Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1982)

Heft: 2

Artikel: Moravagine et l'effacement du sujet

Autor: Dentan, Michel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870877

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

MORAVAGINE ET L'EFFACEMENT DU SUJET

Partant du fait que *Moravagine* est le récit d'une folie, on peut être tenté, puisque la folie s'y donne comme subversion et absolu désordre, de voir dans le discours narratif lui-même, dans son désordre, ses bouffonneries, ses ruptures avec les normes du genre narratif, un discours fou. L'objet de la présente étude est au contraire, d'abord, d'écarter le plus possible une telle manière de voir. On s'est donc appliqué à décrire les modèles et les stéréotypes qui organisent le texte et en assurent la lisibilité, quitte à y percevoir, en fin de compte, dans la troublante interférence de rhétoriques incompatibles, une faille irréductible.

Histoire d'une folie ou histoire folle? Discours *sur* la folie ou discours *de* la folie? De telles questions n'ont pas manqué de surgir autour du texte de *Moravagine*, témoignant du trouble que peut faire naître sa lecture.[1] Ou peut-être seulement voudrait-on, tant la folie est valorisée par le narrateur dans l'histoire, que le texte lui-même parle le langage de la folie. Reste à savoir ce que cela veut dire; car la tentation est forte, étant donné le sujet même du roman, de qualifier de folie tout ce qui, dans le discours narratif, semble transgresser les normes habituelles du genre et surprendre les habitudes de lecture. Aussi convient-il d'abord, pour se prémunir contre une telle tentation, de reconnaître tout ce qui fait de *Moravagine* l'histoire d'une folie, un discours sur la folie (quitte à mieux reconnaître ensuite ce qui résiste, ce qui ne se laisse pas réduire).

Inutile d'insister sur le fait que le récit est assumé par un psychiatre, un je qui se déclare d'emblée observateur: «J'allais pouvoir étudier sur le cru les phénomènes alternés de l'inconscient et voir par quel minutieux mécanisme l'activité de l'instinct passe pour se transformer, s'amplifier, dévier au point de se dénaturer» (p. 269)*. Non seulement la folie est mise en scène, incarnée en un personnage dont on raconte l'histoire («Vie de Moravagine, idiot»), mais loin d'être non-sens ou déraison, elle est chargée de

---

* Le numéro des pages, sans autre indication, renvoie au volume II des *Œuvres complètes*, Denoël, Paris, 1962.

sens, surabondamment: avant même de se manifester, elle a déjà été l'objet d'un développement idéologique et inscrite dans un programme: subversion totale, de tout ordre et de toute norme, au nom d'un désordre essentiel que Raymond appelle la Vie. On ne saurait mieux circonscrire la folie comme objet du discours, comme thème, extérieur à celui qui parle.

Dans le «Pro Domo», que Cendrars écrivit environ vingt-cinq ans plus tard mais qui s'est étroitement intégré à la fiction, ces premières évidences semblent devoir être nuancées, du moins à première vue, si l'on s'en tient aux déclarations de l'«auteur» (les guillemets sont une prudence nécessaire pour désigner le statut fictif de cet auteur). Qui a écrit *Moravagine*? La réponse est catégorique: «En tout cas ce n'est pas moi, c'est l'Autre» (p. 435). Le je de l'«auteur» n'a été que l'instrument docile d'une dictée. Docile? Pas tout de suite: «Il dicte, je n'écris pas» (p. 433); mais la pression du discours de la folie est si forte que, malgré toute résistance, la chambre d'hôtel finit par être submergée de «millions de notes». Au moment où la folie devient discours, elle se donne dans l'absolu désordre: «dossiers éparpillés», «papiers en désordre», «tables de logarithmes mal épinglées», etc. On se croirait chez «un inventeur devenu fou». Cette image d'un «discours fou» (à défaut d'être le discours lui-même) rappelle le «furieux désordre» qui règne dans la chambre de Moravagine, écrivain archifou (p. 403).

Par ailleurs, l'autorité scientifique vient cautionner ce témoignage; la lettre du docteur Ferral désigne le livre comme produit de la folie et donc son contenu comme folie, une folie dont l'«auteur» a su se délivrer. Cette remarque, toutefois, ne manque pas d'ambiguïté. Car, reconnaissant *Moravagine* comme discours de la folie, Ferral pose du même coup l'«auteur» comme celui qui n'est plus fou, ayant expulsé ce corps étranger qu'était l'Autre et sa folie; on serait même tenté de voir là une confirmation de ce que suggère Shoshana Felman[2], à savoir que le discours sur la folie est une dénégation; en thématisant la folie, l'auteur déclare: la folie est hors de moi, je ne suis pas fou. Cet aspect dénégatif semble même renforcé par une véritable surenchère de l'«auteur» Cendrars: «Ma pensée est claire. Je domine mon sujet. Je trace un plan précis, détaillé», etc. (cf. pp. 433 sq.). C'est tout le contraire, au moins, de la folie, telle qu'elle a été précédemment définie, principe absolu de désordre et de subversion. Le discours est devenu roman. Entre le discours fou, dicté par l'Autre, ces «millions de notes» éparses dans le désordre absolu de la chambre, et

la rédaction méticuleuse et maîtrisée du roman, le récit du «Pro Domo» ménage moins une transition qu'un véritable saut. On ne saurait marquer plus nettement la distinction entre discours *de* la folie et discours *sur* la folie.

La distinction se fait aussi à un autre niveau. A maints égards en effet, Raymond apparaît comme un double de l'«auteur». Par exemple, Raymond se présente comme disciple et ami du «célèbre syphiligraphe d'Entraigues»; l'allusion à Remy de Gourmont (dont Cendrars s'est souvent déclaré le disciple et l'ami) est transparente, puisque le personnage principal de *Sixtine* (dont un fragment est donné en exergue) s'appelle Hubert d'Entragues. D'autre part la relation de Raymond à Moravagine est suffisamment soulignée comme l'équivalent de celle de l'«auteur» à Moravagine, notamment dans ce passage du «Pro Domo» où l'«auteur» évoque la présence en lui de Moravagine pendant qu'il était au front (p. 431), passage qui reproduit presque textuellement un fragment du récit de Raymond (p. 395). Or, de même que l'auteur était possédé par Moravagine, de même pour Raymond. En Russie, par exemple: «Nos actes qui bouleversaient le monde d'aujourd'hui étaient comme des idées inconscientes qu'il avait eues alors, qu'il formulait maintenant et que nous réalisions, nous, tant que nous étions et sans nous en douter» (p. 310). Mais par ailleurs, Raymond ne manque pas de faire état de sa parfaite lucidité: «Je ne me départis toutefois jamais de mon sang-froid scientifique ni de ma curiosité attentive. D'ailleurs, comme je m'étais entièrement voué à Moravagine, son seul spectacle m'a suffi» (p. 288). Et il parle d'autant moins le discours de la folie, qu'il fait seulement, après coup, le récit des aventures d'une folie, avec la distance conventionnelle d'un narrateur.

C'est dire combien, chaque fois, la folie est très soigneusement circonscrite, hors du sujet parlant, soit comme spectacle, soit comme corps étranger.

Reste à voir comment le texte constitue cet objet, avec l'aide du lecteur. Abordée sous cet angle, la réalité de la folie, ce n'est en tout cas pas ce murmure dont parle Foucault, «noué à la gorge, s'effondrant avant d'avoir atteint toute formulation et retournant sans éclat au silence dont il ne s'est jamais défait»[3]. Elle est au contraire une construction qui s'effectue avec l'aide de figures familières. Le répertoire des figures auxquelles renvoie le texte, disons même les stéréotypes, sont pour le lecteur un ensemble de modèles qui orientent la lecture, des conventions qui assurent la lisibilité avec un maximum de clarté.

La figure centrale est celle de l'enfermement et de son corollaire, la libération. Raymond consacre d'emblée à ce thème toute sa violence polémique, comme va le faire Breton peu après dans le *Deuxième Manifeste*, en prenant le psychiatre comme représentant exemplaire d'une société acharnée à séquestrer ce qui la dérange dans ses certitudes étroites. D'ailleurs le *Premier Manifeste*, quoique plus timidement, évoquait déjà le scandale de l'enfermement: «Reste la folie, 'la folie qu'on enferme', a-t-on si bien dit.» Celui qui l'a dit, c'est bien sûr le Rimbaud d'*Une Saison en enfer* («Aucun des sophismes de la folie — la folie qu'on enferme — n'a été oublié par moi»). En 1911, le titre du roman de Canudo, *Les Libérés: Mémoires d'un aliéniste*, était tout un programme, celui même de Raymond, et proclamé déjà avant par Marinetti qui voulait qu'on ouvre les portes du «Palais des divins aliénés»[4]. C'est que la cloison entre folie et non-folie implique le possible renversement des valeurs, du sens et du non-sens. Certes le modèle sagesse/folie, avec la possibilité de son renversement, est un très ancien lieu commun.[5] Mais il nous intéresse ici à partir du moment où il se joue sur l'internement psychiatrique, donc approximativement à partir des débuts du romantisme. On se rappelle, par exemple, la préface de *La Fée aux miettes*, où Nodier propose, sous la légèreté du badinage, une théorie du vraisemblable qui autorise et même commande le langage de la folie comme accès aux grandes vérités de l'âme; et ce langage, il le fait tenir à un narrateur pensionnaire d'une maison de santé. Quant au Nerval d'*Aurélia*, non seulement il donne sens à la folie, mais il inverse la valeur des mots «santé» («Je ne sais pourquoi je me sers de ce terme maladie, car jamais...») et «raison» («En recouvrant ce que les hommes appellent la raison...»).[6]

Dans *Moravagine*, la folie se réalise en termes de violence meurtrière. Dès lors, la folie, celle qui a un sens, celle que libère Raymond, s'oppose rigoureusement, selon la même inversion des valeurs, à l'absurde folie de la société, telle qu'elle se déchaîne dans la guerre de 14: «Les nouvelles du monde étaient absurdes, cette guerre était idiote» (p. 395). Et bien entendu, à l'hôpital psychiatrique de Waldensee, c'est aux représentants de l'extérieur, les aliénistes, que sont attribués les signes négatifs: «[des] détraqués et [des] maniaques d'une complexité si effroyablement moderne que les lubies d'un Louis II de Bavière ou d'un marquis de Sade ne sont que des jeux exquis» (p. 246); et une des plus universelles maximes de la sagesse des nations, de Térence à Valéry, le *nihil humanum alienum a me puto*, subit sa naturelle perversion:

«Tout ce qui est humain y est étranger». C'est sur ce modèle de renversement que s'organise le discours scientifique de Raymond. Sa rhétorique n'a pas de peine à substituer au terme «maladie» son contraire; et le morbide, étant un agent de mort, la folie devient naturellement la Vie par excellence.

Un autre modèle, qui contribue efficacement à organiser la lecture de *Moravagine* est un modèle freudien. Il n'y a nul anachronisme à le dire; au début des années 20, la vulgarisation de la pensée freudienne est suffisamment avancée en France, dans les cercles que fréquente Cendrars. D'ailleurs le texte de *Moravagine* laisse entendre que son auteur en avait au moins une connaissance indirecte. Dans le passage consacré à Freud (p. 244), le texte fait allusion non seulement à l'*Interprétation des rêves* et à la *Psychopathologie de la vie quotidienne*, en évoquant la «clé des songes» et les «lapsus», mais vraisemblablement à des œuvres comme *Totem et Tabou* ou la *Gradiva*, en parlant, à propos de Freud, d'une «pataphysique de la pathologie sociale, religieuse et artistique». Freud est certes à peine moins maltraité que les autres psychiatres. Il n'empêche que le triangle œdipien structure le récit dans son ensemble. Il ne s'agit surtout pas, maintenant, d'esquisser une interprétation psychanalytique de *Moravagine*, mais au contraire de constater que la théorie freudienne, dans sa forme la plus largement vulgarisée, offre un modèle qui organise et oriente le sens de toute l'histoire. Deux épisodes en effet polarisent les grandes lignes de l'aventure, l'épisode russe et l'épisode amazonien. Tout l'épisode russe culmine, avec le déploiement de la violence, dans l'attentat par excellence: l'assassinat du tsar. A cette image centrale du meurtre du père[7], répond celle du retour aux origines maternelles. Dès la fin de l'épisode russe s'amorce le thème d'un retour à l'enfance, qui culminera, dans le chapitre des Indiens bleus, au cœur de l'Amazonie, cette «matrice du monde». Au monde russe du combat et de l'action s'oppose la fusion dans la moiteur amazonienne; au monde essentiellement masculin de la Russie répond la multitude des femmes indiennes. Que le désir du meurtre du père et du retour fusionnel au monde maternel échouent l'un et l'autre, cela ne remet pas en cause la prégnance du modèle. Et surtout, qu'on nous comprenne bien; si ce rappel avait la moindre prétention herméneutique, il ne pourrait qu'enfoncer des portes ouvertes (— trop bien et perfidement ouvertes d'ailleurs, pour qu'on n'y trébuche pas dans l'élan!).

La lettre du docteur Ferral, en suggérant l'idée d'exorcisme comme libération de la folie («un cas typique de possession»),

rend d'autant plus évident, rétrospectivement, un modèle sous-jacent à tout le récit; derrière le modèle de l'exorcisme se profile en effet un modèle plus récent, celui de la règle fondamentale en cure psychanalytique, l'invitation à tout dire. S'il est donné à Moravagine, au plan de l'histoire, la possibilité de tout faire, au plan du récit s'exerce le droit de tout dire. Et Raymond ne s'en prive pas. Qui voudrait tirer de ses discours idéologiques, par exemple, une synthèse de la pensée cendrarienne, aboutirait à la conclusion que l'incohérence y est maîtresse et la platitude parfois désarmante. Pour ne prendre qu'un exemple, notons ceci: dans le grand morceau qui se développe à propos de Mascha, la frénésie du discours s'empare d'un mot, le masochisme, pour l'appliquer successivement à la femme, à l'homme, aux Juifs, et déclare péremptoirement que «la nature ne connaît pas le sadisme et que la grande loi de l'univers, création et destruction, est le masochisme» (p. 294). Mais dans un autre discours, les aliénistes, présentés comme les suppôts de la bourgeoisie, au service d'une police d'Etat, se livrent à la plus pure activité sadique, «et c'est entre leurs mains que s'élabore la vie de demain!» (p. 246). Mais dans un autre discours encore, l'optimisme le plus exalté se fonde sur une autre loi tout aussi universelle, celle du «principe d'utilité» qui commande l'histoire des civilisations, permet la réalisation des «pensées les plus intimes», des «tendances les plus obscures» de l'homme (p. 350), dans le machinisme moderne et l'essor du capitalisme américain. Outre l'impossibilité d'opérer une synthèse acceptable entre ces discours, on remarquera que chacun s'engendre à partir d'idées stéréotypées, telles que le masochisme féminin, la violence répressive des asiles psychiatriques et la beauté fonctionnelle des machines. Mais la règle du «tout dire» est à ce prix.

Et pour terminer, retenons un dernier stéréotype de la folie, dans le voyage de Moravagine à la planète Mars. De toute évidence, Mars se substitue à cet autre lieu, séjour conventionnel de l'imagination en folie, qu'est la lune.

Au point où nous en sommes, on peut dire que la lecture de *Moravagine* est dirigée et organisée par des modèles qui appartiennent à un horizon d'attente au moins dans le monde de l'avant-garde française, au début des années 20. Des modèles? ou plutôt des stéréotypes? Le modèle, s'il oriente l'expérience de la lecture, peut se réaliser en des représentations concrètement très variées; un stéréotype, en revanche, est une représentation figée, qui se reproduit dans sa fixité, qui reproduit le même. Percevoir

un stéréotype dans un texte littéraire, ce peut donc être, aux deux extrêmes, soit reprocher implicitement à l'auteur de reproduire docilement et sans en avoir conscience, une idée, un motif, une situation depuis longtemps ressassés par le discours social ou littéraire, soit reconnaître dans le texte les signes qui désignent telle idée, tel motif, etc, comme stéréotype, par les moyens de l'ironie, de la parodie, du dialogisme.

Lorsque Henri Barbusse, dans *L'Humanité* du 26 mars 1926, dénonce, dans l'épisode russe, le «ragoût aussi épicé que banal qu'on vient de nous servir sur le soi-disant terrorisme révolutionnaire», il conteste, à un premier degré, que cet épisode reflète correctement les événements de 1905 («soi-disant terrorisme révolutionnaire»)[8]; puis il lui reproche sa «banalité», c'est-à-dire précisément son incapacité à dépasser l'aspect le plus conventionnel de l'anarchisme russe, stéréotypé dans le discours socio-culturel depuis la fin du dix-neuvième siècle.

On s'étonnera tout de même que soit attribué à Cendrars tant de docilité à reproduire, en l'«épiçant» tout au plus, une imagerie assez conventionnelle. Il y a lieu en effet de s'étonner, car les signaux ne manquent pas dans *Moravagine* pour alerter le lecteur. L'aspect ludique y joue un rôle si important que le lecteur est tenu de prendre garde à tout ce qui, de sérieux, pourrait n'être que jeu ou parodie.

Cela commence à la première page, avec l'épigraphe empruntée à Jules César[9], qui invite d'emblée le lecteur à ranger Moravagine dans l'illustre galerie des hommes supérieurs qui déterminent le cours des choses humaines.

Ensuite, le livre est dédié à son éditeur. Mais la dédicace est datée d'août 1917, date à laquelle le livre n'existe pas. Et, si l'on en croit le «Pro Domo», la dédicace est, rétrospectivement, d'autant plus piquante que, selon l'«auteur», les écrivains comme lui présentent à leur éditeur des projets de livre qui ne seront jamais écrits, mais qui vaudront à l'auteur des avances, de quoi «se procurer de l'argent avec du vent» (p. 440).

Ce sont là sans doute légers amusements; mais cela continue avec l'épigraphe, tirée de *Sixtine* de Gourmont, et la Préface. Dans l'épigraphe, on retiendra surtout des expressions comme «ce peu de bruit intérieur» et «un cerveau isolé du monde», à partir de quoi on peut «se créer un monde»; en fait, elles ne prennent tout leur sens que par rapport à l'immédiat contexte de Gourmont:

> Il n'y a rien qui vaille la peine de remuer le bout du doigt: tout se réduit à des raisonnements, à un vague remuement des atomes du cerveau, à un peu de bruit intérieur.
>
> Soit. J'en ferai de la littérature, [ici se place le fragment cité par Cendrars]. On verra, dans *L'Adorant* [le roman que d'Entragues est en train d'écrire] s'il est besoin, pour vivre, de se mêler aux complications ambiantes.

C'est sur cette déclaration, plaisamment tronquée, que s'ouvre un roman dont l'«auteur» s'affirme grand voyageur, livré tout entier à la belle aventure du monde réel, ne daignant s'arrêter à son domicile parisien (pour écrire) qu'«entre deux trains, entre deux paquebots». (On peut d'ailleurs se demander si les réflexions de Gourmont ne sont pas plus proches de l'expérience réelle de Cendrars que la légende, si fortement affichée, du grand voyageur.)

Autre plaisir du paradoxe: cette épigraphe, qui annonce si clairement le statut imaginaire du récit, précède immédiatement une Préface de l'auteur visant à authentifier la réalité de l'histoire par le témoignage de l'auteur. Sans doute, le procédé est un vieux topos de la littérature romanesque. Mais plus tard, le «Pro Domo» va venir brouiller joyeusement toutes les pistes, et obscurcir ce qu'il prétend éclairer: la genèse de l'œuvre. En effet, le je qui parle ici, qui s'appelle Cendrars et se donne comme l'auteur de *Moravagine*, est composé de certains éléments (vérifiables) de la biographie de Frédéric Sauser, mais, plus encore, de matériaux qui exhibent suffisamment leur invraisemblance pour désigner le statut imaginaire du personnage «auteur». Ainsi ce je renvoie *de facto* à une autre instance, qui se déroberait, garderait pour elle le secret du sens, et qui serait le véritable auteur. Il y a là un modèle (l'auteur, père de son œuvre, garant du sens, caché derrière son texte) qui fonctionne d'autant mieux que tout tend ici à suggérer une profondeur cachée, ne serait-ce que le jeu d'emboîtement du troisième paragraphe de la Préface, ou la perte irrémédiable des manuscrits de Moravagine, à la dernière page de la Postface, comme si l'auteur n'avait pas tout dit, se réservait le dernier mot, maintenait la distance de l'ironie. Voilà encore de quoi tenir le lecteur en alerte.

Reste le récit de Raymond, qui ne manque pas, lui non plus, d'aspects paradoxaux.

Rappelons d'abord (sans y insister, puisque ces choses ont déjà été relevées par la critique[10]) que la division en chapitres, sous les apparences d'un ordre rigoureux (de *a* à *z*), est livrée à la

désinvolture du désordre, par l'extrême irrégularité de la longueur de ces chapitres. Quant à leurs titres, ils ne sont pas moins ouvertement désinvoltes, dans leur arbitraire, désignant tantôt le contenu du chapitre, tantôt un aspect très partiel, tantôt sont sans rapport avec lui. Cette affectation de désordre et d'arbitraire est encore ironiquement soulignée dans le «Pro Domo»: «Je trace un plan précis, détaillé. Mon livre est fait. Je n'ai plus qu'à écrire le développement littéraire autour de son armature bien plantée. Je puis commencer par n'importe quel numéro de mon programme» (p. 433).

Certes le désordre de la narration trouve sa justification à un autre niveau: une histoire du déchaînement de la folie doit se donner dans une narration «folle». Mais précisément, ce désordre est si clairement concerté qu'il se prive de toute signification «folle», désignant, au contraire, un maître de l'œuvre qui se plaît à jouer, à se jouer, avec désinvolture, des conventions romanesques et des habitudes de lecture.

On pourra en dire autant de certaines infractions au modèle du récit réaliste. C'est le cas notamment de ces joyeuses invraisemblances qui viennent miner le texte dans les moments de la plus forte tension dramatique. Par exemple, dans le même temps où est évoquée la fureur hallucinée et désespérée des anarchistes, le texte nous apprend qu'ils logent au fronton de l'Institut polytechnique de Moscou, à l'intérieur des statues de pierre qui ornent la façade, et qu'ils circulent par une colonne du péristyle préalablement évidée (p. 300). Ou bien, le moment paroxystique de la violence déchaînée en Russie est préparé par un journal, que Raymond tient seconde par seconde, et non sans prolixité. Et de façon plus générale, on retiendra l'étude de Michèle Touret[11] qui décrit la manière dont Cendrars, empruntant le modèle du roman d'aventure, le tourne en dérision par la bouffonnerie.

Pour nous cependant, la question se pose de manière un peu différente. Dans ce roman de la folie en liberté, nous avons retenu jusqu'ici que non seulement la folie est mise en scène et objet du discours, mais que cet objet se construit selon des modèles somme toute assez communs et même stéréotypés. Que le jeu et la bouffonnerie viennent problématiser cette représentation de la folie et ce programme du «tout dire» ou du «tout faire», cela est évident. Mais les remarques proposées ci-dessus ne suffisent pas, et de loin, à rendre compte de ce qui fait l'ambiguïté du récit. Car le jeu du narrateur avec les stéréotypes est plus incertain qu'il n'y paraît d'abord. Stéréotypes désignés par la parodie ou la bouffon-

nerie, stéréotypes véhiculés passivement par le discours, stéréotypes constitutifs du discours, le patchwork de *Moravagine* présente toute une gamme, qui entretient chez le lecteur malaise et méfiance. La juxtaposition de diverses rhétoriques, incompatibles entre elles, produit une contamination insidieuse des unes sur les autres, et qui éveille, chez le lecteur, doutes et interrogations. Bien loin de vouloir, maintenant, chercher à lever ce doute ou répondre à ces interrogations (cela conduirait à se demander pour chaque cas — question non pertinente — quel genre de convictions personnelles Cendrars engage dans le discours de son narrateur), il faut au contraire reconnaître, dans ce pouvoir d'éveiller ces questions et ces doutes, une dimension essentielle du texte. C'est ce qu'il s'agit maintenant de vérifier par quelques exemples.

Dans le deuxième récit de Moravagine, rapporté par Raymond, et où est évoqué le séjour à la prison de Presbourg, le discours, à un moment donné (cf. haut p. 278), passe brusquement au présent. Il y a là autre chose qu'un simple présent de narration; dans le temps de l'énonciation (Moravagine étant le locuteur), le discours, semble-t-il, devient peu à peu délirant. Il fait éclater, dans l'ordre de la représentation, les catégories du temps et de l'espace; le contenant devient le contenu; le corps se morcèle en entités indépendantes, etc. Discours délirant, dira-t-on, où s'exaspère la perte de toute identité, et qui se donne comme discours de la folie. On remarquera toutefois que, par ses ruptures, ses contradictions, le travail de ses images et de ses paronomases, un tel morceau est loin d'être discours du non-sens, de la déraison, ou propre à décourager la communication. Sa forte polysémie invite au contraire à explorer la richesse du sens ou, pour reprendre la terminologie d'Umberto Eco, le «bruit» n'annule pas l'intelligibilité du message mais multiplie au contraire l'information, et ici, plus spécifiquement, met en jeu un vaste réseau de connotations.

Mais, quoi qu'il en soit, que ce morceau se donne dans l'immédiateté du délire ou absorbe le lecteur en sa richesse sémantique, il ébranle, de toute façon, le cours de la narration; il crée une dimension qu'on ne retrouve nulle part ailleurs dans le récit; morceau unique et d'absolu sérieux, semble-t-il, il ne va pas sans menacer ce que le contexte a par ailleurs d'assez conventionnel, avec son enchaînement temporel-causal, ses personnages, son narrateur. Il suffit, pour s'en convaincre, de le comparer au premier récit de Moravagine, évoquant les fantasmes de son enfance, avec toute la distance du souvenir et la maîtrise ordonnatrice de l'énonciateur. A plus forte raison en va-t-il de la narration de

Raymond qui, certes, raconte une histoire folle, mais selon un discours qui se soumet à la logique du récit traditionnel (avec ou sans bouffonneries).

Et pourtant on y perçoit aussi parfois de singuliers changements de registre. Retenons, entre autres exemples, le début du chapitre *l*, qui occupe une place centrale, faisant charnière entre l'épisode russe et l'aventure américaine. Il s'amorce par une phrase toute simple: «Quand on sort de l'enfer russe, la vie paraît belle et agréable.» Mais sur ces derniers mots s'engendre un tableau qui se développe sur les deux stéréotypes de «la verte Angleterre» et du «fair play britannique». Parallèlement, le «fair play» et le «vert gazon» engendrent l'image du jeu, des joujoux, des enfants. Et ce double réseau de l'idyllique Angleterre et de l'enfance innocente (que produit un travail sur les signifiants autant que sur les signifiés) finit par s'organiser en une longue métaphore filée, aussi niaise qu'incohérente. N'y cherchons pas quelque perfide pointe contre l'Angleterre, mais constatons plutôt ceci: d'une part les stéréotypes, exploités jusqu'à l'absurde, se détruisent dans la dérision; mais d'autre part ils amorcent un thème, celui de la régression, qui va prendre une importance considérable, jusqu'à la remontée vers «la matrice du monde».

En comparaison d'un texte si retors, on est d'autant plus frappé par la platitude de certains autres. Par exemple, le chapitre *s* est en grande partie un réquisitoire contre la guerre, où la généreuse éloquence de Raymond développe quelques banales vérités anti-militaristes et selon les procédés d'une rhétorique sans surprises.

Multiplier les exemples ne conduirait qu'à mieux percevoir la troublante interférence de rhétoriques incompatibles. Mais outre l'incertitude généralisée que cela produit, c'est le sujet de l'énonciation, Raymond, qui est singulièrement compromis. Il n'est plus possible (comme cela était apparu d'abord) de construire, derrière certains traits de bouffonnerie, de désordre affecté et de désinvolture, une instance supérieure et distante, maîtresse de son jeu; ces effets relèvent tout au plus d'une rhétorique parmi d'autres. Il devient au contraire évident que le narrateur Raymond, lieu de ces incompatibilités, se disloque en discours multiples[12], y perd son identité, comme s'il n'était pas une, mais à la fois plusieurs instances narratives inconciliables.

Mais autre chose encore menace le narrateur Raymond, c'est son héros Moravagine. On constate, par exemple, que le grand élan oratoire du chapitre *m*, cette profession d'esthétique moder-

niste, se distingue des autres chapitres par l'absence de toute référence à Moravagine. Nul doute que Cendrars n'y ait attaché beaucoup de prix, l'ayant repris plus tard dans *Aujourd'hui*. Il n'empêche que, placé sous la plume de Raymond, en rupture complète avec le contexte, impossible à intégrer dans la logique du récit (fût-ce celle du désordre), il souffre de l'absence de Moravagine. Perçu comme un hors-d'œuvre, sans la caution de Moravagine, ce chapitre répète à sa manière une figure récurrente, qu'on pourrait appeler celle du démenti ironique (de Raymond par Moravagine). Quand, par exemple, au chapitre *i*, Raymond développe ses théories sur les études musicales, à la fin on apprend que Moravagine est occupé à bien autre chose qu'à méditer sur la vanité des études: il joue très concrètement à Jack l'Eventreur. Toute l'aventure de Russie, où Moravagine a exalté les énergies passionnées de Raymond et des autres, avorte au moment décisif: le lecteur est induit à soupçonner très fortement Moravagine, avorteur par «pure facétie». Quant à l'épisode amazonien, raconté par Raymond avec le sérieux que mérite une terrible aventure, nous n'en connaîtrons le dénouement qu'à travers la version bouffonne de Moravagine hilare. Et lorsque, dans les derniers chapitres, le récit de Raymond s'enlise dans la description conventionnelle de l'internement psychiatrique et militaire, Moravagine resurgit une dernière fois pour subvertir radicalement le langage, s'en prenant au signe linguistique lui-même:

> L'unique mot de la langue martienne s'écrit phonétiquement:
> Ké-ré-keu-keu-ko-kex.
> Il signifie tout ce que l'on veut.

Tel est le chapitre *x*; on ne saurait concevoir plus radical glissement des signifiés sous le signifiant.

Notons enfin que, si l'ensemble du roman est annoncé comme une Préface aux œuvres de Moravagine, la disparition de ces œuvres réduit cette Préface à n'être qu'un livre pour rien.

Tant d'incertitude sur l'instance narrative et tant d'avortements de l'histoire et du discours semblent d'abord désigner une profondeur cachée, quelque vérité qui échoue à prendre corps, à accéder à elle-même. Si dans le nom de Blaise Cendrars on entend les mots braise et cendre, on dira que la braise ne peut que devenir cendre, que le feu de l'inspiration s'épuise en paroles inadéquates; et l'ironie généralisée viserait, ainsi que Moravagine, à éventrer toutes les figures qui s'offrent comme des substituts d'un indicible, d'un moi infiniment dérobé, derrière Raymond, et Morava-

gine, et l'«auteur», et les malles à double fond, et les manuscrits perdus.

On peut toutefois se demander si cette utopie d'un moi infiniment dérobé n'est pas un leurre dont Cendrars fascine son lecteur. Et risquons ce paradoxe: s'il fallait dire que Cendrars s'est libéré d'un double en écrivant *Moravagine*, ce devrait être non de Moravagine et de sa folie, mais de Raymond, Raymond la Science, avec son sobriquet emprunté à Callemin, l'intellectuel de la bande à Bonnot. Narrateur pétri de convictions et d'enthousiasmes contradictoires, personnage engagé avec le plus grand sérieux dans des aventures qui avortent, il finit par prendre quelque chose de pathétiquement dérisoire; tout se passe comme si, par lui, avec lui, tentait de se combler une faille, une béance, celle même par quoi le moi n'adhère pas à lui-même, excentrique à lui-même, écartelé en discours inconciliables. Or, derrière l'échec de Raymond résonne le rire de Moravagine. De son identité éclatée, Moravagine ne tire pas le désespoir d'une inguérissable blessure narcissique, mais la force sauvage d'une joyeuse irresponsabilité, déconcertante et inventive. «Aujourd'hui, vous êtes un homme libre!» écrit à l'«auteur» le docteur Ferral. Nous ne l'entendrons pas au sens thérapeutique de l'exorcisme, rendant le moi à son illusoire intégrité première, mais au contraire dans le sens où l'écriture ouvre le champ à l'invention perpétuelle d'un moi, qui n'est personne en particulier, libre, pour devenir le héros d'ultérieures «autobiographies».

Michel DENTAN.

NOTES

[1] Cf., par exemple, Jean-Pierre Goldenstein, «*Moravagine*: discours de l'excès ou discours du *bon* sens?», in *Cendrars aujourd'hui*, Lettres modernes, Minard, Paris, 1977.

[2] Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Ed. du Seuil, Paris, 1978, pp. 347-348.

[3] *Folie et Déraison, Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, Paris, 1961. Cf. la Préface.

[4] Cf. «Tuons le clair de lune», in *Le Futurisme*, Sansot, Paris, 1911.

[5] Quelques exemples, au hasard: *Antigone*, v. 469-470; *I Corinthiens*, I, 20-21; *L'Eloge de la folie*, passim; *Le Tiers Livre*, chap. 37; etc.

[6] Si l'interversion romantique des valeurs du couple raison/folie est portée par l'espérance d'une ultime réconciliation, il semble bien qu'avec les contemporains de Cendrars elle serve d'abord un combat qui vise à détruire le carcan d'un rationalisme utilitaire.

[7] L'épisode des bombes lâchées sur la Hofbourg apparaît comme une forme par trop transparente du meurtre du père, l'Empereur d'Autriche ayant été par excellence, pour l'enfant Moravagine, la figure répressive. D'où peut-être la manière méprisante dont est jugé l'épisode: «Profiter de la guerre pour régler une vieille rancune de famille [...] Quelle mesquinerie!» (p. 396).

[8] Sans doute est-ce le dernier souci de Cendrars que de vouloir renforcer l'illusion réaliste en mêlant ses personnages fictifs à de réels événements historiques. On ne donnera qu'un exemple de la liberté avec laquelle il utilise certains matériaux. L'épisode russe atteint son acmé autour du 10 juin 1907 (les dates et les heures sont données avec un maximum d'insistance); et dans ce moment décisif interviennent deux épisodes bien connus, celui du cuirassé Potemkin et celui des marins de Cronstadt, dont on sait qu'ils se situent en réalité au milieu de l'année 1905. Faut-il conclure à une erreur de Cendrars? Cela est d'autant plus improbable que ce passage est le seul, dans *Moravagine*, qui surabonde en dates précises. Et n'oublions pas que Frédéric Sauser était à St-Pétersbourg en 1905, bien placé pour savoir que dès la fin de l'année 1905 la poussée insurrectionnelle cédait à une stabilisation du pouvoir. En revanche, on constate que les dates limites de l'épisode russe (1904-1907) correspondent à celles du séjour de F. Sauser en Russie, et que le point d'extrême tension et l'échec final correspondent à un événement violemment ressenti, dans la vie personnelle de Cendrars, peu après son retour en Suisse: la nouvelle de l'accident d'Hélène brûlée vive et sa mort en juin 1907. Voilà matière à réflexion pour qui s'intéresse aux rapports entre fiction et réalité.

[9] Cette phrase ne se trouve pas dans César; elle est tirée de *La Pharsale* de Lucain (v. 343), dans un discours de César à ses troupes. Je dois cette référence à M. Emile Campiche, l'éminent latiniste récemment disparu.

[10] Cf. entre autres, J.-C. Flückiger; *Au cœur du texte, Essai sur Blaise Cendrars*, La Baconnière, Neuchâtel, 1977, pp. 175 sq.

[11] «*Moravagine*, roman d'aventures ou roman aventureux?» in *Cendrars aujourd'hui*, Lettres modernes, Minard, Paris, 1977.

[12] On notera qu'au point culminant du chap. *m* Cendrars s'amuse à glisser sous la plume de son éloquent narrateur Raymond des fragments de C.-A. Cingria (Cf. Cingria, *Œuvres complètes*, Ed. L'Age d'Homme, Lausanne, T. II, «Le grand rythme ou mon nationalisme intégral», pp. 266-267). L'aveu du plagiat ne sera fait que plus tard, et discrètement, dans *Aujourd'hui*.

M. D.