

*DU MONDE ENTIER
AU COEUR DU MOT
Propositions de travail sur un recueil
de poèmes de Blaise Cendrars*

Jean-Pierre GOLDENSTEIN

Le renouvellement des études littéraires a sensiblement modifié, ces dernières années, l'approche du texte narratif étudié en soi et pour soi. La tardive introduction en France des travaux des Formalistes russes, le développement du structuralisme et de la sémiotique ont produit des effets de connaissance dont l'école n'est guère parvenue à se préserver totalement. Le sort réservé au discours poétique reste par contre bien différent. Les nombreux, et remarquables, travaux des spécialistes ont peu dépassé le cercle des initiés et un rapide coup d'œil jeté sur les divers manuels en usage sur le marché suffit à nous convaincre du serein immobilisme qui caractérise le discours actuel de l'école sur la poésie. Le changement a surtout privilégié les « jeux poétiques » sur la vogue desquels nous reviendrons dans le prochain numéro de *Pratiques* (1). La lecture, l'analyse des textes, elles, invitent encore majoritairement à l'expression d'un esthétisme vague qui méconnaît la spécificité du travail de fabrication langagière du poème.

Je voudrais, dans les pages qui vont suivre, proposer quelques réflexions à la fois théoriques et pratiques sur un recueil de Blaise Cendrars. Il s'agit du premier volume des Poésies complètes, *Du Monde entier*, publié en 1967 dans la collection *Poésie*/Gallimard (désormais P/G, suivi du numéro de la page). S'il n'est pas question, pour des raisons de place évidentes, d'examiner toutes les pièces contenues dans cet ouvrage, je m'efforcerai par contre d'interroger toutes les composantes qui informent une lecture, puis des relectures du recueil. Les développements suivants s'adressent aux professeurs du secondaire. Des rubriques signalées par une étoile (★) suggèrent des questions ou des travaux destinés aux élèves des deux cycles indifféremment. Certaines propositions concernent évidemment plus les lycéens, d'autres les collégiens. Mais, en dernière analyse, c'est à chaque maître qu'il appartient de juger jusqu'où sa classe est capable d'aller.

(1) Il s'agit du n° 21 (septembre 1978) consacré au discours poétique.

1. L'OBJET POÉTIQUE

1.0. La première dimension d'un texte, qu'on oublie le plus souvent de considérer, c'est la matérialité même du livre. Aspect général, format, couleur(s), maquette, typographie, texture de la jaquette, qualité du papier, prix bien sûr... ces différents éléments relèvent du marché de l'édition et influent directement sur le désir d'achat, ou d'emprunt, comme sur le plaisir physique de la lecture. Certains écrivains d'aujourd'hui l'ont bien compris qui jouent de certaines de ces possibilités dans des intentions, au demeurant, nullement décoratives. Je pense à Jean Ricardou (2) et à la couverture à double entrée de son roman : *la Prise de Constantinople / la Prose de Constantinople* (les Editions de Minuit, 1965). Je pense également à Georges Pérec et à la rhétorique très étudiée de la couverture de *la Disparition* (Denoël, les Lettres nouvelles, 1969), roman de 312 pages qui n'utilise jamais la voyelle « e » mais dont la jaquette, blanc sur rouge, propose un énorme « e » en forme de sens interdit. Ou, de G. Pérec toujours, *les Revenentes* (Julliard, 1972) dans la bien nommée collection « idée fixe », ce récit de 127 pages qui, cette fois, ne s'autorise que l'exclusif usage de la voyelle « e » comme l'indique clairement, en guise de dénudation du procédé, la « faute d'orthographe » contenue dans le titre... etc.

Avant les textes donc, les pré-textes ; non point prétextes à bavardages mais attention portée à tout ce qui, dans la présentation d'un livre, reste généralement tenu pour mineur, insignifiant, comme venant avant l'Œuvre elle-même, seule digne d'intérêt.

1.1. La couverture

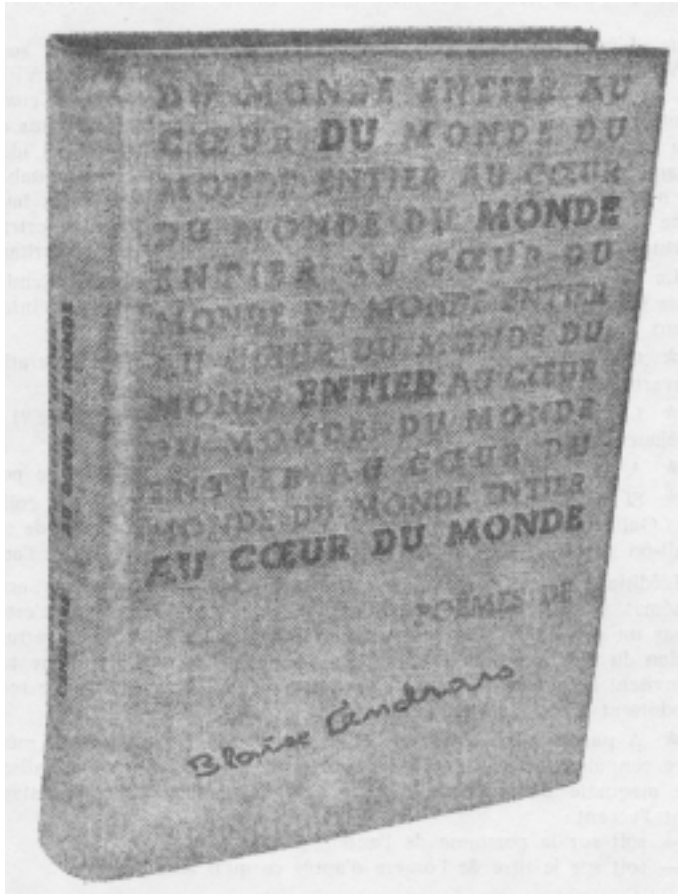
On connaît la maquette de tous les volumes publiés dans la collection *Poésie* / Gallimard. La couverture de *Du Monde entier* donne à lire, de haut en bas :

- le nom du scripteur ;
- le titre de l'ouvrage (suivi d'un sous-titre) ;
- le portrait de l'auteur sous forme d'un bandeau photographique qui s'étale de la première à la quatrième de couverture ;
- la mention d'une préface ;
- le sigle NRF ;
- le nom de la collection.

On comparera cette présentation à celle de la première édition définitive et complète des *Poésies* de Cendrars — maquette d'Eric W. Mercier, Denoël, 1957, jaquette toilée (voir illustration). On relève sur ces deux couvertures les éléments suivants :

- le nom du scripteur ;
- le titre du recueil ;
- le genre littéraire dans lequel s'inscrit l'ouvrage ;
- le nom de l'éditeur ;
- le nom de la collection ;
- le portrait de l'auteur ;
- la mention d'une préface.

(2) Voir Jean Ricardou, « Naissance d'une fiction », *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, t. 2, *Pratiques*, 10/18, U.G.E., n° 725, p. 379-392.



L'absence, ou la présence, de tel ou tel signe fait déjà sens. Mais on remarque surtout que les divers éléments retenus par le maquettiste sont disposés de façon totalement différente sur l'espace de chaque couverture. Le but recherché relève peut-être simplement de choix d'ordre esthétique : il s'agit de « faire beau », d'attirer l'œil du lecteur qui est avant tout, pour un éditeur, un acheteur éventuel. En fait, la mise en page assure avant tout **une mise en condition de lecture** inconsciemment perçue qui mérite d'être examinée.

L'édition de poche, comme tous les autres titres de la même collection, impose doublement la présence de l'auteur, au sommet d'abord, puis au centre de la couverture. Ce fait banal en soi relève de toute notre conception de la littérature liée à la sacralisation de l'auteur conçu comme propriétaire de la parole, du sens, de la production de l'œuvre d'art. Placé en posture divine, dans l'empyrée de la couverture, dominant sa création, le nom de l'auteur ici se double de la représentation de sa personne physique. Non seulement on donne à lire, mais on donne à voir. La comparaison de plusieurs couvertures de la même collection s'avère ici extrêmement inté-

ressante. L'édition des *Poésies* de Villon reproduit une gravure sur bois du XV^e siècle ; or il n'existe aucun portrait connu de François Villon. Il en va de même pour le Comte de Lautréamont dont les *Œuvres complètes* s'ornent cependant d'un « portrait imaginaire de Lautréamont à 19 ans obtenu par la méthode Paranoïaque critique » (Salvador Dali, 1937). L'idéologie dominante en matière de productions artistiques se dévoile remarquablement ici en n'imaginant pas que l'on puisse, à l'intérieur des contraintes imposées par une maquette donnée, laisser vierges les cases destinées aux portraits de couverture. L'œuvre anonyme est suspecte, l'auteur sans visage irritant (3).

La première réaction de mes élèves face à la photo de Cendrars a toujours été : « il a l'air d'un gangster ! ». J'ai donc été amené à m'interroger avec eux sur les points suivants :

★ Quelle fonction remplit ici (et dans la collection) l'illustration de la couverture ?

★ La figure de l'auteur est-elle indispensable (nécessaire ?) à la compréhension du texte ?

★ A quel type de personnage la photo de Cendrars fait-elle penser ?

★ Si la mention « poésies complètes » et le titre de la collection *Poésie* / Gallimard ne figuraient pas sur la couverture, quelle espèce de texte(s) pourrait-on s'attendre à découvrir à la vue du titre et de la photo de l'auteur ?

L'édition Denoël, par contre, inverse l'importance respective accordée aux mêmes signes. L'auteur, représenté par sa propre signature (c'est-à-dire déjà par un acte d'écriture), passe à l'arrière-plan en bas de couverture. La répétition du titre des poésies complètes, la disposition typographique adoptée nous invitent à faire porter notre attention plus sur l'écrit que sur le scripteur et produisent alors un tout autre effet.

★ A partir de ces quelques éléments de réflexion, et avant même de prendre connaissance des textes, on peut proposer aux élèves de réaliser leur propre maquette de *Du Monde entier* (dessin, collage, photo-montage) en mettant l'accent :

— soit sur la personne de l'auteur ;

— soit sur le titre de l'œuvre d'après ce qu'il leur suggère.

1.2. La signature du texte

Blaise Cendrars n'est pas le véritable nom du scripteur, qui s'appelait en réalité Frédéric-Louis Sauter. Ce pseudonyme, choisi très tôt par l'écrivain, constitue en quelque sorte sa première création littéraire.

Je ne suis pas le fils de mon père
Et je n'aime que mon bisaïeul
Je me suis fait un nom nouveau
Visible comme une affiche bleue
Et rouge...
« Hôtel Notre-Dame », *Au cœur du monde*

(3) Pour une réflexion plus poussée sur ce phénomène il y aurait intérêt à utiliser la récente étude de Jacques Lefrère qui produit une photographie d'Isidore Ducasse (?), le *Visage de Lautréamont*, Pierre Horay, 1977, 199 p. et à comparer l'économie de deux monographies consacrées à Apollinaire dans la collection « Poètes d'aujourd'hui » chez Seghers : celle d'André Billy et celle de Daniel Oster (qui a refusé toute illustration, contrairement aux usages de la collection).

Puisque la couverture de l'édition P/G nous donne à lire le nom de l'auteur en premier, lisons-le comme le premier texte du volume.

BLAISE est le nom d'un saint, martyrisé en Arménie en 316, patron des cardeurs parce que les bourreaux l'auraient dépecé avec des peignes de fer. C'est aussi à une consonne près...

BRAISE, le résidu ardent provenant de la combustion du bois.

CENDRE : résidu pulvérulent qui subsiste après la combustion complète de certaines matières.

ARS : participe passé du vieux verbe *ardre*, incendier, brûler, mais aussi à une consonne près...

ART : l'activité artistique.

On voit que le pseudonyme choisi construit un nom *tout feu tout flamme*. On peut faire étudier, à partir d'un dictionnaire, les principaux réseaux connotatifs qui travaillent le lexème « feu » : *faire feu de tout bois, jouer avec le feu, péter le feu, n'avoir ni feu ni lieu, de feu, le feu dort sous la cendre*, etc. Les constellations métaphoriques ainsi dégagées permettront lors de l'analyse des textes une ébauche de réflexion sur un phénomène, clairement lisible chez Cendrars, qui conduit, pour reprendre la formule de Ch. Mauron, « des métaphores obsédantes au mythe personnel ».

Une autre expression, **renaître de ses cendres**, rend compte à travers le célèbre mythe égyptien du **Phénix** d'un autre aspect du pseudonyme. La légende prétend que cet oiseau fabuleux, de la grandeur d'un aigle, aux ailes rouges et dorées, vivait plusieurs siècles, se brûlait lui-même sur un bûcher et renaissait de sa cendre. A l'époque chrétienne, le mythe du phénix a été assimilé à la résurrection. Le choix d'un nom de plume, sans doute inspiré par un poème de Nietzsche, réactive en outre le mythe romantique de la survie du poète assurée par son art.

Oui ! je sais d'où je tire mon origine !
Inassouvi et pareil à la flamme
Je brûle et me consume,
Tout ce que je touche est lumière
Tout ce que je laisse est charbon
Je suis assurément la flamme.

Nietzsche, « *Ecce Homo* », *le Gai Savoir*

La question générale du pseudonyme se révèle vite fort complexe. On ne touche pas au Nom du Père sans quelque risque ; toutes les manipulations ludiques du patronyme en classe l'attestent à l'évidence. Sans prétendre par conséquent sonder dans ses ramifications inconscientes les raisons d'un transfert d'identité, on peut du moins aborder la question sous son aspect anecdotique, affectif et surtout commercial. Un certain nombre de personnalités se choisissent des pseudonymes pour des raisons parfois évidentes :

Roger Crétin → VERCEL

parfois plus subtiles :

Joseph Djougachvili → STALINE (du russe *stal* : acier)

Paul Pavlowitch → Emile AJAR (en anglais : entrebaillé, entr'ouvert)

Philippe Joyaux → SOLLERS (en latin : astucieux, adroit, habile).

★ Notre nom de famille nous est imposé. Quelles raisons poussent un écrivain à choisir un pseudonyme ?

Pierre Dumarchey → MAC ORLAN

Et un chanteur ?

Jean-Philippe Smet → Johnny Hallyday

Ou un artiste ?

Jean-Pierre Crochon → CASSEL.

Les élèves trouveront dans l'encyclopédie QUID, que possèdent de nombreuses bibliothèques d'établissement, d'autres pseudonymes de personnalités françaises ou étrangères. Voir à l'index en fin de volume la rubrique « chanson » ou « cinéma » (personnalité). Pour les écrivains, voir à « littérature ». Après un relevé dans divers domaines (noms véritables et pseudonymes) on s'interrogera sur les raisons qui ont poussé ces personnes à se faire « un nom nouveau ». Certains élèves trouveront sans doute quelque plaisir à se créer à cette occasion une nouvelle identité...

1.3. Le titre, la table

Du Monde entier est à soi seul tout un programme. Le titre évoque une figure en vogue au début du siècle : celle du globe-trotter, voyageur infatigable qui parcourt le monde en tous sens. *Du monde entier* regroupe, depuis 1919, les trois premiers grands poèmes de Blaise Cendrars :

— *les Pâques à New York*

— *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*

— *le Panama ou les aventures de mes sept oncles*

auxquels ont été joints dans l'édition de poche plusieurs autres recueils :

— *Dix-neuf poèmes élastiques*

— *La guerre au Luxembourg*

— *Sonnets dénaturés*

— *Poèmes nègres*

— *Documentaires.*

★ La table des matières du volume complet justifie-t-elle le choix de ce titre ? Quels éléments des trois premiers poèmes relèvent du titre général ?

★ Parmi les autres poèmes, quels autres titres évoquent également le cosmopolitisme ?

1.4. La préface

« Hétérographe », pour reprendre le terme proposé par Geneviève Idt (4), c'est-à-dire signée par quelqu'un d'autre que l'auteur du volume, la préface ici, contrairement à son étymologie, ne « dit » rien d'avance. Qu'y apprend-on au juste ? Que Paul Morand, en son temps, s'était trompé d'avant-garde et que ses formules frappées au coin d'un lyrisme mythologisant tentent essentiellement de pallier l'absence de toute analyse. Et pourtant, dans son inexistence même, la préface « dit » quelque chose sur l'économie du marché littéraire français en 1967 et sur une certaine conception de la causerie littéraire. Sa « fonction sociale symbolique » ne relève certes

(4) Geneviève Idt, « Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces hétérographes », *Littérature*, 27, 1977, p. 65-74.

pas du « rite d'intronisation » (G. Idt) puisque Cendrars, mort en 1961, n'avait aucunement besoin de la voix tutélaire d'un Immortel. La fonction préfacielle relève bien plutôt ici de la simple stratégie publicitaire, l'« image de marque » de Morand étant dans l'esprit de certains associée au cosmopolitisme littéraire évoqué plus haut.

★ Avec des lycéens, comparer quelques préfaces contenues dans des volumes de la collection *Poésie* / Gallimard en s'interrogeant sur les effets de connaissance, ou de méconnaissance, qu'elles sont susceptibles d'engendrer.

2. LE TEXTE POÉTIQUE

2.1. La lecture avant la lecture

Afin de travailler sur un texte complet, et non sur des extraits aussi longs fussent-ils, j'ai choisi le premier poème contenu dans *Du Monde entier : les Pâques à New York* (1912). Avant de prendre connaissance du texte intégral des *Pâques*, on le feuillettera une première fois, **sans le lire**, de façon à explorer une dimension première, trop souvent négligée : **l'espace du texte**. Tout texte, en effet, littéraire, technique, commercial, etc... dispose typographiquement des signes noirs sur une surface blanche. Les exceptions dans ce domaine restent extrêmement rares. Cendrars lui-même prétend avoir publié en russe, en 1909, une plaquette que nul n'a vue : *Novgorode, la légende de l'or gris et du silence*, tirée en blanc sur papier noir. On présentera en classe *les Epiphanies* de Henri Pichette qui offrent (p. 82-85, coll. *Poésie* / Gallimard) un texte imprimé en blanc sur noir, ainsi que *la Fabrique du pré* de Francis Ponge (Skira, « les sentiers de la création », 1971) qui, grâce à une sorte de « mimochromie » joue d'un texte en noir sur papier brun (la terre) puis sur papier vert (l'herbe du pré).

Or, si majoritairement, « l'homme poursuit noir sur blanc » (Mallarmé), les dispositions adoptées ne sont pas toutes identiques selon les ouvrages. La façon la plus simple pour l'élève de prendre conscience de ce phénomène banal consiste à lui faire comparer une page de roman, d'annuaire téléphonique, de journal ou de tout autre imprimé de son choix du point de vue de la physique de la page. A quoi correspondent selon lui les différences d'occupation de l'espace ?

Un texte, avant d'être **lisible**, est tout d'abord **visible**. S'il y a une lecture pour l'oreille, il en existe également une pour l'œil. C'est pourquoi on peut d'autant moins négliger la disposition typographique de l'écrit pour se précipiter vers le « message » qu'il serait chargé de « communiquer » que cette disposition est elle-même porteuse de signification (5).

Le premier effet produit par la *spatialité* d'un texte poétique, par rapport à un roman par exemple, est de le signaler à l'attention du lecteur, à travers l'utilisation d'un code bien précis dans une culture donnée, comme « poème ». En abordant une fable de la Fontaine ou une poésie de Jacques

(5) Le cas des *Calligrammes* d'Apollinaire est, de ce point de vue, exemplaire. Jusqu'à ces derniers temps on n'a guère hésité à mettre les textes calligrammatiques à plat pour les « lire » plus commodément, comme si leur disposition typographique ne remplissait aucune fonction signifiante. J'ai développé quelques considérations théoriques sur ce thème dans le compte-rendu d'un article d'Alain-Marie Bassy, *Guillaume Apollinaire*, 13, *Revue des Lettres Modernes*, 1976, Minard, p. 173-182.

Prévert, une *mise en page* particulière informe immédiatement le lecteur du fait que le texte proposé n'est pas un extrait de récit ou une scène de théâtre. En classe, une autre « lecture » du manuel permet de dégager les différences qui existent entre la présentation matérielle des textes et de comparer les dispositions respectives de ceux qui sont répertoriés comme « poétiques ».

★ Observons le découpage des *Pâques*. Quel procédé de regroupement des vers Cendrars a-t-il adopté ? Le retrouve-t-on dans les autres poèmes du recueil ?

La disposition typographique du poème ne répond pas aux seules contraintes d'un *genre littéraire* déterminé, dans le cas de la poésie versifiée, ou à la seule fantaisie du poète dans le cas d'un texte en vers libres. Chaque solution adoptée cherche à mettre en valeur sur la page des éléments particuliers. Ainsi, les deux premiers vers des *Pâques* :

*Seigneur, c'est aujourd'hui le jour de votre Nom,
J'ai lu dans un vieux livre la geste de votre Passion*

font surtout ressortir, en début de vers, le couple *Seigneur / Je* (les deux pôles de la communication poétique, voir plus bas 2. 4. 3.) et, en fin de vers, les deux mots à la rime. D'autres dispositions auraient pu insister sur le *couplage* de termes différents, par exemple, sur un axe vertical cette fois :

	1 Seigneur	
2 C'est aujourd'hui		3 le jour
		4 de votre Nom
	5 J'ai lu	
6 Dans un vieux livre		7 la geste
		8 de votre Passion

Cette mise en espace différente fait ressortir ici les liens qui unissent le destinataire et le destinataire du message (1 et 5) à travers une relation spatio-temporelle (2 et 6) grâce à un parallélisme syntaxique rigoureux : GN (3 et 7) + GNP (4 et 8). On pourrait en imaginer d'autres.

★ Essayer de réaliser d'autres découpages de (ces) deux vers en cherchant à mettre successivement en valeur sur la page tel (s) ou tel (s) élément (s).

Ces premières constatations effectuées, on proposera une lecture individuelle et silencieuse du poème (une lecture pour l'œil donc, surtout) qui sera repris ensuite collectivement pour une relecture méthodique.

2. 2. Après la première lecture

Les élèves ont lu le texte intégral, et nu, sans annotations ni commentaires comme on en trouve dans les manuels, de ce long poème (P/G, 15-26). Ce premier contact, capital, puisqu'il ne met pour le moment en jeu que leurs propres réactions, a créé en eux une certaine impression — indifférence ou intérêt — qui constituera la première lecture du texte. Avant d'aller plus loin, ils confronteront oralement leurs opinions. Dans la classe, il y 'aura fatalement ceux qui n'« aiment pas » le texte et ceux qui l'« aiment ». Chacun essaiera de défendre son point de vue et ce sera l'occasion de prendre conscience du fait que tout le monde ne *lit* pas le même poème de la même façon. Au cas où plusieurs interprétations s'affrontent, est-il possible de déterminer avec certitude celle qui serait « la bonne » ? Un flottement semble-t-il normal

ou non ? Est-on gêné par ces différences ? En d'autres termes, qui, en dernière analyse, impose un sens au texte : l'auteur ou le lecteur ? Mais, également, qui a le dernier mot : le lecteur ou le texte ?

Pour beaucoup d'élèves, « la poésie » évoque une chose vague, indéfinissable, que l'on se contente (éventuellement) de *goûter* à distance respectueuse, de *sentir* et d'*admirer*, quand elle ne se confond pas tout simplement avec le rituel exercice de la récitation traditionnellement censé former leur mémoire et enrichir leur vocabulaire...

On pourra à cette occasion demander aux élèves de proposer, par écrit, une rapide définition de ce qu'ils entendent par « poésie ». En comparant leurs définitions entre elles, ils observeront les éléments communs à toutes les réponses ainsi que les différences. Ils pourront également relever dans la bibliothèque de l'établissement le maximum de définitions du mot « poésie » (avec les exemples cités) dans des encyclopédies et des dictionnaires, tenter de comparer les résultats obtenus et d'en tirer des conclusions.

On serait bien en peine ici même d'avancer une définition satisfaisante de LA poésie. Sans doute pareille entreprise n'aurait-elle d'ailleurs aucun sens. Il n'y a pas une essence du poétique qui resterait comme hors d'atteinte de l'espace et du temps dans lesquels elle s'inscrit. Il y a bien plutôt des discours, des langages poétiques, variables selon les pays et les époques concernés en fonction de codes historiquement définissables. On considérera par conséquent ici, sans prétendre réduire à cet unique aspect le phénomène poétique dans son ensemble, que le poème est avant tout UN OBJET DE LANGAGE qui s'adresse à de multiples formes de notre être mais qui ne vit que des violences que lui font subir nos lectures. Le travail entrepris en classe s'attachera à questionner le poème afin de constituer un réseau de sens et de transformer la nature d'une première approche qui, si elle est décisive à bien des égards, reste trop souvent superficielle.

2.3. Pour une relecture

2.3.1. Une histoire ?

Que « racontent » *les Pâques à New York* ? Un homme — le poète ? —, seul et triste dans une grande ville — New York ? —, déambule, la nuit, au moment de Pâques et soliloque en attendant l'aube. A *résumer* ainsi l'*histoire* rapportée par le poème, on n'a rien dit du poème, précisément. Ce thème, somme toute banal, aurait tout aussi bien pu faire l'objet d'un film, d'un roman ou d'une pièce de théâtre. Pourtant, alors, le texte précis que nous venons de lire aurait été irrémédiablement transformé. Un poème ne se laisse pas résumer. Il n'est pas chargé de transmettre un message (un **sens**), de raconter quelque chose à l'aide de procédés particuliers (une **forme**) qui ne feraient qu'embellir l'ensemble. Le poème ne répond en aucune façon à une équation ingénue du type :

Poème = Prose + Poétique

où le poétique recouvrirait le « beau », l'ineffable, ce qui ne pourrait pas être dit en prose, etc... C'est un tout indissociable ou, pour reprendre l'expression d'Henri Meschonnic (6), une **forme-sens**.

(6) Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1971.

2.3.2. Sacré vs profane

Les Pâques à New York : la plus solennelle des fêtes chrétiennes, célébrée entre le 22 mars et le 25 avril pour commémorer la résurrection du Christ, prend ici pour toile de fond la principale ville des Etats-Unis, située au bord de l'Atlantique. Le poème met en jeu l'opposition, programmée par le titre et reprise sous forme chiasmatisque par la « signature » du texte, entre le sacré et le profane :

Les Pâques à New York

.....

New York, avril 1912.

Chacun de ces deux domaines se trouve diversement développé tout au long du poème. A partir d'un relevé lexical qui prendra la forme d'un tableau à compléter,

Pâques isotopie sacrée	New York isotopie profane
Seigneur Passion un moine etc.	...vers le bas de la ville Les vitres des maisons Je suis assis au bord de l'océan etc.

on se demandera laquelle des deux isotopies informe le plus le poème. Ce relevé permettra de dire si le contenu du texte répond exactement au titre choisi. Lors de sa première parution, en 1912, le poème s'appelait *les Pâques*. Ce n'est qu'à partir de la réédition de 1919 qu'il porte le nom complet que nous lui connaissons aujourd'hui. La seule connaissance du poème permet-elle de justifier ce changement de titre ?

La recherche lexicale fournira l'occasion de travailler les connotations qui se dégagent des deux lexèmes « Pâques » et « New York » et, particulièrement, on comparera le syntagme « les Pâques à New York » aux deux suivants, relevés dans des dépliants touristiques québécois : « Pâques à New York », « New York à Pâques ».

2.3.3. Le lexique

Au cours de leur relecture, les élèves auront certainement buté sur des mots inconnus qui les auront empêchés de remplir complètement le tableau ci-dessus. On ne peut évidemment lire convenablement un texte sans une maîtrise préalable de son lexique. Une trentaine de termes, au minimum, méritent d'être définis rapidement. Un travail de recherche individuelle, ou par groupe, portera sur la liste suivante, élargie selon les besoins de chacun.

AMICT	CALICE	GHETTO	NONNAIN
ANTIENNE	CARCAN	GOLGOTHA	PASSION
AUBE	CARRIÈRE (Eugène)	HO-KOUSAI	PRÉLAT
AUGURE	CONTOURNÉ	INTAILLE	REMBRANDT
BÉRYL	EXSANGUE	LITANIES	RETRAIT
BOUGE	FORJETER	LITURGIE	TABERNACLE
CABOCHON	GESTE	MAGOT	VÉRONIQUE (sainte)

Les difficultés qui ne manqueront pas de surgir seront l'occasion de réfléchir sur les problèmes de recherche lexicale : dictionnaires de langue et dictionnaires encyclopédiques ; usage daté de certains termes (vocabulaire symboliste, « artiste », décadent... « contourné », « forjeter ») ; emploi d'ar-

chaîmes (« nonnain », ancien cas régime de « nonne ») que tous les dictionnaires n'attestent pas.

2.4 La forme poétique

2.4.1. Un ensemble de relations

Une première observation a rendu les élèves sensibles à la physique de la page. Un regard plus attentif sur le découpage du poème leur permettra de constater que l'ensemble présente une **organisation hiérarchisée** :

- chaque **vers** est séparé du suivant par un espace blanc ;
- les vers, groupés deux par deux, forment les **distiques** ;
- ces groupements de deux vers sont eux-mêmes réunis en ensembles supérieurs nettement séparés les uns des autres : les **strophes** ;
- la réunion des strophes, enfin, constitue le **poème**.

Généralement, quelques notions de versification classique se trouvent annexées à la fin des manuels de grammaire. Accepter de lire dans la forme d'un poème une organisation aussi signifiante que les « idées » exprimées conduit à refuser ce rejet de la versification dans la grammaire afin de considérer, à part entière, les contraintes codifiées qui fondent une *grammaire de la poésie*. Aussi reprendra-t-on systématiquement *les Pâques à New York* de ce point de vue.

Un enfant à qui l'on demandait de définir la nature d'un poème répondait qu'il s'agissait d'un *texte dont toutes les lignes commencent par des majuscules*. Cette définition, juste en soi, n'est évidemment pas recevable car elle ignore plusieurs composantes importantes du vers (du vers classique au moins, et l'on n'entrera pas ici dans les subtilités concernant le traitement spécifique que réclameraient les vers post-symbolistes de Cendrars).

Le vers, élément de base du poème, entre dans un jeu de relations

- **horizontales** : c'est la mesure du vers, ou le compte des syllabes ;
- **verticales** : c'est le retour régulier de sonorités identiques groupées selon une disposition particulière, les rimes.

Je ne présenterai pas ici les bases de tout traité de métrique. On veillera à la bonne acquisition des connaissances minimales sur :

- la mesure des principaux types de vers français (alexandrin, décasyllabe, octosyllabe) ;
- le problème du « e » muet ;
- les rimes riches, suffisantes, pauvres et les assonances ;
- le groupement des vers en distiques, les phénomènes d'enjambement, de rejet et de contre-rejet.

Voir : Pierre Guiraud, *la Versification*, PUF, « Que sais-je ? », n° 1 377, 1970.

M. Glatigny, L. Collignon, *le Lexique*, grammaire 3°, « les chemins de l'expression », Classiques Hachette, 1976, p. 167-188.

Suggérons simplement quelques manipulations possibles.

★ la dimension des vers, dans *les Pâques à New York*, est extrêmement irrégulière au regard des exigences traditionnelles. On trouve des vers de 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 et même 18 syllabes. Relever au moins un exemple de chacun de ces mètres.

★ Le rythme, les sonorités poétiques sont largement utilisés dans de nombreux domaines autres que la « poésie ». En chercher un exemple dans un slogan publicitaire (type : « essel c'est essentiel »), dans un titre de journal ou dans un imprimé quelconque (type : « Le réalisme noir du cinéma français » ou « Voleurs d'armes à Auxerre appréhendés à Lille »).

*Tout condamné à mort aura la tête tranchée.
 Quiconque aura été condamné — à la peine des travaux forcés
 à temps
 Sera mis de plus pendant la durée de sa peine — en état d'inter-
 diction légale.
 Qui ne reconnaîtrait dans ces magnifiques textes du Code Pénal
 le balancement de nos vers classiques ?*

Paul Claudel

« Réflexions et propositions sur le vers français », *Réflexions
 sur la poésie*, coll. « Idées », Gallimard, p. 22.

★ Relever dans le poème quelques exemples de rimes riches, suffisantes et pauvres. Chercher des utilisations d'assonances et des groupements de vers qui ne présentent ni rimes ni assonances. Relever des exemples de vers qui utilisent le même mot à la rime.

★ Relever dans le poème les distiques qui forment un sens complet, des exemples d'enjambements, de rejets, de contre-rejets. A quoi correspond l'utilisation de chacun de ces procédés ?

2.4.2. Des formes-sens

(a) Une forme-sens : la rime

La rime constitue un des systèmes de contraintes les plus codifiés de notre versification. On cherchera à relever dans ce poème en distiques des adéquations entre le plan de l'expression et le plan du contenu du point de vue de la rime, autrement dit des rapports de convenance entre l'isotopie développée et la forme de l'expression adoptée. Ainsi, dans la première strophe du poème, il y a adéquation des mots à la rime avec l'isotopie sacrée programmée dans le titre :

Nom / Passion Père / Monastère → *Pâques*.

La partie de l'avant-dernière strophe qui suit les questions en latin (P/G, 25) propose, elle, une adéquation des mots à la rime avec l'isotopie profane :
 ville / défilent toits / crachats → *New York*.

La quatrième strophe, quant à elle (P/G, 17), entre en écho avec les deux isotopies principalement développées dans le titre et dans le poème :

Les Pâques → cieres / Bonne Vierge
 à *New York* → ville / fébrile

au prix d'un effet de choc volontairement produit par l'association de deux termes à la rime qui renvoient, l'un au domaine sacré et à l'eucharistie :
Votre sang recueilli, elles ne l'ont jamais bu

l'autre, au « bas de la ville », aux quartiers mal famés des prostituées :
Elles ont du rouge aux lèvres et des dentelles au cul.

★ Relever d'autres adéquations des mots à la rime aux isotopies développées dans le poème.

(b) Une forme-sens : le distique

Le distique est une vieille forme poétique, fréquemment utilisée, notamment dans les recueils d'hymnes religieux, poésie sacrée dont certains textes forment encore aujourd'hui l'ordinaire de la messe. Plus près de nous, on le trouve chez Péguy, chez Jammes ou encore chez Verlaine dont le poème *Pâques*, qui introduit en épigraphe et dans le corps du texte le *Dic Maria nobis*, ne doit pas être étranger au texte que nous examinons (Paul Verlaine, *Œuvres posthumes, Vers et Proses*, Paris, Messein, 1907, p. 55-56).

Cette forme domine tout le texte à l'exception du dernier vers, puisque le poème est constitué de $102 \times 2 + 1 = 205$ vers. Ce dernier vers, de par son isolement, la répétition de son unique énoncé

Je ne pense plus à Vous. Je ne pense plus à Vous.
acquiert donc une valeur toute particulière pour le sens.

★ A quoi s'oppose ce vers dans le texte ? Quel effet produit-il à la fin d'un poème où l'élément religieux se trouve abondamment développé ?

2.4.3. La communication dans « les Pâques »

On connaît la structure du dialogue fondée sur un rapport *je-tu* qui ne se produit que dans et par l'énonciation à l'intérieur d'une corrélation de subjectivité (7). Dans cette situation d'énonciation, un locuteur *JE* s'adresse à un allocataire *TU / VOUS* qui à son tour s'approprie la forme vide de la « première personne » pour faire passer le locuteur primitif en position d'auditeur. Ce phénomène d'énonciation *orale* est familier à tous les usagers de la langue. Qu'en est-il dans l'exercice de l'énonciation *écrite* du poème ? Les indices personnels du dialogue fourmillent dans le texte, mais à aucun moment la réversibilité n'a lieu. Autrement dit — et là nous sortons du domaine strictement linguistique pour entrer dans le domaine de l'interprétation et du symbolique — nous n'avons jamais affaire à un dialogue mais seulement à un soliloque.

★ Quels sont dans *les Pâques à New York* les différents locuteurs ? Relever des exemples précis d'utilisation de la première personne du singulier et de la seconde personne (du singulier ou du pluriel). A quel (s) moments (s) l'allocataire prend-il à son tour la parole ?

★ A la lumière de ces observations sur l'utilisation des indices personnels, quelles conclusions peut-on tirer du rapprochement du premier distique et du dernier vers ?

*Seigneur, c'est aujourd'hui le jour de votre Nom,
j'ai lu dans un vieux livre le geste de votre Passion,*

.....
Je ne pense plus à Vous. Je ne pense plus à Vous.

2.4.4. Des parallélismes

La position du locuteur face à la divinité fêtée au moment de *Pâques* nous amène à considérer, sous différents aspects, l'isotopie religieuse déve-

(7) Voir E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1, Gallimard, « Tel », 1976, chap. 18, « Structure des relations de personne dans le verbe », chap. 20, « La nature des pronoms » et chap. 21, « De la subjectivité dans le langage » ; *Problèmes de linguistique générale*, 2, Gallimard, 1974, chap. 5, « L'appareil formel de l'énonciation ».

loppée dans le poème. Le texte dans son ensemble présente une structure circulaire :

sortie de la chambre → déambulation → retour dans la chambre à l'intérieur de laquelle se trouve mis en place un certain nombre d'oppositions et de parallélismes particuliers.

(a) le Haut / le Bas

Rien n'est plus classique dans la symbolique chrétienne que l'opposition du Paradis et de l'Enfer au milieu de laquelle se situe l'ici-bas terrestre de l'homme.

★ Le locuteur, dans sa marche nocturne, matériellement comme symboliquement, effectue-t-il un trajet vers le « haut » ou vers le « bas » ?

(b) le Passé / le Présent

Le poète a lu dans un *vieux* livre le récit de la Passion. Un moine d'un *vieux* temps lui a parlé de la mort du Christ (P/G, 15). Par contre (P/G, 21) :

*Ceux que vous aviez chassés du temple avec votre fouet
Flagellent les passants d'une poignée de méfaits.*

★ Compléter ce système d'oppositions en se demandant qui, dans ce combat entre les valeurs du passé et celles du présent, l'emporte dans l'esprit du poète.

(c) le Blanc / le Rouge

Le vieux moine est vêtu d'une robe blanche (P/G, 16), les fleurs de la Passion sont blanches aussi (P/G, 17). Les prostituées, par contre, avec leur rouge aux lèvres, sont comme des fleurs de sang (P/G, 17).

★ Faire le relevé le plus complet possible concernant les oppositions de couleurs. Que symbolise chacune des principales teintes par rapport aux systèmes d'oppositions précédemment dégagés ? Peut-on proposer d'autres types d'associations entre la couleur et la qualification de l'élément (humain ou non-humain) évoqué ? Quels passages du poèmes peut-on rapprocher du martyre de Saint-Blaise (voir plus haut, 1.2.) ?

(d) l'Eglise / la Ville

Le titre même du poème appelle ce nouveau couple :

*les Pâques à New York
l'Eglise la Ville*

Soit l'opposition suivante :

(P/G, 15) Un moine d'un vieux temps me parle de votre mort
Il traçait votre histoire avec des lettres d'or

(P/G, 25) Une foule enfiévrée par les sueurs de l'or
Se bouscule et s'engouffre dans de longs corridors.

★ Relever le maximum de termes se rapportant, les uns au domaine de l'Eglise, les autres à celui de la Ville. Interprétation de leur mise en parallèle.

Exemple :

(P/G, 16) A vêpres, quand les cloches psalmodiaient dans la tour
(P/G, 23) Mais il n'y a pas de cloches, Seigneur, dans cette ville.

La douceur des choses passées (isotopie sacrée) s'oppose nostalgiquement dans l'esprit du poète à la rigueur des temps présents (isotopie profane).

Par ailleurs, un lieu particulier de la Ville occupe dans le texte une place importante : le musée. Dans cet édifice où l'œuvre devient œuvre d'art (A. Malraux, *le Musée imaginaire*) se nouent des liens curieux entre le passé et le présent, entre la vie et la mort. Les nombreuses allusions à la peinture — Carrière, Rembrandt, Ho Kousai — transforment la vision qu'a le poète du Christ. On relève d'ailleurs le parallélisme suivant :

(P/G, 16) Je ne Vous ai pas connu alors, — ni maintenant
Je n'ai jamais prié quand j'étais un petit enfant.

(P/G, 17) Je connais tous les Christs qui pendent dans les musées ;

★ Quelle différence y a-t-il entre connaître le Christ et connaître les Christs ? A quel autre lieu de la Ville le musée s'oppose-t-il alors dans le poème ?

Cette relation bien particulière à la religion, ou plutôt cette religiosité diffuse, s'appuie sur une connaissance *livresque* du Christ (« J'ai lu... un vieux livre... la geste... le livre... un missel... ») dont l'évocation fait avant tout l'objet d'un *écrit*. A Pâques, l'Eglise célèbre la résurrection de Jésus-Christ ; or le pseudonyme choisi par l'auteur s'inscrit d'autre part sous le signe du phénix : BRAISE-CENDRE-ARS/ART (voir plus haut, 1. 2.), « ...car écrire c'est brûler vif, mais c'est aussi renaître de ses cendres. » Finalement l'isotopie sacrée abondamment développée dans *les Pâques à New York* en fait-elle un poème « religieux » ? Que représente le Christ pour le poète ? Celui-ci célèbre-t-il l'espoir d'une *résurrection*, ou une *renaissance* ?

2. 4. 5. Des textes pour le texte

Les retombées du structuralisme, le développement de la sémiotique et de la linguistique nous ont habitués à privilégier l'approche immanente d'un texte étudié principalement dans son fonctionnement interne. Pourtant, il est bien évident qu'un texte littéraire doit être considéré à la fois dans sa clôture formelle et dans les rapports qu'il entretient avec l'univers textuel dans lequel il s'insère. Clos, il s'offre comme un objet structuré conformément à des normes socio-culturelles et à ses propres normes ; ouvert, il subvertit les codes institués et se trouve pris dans un réseau intertextuel. Un auteur ne « crée » pas une œuvre à partir de rien. Tout texte s'inscrit dans un contexte plus vaste et entretient avec d'autres écrits qui le précèdent des relations plus ou moins étroites. C'est dire qu'une œuvre ne donne pas à lire qu'elle seule, mais toujours aussi autre chose en même temps, que tout texte travaille (et est travaillé par) des intertextes.

Les intertextes des *Pâques à New York* sont nombreux. J'ai suggéré plus haut « Pâques » de Paul Verlaine. On pourrait produire les poésies de Villon, sous le signe de qui Cendrars s'est toujours placé ; la « Ballade des dames du temps jadis » et la « Ballade des seigneurs du temps jadis » pour la reprise du *topos* du « où est / où sont » — et surtout la « Ballade en vieil langage françois » (*Poésies*, P/G, 73) :

...« Car, ou soit ly sains appostolles
D'aubes vestuz, d'amys coeffez... »

à rapprocher de la fin de notre poème (P/G, 24).

Je ne retiendrai en fait ici que deux intertextes qui fourniront l'objet de recherches.

(a) l'intertexte sacré

Au premier rang de ce jeu de relations se place, bien entendu, l'intertexte sacré. De nombreuses allusions aux Evangiles forment le substrat de ce poème entièrement fondé sur une culture chrétienne. Il faut donc se rapporter aux textes évangéliques de la Passion afin de saisir comment le poème les assimile et les transforme. On trouve à la fin de nombreuses Bibles une « harmonie des Evangiles », c'est-à-dire une sorte de table de concordances des récits des différents évangélistes. Une recherche collective permettra d'établir des relations entre le poème de Cendrars et l'intertexte biblique de la façon suivante :

v. 41-42 : *C'est à cette heure-ci, c'est vers la neuvième heure,
Que votre Tête, Seigneur, tomba sur votre Cœur.*

Mat. 27 : 46 ; Marc 15 : 34 ; Luc 23 : 44 qui se lit Evangile selon Matthieu, verset 27, paragraphe 46, etc.

v. 89 : les femmes qui accompagnèrent Jésus à Golgotha ;
Mat. 27 : 55-56 ; Marc 15 : 40 ; Luc 23 : 49.

On recherchera les passages qui se rapportent aux

v. 95 : les prostituées — la pécheresse pardonnée ;

v. 99 : les deux larrons ;

v. 101 : une corde avec un nœud au bout (le suicide de Judas ?) ;

v. 111 : le rideau se fendit ;

v. 115 : les marchands du temple, etc...

(b) le latin mystique

L'extrait de Fortunat, placé en épigraphe au début du poème, provient d'un livre que Cendrars a beaucoup fréquenté : *le Latin mystique* de Remy de Gourmont. De nombreux autres passages du *Latin mystique* ont nourri *les Pâques à New York*.

★ En voici quelques extraits. A quels passages précis du poème peut-on les comparer ? les opposer ?

De lui [Fortunat] le *Salve, festa dies*, chanté jadis à Pâques :

« Salut, jour de fête, jour d'éternelle vénération, dans lequel Dieu a vaincu l'enfer et conquis les astres. Voici que la grâce du monde renaissant annonce le retour du Seigneur et des joies qui sont son œuvre. [...] Dépouille, je t'en supplie, ton linceul, laisse dans le sépulcre ton suaire : avec toi nous avons tout et sans toi rien n'est plus !... ».

Dic nobis, Maria, quid vidisti in via ? (voir P/G, 25)

[Notker] ...On trouve sa séquence, dans tous les paroissiens, à la messe du jour de Pâques, mais abrégée et faite incompréhensible par l'omission des versets d'interrogation :

« Qu'à la victime pascale, les Chrétiens immolent un troupeau de louanges. — L'agneau a racheté les brebis, le Christ innocent a réconcilié les pécheurs avec son père.

— La mort et la vie se sont rencontrées en un surprenant duel : le principe de la vie est mort et il règne éternellement vivant. — Dis-nous, Marie, qu'as-tu vu sur ton chemin ? J'ai vu le sépulcre du Christ vivant, j'ai vu la gloire du ressuscité. — Dis-nous, Marie, qu'as-tu vu sur ton chemin ? — Les angéliques témoins, le suaire

et la robe. — Dis-nous, Marie, qu'as-tu vu sur ton chemin ? — Le Christ, mon espérance, est ressuscité. Il nous précède en Galilée. — Plus croyable est la seule et véridique Marie que la menteuse tourbe des Juifs. — Nous savons que le Christ est ressuscité d'entre les morts, vraiment : toi, victorieux Roi, aie pitié de nous. »

2. 4. 6. Ouverture pour d'autres poèmes

Les dimensions du présent travail ne me permettent pas de développer comme il le conviendrait des pistes de lecture pour les deux autres grands poèmes contenus dans *Du Monde entier*. De toute façon, c'est au professeur, c'est aux élèves qu'il incombe devant chaque texte particulier d'inventer un angle d'attaque. Il n'existe pas de prétendue « grille de lecture » qui serait assimilable en un premier temps puis mécaniquement applicable à n'importe quel texte. Heureusement ! Un simple coup d'œil à la *Prose du Transsibérien* ou au *Panama* permet, par exemple, de constater que la disposition typographique de ces deux poèmes n'a rien à voir avec celle des *Pâques*.

Je ne suggérerai par conséquent ici qu'une rapide comparaison (à compléter) de l'ouverture et de la clôture des trois textes de *Du Monde entier*. Cette comparaison n'a d'autre ambition que de faire prendre conscience d'une remarquable homologie structurelle entre les trois poèmes. Elle est bien entendu susceptible de fournir, sur un autre plan, des éléments importants concernant l'étude de l'*imaginaire* cendrarsien.

	PAQUES	PROSE	PANAMA
O U V E R T U R E	J'ai lu dans un vieux livre (15) + le livre (id.) un moine d'un vieux temps me parle (15) quand j'étais un petit enfant (16)	Je déchiffrais des caractères cunéiformes (28) un vieux moine me lisait (28) j'étais en mon adolescence j'avais à peine seize ans (27)	Des livres... j'ai lu l'histoire (46) ma mère me racontait (46) ...mon enfance (46)
C L O T U R E	La cité (25) Des sirènes à vapeur rauquent comme des huées (25) je suis tout seul (25-26)	O Paris (44) Il y a des cris de sirène qui me déchirent l'âme (45) je rentrerai seul (45) J'irai au <i>Lapin agile</i> (45)	...sous la férule des sirènes en partance (65) A la Rotonde (66)

★
★ ★

Les propositions de travail qu'on vient de lire visent à faire découvrir un recueil complet — et, à défaut du recueil lui-même — un texte complet. Ces propositions n'ont ni pour but ni pour effet d'épuiser tous les aspects du texte abordé ici. Elles n'ont d'autre prétention que de s'en tenir, de façon explicite, à une conception de l'objet poétique en s'appuyant sur un certain nombre de réflexions théoriques développées ces dernières années.

Tout en considérant le poème comme un objet de langage, j'ai voulu rendre mes élèves sensibles au fait que de nombreux facteurs informent toute écriture : facteurs culturels (l'intertexte biblique et gourmontien), facteurs biographiques (les connaissances extra-textuelles que je possède sur Cendrars n'ont pas fait l'objet d'un refoulement systématique), facteurs symboliques (le travail sur le pseudonyme), etc.

Avoir pour ambition le développement d'une triple réflexion, théorique, pratique, pédagogique m'a conduit à suggérer des exercices concrets, plus stimulants dans le meilleur des cas que le discours généralement tenu dans ce domaine. Les manques restent patents. Le numéro 21 de *Pratiques* consacré au discours poétique s'attachera à poursuivre la réflexion sur le double plan de la lecture et de l'écriture. Poétiques ?