lexicaux et stylistiques, de la nécessité de puiser aux sources du patrimoine linguistique dans des buts de précision et de netteté renouvelés. Comme l'a bien dit Alberto Asor Rosa :

L'avanguardia usa in modo radicalmente diverso *materiali* forniti dalla tradizione [...] più che modelli omogenei, omogeneamente imitabili, secondo il millenario atteggiamento classicista, essi costituiscono repertori di strumenti riutilizzabili proprio nella misura in cui vengono strappati al loro contesto organico e restituiti alla loro natura originaria ed elementare di morfemi e stilemi disponibili ai più diversi usi comunicativi<sup>4</sup>.

Le souci de précision que Cendrars montre dans quelques poèmes remontant aux années les plus fiévreuses de son expérimentation langagière se situe au cœur des recherches les plus constructives que les avant-gardes ont su produire et nous semble strictement lié à cette nécessité/capacité évoquée par Asor Rosa de réutiliser efficacement tout objet, pourvu qu'il soit séparé du monde qu'il représente. Dans le sillage de cette aptitude méthodologique et esthétique à la fois, Cendrars travaille et manie la langue dans son essence élémentaire et hors de son emploi ordinaire, comme peut en témoigner le poème «Mardi-Gras»<sup>5</sup> : dans un acte d'adhésion aux pétitions de principes de la modernité, rappelant l'importance d'une idée d'innovation en tant qu'affaire de méthode et non de contenus<sup>6</sup>, Cendrars trouve dans la pratique de la précision technique un moyen efficace pour faire de la poésie un modèle de communication et d'expérimentation langagière nouveau.

<sup>3</sup> C'est ainsi que Marinetti définit le travail artistique au cœur de l'avant-garde. Cf. F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11 mai 1912, in *Marinetti e il Futurismo*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1973, p. 86.

<sup>4</sup> A. Asor Rosa, *Novecento primo, secondo e terzo*, Milano, Sansoni, 2004, p. 72 (nouv. éd. de *Un altro Novecento*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1999).

<sup>5</sup> B. Cendrars, *Dix-neuf poèmes élastiques*, dans *Du monde entier au cœur du monde*, préface de P. Morand, édition de Cl. Leroy, Paris, Gallimard, 2006, p. 105. Toutes nos références aux poésies de Cendrars renvoient à cette édition, dont on indiquera désormais seulement le numéro de page entre parenthèses dans le texte.

<sup>6</sup> A. Nouss, *La Modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 4.

Dans « Mardi-Gras », l'utilisation du terme zoologique « ouistiti » semble relever de la recherche d'une nouvelle tension de la parole poétique à découvrir d'abord dans la puissance physiologique du mot, c'est-à-dire dans sa capacité de fournir de nouveaux signes d'interprétation par le caractère essentiel de ses sons et des rythmes que ces derniers peuvent imprimer au poème. Cependant, dans son acception originariaire de 'chose nommée' qui, dans ses relations de contiguïté avec les mots qui la précèdent ou la suivent, est une marque de réfractarité face à toute tentative de systématisation logique, « ouistiti » n'est pas qu'une seule entité conceptuelle nommée : dans son sens métonymique le mot, qui n'a pas de prétention descriptive et qui n'est pas non plus convoqué pour remplir une tâche naturaliste, renvoie à son acception de témoignage microcosmique d'un modèle d'organisation du monde. Dans le cadre d'une écriture témoignant de la rupture de la conséquentialité logique et rationnelle du langage, la recherche du mot juste, spécialisé ou technique qu'il soit, semble pourvoir à toute exigence d'ordre prosodique conventionnel et s'y juxtaposer en s'insérant aisément dans le cadre de cet inventaire de fragments et de traces de totalité dont se compose le 'monde entier au cœur du monde' cendrarsien.

Dans le panorama littéraire de ces années où, comme Hugo Friedrich l'a bien dit, « Des mots qui appartiennent aux domaines les plus spécialisés sont parcourus [...] d'une sorte de charge électrique » et où « la syntaxe [...] se rétrécit en énoncés nominaux d'une primitivité calculée »<sup>7</sup>, l'élaboration d'un langage nouveau se réalise non sans une certaine difficulté : Chklovski dénonce le dessèchement de la perception du monde dans l'acte pur de « reconnaître les choses »<sup>8</sup> ; Giovanni Boine témoigne dès 1911 du malaise qu'il éprouve face à la nécessité de saisir la réalité par l'usage de la parole<sup>9</sup>. Se poser le problème de la nomination et chercher à trouver le bon mot pour exprimer un monde difficile à cerner pour sa vitalité kaléidoscopique, devient une condition nécessaire pour tout écrivain : projetées dans l'aventure toute rimbaldienne de trouver une langue pour restituer exactement chaque détail de la réalité, les avant-gardes envisagent dans la recherche des moyens rhétoriques et argumentatifs l'un des systèmes les plus appropriés pour traduire l'urgence de communication qui caractérise leur écriture.

Dans le cadre de cette expérimentation langagière, Cendrars nous offre des modèles très significatifs d'écriture témoignant d'un intérêt spécifique pour l'expérimentation du code poétique. En tant que forme de communication organisée comme système de relations multiples, la soi-disant métho-

<sup>7</sup> H. Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale, Le livre de poche, 1999, p. 17.

<sup>8</sup> V. Erlich, *Il formalismo russo*, Milano, 1966, p. 191.

<sup>9</sup> Cf. G. Boine, *L'esperienza religiosa*, Milano, Garzanti, 1948 (1<sup>ère</sup> éd. 1911).

de qui garantit le fonctionnement du langage cendrarsien semble puiser aux sources du contexte concrètement actuel aussi bien par un langage ciblé jusqu'au technicisme – ce que Cendrars lui-même avait suggéré lorsque, à propos du douanier Rousseau, il écrivait «Au fond, il n'y a rien que la technique qui importe»<sup>10</sup> – que par l'acception programmatique du langage même, dont on parlera plus loin. Au-delà de l'exemple tiré de «Mardi-Gras», les termes «phrénologie», «omoplates» et «lunules» employés par Cendrars dans «Sur la robe elle a un corps» (101), constituent eux aussi un témoignage assez évident de recours à la précision du langage de spécialité, les deux premiers relevant du vocabulaire de la médecine, le troisième, *lunule*, renvoyant à ses acceptions astronomique, anatomique, géométrique et liturgique<sup>11</sup>. Ces exemples dénoncent la nécessité cendrarsienne d'accorder la priorité à une idée de précision à concevoir comme instrument de quête qui rythme un programme de recherche ayant le but de dire, grâce à la nomination, l'exigence/urgence d'une représentation objective et exhaustive de la réalité; et les mots sont là pour témoigner de la variété infinie des choses et de leurs possibilités combinatoires.

Sur le versant de la poésie italienne des mêmes années, le désir de nomination n'est pas spécialement à saisir comme instrument de communication 'du monde entier' au sens cendrarsien, puisqu'il est en général orienté à véhiculer prioritairement un credo idéologique. Nommer, c'est pour la plupart des tenants de l'avant-garde italienne une façon de souligner les spécificités d'un esprit qui repose sur l'axiome futuriste d'introduire la vie dans l'art: nommer, c'est expérimenter une syntaxe nominale ou verbale qui met en relief la soi-disant religion de la vitesse et du mouvement, comme le montrent les réseaux de relations analogiques prônées dans les Manifestes des Italiens<sup>12</sup>; c'est le «correre, correre, correre» de Paolo Buzzi<sup>13</sup>; ce sont les petits mouvements de la ville de Luciano Folgore dans *Città veloce*<sup>14</sup>. La nomination se traduit alors de préférence en exigence de classification des objets, en choix stylistique, ou encore plus souvent en index thématique rédigé selon «un maximum di disordine» comme Marinetti le veut dans son *Manifeste technique de la*

<sup>10</sup> B. Cendrars, «Le douanier Henri Rousseau», *Der Sturm*, n° 178-179, sept. 1913.

<sup>11</sup> Cf. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, par P. Robert, Le Robert, Société du Nouveau Littré, 1970, t. IV, p. 172.

<sup>12</sup> «Per avviluppare e cogliere tutto ciò che vi è di più fuggevole e di più inafferrabile nella materia, bisogna formare delle strette reti d'immagini o analogie, che verranno lanciate nel mare misterioso dei fenomeni.» (F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11 mai 1912, *op.cit.*, p. 80).

<sup>13</sup> P. Buzzi, «Mormorio di foglie», *Aeroplani* (1909), dans *Marinetti e il Futurismo*, *op. cit.*, p. 409.

<sup>14</sup> L. Folgore, *Città veloce: lirismo sintetico, 1915-1918*, Roma, Soc. Ed. La Voce, 1919.

*littérature* en 1911<sup>15</sup>. C'est ainsi que Aldo Palazzeschi traduit en poésie sa promenade au cœur de sa ville :

Andiamo ? / - Andiamo pure. [...] / Luigi Cacace / deposito di lampadine./  
Legna, carbone, brace, / segatura, [...]  
Fratelli Buffi, / lubrificatore per macchine e stantuffi. / Fumista. / Parrucchiere. /  
Fioraio. / Modista. / Tipografia<sup>16</sup>

Le goût de l'accumulation, le style énumératif, la juxtaposition de choses touchant au quotidien sont notamment un fil rouge des avant-gardes qui prend aussi l'aspect de l'association libre des mots et des idées. C'est ce qui se résume dans la devise apollinaire du «j'émerveille», déclenchant l'effet-surprise de «Lundi rue Christine» et des calligrammes, en général. Pour Cendrars les procédés discursifs cités ci-dessus semblent relever eux aussi de cette soi-disant acribie de la précision dont son écriture fait preuve. Dans des buts de revendication de la liberté d'expression, il semble prêter une attention particulière à l'organisation du discours poétique du point de vue communicatif et rhétorique, plus encore que stylistique, ce qui n'est pas sans liens, du moins dans une optique de performativité de l'écriture, avec la parole manifestaire en vogue à l'époque. Dans beaucoup de poèmes cendrarsiens, les procédés visant la dilatation de l'expression se résolvent souvent dans le choix d'éléments linguistiques répétés anaphoriquement. Dans «Tour», par exemple, Cendrars propose une variation poétique sur le thème de la Tour Eiffel. Et c'est en raison du sens de répétition spécifique de l'itération comme figure rhétorique que Cendrars obtient une image polymorphique de la Tour ; il crée un effet de dilatation grâce à l'emploi de l'anaphore :

Je ne t'ai pas chaussée d'or  
Je ne t'ai pas fait danser sur les dalles de cristal  
Je ne t'ai pas vouée au Python comme une vierge de Carthage  
Je ne t'ai pas revêtue du péplum de la Grèce  
Je ne t'ai jamais fait divaguer dans l'enceinte des menhirs  
Je ne t'ai pas nommée Tige de David ni Bois de la Croix (p. 91-92)

Il fait défiler les mots selon le procédé stylistique de l'énumération et de l'association libre, dans une sorte d'inventaire de nouveaux objets poétiques :

Au cœur de l'Afrique c'est toi qui cours  
Girafe  
Atruche

<sup>15</sup> F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11 mai 1912, *op. cit.*, p. 81.

<sup>16</sup> A. Palazzeschi, «La Passeggiata», *L'Incendiario* (1913), dans *Marinetti e il Futurismo*, *op. cit.*, p. 379.

Boa  
Équateur  
Moussons (p. 92)

Il utilise les jeux verbaux comme expédients rhétoriques visant le sens de la simultanéité<sup>17</sup> :

Gong tam-tam zanzibar bête de la jungle rayons-X express bistouri symphonie  
Tu es tout  
Tour  
[...]  
Tour  
Tour du monde  
Tour en mouvement (p. 93)

Ce sont des traits ou plutôt des ornements stylistiques qui recouvrent en même temps une finalité rhétorique, visant idéalement l'idée d'abondance et surtout l'efficacité persuasive. Cette technique se rapproche des modèles typologiques manifestaires par ses traits discursifs et par ses moyens argumentatifs qui, dans ce même poème, sont aussi rappelés par l'emploi des énoncés exclamatifs de l'exhortation, ainsi que par la répétition emphatique des structures, telle que la répétition presque mécanique des énoncés négatifs alternés aux segments affirmatifs.

S'il s'agit de trouver le bon mot et le bon moyen pour exprimer le monde, quelle langue, alors, faudrait-il utiliser pour restituer exactement la réalité ? Dans le vaste panorama des avant-gardes, l'un des choix privilégiés semble avoir été celui de la pratique du multilinguisme, ce qui fait que le monde entier est convoqué dans la poésie par le biais de l'emploi simultané de langues étrangères différentes. Les Italiens témoignent abondamment de cette sensibilité, soulignant ainsi l'internationalisme moderniste de leur démarche créative. Francesco Cangiullo compose des vers francisants,

Nell'aria scintilla un divisionismo di paillettes. / Nel verde brulicano vermi brillanti [...] / O poeti tisici, / li potete cantare anche voi? / O pittori del Salon [...] / giacete, cocotte, civette della notte [...] / Tutto squilla la réclame alla Luce / con spruzzi di sifoni elettrici.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Cf. P. Bergman, « "Le premier livre simultané" et d'autres poèmes d'avant-guerre de Blaise Cendrars », « *Modernolatritia* » et « *simultaneità* ». *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la Première Guerre mondiale*, Uppsala, Svenska Bokförlaget, 1962, p. 335.

<sup>18</sup> F. Cangiullo, « Il sifone d'oro », [*Lacerba*, n° 17, 1 sept. 1913], dans *Marinetti e il Futurismo*, *op. cit.*, pp. 459-460.

Buzzi montre sa prédilection pour l'anglophonie,

Le parole ilari britanniche trasvolano / sui labbri delle magre vergini / d'acciaio: croquet, tennis, golf, billard, card-rooms<sup>19</sup>

tandis que Soffici révèle par le biais de la poésie son attraction pour le polyglottisme:

Nella liquidazione di un valtzer idiozia di musiche monturate scarlatte funiculì funiculà mendicanti rimuginio al ricordo delle campagne ombra elettrica fronde in un'iride d'absinthe [...]

tu as vu

comme il est bien chaussé ?

Si vas à Calatayud  
Pregunta por la Dolores  
Es una chica guapa - -

col rutilamento delle sete in maschera delle piume  
ingemmate degli occhi acquitrini pellegrinaggio di nostalgie inutili

*ab! ben non zut pas pour toute la nuit je ne marche pas*

**what a damn'd pimp!**

nell'enluminure delle facce abbandonate sotto i belletti al migliore offerente

Bivacco fra gli urli

*un bock garçon  
le carte sigarete*<sup>20</sup>

Dans les mêmes années, le futurisme russe semble réagir négativement aux appels plurilingues des avant-gardes: Krucenych, dans son manifeste *Les nouvelles voies de la parole* (1911), exclut de ses programmes, non sans un certain humour, la possibilité d'une expérimentation portant sur les variations linguistiques:

N'utilisez pas de mots étrangers, ils ne sont compatibles avec l'œuvre artistique que dans un seul cas, quand ils veulent conférer un sens légèrement offensif au discours. Rappelez-vous: Pouchkine, à qui le questionnait sur l'intelligence d'une femme avec laquelle il avait longuement parlé, répondit: je ne sais pas, je lui ai parlé en français!... Créez de nouveaux mots dans votre langue maternelle<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> P. Buzzi, «Marienlyst», *Versi liberi* (1913), in *ibid.*, pp. 421-422.

<sup>20</sup> A. Soffici, «Caffè» (*BIF&ZF+18 Simultaneità - Chimismi lirici*, 1915) in *ibid.*, pp. 471-472.

<sup>21</sup> A. Krucenych, *Novye puti slova*, dans *Avanguardia russa*, a cura di S. Vitale, Milano, Mondadori, 1978, p. 101. C'est nous qui traduisons.

En France, Apollinaire montre au contraire un goût sans égal pour toute ouverture vers un langage omnicompréhensif ; le poète « [...] ivre d'avoir bu tout l'univers »<sup>22</sup>, exalte le « polyglottisme » dans l'*Antitradition futuriste*<sup>23</sup>, écrit en italien dans sa correspondance avec ses amis d'Italie<sup>24</sup>, puise volontiers dans le vaste réservoir de la littérature italienne dans ses œuvres poétiques et en prose. Chez Cendrars, le multilinguisme demeure non seulement un choix expressif et stylistique prévoyant la co-présence de langues étrangères différentes, mais aussi une catégorie culturelle favorisant, par le biais du plurilinguisme, le croisement des styles, des voix, des langues et des langages et permettant le fusionnement des genres et des cultures, comme le lyrisme cosmopolite des *Pâques à New-York* peut en témoigner. Sa sensibilité envers les cultures et les identités des autres se reconnaît dans le choix d'un contexte linguistique caractérisé par l'interrelation dynamique entre les divers domaines et les divers registres linguistiques. Bien que dans les années 10 il ait déjà connu plusieurs réalités linguistiques et que, comme Parrot l'a souligné, « la vision de ce contemplatif englobe le monde dans sa totalité »<sup>25</sup>, l'emploi des langues étrangères ne semble pas jouer un rôle de tout premier plan dans son écriture puisque, comme il l'a bien dit dans son poème *Hommage à Guillaume Apollinaire*, parmi tant de langues différentes avec leur caractère culturel, social et identitaire, seul le langage de la poésie demeure universel. Et d'ailleurs, il suffit de parler la langue d'Apollinaire :

Des petits Français, moitié anglais, moitié nègre, moitié russe, un peu belge, italien, annamite, tchèque / L'un a l'accent canadien, l'autre les yeux hindous / [...] Et ils parlent tous la langue d'Apollinaire (p. 286)

Cendrars, ce « cœur de formaliste russe dans la peau d'un corsaire rêvant son destin »<sup>26</sup>, mène pendant sa vie « d'étonnantes recherches sur la typographie et la syntaxe »<sup>27</sup> ; la technique, comme il le dit, travaille la matière universelle, voire le monde et la poésie. S'il s'empare alors de préférence d'un langage ciblé, c'est parce que ce sont les mots rares, ou scientifiques, comme les

<sup>22</sup> G. Apollinaire, « Vendémiaire », *Alcools*, dans *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 154.

<sup>23</sup> G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 936.

<sup>24</sup> Cf. *Guillaume Apollinaire, 202 Boulevard S. Germain Paris*, Rome, Bulzoni, 1991, 2 vol ; éd. établie par L. Bonato (vol. 1) et F. Bruera (vol. 2), présentation de M. Décaudin et S. Zoppi.

<sup>25</sup> L. Parrot, *Blaise Cendrars*, Paris, Seghers, 1948, p. 82.

<sup>26</sup> Cl. Arnaud, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, 2003, p. 160.

<sup>27</sup> *Ibid.*



Bien que la modalité métalinguistique soit dans les années 1910-1920 tout particulièrement utilisée dans les Manifestes, on en reconnaît donc largement des traces dans les œuvres poétiques aussi. À côté des témoignages cendrarsiens, on pourrait ajouter les tons prophétiques des vers d'Apollinaire<sup>31</sup>, les pétitions de principes de vérité poétique de Pierre Albert-Birot<sup>32</sup>, dans des vers qui ne sont pas sans rappeler l'Apollinaire qui « avance, retarde et s'arrête parfois » de « Hamac » (p. 103).

Cendrars, de par ses témoignages microcosmiques de l'univers entier, nous semble non seulement confirmer sa sensibilité pour le métadiscours, mais aussi partager quelques traits en commun avec les modalités énonciatives des Manifestes. Nous nous bornerons à en citer quelques exemples, non pas pour orienter forcément la lecture de Cendrars dans un sens programmatique, mais pour en souligner l'aspect constructif d'exhortation à concevoir la poésie comme opération alchimique et 'acribique' visant aussi, structurellement, des stratégies rhétoriques ciblées, renvoyant à quelques-unes des pratiques discursives manifestaires.

D'abord, il est nécessaire de remarquer que la recherche perpétuelle de nouvelles solutions poétiques fait de l'écriture de Cendrars un véritable laboratoire d'expérimentation langagière, tout comme le Manifeste qui s'affirme dans les années des avant-gardes comme moyen de communication en mesure de mettre en pratique une nouvelle écriture, comme l'a bien dit Claude Abastado<sup>33</sup>. Cendrars crée des néologismes, pratique le technicisme, propose de nouveaux modèles d'orthographe phonétique, modifie l'aspect typographique de ses poèmes à son gré, joue avec les sonorités des mots, comme « Les arcanciellesques dissonances de la Tour dans sa télégraphie sans fil » de « Crépitements » (p. 107), ou les vers d'« OpOétic »<sup>34</sup> le soulignent bien. Parmi les exemples les plus explicites où la fonction pragmatique<sup>35</sup> chez Cendrars

<sup>31</sup> « Au demeurant je ne crois pas mais je regarde et j'écoute et notez / Que je lis assez bien dans la main / Car je ne crois pas mais je regarde et quand c'est possible j'écoute » (G. Apollinaire, « Sur les prophéties », *Calligrammes, Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 186); « La victoire avant tout sera / De bien voir au loin / De tout voir / De près / Et que tout ait un nom nouveau » (G. Apollinaire, « La Victoire », *Ibid.*, p. 312).

<sup>32</sup> « Pour faire un poème / Pardonnez-moi ce pléonisme / Il suffit de se promener / Quelquefois sans bouger / Regarder dehors et dedans [...] Copiez copiez / Religieusement / La Vérité que vous êtes / Et vous ferez un poème / À condition que vous soyez poète » (P. Albert-Birot, « Aux jeunes poètes, poème genre didactique », *Anthologie de la poésie du XX<sup>e</sup> siècle*, préface de Cl. Leroy, éd. M. Décaudin, Paris, Gallimard, 1983, pp. 145-146).

<sup>33</sup> Cl. Abastado, « Introduction à l'analyse des Manifestes », *Littérature*, n° 39, oct. 1980, pp. 3-11.

<sup>34</sup> « Il y avait une fOis des pOètes qui parlaient la bOuche en rOnd / ROnds de saucissOn ses beaux yeux et fumée / Les cheveux d'Ophélie Ou celle parfumée / D'Orphée [...] » (*Sonnets dénaturés*, p. 133).

<sup>35</sup> En ce qui concerne les traits discursifs des Manifestes relevant de la fonction pragmatique, cf. Cl. Abastado, art. cit., pp. 5-7.

semble dominer, il est intéressant de citer encore une fois « Académie Médrano » :

Danse avec ta langue, Poète, fais un entrechat  
[...]  
Mesure les beaux vers mesurés et fixe les formes fixes  
[...]  
Regarde:  
    **les Affiches se fichent de toi** te mordent  
        avec leurs dents en couleur  
[...]  
{Passe à la caisse  
Il faut que ta langue  
{Fasse l'orchestre (p. 134)

Ce poème qui reflète dans sa structure les modalités d'une affiche-programme, n'est pas sans liens avec les paramètres typologiques du discours de prescription, puisqu'il relève de l'emploi de modes verbaux qui expriment aussi bien une idée d'ordre qu'une urgence ou une nécessité accompagnées par des énoncés injonctifs, comme par exemple l'emploi de l'auxiliaire modal 'il faut'. Également, dans une perspective de lecture soulignant l'emploi de modalités énonciatives soi-disant manifestaires, il est intéressant d'observer chez Cendrars le « sens global » découlant de ses poèmes<sup>36</sup>, le procédé anesthésique 'ça sera ou ça ne sera pas'<sup>37</sup> comme en témoigne « Lettre-océan » (p. 204), le recours à la technique de la répétition des structures, telle que la forme performative de la négation choisie dans « Tour » (91-92) et dans « Crépitements » :

Il n'y a pas de futurisme  
Il n'y a pas de simultanéité  
Bodin a brûlé toutes les sorcières  
Il n'y a rien  
Il n'y a plus d'horoscopes et il faut travailler (pp. 107-108)

Ce bref itinéraire autour de la poésie de Cendrars et de quelques-uns de ses contemporains, bien loin d'avoir des prétentions d'exhaustivité, a essayé de mettre en évidence quelques points de convergence au niveau des stratégies d'écritures exprimant l'idée de renouveau technique au sein des avant-

<sup>36</sup> Cet aspect est souligné par P. Bergman à propos de « Fantômas » dans « *Modernolatria* » et « *simultaneità* »..., *op. cit.*, p. 117.

<sup>37</sup> En ce qui concerne les liens entre l'écriture manifestaire et les procédés surréalistes, voir J. Filliolet, « Le Manifeste comme acte de discours », *Littérature*, n° 39, oct. 1980, pp. 23-28.

gardes. Si les exemples retenus n'ont pas permis de relever des déclarations d'adhésion à des pétitions de principes communs, ni non plus de dégager des principes méthodologiques partagés à l'unisson, ils ont pourtant rassemblé les diverses instances poétiques citées autour d'un critère d'affinité reposant sur l'exigence de faire éclater toute barrière linguistique conventionnelle en fonction de la recherche de nouveaux critères d'hétérogénéité énonciative. Dans le cadre de cette quête ininterrompue de nouvelles ressources langagières, Cendrars s'est distingué par son « élasticité »<sup>38</sup> intrinsèque non seulement à travers le choix de solutions poétiques visant l'anéantissement des sens, mais aussi par l'anarchie géométrique et recherchée de son parcours à la recherche du rapprochement de la poésie et la réalité. Et c'est au carrefour de ces deux pôles de références essentiels de son itinéraire poétique que se situent son goût pour la précision méticuleuse et 'acribique' des choix lexicaux, sa recherche attentive des modalités d'écriture les plus diverses et les plus actuelles, ainsi que son expérimentation autour du fusionnement alchimique des langues, des langages et des cultures.

<sup>38</sup> Cf. Cl. Leroy, Préface à *Du Monde entier...*, *op. cit.*, p. 19.