

Revue des Sciences Humaines



Nouvelles sans récit
Une crise de la narration
dans la fiction brève
(1900-1939)

Textes réunis par bruno CURATOLO et yvon HOUSSAIS

312 4/2013

Septentrion
PRESSES UNIVERSITAIRES DIFFUSION

« Mes Chasses » de Cendrars, ou l'ombre du genre

Les cinq « récits » intitulés « Mes chasses », prépubliés dans le quotidien *Paris-soir* du 13 au 18 août 1939, furent intégrés par Cendrars dans le recueil *D'Oultramer à Indigo*¹, qui s'inscrivait dans la lignée des *Histoires vraies* parues deux ans plus tôt². On le sait,

1. — Le dossier de *D'Oultramer à Indigo* se trouve dans le document O 154 du Fonds Cendrars, aux Archives Littéraires de la Bibliothèque Nationale de Suisse à Berne, avec les exemplaires de *Paris-Soir* (O 154. 3) et l'exemplaire original *D'Oultramer à Indigo* chez Grasset, avec les corrections et annotations de l'auteur, achevé d'imprimer le 21 mars 1940. (O 154. 4). Du vivant de Cendrars, le texte de « Mes chasses » sera reproduit dans *À l'aventure*, pages choisies, chez Denoël, en 1958, et deux des récits seront republiés séparément dans le magazine *Lecture pour tous* : un fragment du « Tigre » réintitulé « La plus grande peur de ma vie » (Paris, 1958, p. 9-10) et un fragment du « Boa », réintitulé de manière significative « Pas de Jonas pour le boa » (Paris, 1959, p. 9). Voir plus loin dans l'article, pour un commentaire de ce changement de titre.

2. — La trilogie des *Histoires vraies* – composée du recueil éponyme, paru chez Grasset en 1937, de *La Vie dangereuse*, chez le même éditeur l'année suivante, et *D'Oultramer à Indigo* – devait selon les plans de l'auteur être suivie de deux autres recueils. Cendrars annonçait depuis 1916 un recueil de nouvelles intitulé *D'Oultramer à Indigo*, titre qu'il finit par reprendre, pour composer son recueil à partir du texte retravaillé de « Mes Chasses », d'une prépublication, toujours dans *Paris-Soir*, intitulée « Le "Coronel" Bento et le loup-garou » (qui devient « Le "coronel" Bento ») et d'une autre prépublication dans *Match*, « La Croisière en bleu », qui devient « L'Amiral ». Il y ajoutera deux textes inédits, « S.E. L'Ambassadeur » et « Monsieur le Professeur ». Le recueil, publié en 1940, a connu un échec commercial complet en raison des circonstances historiques. Il a été republié dans le tome VIII des *Œuvres complètes* chez Denoël (Paris, 1965, rééd. 2003) contenant *D'Oultramer à Indigo*, *Trop c'est trop*, *Films sans images*, *Blaise Cendrars vous parle*, et dans l'édition des *Œuvres* au Club Français du Livre (Paris, 1970), tome VIII (contenant *La Vie dangereuse*, *Chez l'armée anglaise*, *D'Oultramer à Indigo*). Le recueil devra attendre 1998 pour faire l'objet d'une republication

ce recueil de récits brefs « dédiés au grand large », comme le dit justement Claude Leroy³ et présentés comme directement ou indirectement autobiographiques, avec une figure auctoriale qui fait office de narrateur autodiégétique ou de témoin relatant la vie d'un personnage réel qu'il aurait connu, s'apparente plus à une forme déjà sophistiquée d'autofiction qu'à une autobiographie au sens strict⁴. Malgré ce qu'en dit son vieil ami Jacques-Henry Lévesque dans le *Prière d'insérer* qu'il rédige pour l'édition Grasset du recueil, à la demande de Cendrars lui-même, il est douteux que « la présentation de ces *Histoires vraies* n'obé[isse] qu'à une seule loi, les exigences de l'action, donc du réel » (251). Mais il ne faisait que suivre en cela l'annonce de « Mes chasses » dans le *Paris-soir* du 13 août 39 : « Un grand récit vécu, par Blaise Cendrars⁵ ». Vécu dans l'imaginaire : un imaginaire nourri de réalité, certes, mais d'une réalité autre, déplacée, transposée : souvenirs du Brésil, pays lui-même transfiguré, « terre de songes » ou *Utopialand*⁶, et souvenirs réels d'Élisabeth Prévost, cette Diane chasserresse qui avait consolé l'aventurier quelque peu sédentarisé des années trente de sa rupture avec Raymone, et dont les aventures afri-

séparée, chez Gallimard.

3. — *D'Oultremer à Indigo*, Claude Leroy éd., 1998 [Denoël 1960], Paris, Gallimard « Folio », p. I. Chaque citation sera tirée de cette édition, et le numéro de la page inséré dans le corps du texte.

4. — Toute autobiographie *de jure* comportant nécessairement de l'autofiction *de facto*. Tout est affaire de « pacte » au sens de Philippe Lejeune. Sur l'autofiction proprement dite, voir Pierre Gasparini, *Autofiction, une aventure du langage*, Seuil, 2003.

5. — 13 mai, quatrième page. Ce qui deviendra « L'Oku » et « Le Tigre » occupe la moitié de la page, sur cinq colonnes, avec trois illustrations : en haut à gauche le portrait habituel de Cendrars, avec le Panama légèrement incliné ; en haut à droite, en vis-à-vis, une tête de tigre rugissant, avec « Mes chasses » s'échappant de sa gueule comme un phylactère, et au milieu plus bas la photo d'un « vaquero du Brésil ». Sur le même numéro, en première page, se trouve un encadré où l'on peut lire : « Les lecteurs de *Paris-Soir*, qui ont eu souvent la primeur des reportages, des romans ou des nouvelles de Blaise Cendrars, savent les qualités qui imposent Blaise Cendrars : un style direct, simple, imagé, une force et une vitalité exceptionnelles. Ces qualités, ils les retrouveront dans le récit dont nous commençons aujourd'hui la publication en quatrième page, et au cours duquel Blaise Cendrars, n'ayant qu'à faire appel à ses souvenirs pour trouver le sujet des plus pathétiques "histoires vraies" [déjà prépubliées dans le même quotidien] raconte les chasses les plus extraordinaires ». On notera ici, au-delà de l'aspect publicitaire, un détail intéressant : pour la rédaction du journal, « Mes chasses » constituait un seul récit, découpé en feuilleton, alors que le texte de l'édition originale comporte cinq récits distincts.

6. — Pour reprendre le titre des Actes du colloque de Sao Paulo d'août 1997, *Brésil, l'Utopialand de Blaise Cendrars*, Maria Teresa de Freitas et Claude Leroy éd., Paris, L'Harmattan, 1998.

caines le fascinaient⁷. C'est à elle qu'il dédie, non le recueil dans son ensemble, mais ce « recueil dans le recueil » que sont « Mes chasses ». Reconnaissance de dettes, probablement, envers celle qu'il nomme « *Bee and Bee* », et dont il se séparera après la guerre. Inutile de revenir sur la fortune, ou l'infortune de ce recueil, *D'Oultremer à Indigo*, publié pendant la drôle de guerre dans une relative indifférence. Cendrars en est blessé, lui qui a mis beaucoup de lui-même, de son « moi » essentiel, plus rêvé que vécu, dans ces histoires marquées par la dérision et le Destin. Les cinq récits de ce micro-recueil, intitulés respectivement « L'Oku », « Le Tigre », « Le Crocodile », « Le Boa », et « Le Bec-Figue », constituent-ils des « nouvelles » à proprement parler, si tant est que l'on puisse s'accorder sur la définition si problématique de ce « genre⁸ » ? Leur insertion dans un recueil d'« histoires », qui à défaut d'être « vraies » au sens banal du terme ont en commun d'être brèves, et donc de satisfaire à l'un des seuls critères à peu près consensuels⁹, suffit-elle à leur conférer une identité générique ?

A priori, la narration de ces textes est hybride, pour ne pas dire bâtarde : de par leur mode de prépublication journalistique, ils tiennent à la fois du reportage, du souvenir autobiographique et du roman-feuilleton, par l'effet annoncé de série¹⁰. Leur statut générique est donc, *ab initio*, très ambigu. Le titre d'ensemble — « Mes chasses » —, comme l'*incipit* du premier récit, « L'Oku » — « J'adore la chasse » (65) — sont des biographèmes inauguraux qui visent à établir un « pacte », selon le terme de Lejeune, avec un lectorat qui connaît déjà bien l'auteur¹¹. Celui-ci joue d'ail-

7. — Sur cette relation, peut-être largement platonique, voir *Madame mon copain. Élisabeth Prévost et Blaise Cendrars : une amitié rarissime*, éd. Monique Chefdor, Nantes, Joca Seria, 1997.

8. — Dont presque tous les théoriciens, de V.V. Chklovski à Valerie Shaw, ont déclaré qu'il est trop protéiforme pour être appréhendé dans une définition englobante. Même Pierre Tibi, dans son excellente étude, affirme qu'« il est impossible de dresser un inventaire fini des modes, registres et tonalités sur lesquels elle peut jouer, des formes qu'elle peut revêtir, des sujets qu'elle peut aborder », « La Nouvelle : essai de compréhension d'un genre », *Cahiers de l'Université de Perpignan*, n°4, printemps 1988, « Aspects de la Nouvelle », p. 7.

9. — Même s'il existe, notamment dans la littérature allemande, la forme de la *Novelle*, longue nouvelle ou court roman, qui se rapproche tout de même de la nouvelle par la relative linéarité de l'intrigue et l'économie du matériel narratif.

10. — Sur toutes les modifications et expansions textuelles entre la version prépubliée de onze récits sur les dix-sept que contiennent les trois volumes des *Histoires vraies*, on se reportera à l'article de Gérard Bildan, « Les *Histoires vraies* de Blaise Cendrars : variations textuelles du journal au livre », *Cahiers de l'Association des études françaises*, n°48, 1996, p. 109-128.

11. — Son visage buriné, qui apparaissait assez souvent dans la presse, en faisait une « figure » reconnaissable par le grand public.

leurs avec une complaisance assez singulière sur sa « posture¹² » d'écrivain-aventurier, de « bourlingueur » et d'homme de terrain, en se présentant comme l'inverse d'un « écrivain de bureau » et aventurier en chambre, dont le prototype est, dans le second récit, son « compatriote¹³ » C. F. Ramuz :

[...] je me souvenais avoir répondu à C. F. Ramuz, qui m'avait demandé un jour si je n'avais jamais eu peur dans la forêt vierge, vu qu'on y court de grands dangers : « – Et vous, le grand solitaire Vaudois, dites-moi donc si vous n'avez jamais eu peur quand vous vous tenez dans votre chambre ? » (69)

Cette évocation de celui qu'il appelle ironiquement, plus loin, « Monsieur l'écrivain vaudois » (71), outre son côté « petite vacherie entre confrères », sert à Cendrars à se situer comme écrivain du réel, du vécu, face à l'auteur de *La Grande Peur dans la montagne*, qu'il imagine soit « déjà couché » à cette heure nocturne, ou bien « en train d'écrire solitairement sous sa lampe » (71). Il s'aménage en fait une place bien particulière dans le « champ » littéraire, se légitimant par son rapport de pair avec Ramuz, mais se distinguant en même temps d'une littérature officielle que celui-ci incarnerait ; et d'autre part, dynamitant presque aussitôt le distinguo qu'il vient d'établir entre l'œuvre tirée du vécu et celle issue de l'imaginaire. Poursuivant son dialogue – réel ou fictif – avec « le grand solitaire vaudois », il lui répond : « Oui, n'est-ce pas ? [i.e. : “vous avez déjà eu peur dans votre chambre”] Eh bien, en forêt vierge, c'est la même chose. On s'y tient seul. Le danger, ce sont nos propres imaginations qui le créent... »

Ce thème de l'imaginaire, de l'irréel, de l'illusion, parcourt tout le micro-recueil alors que « Mes chasses » fourmille d'indices autobiographiques : ses séjours au Brésil, de 1924 à 1928, son expérience de la guerre, et même, dans le dernier récit, « Le Bec-Figue », son

12. — Voir Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

13. — Terme sans doute impropre, Cendrars, naturalisé français en 1916, entretenant des rapports complexes avec son pays de naissance, et ne cessant de se présenter dans ce recueil comme un concitoyen de Foch : c'est ainsi que les Noirs de la *fazenda* de Dona Veridiana, dans « Le Crocodile », le désignent comme le *général français qui conduisait le char de la guerre d'une main* (85), allusion à sa magnifique voiture américaine (« d'une main » étant une référence à sa mutilation, autre auto-biographème). Mais par ailleurs la patrie première reste présente, fût-ce « en creux » et pour servir à magnifier l'immensité brésilienne : ainsi la *fazenda* est-elle « plus grande que la Suisse » (105). La version prépubliée dans *Paris-Soir* avait retenu cette formule-choc comme intertitre. Ce terme de *fazenda* désigne une propriété coloniale agricole, avec la maison des maîtres, les habitations des Noirs descendants des esclaves, et les plantations.

enfance à Naples¹⁴, alors qu'il se met lui-même en scène avec une insistance qui excède les prérogatives de la « figure auctoriale¹⁵ », le récit ne cesse de contester la réalité de l'expérience et du monde. « Tout me paraissait irréel » (90), dit le narrateur à propos de son séjour à la *fazenda* de Dona Veridiana, dans « Le Crocodile ». Il conclut d'ailleurs ce récit par un surprenant paradoxe : « Mais sans l'aventure de ce crocodile que je n'ai jamais vu, moi-même je croirais avoir rêvé » (102). La frayeur que lui inspire le crocodile dont lui a parlé Manuel Theodoro, frayeur somme toute virtuelle, puisque la réalité de son objet demeure très douteuse, est la seule « preuve » substantielle que ces événements ont bien eu lieu. Et même lorsque les paysages de ce Brésil si propice à la « fonction de l'irréel » sont présentés comme réels, ils ne le sont qu'au deuxième degré ; alors que le « je » narrateur se représente, dans sa cachette en pleine forêt, attendant que vienne le félin improprement désigné comme « tigre », le décor ambiant devient celui d'une salle de spectacle : « j'attendais comme on attend devant un rideau, au théâtre » (72). La nature n'est plus qu'un magasin d'accessoires : il est question d'« éclairage » et de « projecteur latéral » (73). On aboutit presque à une esthétique fin de siècle : « je me serais cru dans un site artificiel » (75), à tel point que les plantes environnantes, comme celles de Des Esseintes dans *À Rebours*, lui paraissent artificielles, « découpées dans du zinc et passées au ripolin¹⁶ » (75).

Enfin, comble d'ironie pour des « histoires vraies » intitulées « Mes chasses », l'autobiographe supposé déconstruit son personnage dès le premier récit, où l'on apprend que bien qu'adorant la chasse, il n'a plus visé un seul être vivant depuis qu'il a participé à « l'imbécillité de cette industrie nouvelle de la mort en série » (65) pendant la Grande Guerre. Sa seule victime, dans ce récit éponyme, est l'oiseau censé porter malheur, et les chasseurs napolitains menés en bande par son précepteur, le marquis de Quattrociochi, se mettent à trente ou quarante pour tuer un minuscule oiseau, dont le texte ne nous assure même pas qu'ils l'ont occis (« Le Bec-Figue », 132-3). Quel est donc l'objet, le gibier de ces « chasses » virtuelles, si ce ne sont les souvenirs mêlés de songe liés au « mystérieux Brésil » (96-7), terrain et décor des trois récits qui constituent le « corps » du micro-recueil ? Certes, des

14. — Où le jeune Freddy Sauser réside de 1894 à 1896.

15. — Voir Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*, Seuil, 1998.

16. — Une bonne partie de ce passage descriptif constitue une amplification du texte prépublié, laquelle ne vient même pas combler le vide laissé par la suppression des intertitres qui scandaient visuellement le récit dans *Paris-Soir*. On peut donc considérer qu'il s'agit là d'une visée signifiante très concertée, qui appuie l'irréalité, ou le caractère « décalé » de l'expérience narrée.

animaux présentés comme réels, et qui donnent leur nom au récit, constituent des proies potentielles, mais ces proies se révèlent être des ombres, tel le crocodile que le narrateur n'a jamais vu, le boa qui disparaît mystérieusement, ou encore l'onça, ce félin désigné comme tigre alors qu'« il n'y a pas de tigre au Brésil » (67), et qui est si peu féroce que, lors même qu'il pourrait ne faire qu'une bouchée du cabri qui servait d'appât, il ne trouve rien de plus urgent que de se gratter l'oreille droite, à cause d'une « pu-puce » (77) et qu'il « détail » devant le narrateur (78).

Le caractère comique, incertain, parfois suspect d'amplification mythique – nous y reviendrons – de ce monde animalier qui constitue pourtant l'un des *actants* principaux de ces récits, sert en définitive à poser le statut littéraire de ces histoires prétendument « vraies », à contrebalancer ironiquement les « effets de réel » par des effets de fiction, voire de fantastique, si l'on suit l'analyse qu'en fait Jean Bellemin-Noël¹⁷. En d'autres termes, ces soi-disant souvenirs et ces vrais-faux « reportages » se transforment en « nouvelles », si atypiques soient-elles. Les droits de la fiction et de l'imagination y sont sans cesse réaffirmés : foin des dangers réels de la forêt tropicale, « l'imagination est certes la chose la plus inquiétante » (68), et la réalité est toujours jugée à l'aune des codes littéraires ; le séjour à la *fazenda* de Dona Veridiana « commençait comme un méchant conte de fées par une visite chez l'ogre » (82). Même les mots portugais, insérés dans les phrases comme des pépites de réalisme exotique, deviennent une simple « sorcellerie évocatoire » : le « *sertao* », qui désigne au Brésil les terres de l'intérieur, la brousse à défricher, devient le pays des morts (85), et la lumière des phares de la puissante *Marmon* du narrateur émerveille à ce point les Noirs qu'ils ne sont pas loin d'y voir une fulgurance de l'autre monde : « *que bello ! que iluminação !* » (89)¹⁸.

La mise en intrigue de ces courts récits procède du même principe, construisant une « littérarité » qu'elle déconstruit presque aussitôt, en interrompant le développement dramatique de ces amorces diégétiques, qui « avortent » dans le cocasse, comme à la fin du « Crocodile », ou dans la mort pathétique du légendaire, telle cette triste fin du « coronel Logrado », lequel « n'avait pas été victime du boa, mais d'un écheveau de barbelés, une clôture

17. — Voir notamment « Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques », *Littératures*, n°2, mais 1971, et « Notes sur le fantastique », *Littérature*, n°8, décembre 1972.

18. — Cendrars, dans l'édition de 1940, se montre soucieux d'exactitude linguistique, corrigeant certains termes de la version prépubliée : « Les Noirs appelaient ça *O Flagelo*, la plaie d'Égypte » (92) alors que dans *Paris-Soir* le portugais était remplacé par de l'espagnol, « *el flagelo* ».

arrachée qui flottait entre deux eaux » (128). De même, la romance pressentie entre le narrateur et Dona Maria, dans « Le Crocodile », reste à l'état virtuel : elle n'échoue même pas, faute d'une tentative d'actualisation, et demeure comme suspendue dans la marge des possibles narratifs¹⁹ : en témoignent ces lettres signées « Maria » qui invitent le narrateur à revenir « faire l'âne mort » au pays des crocodiles invisibles (102). On peut d'ailleurs se demander à quoi rime cette indication à la fin du récit : manière de se venger d'un dépit amoureux (*finalement elle me regrette, bien fait pour elle*) ? mais l'aveu qui pourrait transparaître dans le « on s'ennuie sans vous » est curieusement désamorcé par le rappel d'une situation peu glorieuse pour le « héros ». Il y a là, plutôt, la confirmation d'un impossible accès au réel, d'un monde voué à l'inachevé, au virtuel, au « dénarré²⁰ ».

D'où la question : peut-on attribuer à ces récits le statut de nouvelles ? Si l'on s'en tient aux quatre points principaux mentionnés dans la définition classique de René Godenne²¹ – est défini comme « nouvelle » un récit 1/bref, 2/fondé sur un sujet restreint, 3/rapide et resserré, 4/conté, c'est-à-dire possédant un cachet oral –, on peut convenir qu'ils satisfont aux critères 1 et 4. Le deuxième critère est plus problématique : quel est le véritable « sujet » du « Crocodile » ? L'anecdote du lac soi-disant infesté de sauriens, qui occasionne l'épisode comique du narrateur faisant « l'âne mort » pour échapper aux morsures des abeilles sauvages, apparaît sinon secondaire, du moins inféodée à un projet narratif plus vaste, dont elle serait une sorte de mise en abyme allégorique. Le vrai sujet serait sans doute l'évocation d'une autre vie possible mais restée à l'état potentiel pour le narrateur, et l'impossibilité, inexpliquée d'ailleurs, d'actualiser la relation amoureuse avec Dona Maria, dont celle-ci semble *a posteriori* regretter le non-avènement, encore que rien ne puisse être tenu pour certain dans cet étrange « Brésil intérieur », qui se révèle aussi éluif qu'un Eldorado de légende.

Le point 3 ne correspond pas plus clairement à la ligne narrative ondulatoire, souvent dédoublée, de ces récits : si la temporalité du « Crocodile » est relativement linéaire, elle exprime la durée étrange, atone, qui règne dans ce domaine si longtemps aban-

19. — Pour reprendre la formule de Claude Brémont. Dans son système « triadique », on a là une virtualité non-actualisée.

20. — Ce que Gerald Prince nomme le « dénarré » (*disnarrated*) consiste en « all those terms, phrases, and passages in a narrative that refer to what *does not* take place » (« Narratology. Past, present, future » in *Twenty Years of French Literary Criticism*, Freeman Henry ed., Birmingham, Summa Publications, 1994, p. 105). Voir également, du même auteur, « The Disnarrated » in *Style*, XXII (1988), 1-8.

21. — *La Nouvelle*, Paris, Champion, 1995.

donné, d'où « la vraie vie est absente », peuplé de vieilles servantes hallucinées et d'une communauté noire hantée par les songes et les visions. Le narrateur ressent lui-même ce « temps mort », où la naissance de l'enfant de Dona Clara, annoncé par la vieille Maria Candida comme un nouveau Messie, semble le seul espoir de renouveau. Il est difficile d'y reconnaître ce *tempo* narratif faisant de la nouvelle, selon Jean-Pierre Blin, ce « récit rapide, nerveux, incisif, sans temps mort, se hâtant vers une fin incluse dans ses prémisses²² ». Il s'agirait plutôt, en fait, de donner la représentation narrative, dans un cadre assez bref, d'un non-événement²³, noyé dans une durée atone, d'un vide ambigu et aussi angoissant que celui – supposé – des eaux du lac maudit, hanté par ce crocodile que le narrateur n'aura jamais pu voir.

Une analyse similaire peut être proposée pour « Le Boa ». Peu de linéarité, en effet, dans ce quatrième récit, qui comporte trois fils narratifs : l'histoire du boa enfermé dans une cage, qui terrifie la jeune gouvernante française et dont le régisseur Mario craint qu'il ne se laisse délibérément maigrir pour pouvoir passer à travers les barreaux et s'enfuir ; celle du « coronel » Logrado qui meurt d'un accident stupide alors qu'il s'était lancé à la poursuite d'un autre boa, de taille gigantesque, ennemi de sa famille depuis des générations ; et enfin celle du boa qui avait avalé le colporteur juif, et que relate, dans un récit enchâssé, le chauffeur qui conduit le narrateur à travers la *fazenda*²⁴. Il y a donc trois boas distincts dans ce récit, dont le titre est au singulier. L'histoire génétique de ce texte n'accentue guère sa linéarité, puisqu'un plan de « Mes chasses » daté du 20 juin 1938 indiquait comme titre « Le Roi des boas²⁵ ». Comme le dit très justement Daniel Grojnowski : « le titre [aussi bien du recueil que de la nouvelle individuelle] est pleinement textuel du fait que sa signification ne cesse de se

22. — « Nouvelle et narrativité. La nouvelle raconte-t-elle une histoire ? », in *La Nouvelle. Définitions, transformations*, Bernard Alluin et François Suard éd., Lille, Presses universitaires de Lille, coll. UL3 « Travaux & Recherches », 1990, p. 116.

23. — Voir *Le Récit minimal. Entre inaction et non-événement*, sous la direction de S. Bedrane, F. Revaz et M. Viegnes, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2012.

24. — Dans la version prépubliée, alors qu'on est à la veille du deuxième conflit mondial, et un an après la « nuit de cristal », la rédaction de *Paris-Soir* ajoute cet intertitre : « le boa avait digéré le colporteur juif, mais pas son portefeuille », jouant sur un stéréotype évident des rapports entre les Juifs et l'argent. Curieusement, le texte qui suit dans les colonnes du quotidien désigne la victime comme « le colporteur », sans mention de sa judaïté, alors que la version de 1940 le désigne comme « le Juif ».

25. — Comme nous l'apprend Claude Leroy, *D'Oultramer à Indigo*, op. cit., p. 256.

renouveler²⁶ ». Ce titre initial semble indiquer que des trois *spécimens*, c'est bien celui que chasse le « coronel » Logrado qui est la véritable vedette de l'histoire, ce que confirment ces paroles du grand chasseur, en lui conférant une aura mythique :

Il a plus de mille ans et il est malin. Je l'ai déjà raté des centaines de fois. C'est un ennemi personnel de ma famille. Mon père aussi l'a raté des centaines de fois, et mon arrière-grand-père. Il est aussi ancien que nous dans la région, ce grand *sucuruju*. C'est le roi du pays (124).

Le terme de *sucuruju*, désignant dans la langue indigène le boa constrictor, parachève la métamorphose de l'animal en une sorte de monstre légendaire. Il est donc tout désigné, en effet, par sa présence/absence – car il reste, à l'instar du crocodile imperceptible aux yeux du narrateur, encore que ce dernier puisse attester la réalité du reptile par l'odeur de ses déjections et le son produit par sa détente soudaine, qui terrifie son cheval. Mais le centre de gravité du récit semble s'être déplacé au fil des ans, puisqu'il est repris en 1959, dans *Lectures pour tous*, sous le titre « Pas de Jonas pour le boa », qui fait clairement référence à un autre boa, celui qui avait avalé le colporteur juif dans le récit du jeune chauffeur. Les suggestions de ce titre altèrent profondément l'orientation de lecture : l'allusion au récit biblique, laquelle justifie l'identité juive de ce colporteur en plein Brésil, indique que dans le monde « réel » il n'y a pas de miracle ; contrairement au prophète de l'Ancien Testament, le malheureux ne ressort pas vivant du ventre du monstre. Ce titre souligne donc le caractère désenchanté du récit, l'écart infranchissable entre l'idéal et le vécu, alors que « Le Roi des boas », au contraire, oriente nettement l'horizon d'attente vers le légendaire et le merveilleux. Du reste, le mot lui-même figure dans le texte : « De *merveilleuses* histoires de chasse, toutes plus inouïes les unes que les autres, circulaient sur le compte du vieux Logrado » (118). Et ce, bien que la dimension héroïco-épique de cet « homme d'un autre âge » (116), tant admiré du régisseur Mario, soit finalement tournée en dérision par sa mort somme toute prosaïque. On voit donc l'extrême ambiguïté qui se cache sous l'apparence compacte et directe de ce récit bref.

Mais comme plusieurs théoriciens de la nouvelle l'ont déjà fait observer, le genre est complexe, ambivalent et protéiforme. Bien que procédant comme le roman d'un paradigme essentiellement moderne, d'un temps linéaire et d'une vision rationnelle du monde, la nouvelle a une très nette tendance à se souvenir de sa

26. — *Lire la nouvelle*. Dunod, 1993, n° 131

préhistoire, et à « retourner à ses origines anciennes dans le conte populaire et la légende », pour reprendre les termes de Valerie Shaw²⁷. Pierre Carmignani, dans la même veine, avance que « la nouvelle – qui prend sa source dans le folklore et la légende – est l'instrument privilégié de l'exploration de l'entre-deux, c'est-à-dire des zones limites à la frontière du familier et de l'étrange, du réel et de l'irréel, de la raison et de la folie, exploration qui débouche parfois sur une révélation inattendue²⁸ ». Le cachet oral, la répétition, et ce que j'ai appelé ailleurs « l'amplification mythico-épique²⁹ », sont en effet assez caractéristiques de l'art de la nouvelle occidentale au dix-neuvième siècle, et perdurent souvent au siècle suivant, marqué toutefois par une « émancipation » accentuée du genre par rapport à ses modèles anciens. Cette mythologisation est très présente dans « Mes chasses », et s'applique surtout aux personnages animaux³⁰.

Dans les récits de Cendrars, les croyances populaires sont directement évoquées, souvent avec ironie, comme dans le récit inaugural, « L'Oku », où le narrateur, voulant décourager une fois pour toutes l'enfant qui lui demande d'utiliser sa carabine, tire sur cet « oiseau balourd, qui tient à la fois du perroquet et du corbeau » (66), car il sait qu'aux yeux des indigènes « tirer l'oku porte malheur » (*ibid.*). Dans « Le Boa », il se gausse des frayeurs du régisseur, qui craint que le boa ne se laisse volontairement maigrir pour pouvoir glisser entre les barreaux de sa cage, comme de celles de la jeune gouvernante française, laquelle croit entendre la nuit le reptile appeler en sifflant « tous les boas de la région » à sa rescousse (109). Néanmoins, comme le narrateur rationaliste des récits fantastiques du dix-neuvième siècle, qui à la longue se laisse gagner par les superstitions contagieuses qui l'entourent, l'*alter ego* de Cendrars finit par être sensible au « charme » ténébreux de celui qu'il désigne d'ailleurs par le terme de « monstre » : « le monstre...

27. — *The Short Story : a critical introduction*, Londres, Longmann, 1983, p. VII.

28. — « Notes sur la nouvelle », *Cahiers de l'Université de Perpignan*, n°4, printemps 1988, « Aspects de la Nouvelle », p. 66.

29. — *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, New York, Peter Lang, 1989.

30. — Le monde animal, on l'a vu, est à l'honneur dans ces récits, comme la notion même de chasse y invite, quelle que soit l'ambiguïté qu'elle revêt sous la plume de Cendrars. Ce n'est pas un cas isolé : du fait même de ses affinités originelles avec l'univers du conte, la nouvelle se tourne volontiers vers l'animal, au point d'y consacrer parfois tout un recueil, comme par exemple *Les Bêtes*, de Pierre Gascar (Gallimard, 1953), et l'on pourrait mentionner des nouvelles de Hemingway, sans parler des nouvelles de type fantastique, où l'animal joue un rôle privilégié, fondé sur nombre de croyances ancestrales qui lui sont associées.

dardait ses yeux sur nous, ses yeux d'hypnose aux lueurs jaunes, un regard qui troublait à la longue » (113). Ce trouble aboutit bientôt à la curieuse certitude que l'animal est doué d'intelligence : « Il n'y avait pas de doute, le boa nous écoutait » (*ibid.*). À la fin du récit, apprenant qu'en effet le serpent s'est évadé, conformément aux prévisions de Mario, le narrateur a beau railler ce dernier en évoquant la possibilité que ce boa si « malin » ait volé la voiture au garage, il laisse planer un doute sur son degré d'adhésion aux croyances du régisseur :

- Oh, monsieur Cendrars, vous n'êtes pas sérieux !
- Peut-être bien qu'oui, senhor Mario.
- Vous plaisantez !
- Et peut-être bien que non, senhor Mario.
- Que voulez-vous dire ?
- Oh, rien. (130)

On a là un assez bel exemple de ce que Chklovski appelait une « nouvelle à fin négative³¹ », autrement dit une fin ouverte, ambiguë, qui évite de refermer le sens et laisse ouverte la voie à plusieurs interprétations. Les boas constrictors, par leur taille souvent impressionnante et leur caractère répugnant et redoutable, deviennent aisément, sous la plume d'un écrivain européen habitué à une faune plus paisible, des êtres monstrueux, à la frontière de la nature et de la surnature, comme c'était le cas au dix-neuvième siècle pour les pieuvres, qui ont inspiré une étude fameuse à Roger Caillois³². Les yeux des boas, notamment, semblent chargés d'un véritable *mysterium tremendum*, comme ceux de leurs cousins sauriens. Dans « Le Crocodile », s'il est vrai que le narrateur ne voit jamais l'animal en question, ce dernier a transféré au lac son aura ténébreuse, pour en faire un lac maudit, ressemblant à « un œil, un œil injecté, féroce, oui, un œil de saurien » (96). Dona Veridiana, du reste, avait déjà projeté sur ce lac le souvenir de certaines légendes d'Europe, comme celle d'Ys, prétendant « qu'il s'était formé sur l'emplacement d'une cathédrale engloutie », dont elle avait « entendu sonner les cloches au fond de l'eau » (95). On peut évidemment rationaliser cette croyance et cette hallucination en y voyant une projection fantasmagorique, le mari de la Brésilienne ayant été jadis assassiné alors qu'il pêchait sur ce lac, ce qui suffirait à en faire un lieu funèbre dédié aux

31. — « Sur la construction de la nouvelle et du roman », in Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 177.

32. — *La Pieuvre. Essai sur la logique de l'imaginaire*, Paris, La Table ronde, 1973.

victimes « pour qui sonne le glas ». Mais le narrateur, là encore, se laisse contaminer par cette vision sinistre : « Ce lac ! Tout ce qui tombait dedans était entraîné au fond pour y pourrir et servir de festin aux crocodiles, le ciel, le paysage inversé, mon cœur que j'y jetais... » (96) Comme souvent dans le fantastique, qui se nourrit de l'ambiguïté³³, la frontière entre littéral et figural, premier et second degré, n'est pas très nette. Comme n'est pas très claire la conviction du narrateur lorsqu'il déclare, après les vaticinations de la vieille aveugle Maria Candida : « ce n'est pas que les paroles de la vieille folle m'inquiétaient » (89). Il préfère attribuer son malaise à « l'atmosphère », ce « je ne sais quoi de trouble qui planait sur cette maison » (*ibid.*) dans un déplacement métonymique sur le lieu, l'édifice et le lac, créant ainsi une situation qui n'est pas sans rappeler celle du narrateur de « La Chute de la maison Usher ».

Les boas appartiennent donc à un registre infernal, comme les marais et les marigots où ils ont coutume d'établir leur « antre » et qu'ils « hantent » à la manière des spectres ou des dragons. Mais le réalisme magique qui anime ces textes donne aussi lieu à des surgissements plus sympathiques d'un merveilleux « clair », qui s'oppose au « merveilleux noir » que nous venons de voir. C'est par exemple cette petite grenouille « éclore de la nuit » (77), comme sous l'effet d'une génération spontanée, qui cause une telle frayeur au narrateur dans « Le Tigre », ou encore le daim « magique » – l'adjectif revenant à trois reprises dans le texte – qui surgit devant le « coronel » Logrado et l'entraîne dans une poursuite folle, au cours de laquelle il n'hésite pas à abandonner son fils, encore dans les langes, et qui finalement le ramène chez lui, après l'avoir totalement désorienté : « il fut pour de bon convaincu d'avoir eu réellement affaire à une bête magique » (121). Allusion possible aux légendes médiévales sur les cervidés, dont on trouve un écho dans les *Lais* de Marie de France³⁴. D'autres créatures fabuleuses sont

33. — Pas nécessairement d'ailleurs celle que T. Todorov désigne comme productrice de l'hésitation interprétative qui est selon lui au cœur du fantastique. On peut préférer à ce binarisme parfois simpliste l'analyse plus subtile d'Irène Bessière, pour qui le fantastique identifie « la manifestation de l'insolite à celle d'une hétérogénéité, toujours perçue comme organisée, comme porteuse d'une logique secrète ou inconnue » (*Le Récit fantastique. La Poétique de l'incertain*, Larousse, 1974, p. 23). Christine Brooke-Rose, dans *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic* (Cambridge University Press, 1981), considère que le fantastique ressortit à l'ambiguïté narrative, indépendamment de la présence ou non d'éléments pouvant être interprétés comme surnaturels.

34. — Ainsi que deux romans de Maurice Genevoix, *La Dernière Harde*, publié en 1938 – que Cendrars pouvait donc avoir lu – et *La Forêt perdue*, paru en 1967. Ce dernier roman place l'action au Moyen Âge et s'inspire de la littérature

d'ailleurs explicitement mentionnées, comme le « loup-garou » (85), ou « l'aegipan » (75), et parfois les humains en viennent à partager des traits communs avec les animaux, tels Pa Tinho, ce « nègre herculéen » (67) dont la « reptation silencieuse » (70) à travers les fourrés impressionne le narrateur. On peut émettre ici une hypothèse sur les sources parallèles de ces récits de chasse amplifiés par le mythe : en deuxième page du numéro de *Paris-Soir* du 30 mai 1938, soit plus d'un an avant la parution dans le même journal des « aventures » cendrarsiennes, on trouve sous la signature de Jean Laurespin un compte rendu assez flamboyant d'une exposition au Musée des Colonies, intitulé : « Des trophées qui parlent. Histoires de chasse... aux animaux phénomènes », où l'auteur affirme que les magnifiques mais bien réelles bêtes empaillées, toutes victimes de chasseurs européens, sont de nature à égaler les animaux les plus fabuleux : « Tel loup de Bretagne vous surprend avec plus de force que les animaux légendaires de jadis n'effrayèrent Héraclès [sic] et Thésée ». Cendrars avait-il lu cet article ? On peut y relever un détail, l'histoire de l'homme qui, pour échapper à la griffe d'un grizzly, fait le mort, à l'instar du narrateur un peu piteux à la fin du « Crocodile ».

Quoi qu'il en soit, l'allusion à Hercule ou Héraklès est une superposition évidente du mythe et du réel, comme semble l'être la mention du chasseur biblique Nemrod dans le récit qui clôt le micro-recueil, « Le Bec-Figue ». Le narrateur évoque la figure de son précepteur napolitain, homme « doux et jovial » la semaine, mais qui se prend pour « Nemrod en personne » dès qu'il se trouve à la tête de sa troupe de chasseurs du dimanche (131). Néanmoins l'aura de respect que pourrait lui conférer cette analogie est ruinée en quelques lignes par l'évocation d'une autre figure aussi célèbre mais nettement moins prestigieuse de chasseur, lorsqu'il apparaît à l'enfant avec sa « casquette de Tartarin sur la tête » (*ibid.*) : autre symptôme de cette volonté de Cendrars de construire et déconstruire quasi simultanément une sorte de réalisme magique avant l'heure, de susciter et tromper aussitôt l'attente d'un lecteur en quête de poésie et de merveilleux. Le monde qu'il « met debout » devant nos yeux est un décor dont il révèle en même temps l'envers et l'endroit, le chatolement étrange et la platitude désenchantée.

Curieux textes, en définitive, que ces cinq récits intégrés dans *D'Oultramer à Indigo*. Cendrars vise bien à leur attribuer une litté-

cynégétique de l'époque, ce qui explique qu'il ait fait l'objet d'une édition critique par un éminent médiéviste, Jean Dufournet, chez Garnier-Flammarion en 1996.

rité et un statut de récit bref, d'abord par le simple « effet-recueil ». En effet, il insère habilement dans « Le Tigre » une référence à une autre nouvelle du recueil, en citant le « coronel » Bento, « un autre grand chasseur devant l'Éternel, dont j'ai déjà raconté l'histoire dans ce volume » (69). Authentifier la fiction par la fiction : cet « effet de littéarité » montre à quel point Cendrars « n'est pas dupe du geste d'écrire » et comment chez lui « l'activité de l'écriture se montre à l'intérieur de la chose écrite », comme le remarque à juste titre Jean-Claude Vian³⁵. Le poète se cache derrière le narrateur, et ce polygraphe révèle que l'expérience du monde, dans ces « aventures » et ce « bourlinguer » dont il a fait quasiment une figure de rhétorique, est avant tout une traversée des signes.

35. — « L'Envers du récit », in Jacqueline Bernard éd., *Cendrars, l'aventurier du texte*, Presses Universitaires de Grenoble, 1992, p. 29-37.