

David Martens
Université catholique de Louvain et
Université de Cergy-Pontoise

Blaise Cendrars. Photographies d'un pseudonyme

Pour Charles Grivel

Les images d'auteurs sont sans doute aussi anciennes que l'écriture elle-même. Mais au sein d'une civilisation dite « de l'image », elles ont pris une importance sans précédent, qui a transformé l'imaginaire des écrivains en même temps que le fonctionnement du champ littéraire. De bonne ou de mauvaise grâce, nombre d'hommes de lettres se sont prêtés (et parfois pris) au jeu d'une représentation iconographique qui est devenue partie prenante de la constitution de l'identité auctoriale, du XIX^e siècle à nos jours. À la faveur de possibilités de reproductibilité sans précédent, la photographie n'a pas peu contribué à ce bouleversement et, de nos jours, il semble devenu presque impossible aux écrivains de se voir appréhendés indépendamment de cette donne médiatique, à tel point que, comme ne manquent pas de le souligner Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, une posture de refus comme celle de Maurice Blanchot fait sens sur cet horizon¹.

Comme l'a souligné Charles Grivel, le paradigme photographique constitue une métaphore privilégiée par Blaise Cendrars pour rendre compte de son écriture². Rien de

¹ Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005, p. 33.

² Voir Charles Grivel, « Blaise Cendrars éléphant photographe », David Martens, « Blaise Cendrars. Photographies d'un pseudonyme », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 19, vol. 1, p. 157-177.

BLAISE CENDRARS.
PHOTOGRAPHIES D'UN PSEUDONYME

bien surprenant, dès lors, à ce que le poète de *Kodak*³ fasse partie des écrivains qui ont fait bon ménage avec l'objectif des photographes, parmi lesquels Robert Doisneau⁴, avec qui Cendrars a collaboré pour réaliser *La Banlieue de Paris*. Tant de portraits de l'auteur de *L'Or* ont été réalisés que son ami Henry Miller a pu noter que Cendrars « a sans doute été photographié plus que n'importe quel autre écrivain moderne⁵ ». Par ailleurs, la correspondance de l'écrivain témoigne de l'attention qu'il porte à ses photographies : il les fait volontiers figurer dans ses livres, en adresse à certains de ses amis, et donne son avis sur le choix de celles qui vont être publiées dans les premiers livres qui lui sont consacrés⁶.

Blaise Cendrars au carrefour des avant-gardes, Claude Leroy et Albena Vassileva [éd.], *R.I.T.M., Cahiers du Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes*, n° 26, « Études et Travaux sur Cendrars » n° 4, Université de Paris X, 2002, p. 99-114.

³ Près de trente ans après sa parution, l'écrivain révèle que les poèmes de cette plaquette ont été composés à partir de phrases puisées, pour la plupart, dans un roman de Gustave Le Rouge (*Le Mystérieux Docteur Cornélius*). De plus, dans un appendice à la réédition du recueil dans ses *Poésies complètes*, Cendrars parle au sujet de ces poèmes de « photographies verbales » (*L'Homme foudroyé*, suivi de *Le Sans-Nom*, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Paris, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », t. 5, 2002, p. 383). Sur ce recueil et son étonnante composition, voir Francis Lacassin, « Gustave Le Rouge, le gourou secret de Blaise Cendrars », *Europe*, n° 566, 1976, p. 71-93 et Daniel Grojnowski, « Poésie et photographie. *Kodak* de Blaise Cendrars », *Photographie et langage : fictions, illustrations, informations, visions, théories*, Paris, Corti, 2003, p. 45-66.

⁴ L'ensemble des photographies de Blaise Cendrars par Robert Doisneau a été récemment publié dans l'album *Doisneau rencontre Cendrars* (Paris, Buchet-Chastel, 2006).

⁵ Henry Miller, *Les Livres de ma vie. Autobiographie*, traduit de l'américain par Jean Rosenthal, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2006, p. 82.

⁶ Voir, notamment, Blaise Cendrars - Jacques-Henry Lèvesque,

DAVID MARTENS

Nul doute que ce corpus iconographique, abondamment diffusé, notamment dans les livres de Cendrars lui-même, ait eu un impact sur la réception de l'œuvre, en contribuant par la bande à l'entreprise d'élaboration identitaire de son auteur. Comme l'écrit Alexandre Castant dans le seul article critique consacré aux photographies de l'écrivain par Doisneau, « [c]es portraits [...] interrogent d'abord son œuvre, mais aussi l'écriture dans sa relation à l'image, à la photographie et à une esthétique du portrait lui-même. Ils participent également de la légende de Cendrars⁷ ». En conséquence, il convient de les analyser comme des constructions signifiantes, au même titre (ou presque) que n'importe quel texte du corpus littéraire. Plus précisément, en ce que ces photographies font signe vers l'œuvre et, tout particulièrement, vers celui qui la signe, il importe de les étudier dans leurs relations avec un ensemble unifié par une signature dont le caractère pseudonymique configure certains des principaux enjeux de l'œuvre et, partant, de cette iconographie.

Au cours de cette réflexion – qui comportera un premier temps essentiellement théorique –, il s'agira de commencer par souligner le pouvoir d'attestation du portrait, tout particulièrement lorsqu'il s'agit de photographie. Dans un second temps, nous mettrons en relief les effets de lecture ambigus de la signature pseudonymique dans ce qu'elle induit des rapports à la réalité et à la fiction. Le questionnement portera ensuite sur la façon dont se donnent à lire et à voir – ces deux opérations vont ici de pair – les photographies d'un écrivain pseudonyme comme Cendrars, ainsi que sur les modalités de leur dialogue avec son œuvre, notamment à travers un élément récurrent de ce corpus d'images, la

« *J'écris. Écrivez-moi* ». *Correspondance 1924-1959*, éditée par Monique Chefdor, *Oeuvres Complètes*, t. 9, Paris, Denoël, 1991, p. 213-214 et p. 396.

⁷Alexandre Castant, « Légendes : portraits de Cendrars, photographies de Doisneau », dans *Blaise Cendrars 5, portraits de l'artiste*, Claude Leroy [éd.], Paris, Minard, coll. « Lettres Modernes », 2003, p. 183.

BLAISE CENDRARS.
PHOTOGRAPHIES D'UN PSEUDONYME

sempiternelle cigarette de l'écrivain, qui peut être conçue comme une signature iconographique touchant le cœur de l'entreprise littéraire.

Le crédit de la photographie

Au cours des dernières décennies, le concept d'auteur a fait l'objet d'une investigation critique qui en a profondément transformé l'appréhension. Compris par Michel Foucault comme une « fonction », il a été défini comme un trait d'écriture à part entière (partie *intégrée au* texte et non seulement *intégrante de* celui-ci), ce qui a contribué à battre en brèche sa prédominance en tant que garant du sens, au point où Roland Barthes a pu polémiquement proclamer sa mort. Mais comme le soulignent Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, loin de conduire à une véritable disparition, ce remaniement du concept d'auteur a eu pour effet sa spectralisation, et le hâtif constat de décès barthésien s'est soldé par le relatif désaveu d'une « revenance » fantomatique⁸. Tout se passe comme s'il paraissait impossible, dans les cultures occidentales modernes du moins, de concevoir un texte sans auteur, de faire jusqu'au bout l'économie et/ou le deuil de cette figure. Selon Ferrari et Nancy, l'acte de lecture conduit en effet à la production d'une *image* d'auteur, qui peut pourtant demeurer invisible.

La lecture [...] déchaîne [...] une pluralité d'images dont la plupart sont involontaires, mais pas seulement. Souvent, les yeux se détachent du texte et « imaginent », ils se font des images des mots, ils transcrivent le texte en images. [...] Du sein de cette constellation, une image ultime finit presque toujours par se présenter. C'est celle qui, même lorsqu'elle n'apparaît pas, informe les

⁸ Notamment grâce à des notions telles que « l'auteur implicite » (l'*implied author* de Wayne C. Booth) ou « l'auteur modèle » (l'*autore modello* d'Umberto Eco) – voir Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 20.

DAVID MARTENS

autres d'elle-même. C'est l'image de l'auteur, la plus spectrale, [...] insaisissable. Cette image est à la base d'une *Ur-ikonographie* sur le fond de laquelle toutes les icono-graphies s'appuient. Elle ne se concrétise pas toujours en une icône tangible; souvent, au contraire, elle demeure suspendue dans une invisibilité insaisissable, aveugle, et pourtant consistante⁹.

Si une représentation invisible de l'auteur informe toutes celles qui sont produites à la lecture de ses textes, qu'en est-il lorsque cette image évanescence, spectrale, sans visage et sans traits parce qu'issue de l'écriture, se croise avec une (série de) représentation(s) « tangible(s) » de l'écrivain (qu'il s'agisse de peintures, de dessins, de photographies, voire de sculptures)? Selon Ferrari et Nancy, « [l]'image de l'auteur [...] est la relation par laquelle un texte renvoie au corps d'un auteur, à sa matérialité visible ». Dès lors, si « un auteur se dissout dans la consistance an-iconique de l'écriture [, l]e *medium* de l'image est la possibilité qui rend justice au texte en lui restituant un corps, une identité, une biographie¹⁰ ». Selon cette idée, tout portrait d'un auteur tend à donner corps au corps fantomatique du signataire, en le faisant venir à la visibilité secrétée par le texte. Le portrait constitue ainsi l'un des moyens les plus efficaces pour accréditer une forme d'existence extratextuelle – en l'occurrence par l'image – du signataire d'un texte.

En raison du caractère analogique de la représentation photographique, son émergence a représenté un décuplement de cette puissance d'attestation. Selon les analyses bien connues de Roland Barthes, la photographie apparaît en effet comme un médium éminemment transparent, qui s'efface au profit de la chose représentée. « Quoi qu'elle donne à voir [...], une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on

⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰ *Ibid.*, p. 28-29.

BLAISE CENDRARS.
PHOTOGRAPHIES D'UN PSEUDONYME

voit¹¹ », mais « le référent [qui y] adhère¹² ». Cela explique pourquoi, « dans la Photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation¹³ ». Et l'auteur de *La Chambre claire* de poursuivre en indiquant que « le [...] "référent photographique" [n'est] pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie¹⁴ ». Ainsi, si « [l]a peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue [...], dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe, de réalité et de passé¹⁵ ». Enfin, conclusion logique de l'argumentation barthésienne, « d'un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation ». Cela permet de comprendre que, comme le formule Jean-Marie Schaeffer, « l'image photographique [...] fonctionne comme signe d'existence¹⁶ ». En d'autres termes, elle est marquée par un coefficient d'accréditation d'existence de son référent particulièrement poussé, qui affecte notamment la figure fantomatique de l'auteur qui se dégage de l'écriture, en réduisant son caractère spectral¹⁷.

¹¹ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 18.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 139.

¹⁴ *Ibid.*, p. 120.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 58.

¹⁷ *Ibid.*, p. 139. Jacques Derrida relativise quelque peu cette « présence » censée découler de la photographie, en soulignant notamment qu'« on n'a pas attendu [...] les machines » pour connaître cette expérience, mais que celle-ci est le fait de toute *tekhne*. Il indique néanmoins que les médias de l'image ont approché plus près que jamais auparavant ce fantasme métaphysique de sa « réalisation », en lui « donn[ant] un essor tellement plus puissant qu'on en reste encore stupéfait » (Jacques Derrida et Bernard

DAVID MARTENS

Spectrographie de la pseudonymie

Pour comprendre l'impact de la photographie sur une figure d'auteur pseudonyme, il convient préalablement de s'interroger sur la spécificité d'un tel dispositif de signature. Le plus souvent, le pseudonyme est considéré comme un « faux » nom, par lequel se fait appeler une personne qui en possède par ailleurs un autre, tenu pour « vrai ». Dans le contexte littéraire, comme l'écrit Gérard Genette, « [l]e pseudonyme d'écrivain, tel qu'il figure généralement au paratexte, n'est accompagné d'aucune mention [...] et le lecteur le reçoit, toujours en principe, comme un nom d'auteur ». Or, « l'*effet-pseudonyme* [...] suppose connu du lecteur le fait pseudonymique¹⁸ ». En effet, pour qu'un nom soit lu comme un pseudonyme, son statut ne doit être pas être dissimulé. Le pseudonyme ne sert pas seulement à masquer, mais aussi à configurer une stratégie particulière d'inscription dans le champ littéraire, qui implique l'indication que *deux* signatures sont en jeu, dont l'une est (plus ou moins) en retrait.

Fondé sur la coïncidence entre les noms du personnage, du narrateur et de l'auteur, ce dernier étant considéré comme la « seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte¹⁹ », le « pacte autobiographique » de Philippe Lejeune se conçoit comme une réduction du hiatus entre l'univers textuel et celui auquel appartient le lecteur. D'après le théoricien, le pseudonyme n'altère en rien l'« espace autobiographique »; pour autant qu'il soit connu comme tel, il se distingue d'un « nom de personnage fictif²⁰ » et se lit donc comme n'importe

Stiegler, *Échographies – de la télévision*. Entretiens filmés, Paris, Galilée – I.N.A., coll. « Débats », 1996, p. 119).

¹⁸ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2002, p. 52-53.

¹⁹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1996, p. 23.

²⁰ *Ibid*, p. 24.

BLAISE CENDRARS.
PHOTOGRAPHIES D'UN PSEUDONYME

quel autre nom d'auteur. Selon cette conception – la plus courante –, le pseudonyme est un faux nom destiné à *masquer* un autre nom, tenu pour « authentique », celui de l'auteur « réel ». Sa structure est essentiellement de remplacement : le pseudonyme occupe la place du nom « véritable », auquel il est finalement toujours rapporté. Il se borne ainsi à marquer une différence entre l'identité civile et celle qui se trouve mise en jeu dans la République des Lettres, espace séparé de la société au sens large, mais non fictif pour autant.

Les définitions du pseudonyme ne manquent cependant pas de le rapporter à la dimension du mensonger et/ou du fictif, significativement écartée par Philippe Lejeune. Le fonctionnement de ce type de signatures s'appuie en effet sur la toile de fond d'un *comme si*, autrement dit sur une structure de fiction ou de facticité qui, le plus souvent, est mise au compte du dispositif²¹, mais aussi, parfois, du signataire²². C'est dire qu'une lecture concurrente de la pseudonymie paraît possible, qui rapprocherait ce type de signature de la pratique appelée « supposition d'auteur²³ ». Cette autre interprétation consiste à considérer que, par le recours au pseudonyme, loin de

²¹ L'étymologie en fait un « faux nom », Gérard Genette le qualifie de « nom fictif » (*op. cit.*, p. 50), Marie-Pier Luneau et Pierre Hébert de « fausse signature » (« Les pseudonymes : “paravent derrière lequel se cachent des êtres méprisables” ou “mensonge qui ne fait de mal à personne” ? », *Voix et images. Littérature québécoise*, n° 88, « Le pseudonyme au Québec », automne 2004, p. 9), Pierre Hébert à nouveau de « signature fictive » (« L'homme derrière une vitre. Pseudonymie et transgression chez Eugène Seers/Louis Dantin », *ibid.*, p. 81) et Gérard Leclerc de « nom imaginaire » (*Le Sceau de l'œuvre*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1998, p. 121).

²² Marie-Pier Luneau parle d'« auteurs fictifs » et de « personnalité auctoriale factice » (« L'auteur en quête de sa figure. Évolution de la pratique du pseudonyme au Québec des origines à 1979 », *Voix et images. Littérature québécoise*, n° 88, *op. cit.*, p. 28).

²³ Ce rapprochement est effectué par Gérard Genette, qui maintient toutefois la distinction (*op. cit.*, p. 51).

DAVID MARTENS

s'attribuer simplement un « second nom », l'auteur empirique crée un *personnage* d'auteur, nécessairement fictif. Selon cette perspective, l'univers des œuvres « autobiographiques » de cet écrivain de papier serait à situer, au même titre que celui d'un roman, à un premier degré de fictionnalité par rapport au monde du lecteur empirique – ces textes ne pourraient se voir conférer un statut autobiographique qu'au sein de l'univers fictionnel –, tandis que les œuvres tenues pour fictionnelles par rapport à ce premier niveau diégétique devraient être affectées d'une fictionnalité au second degré.

La coexistence de ces deux interprétations de la pseudonymie ouvre un champ de lectures possibles, balisé par deux pôles antagonistes, par rapport auxquels les écrivains mettent en œuvre des pratiques diverses et singulières : s'il *peut* fonctionner comme n'importe quel « vrai » nom d'auteur, le pseudonyme peut *aussi* se lire comme la signature d'un personnage fictif, qui ne coïncide pas avec son auteur, bien qu'il occupe dans le système textuel la place qui devrait être dévolue à ce dernier. De cette manière, l'univers diégétique ouvert par la part fictionnelle du pseudonyme coïncide avec le monde du lecteur, censément extradiégétique, et auquel appartiennent les ouvrages signés du nom de plume. La signature pseudonyme ouvre ainsi un espace semi-fictif (ou semi-autobiographique) qui convie simultanément à deux types de lectures à première vue contradictoires : l'une où le monde du lecteur est identifié à celui du texte, l'autre où ces deux univers sont distingués. Par cet indécidable, le pseudonyme fait vaciller la consistance ontologique de la figure auctoriale en l'inscrivant dans un entre-deux fantomatique qui met du même coup en cause le lecteur en transgressant l'intégrité de son univers.

Le statut problématique de l'ontologie induite par le pseudonyme invite à rapprocher ce dernier de cette figure de l'entre-deux qu'est le fantôme. En tant que mort-vivant, celui-ci oscille entre deux mondes, censément tenus pour étanches, dont il brouille les frontières. Cette ambivalence

BLAISE CENDRARS.
PHOTOGRAPHIES D'UN PSEUDONYME

explique que les phénomènes d'apparitions s'appréhendent doublement, dans une expérience de doute qui présente une analogie avec celle induite par la pseudonymie²⁴. Le « pacte » – que l'on pourrait qualifier de « pseudotobiographique²⁵ » – induit par la signature pseudonyme, ce que Marie-Pier Luneau appelle, à la suite de Gérard Genette, « l'effet-pseudonyme²⁶ », peut en conséquence s'appréhender en termes de « spectrographie », autrement dit comme une *écriture du spectre*, selon le double génitif de cette formule. Ainsi, si l'auteur apparaît comme une figure fantomatique, si son image s'abstrait à la lecture du texte sur un mode spectral, cette dimension est encore accrue en ce qui concerne le pseudonyme.

Le pseudonyme photo-graphié

Pour être identifié, un référent doit pouvoir être nommé. Ainsi, les photographies d'un écrivain se greffent-elles au corpus de textes qu'il signe – et à sa personne – par le biais de son nom, que celui-ci soit repris sous le cliché reproduit, dans son contexte immédiat, ou encore qu'il apparaisse sur la couverture de l'ouvrage qui publie ces photographies. Mais qu'en est-il lorsque le nom de l'écrivain représenté est un pseudonyme? Si, comme nous venons de le montrer, un pseudonyme peut se lire selon un éventail de lectures possibles

²⁴ Devant une apparition de type spectral, le ou les témoins s'interrogent souvent sur le bien-fondé de leur foi en ce qu'ils pensent avoir vu. La littérature fantastique foisonne d'exemples de ce type : le doute du personnage y rejoint fréquemment celui du lecteur, qu'il contribue à configurer (voir Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1976).

²⁵ En clin d'œil au livre de Jacques Derrida intitulé *Otobiographie. Nietzsche et la politique du nom propre* (Paris, Galilée, coll. « Débats », 1984).

²⁶ Marie-Pier Luneau, « L'effet-pseudonyme », *Autour de la lecture. Médiations et communautés littéraires*, Josée Vincent et Nathalie Watteyne [éd.], Sherbrooke, Nota bene, 2002, p. 13-23.

DAVID MARTENS

oscillant du strictement fictif au purement référentiel, il y a lieu de s'interroger sur les enjeux et conséquences d'une telle rencontre, qui met en jeu les pouvoirs de l'image à façonner la réalité en influant sur la manière dont une signature se donne à appréhender. Comment le statut problématique du pseudonyme configure-t-il le regard porté sur les photographies d'un auteur comme Cendrars, autrement dit sur l'écrivain lui-même? Et, réciproquement, comment ces photographies contribuent-elles à la façon dont l'auteur donne à lire sa signature à travers ses textes?

Sous le signe d'un pseudonyme, les photographies d'un écrivain se trouvent marquées par une double indication contradictoire, qui désigne le clivage de leur pouvoir référentiel et les marque du sceau de l'indécidable. Si, selon Roland Barthes, dans la photographie, une pipe est toujours bien une pipe, en revanche, les photographies d'un écrivain pseudonyme comme Blaise Cendrars donnent à lire et à voir un « ceci est Blaise Cendrars » conjointement et simultanément à un « ceci n'est pas Blaise Cendrars », sous entendu « mais quelqu'un – Frédéric Louis Sauser – qui en assume le rôle et prête corps à cet écrivain fictif » : dans le premier cas, l'individu représenté est perçu comme effectivement réel, dans le second, le référent se trouve contaminé par le vacillement ontologique induit par la part fictive de ce dispositif de signature. L'apposition de son pseudonyme à ses portraits inscrit le corps de Cendrars au sein de l'espace d'entre-deux ouvert par la pseudonymie. La logique spectrographique de la pseudonymie dilue ainsi le pouvoir d'accréditation d'existence des photographies de l'écrivain en y instillant le germe du doute.

Certes, il convient de poser une différence entre les photographies d'un acteur et celles de ce même acteur dans l'un des rôles qu'il a endossés. Cette distinction est relativement courante et, somme toute, assez banale. Mais cette différence peut passer presque entièrement à la trappe en ce qui concerne un pseudonyme, puisque le faux nom

BLAISE CENDRARS.
PHOTOGRAPHIES D'UN PSEUDONYME

tend à éclipser celui de son créateur. Dans ce contexte, il importe de souligner que si une signature pseudonyme place le lecteur devant un indécidable, la photographie décerne à son référent « un certificat de présence », pour reprendre une formule barthésienne²⁷. Cela explique que, comme le souligne Susan Sontag, « dans le vaste catalogue de l'identification administrative, nombre de documents importants ne seront valables que pour autant qu'ils sont authentifiés par la photo d'identité de la personne qu'ils concernent²⁸ ». Ainsi, si la photographie voit son pouvoir d'authentification ébranlé au contact du pseudonyme, elle tend corollairement, en rendant visible le corps du signataire, à réduire la part fictive (ou spectrale) inhérente au pseudonyme.

Dans l'œuvre cendrarsienne, la pseudonymie est articulée de façon à ce que le nom d'état civil ne soit pas une seule fois mentionné et laisse donc le champ libre au nom de plume. L'auteur accrédite d'autant mieux son existence factuelle qu'il signe nombre d'œuvres inscrites dans des genres essentiellement référentiels (reportages, mémoires, entretiens). Et si l'écrivain glose abondamment le symbolisme de la braise et de la cendre auquel il rapporte un nom qu'il confie, dans *Au cœur du monde*, avoir « inventé de toutes pièces²⁹ », il ne stipule jamais explicitement, dans ce contexte, le statut de cette signature, qualifiée de « pseudonyme » à deux reprises seulement, tardivement, et dans des textes « mineurs³⁰ ».

²⁷ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 135.

²⁸ Susan Sontag, *La photographie*, traduit de l'américain par Gérard-Henri Durand et Guy Durand, Paris, Seuil, coll. « Fiction et C^{ie} », 1979, p. 33.

²⁹ Blaise Cendrars, *Poésies complètes*, avec 41 poèmes inédits, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Paris, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », t. 1, 2001, p. 132.

³⁰ Dans un bref article, « Pauvres Rastignacs », repris ultérieurement dans *Trop c'est trop*, ainsi qu'à l'occasion d'une enquête littéraire, reprise dans *Dites-nous monsieur Blaise Cendrars... Réponses aux enquêtes littéraires de 1919 à 1957*, recueillies, annotées et préfacées par Hugues Richard, Lausanne, Rencontre, 1969, p. 105.

DAVID MARTENS

Les photographies ne spécifient jamais la nature du nom de l'auteur. Photographié dans la salle où se tient le procès relatif à l'affaire Galmot, à propos duquel il publie un feuilleton dont il tirera son roman *Rhum*, ou encore sur le pont du paquebot Normandie – à la première traversée duquel il a consacré un reportage – le corps représenté est rapporté au nom Blaise Cendrars. L'auteur se voit ainsi donné à lire comme appartenant au même univers que ses lecteurs, lesquels pourraient assister au même procès que lui et effectuer le même voyage. Comme le remarque Jérôme Meizoz à propos de « la photographie officielle de Cendrars réalisée par Robert Doisneau en 1948, année de parution de *Bourlinguer* », les photographies de l'auteur de *L'Homme foudroyé* rompent avec la représentation traditionnelle de l'écrivain :

[C]ette photographie, si on la compare avec des clichés classiques d'écrivains de l'époque, renonce aux poncifs de la représentation de l'auteur [...] : réalisée en plein air à Saint-Segond, elle montre Cendrars la chemise grande ouverte sur sa poitrine, le mégot à la bouche, le visage marqué et buriné. Prise dans le *dehors* du monde, censée figurer l'immersion physique de l'aventurier Cendrars dans la vie réelle, elle évacue soigneusement toute allusion à une posture de lettré de cabinet³¹.

Le pouvoir d'accréditation de la signature pseudonymique inhérent à la photographie se révèle particulièrement mis à profit chez Blaise Cendrars. À l'occasion d'un voyage au Brésil, l'écrivain se confectionne une carte d'identité factice, pourvue d'une indispensable photographie³² (Figure 1).

³¹ Jérôme Meizoz, « Posture et poétique d'un bourlingueur : Blaise Cendrars », *Poétique*, n° 147, septembre 2006, p. 312.

³² Ce document est reproduit dans Jean Buhler, « “Je ne vous mets en garde que contre l'état civil” », *Continent Cendrars*, n° 4, 1989, p. 57.

BLAISE CENDRARS.
PHOTOGRAPHIES D'UN PSEUDONYME

Cette intrusion du pseudonyme au sein des documents d'identité n'est pas sans lendemains. De nombreux documents de ce type, conservés dans le Fonds Blaise Cendrars des Archives Littéraires Suisses de Berne, font coexister les deux noms : à côté de celui de Frédéric Sausser figurent en effet fréquemment des mentions du type « dit Blaise Cendrars », de la main de l'écrivain et, dans certains cas, seul le nom de plume est repris³³. Cette transformation du statut du pseudonyme à travers des documents d'identité d'apparence authentique et accompagnés de photographies, a fini par atteindre l'œuvre elle-même puisqu'en 1957, le Club français du Livre publie une réédition de *Bourlinguer* illustrée par la reproduction d'un passeport muni d'une photographie et « authentifié » par un tampon de la « direction de police³⁴ » (Figure 2).

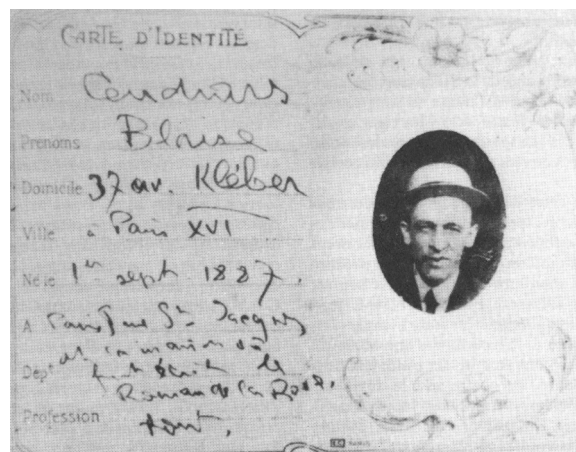


Figure 1 - Bibliothèque Nationale Suisse (Berne), Archives Littéraires Suisses, Fonds Blaise Cendrars (© Archives Miriam Cendrars)

³³ Voir, par exemple, la déclaration de propriété de l'écrivain relative à son Alfa Roméo, reproduite dans le livre d'Anne-Marie Jaton, *Blaise Cendrars* (Genève, Slatkine, coll. « Unicorne », 1991, p. 103).

³⁴ Ce document est reproduit dans Blaise Cendrars, *Bourlinguer*, suivi de *Vol à voile*, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Paris, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », t. 9, 2003, p. 500.

DAVID MARTENS

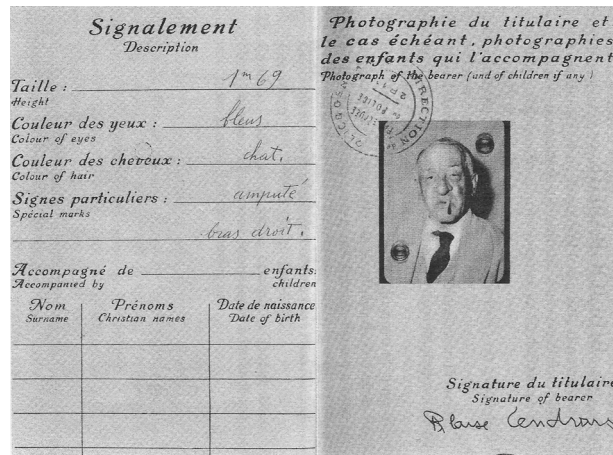


Figure 2 - Bibliothèque Nationale Suisse (Berne), Archives Littéraires Suisses, Fonds Blaise Cendrars (© Archives Miriam Cendrars)

Selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, « la seule question quand on écrit, c'est de savoir avec quelle autre machine la machine littéraire peut être branchée, et doit être branchée pour fonctionner³⁵ ». En l'occurrence, se substituant à l'appareil d'État – l'état civil – Cendrars s'épingle ainsi, de sa seule autorité, dans l'espace des signes qui configurent ce qu'il est *convenu* de tenir pour *la réalité*. Tout se passe comme si à travers la rencontre de sa signature et de ses photographies, l'écrivain s'était employé à gommer la part fictive inhérente au caractère pseudonymique de sa signature et, de cette manière, à accréditer l'existence d'un être dont la consistance ontologique n'était pas parfaitement assurée. En effet, pourquoi produire une fausse carte d'identité, quand bien même ce serait par simple esprit ludique, si l'existence de son propriétaire est parfaitement acquise? Conjointe à sa mise en scène au sein de l'œuvre, l'insertion du nom de plume sur ce type de document paraît indiquer que l'écrivain

³⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie II. Mille plateaux*, Paris, Minuit, « Critique », 1980, p. 10.

BLAISE CENDRARS.
PHOTOGRAPHIES D'UN PSEUDONYME

s'est pour une bonne part employé à ce que son pseudonyme *prenne*, autrement dit s'homogénéise avec son environnement et devienne (presque) son nom réel.

Certes, la meilleure manière de faire du pseudonyme un nom véritable aurait été de garder complètement secrète sa nature, mais le *processus* d'authentification dont il a fait l'objet n'aurait dès lors pas pu avoir lieu, car pour que le faux nom *devienne* vrai, pour que s'incarne ce personnage d'auteur baptisé Blaise Cendrars, la nature de ce nom devait être connue. Le *double-bind* auquel obéit ce dispositif médiatique de représentation, à l'interface du graphique et de l'iconique, se conforte symboliquement dans un élément de la mise en scène de son objet de représentation, l'écrivain photographié.

Une signature iconographique – la cigarette

Un motif récurrent des photographies de Cendrars surdétermine imaginativement le dispositif destiné à inscrire le pseudonyme à même le tissu de signes qui a pour nom la réalité. Cet élément, à première vue subalterne, a significativement marqué la plupart de ceux qui ont consacré quelques lignes à cet ensemble d'images de l'auteur. Comme en témoigne le journaliste René Caloz à propos de photographies de Cendrars prises à Saint-Segond en 1948, la presque totalité de ces portraits représentent l'écrivain muni d'une cigarette :

En feuilletant ces photos [...], un fait m'a frappé qui m'avait échappé jusqu'ici : une seule sur les seize photos, une seule d'où la cigarette est absente. Avez-vous jamais vu un Cendrars sans le sempiternel mégot charbonnant au coin de la bouche³⁶?

³⁶ René Caloz, « René Caloz se souvient », *Feuille de Routes*, hiver 1995-1996, n° 31-32, p. 52. Ce témoignage reprend un constat récurrent, que l'on retrouve chez Henry Miller par exemple – « un mégot lui brûle les doigts », « son éternel mégot vissé à la lèvre », « un mégot aux lèvres comme toujours » (*op. cit.*, p. 327-328).

DAVID MARTENS

Au sein de l'œuvre cendrarsienne, la cigarette n'est en rien un motif insignifiant. Dans *Vol à voile*, récit autobiographique publié en 1932, l'écrivain rapporte une scène de confrontation avec son père, qui peut s'interpréter comme un dévoilement de l'origine du pseudonyme et de son symbolisme igné. La cigarette joue à cette occasion un rôle crucial. Le fils fait durant plusieurs mois l'école buissonnière et accumule des dettes. Ce faisant, il suit les traces d'un père dont le récit souligne qu'il a mis à plusieurs reprises sa famille sur la paille. L'adolescent vient se confier à son géniteur, qui s'effondre à la nouvelle des frasques de son fils. Cette déchéance se traduit par la chute de cigarettes appartenant au père, que le jeune homme ramasse, pour en allumer une. En s'appropriant cet objet et en incorporant sa fumée, Cendrars prend symboliquement la relève du père imaginaire auquel il s'identifie, et qui ne correspond manifestement pas à celui auquel il est venu faire ses aveux. À ce dernier, qui lui demande depuis quand il fume, le fils répond étrangement « depuis toujours³⁷ », comme Cendrars, à ne lire que son œuvre, se serait toujours appelé ainsi. À partir de cette scène fondatrice, l'œuvre se donne à lire comme une entreprise visant à incarner ce père imaginaire, à le réaliser, à travers un écrivain à la signature pseudonyme³⁸.

Certes, la cigarette a pu devenir – c'est le cas de le dire – un cliché étroitement associé à la représentation de certains écrivains (Sartre, Duras, etc.). Mais le caractère systématique de sa présence sur les photographies de Cendrars – et donc à même son corps, sa main et sa bouche tout particulièrement – invite à y voir plus qu'une simple cigarette. Par son caractère de prothèse indissociable du corps de l'écrivain, elle présente une analogie avec le mode de présence de la signature aux marges de ces photographies et sur les livres de l'auteur.

³⁷ Blaise Cendrars, *Bourlinguer* suivi de *Vol à voile*, *op. cit.*, p. 449.

³⁸ Nous avons mené une analyse plus détaillée de ce récit dans notre thèse : *L'Invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, Myriam Watthee-Delmotte [éd.], Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve), 2006.

BLAISE CENDRARS.
PHOTOGRAPHIES D'UN PSEUDONYME

Davantage, en ce qui concerne l'auteur de *Bourlinguer*, tout à la fois braise et cendre, la cigarette fait écho aux deux termes à partir desquels Cendrars donne la clé de l'imaginaire igné de son nom de plume. Elle constitue une forme de « signature illisible du fumeur³⁹ », un monogramme en énigme de l'écrivain. Elle peut ainsi se lire comme un redoublement symbolique du nom, de la signature (et, par là, de l'« être ») de l'auteur photographié. La cigarette donne ainsi à appréhender le corps de Cendrars comme « allégorie de l'écriture⁴⁰ ». De cette manière, elle redouble la nature intrinsèquement spectrographique de la photographie tel que le décrit Roland Barthes, car elle métonymise, ou met en abyme, le caractère de « morceau de l'autre » que le cliché sur lequel elle apparaît constitue déjà par rapport au corps représenté.

Bien qu'il ne soit plus *là* (présent, vivant, réel, etc.), son *avoir-été-là* faisant présentement partie de la structure référentielle ou intentionnelle de mon rapport au photogramme, le retour du référent a bien la forme de la hantise. C'est un « retour du mort » dont l'arrivée spectrale dans l'espace même du photogramme ressemble bien à celle d'une émission ou d'une émanation. Déjà une sorte de métonymie hallucinante : c'est quelque chose, un morceau venu de l'autre (du référent) qui se trouve en moi, devant moi mais aussi en moi comme morceau de moi⁴¹.

Le redoublement de la signature, inscrite au bord du cliché, mais également figurée en son sein par la cigarette, témoigne d'une insistance significative : tout se passe comme s'il s'agissait d'assurer davantage la consistance ontologique

³⁹ Cristina de Peretti et Paco Vidarte, « La cendre et autres restes », *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*, Michel Lisse [éd.], Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1996, p. 303.

⁴⁰ Alexandre Castant, *op. cit.*, p. 192.

⁴¹ Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 82-83.

DAVID MARTENS

de l'être photographié, d'inscrire sa signature à même le monde. En cela, la cigarette paraît un signe particulièrement approprié : d'une part, elle participe d'une désinvolture qui, contrevenant à la logique de la pause figée, procure une impression de prise sur le vif, qui accentue l'effet de vie de ces clichés – en d'autres termes, la cigarette apparaît comme un point de neutralisation de l'entreprise herméneutique, comme le suggère la célèbre phrase de Freud selon laquelle parfois, un cigare n'est rien d'autre qu'un cigare; d'autre part, comme le suggère Jean-Paul Sartre dans *L'Être et le néant*, fumer peut se concevoir comme une appropriation symbolique du monde :

[F]umer est une réaction appropriative destructrice. Le tabac est un symbole de l'être « approprié », puisqu'il est détruit sur le rythme de mon souffle par une manière de « destruction continuée », qu'il passe en moi et que son changement en moi-même se manifeste symboliquement par la transformation du solide consommé en fumée. [...] [L]a réaction d'appropriation destructrice du tabac valait symboliquement pour une destruction appropriative du monde entier. À travers le tabac [...], c'[est] le monde entier qui brûl[e], qui se fum[e], qui se résorb[e] en vapeur pour rentrer en moi⁴².

Si la cigarette redouble le nom de l'auteur, dans la mesure où celle-ci peut valoir pour lui-même, lorsqu'il se (fait) représente(r) avec une cigarette, Cendrars mime la posture paradoxale et autophage de l'ouoboros. L'une des significations de ce symbole hermétique est livrée par la formule grecque *en to pan*, qui signifie « un le tout », ou « tout est dans un comme un est dans tout », selon un axiome hermétique célèbre que

⁴² Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1943, p. 686.

BLAISE CENDRARS.
PHOTOGRAPHIES D'UN PSEUDONYME

l'écrivain cite, sous différentes formes, d'*Aujourd'hui*⁴³, en 1931, à un poème tardif, publié en 1952, intitulé « Archives sonores⁴⁴ ». Le serpent autophage, symbole de l'unité de toutes choses, donne corps au principe de *réalisation* de soi qui sous-tend l'œuvre cendrarsienne, notamment à travers les photographies qui s'y accolent. L'ouroboros place en effet celui qui le contemple devant l'impossibilité de discerner le même et l'autre, l'intérieur de l'extérieur ou le commencement de la fin⁴⁵. Il constitue une figure du renouvellement perpétuel et, par là, du remplacement de l'un par l'autre. En cela, il présente une parenté structurelle avec la pseudonymie : tout comme le pseudonyme et ses photographies impliquent deux signatures, dans certaines représentations d'ouroboros, ce sont deux serpents qui sont figurés, l'un absorbant la queue de l'autre, qui fait de même avec le précédent.

Dans les portraits photographiques de Blaise Cendrars, c'est par l'intermédiaire de la cigarette que se nouent de la manière la plus serrée le textuel et l'iconique. Certes, ce motif ne peut se concevoir comme signature de l'auteur qu'en étant éclairée par ses gloses autour des braises et des cendres de son pseudonyme. En cela, la cigarette dépend de l'œuvre écrite. Mais elle demeure cependant un référent indépendant de cette dernière,

⁴³ Blaise Cendrars, *Aujourd'hui* suivi de suivi de *Jéroboam et la Sirène*, *Sous le signe de François Villon*, Préface à *Bourlingueur des mers du sud*, *Paris par Balzac*, Préface à *Forêt Vierge*, *Le Brésil et Trop c'est trop*, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui » t. 11, 2005, p. 133.

⁴⁴ Blaise Cendras, *Poésies complètes*, *op. cit.*, p. 283.

⁴⁵ Si ce symbole n'est pas particulièrement fréquent chez Cendrars, l'écrivain en a toutefois significativement dessiné plusieurs exemplaires sur une page de brouillon d'un récit empreint d'hermétisme intitulé *L'Eubage*, l'un d'eux autour du mot « fin » (pour un fac-similé de cette page manuscrite, voir Blaise Cendrars, *L'Eubage. Aux antipodes de l'unité*, édition critique établie et commentée par Jean-Carlo Flückiger, Paris, Champion, coll. « Cahiers Blaise Cendrars » n° 2, n° 1995, p. 127).

DAVID MARTENS

dont l'existence est attestée par le caractère analogique de la représentation photographique. En cela, elle apparaît comme complètement in-signifiante, ce qui masque efficacement son symbolisme. Les photographies de Blaise Cendrars ouvrent ainsi un espace où l'écriture touche à sa limite et s'abolit pour accomplir l'un des enjeux manifestes de l'entreprise littéraire. L'ouroboros *scelle* l'espace de la représentation, mais, aussi paradoxal que cela paraisse, en ouvrant le représenté à l'univers tenu pour « réel ». De cette manière, à travers la photographie et son pouvoir d'attestation, l'écriture, et la nécessaire part de fiction qu'elle comporte chez Cendrars, tendent à *se réaliser*, mais, nécessairement, sur le mode paradoxal de leur propre disparition, à l'instar de ces serpents qui, se nourrissant d'eux-mêmes, disparaissent sans fin en leur sein(g).