



HAL
open science

“ **Historicités anachroniques du livre imaginaire : Blaise Cendrars, Jean-Yves Jouannais et compagnie** ”

Adrien Chassain

► **To cite this version:**

Adrien Chassain. “ **Historicités anachroniques du livre imaginaire : Blaise Cendrars, Jean-Yves Jouannais et compagnie** ”. *Fabula-LhT: littérature, histoire, théorie*, 2019, 23, 10.58282/lht.2411 . halshs-03696127

HAL Id: halshs-03696127

<https://shs.hal.science/halshs-03696127>

Submitted on 15 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

• (TRANS-)HISTORICITÉ DE LA LITTÉRATURE



ADRIEN CHASSAIN
HISTORICITÉS ANACHRONIQUES DU LIVRE
IMAGINAIRE : BLAISE CENDRARS,
JEAN-YVES JOUANNAIS ET COMPAGNIE

Malgré leur évanescence, les livres imaginaires offrent de bonnes prises pour appréhender les formes d'historicité et de transhistoricité attachées au fait littéraire ainsi qu'à son commentaire. En fait de *livres imaginaires*, précisons tout de suite que je m'attacherai moins à ceux que l'on trouve dans des contextes de fiction [1] qu'à ce vaste corpus d'œuvres possibles, plus tard advenues ou non, mais alléguées tantôt sérieusement, tantôt ironiquement, évasivement, *etc.* dans le discours auctorial. À considérer leurs contours, les valeurs qu'on leur impute, la genèse à venir qu'elles réclament et métonymisent, à observer aussi les différents modes d'inventaires et de classements auxquels elles se prêtent, il n'est pas contestable que ces « œuvres de papier », si l'on peut dire, relèvent de plein droit de l'histoire littéraire. Plus encore, il semble que, participant de ce « symbolisme du livre » dont Ernst Robert Curtius a étudié le déploiement depuis l'Antiquité jusqu'à la Renaissance [2], elles cristallisent différentes configurations historiques de notre rapport au temps. Dans cette perspective, il est loisible de rapporter les grandes figures du livre imaginaire aux « régimes d'historicité » dont François Hartog a produit la théorie dans le sillage de Marshall Sahlins et Reinhart Koselleck [3] : aux côtés du manifeste avant-gardiste ou des formes temporalisées de l'utopie, les différentes figures de l'œuvre-monde ou du Livre total n'emblématisent-elles pas cette conception du temps aimantée par l'avenir et ses promesses qui, selon Hartog, signe le régime moderne d'historicité qui se fait jour à la fin du XVIII^e siècle ? Pareillement, l'insistance, dans le (méta)discours littéraire contemporain, des figures du livre fantôme et de l'œuvre perdue, ou encore les recherches consacrées aux textes possibles et aux œuvres inadvenues [4], n'accréditent-elles pas le diagnostic posé par l'historien sur le « présentisme » affectant les sociétés occidentales depuis la fin du XX^e siècle, et dont les grandes lignes sont connues : crise de l'avenir, pensées de la catastrophe, promotion inédite des dispositifs mémoriels, souci du patrimoine matériel et immatériel [5]... ? Sans doute, mais cette exemplification a quelque chose de pauvre, qui tient à son caractère circulaire et réducteur. De même, pour heuristique qu'elle soit, la notion de régime d'historicité est l'objet de vifs débats au sein de la communauté historique : comme le note Ludivine Bantigny dans un article de synthèse, une telle catégorie « a ceci de perturbant qu'elle tend, malgré les précautions prises à son sujet, à figer une période dans son rapport au temps et à l'histoire, à en cristalliser la domination, à en réifier les traits. Elle fait écho à une institution organisée qui pourrait faire manquer les contestations, négliger les interstices, omettre la pluralité [6] ». D'où la préférence accordée par Bantigny à la notion d'*historicité* tout court, mieux ajustée selon elle à l'articulation complexe et mobile du présent, du passé et du futur à l'œuvre dans les expériences individuelles et collectives.

Dans un esprit approchant, il s'agira ici de se porter au plus près des pratiques et des discours afin d'observer la façon dont, autour des livres imaginaires, s'enroulent et parfois se contredisent ou se concurrencent plusieurs formes d'expériences du temps. Comme on le verra en s'attachant aux exemples de Blaise Cendrars et de Jean-Yves Jouannais, particulièrement riches en la matière, c'est faire droit aux anachronismes qui, dans le temps posthume de la transmission aussi bien que dans celui de sa production et première mise en lumière, affectent sans doute toute œuvre d'art, tout texte littéraire. Car s'il est vrai, comme l'affirme Georges Didi-Huberman, que l'anachronisme constitue une qualité « interne aux objets [esthétiques] mêmes [7] », que dire des livres imaginaires, dont le caractère virtuel fait qu'ils ne tiennent ni en place, ni en temps ? Pour reprendre le vocabulaire du philosophe Étienne Souriau, l'œuvre à l'état d'idée ou de projet participe d'une existence *sollicitudinaire*, propre à ces êtres « moindres [8] » qui « existent à proportion de l'importance qu'ils ont pour nous [9] ». Mais ce *nous*, justement, est problématique. Composite, polyphonique, dissonant par force, il est le précaire effet d'une rencontre entre des voix associées à des temps, mais aussi des espaces, des supports et des institutions dont il convient de faire cas [10]. Pour ce faire, les pages qui suivent seront amenées à circuler à travers différents contextes et époques, suivant un parcours qui, jalonné par des dates, n'est pas pour autant chronologique : peut-être ces allers-retours seront-ils le moyen de rendre en quelque façon *solidaires* ces points de vue particuliers, le « nôtre » compris.

1951-1997

Considérons pour commencer un usage paratextuel adopté tout au long de son œuvre par Blaise Cendrars, et quelques commentaires autographes et allographes dont cette pratique a fait l'objet entre les années 1950 et 2000. Dans un court essai de 1951, réponse à une enquête de *La Gazette des lettres* intitulée « Le roman que je n'écrirai jamais », l'auteur écrit :

Le roman que je n'écrirai jamais ?

Comment le savoir ?

Il ne faut jurer de rien. Depuis mes débuts, j'annonce 33 volumes en préparation. Déjà j'en ai publié plus de 40 à ce jour et, néanmoins, sur la feuille de garde de mon prochain bouquin figurera encore cette mention de 33 ouvrages en préparation, le nombre 33 étant le chiffre clé de l'activité et de la vie. Je pourrais donner des titres. À quoi bon, j'en oublie et j'en invente tous les jours, de même que tous les jours je mène un roman à bout et en amorce mille autres qui m'obsèdent durant des années et prolifèrent dans tous les sens ou se dégonflent et crèvent sur le coup et se vident de toute substance [11]...

À la figure unitaire et inhibitrice du livre « impossible », Cendrars substitue dans ces lignes la profusion vive de ses projets d'écriture. Il renvoie au péri-texte de ses livres publiés où cette profusion trouve une forme d'exposition symbolique, exploitant l'usage éditorial consistant à répertorier les ouvrages « à paraître » du même auteur. Vérifiant à sa manière l'équation moderniste « publicité = poésie [12] » dont Cendrars avait fait un mot d'ordre, ce recours à l'autobiographie prospective vaut signature, participant de la posture de boulingueur, polygraphe et graphomane que l'on connaît à l'écrivain [13]. Dans le même temps, se fait aussi jour une manière hétérodoxe d'appréhender une œuvre par sa dimension potentielle, par le nuage virtuel des livres tour à tour désirés, ébauchés ou renoncés qui accompagnent et secondent son développement. Prenant l'exemple de Balzac, Cendrars s'étonne ainsi qu'à la faveur des développements de la psychanalyse – ce « beau joujou [...] sorti de la nursery pour devenir un outil de la prospection » – « aucun érudit ou fin lettré n'ait encore eu l'idée de dresser l'inventaire de tous les projets des livres avortés dont [celui-ci] parle et qui pullulent dans sa correspondance ». Il ajoute :

Un tel inventaire, un catalogue méthodique et raisonné, un atlas, un panorama qui pourrait s'étendre à l'ensemble des auteurs contemporains et que j'intitulerais volontiers *Manuel de la Bibliographie des livres jamais publiés ni même écrits* ouvrirait des horizons nouveaux sur la chose littéraire en fixant pour chaque auteur « ses » thèmes interdits [14] [...].

Dans trois études successives parues entre les années 1970 et 2000, Claude Leroy a bien rendu compte de cette poétique cendrarsienne de l'annonce, ainsi que de cet énième projet adressé avec un peu d'ironie à « l'érudit et fin lettré », au chercheur besogneux que l'écrivain suisse n'est décidément pas. Non sans marquer toutefois de significatifs pas de côté : en 1976, dans un numéro d'*Europe* consacré à l'écrivain suisse, Leroy observe chez Cendrars un geste de suspension émancipateur, « priv[ant] le lecteur de la maîtrise du commentaire, en repoussant l'échéance du dernier mot [15] ». En 2002, le même critique reconduit peu ou prou ces analyses dans les actes d'une décade de Cerisy sur le « livre imaginaire », décrivant les projets cendrarsiens comme l'expression d'un « pacte d'infini », d'un « refus des contraintes mortifères du livre dans le livre lui-même [16] ». Mais il en livrait en 1996 une image sensiblement différente dans un article du *Magazine littéraire* dédié aux « livres fantômes ». Dans les colonnes de ce texte, le Manuel et les « à paraître » de l'écrivain rejoignent l'« inventaire des livres en moins » dressé par Leroy, inventaire dont le spectacle, note-t-il, « porte à la mélancolie [17] ». Le contraste est frappant : alors qu'en 1951, Cendrars envisageait son Manuel comme le moyen de documenter l'intimité du travail des écrivains, de relever leurs points de butée inconscients, voici que le boulingueur nourrit une méditation sur l'absence et la disparition des livres, toutes modalités confondues : soient-ils « ruinés par le temps, sacrifiés par l'auteur ou d'autres mains, cachés, volés, inachevés ou même inédits [18] ».

Une année plus tard, en 1997, le texte de Claude Leroy dans le *Magazine littéraire* sert d'appui à l'écrivain et critique d'art Jean-Yves Jouannais dans un essai consacré à la « figure lumineuse et libre de l'artiste sans œuvres [19] », dont Bartleby constitue le personnage allégorique et l'art conceptuel, l'horizon esthétique privilégié. Aux côtés de Jacques Vachet, Félix Fénéon, Jorge Luis Borges, Marcel Duchamp, Roland Barthes et d'autres, Cendrars est à son tour amené à poser dans le costume du scribe de Melville :

Érotisme d'un Blaise Cendrars envisageant la rédaction d'un « Manuel de la bibliographie des livres jamais publiés ni même écrits ». Cendrars qui mit lui-même en circulation dans les limbes éditoriales plus de trois cents fantômes d'ouvrages, annonçant systématiquement au terme de ses bibliographies « 33 volumes » en préparation ; jamais les mêmes, tous identiquement destinés à demeurer des titres [20].

Au regard mélancolique de Leroy porté sur les projets cendrarsiens passés de possibles à irréels, succède ici un tableau controuvé. Comme si, pour que les autobiographies prospectives de Cendrars échappent à la logique posturale et auto-promotionnelle que l'essai de Jouannais déprécie, il fallait qu'elles aient toutes d'emblée relevé de la fiction ou du canular, que l'intention de les honorer en ait dès le début été feinte ou absente. *Nolens volens*, l'essayiste ignore la grande variété de statuts que Cendrars prête à ces listes d'ouvrages à venir, comme ce dernier s'en explique dans « Le roman que je n'écrirai jamais » :

[L]a liste des 33 volumes en préparation que j'annonce depuis plus de quarante ans n'est ni exclusive, ni limitative, ni prohibitive, le nombre 33 étant le chiffre clé de l'activité et de la vie. Ce n'est donc point une liste noire. Si elle comporte un index, ce n'est pas une mise à l'index. Elle ne comporte pas non plus que les titres des romans que je n'écrirai jamais. L'autre jour, j'ai eu la surprise d'y découvrir *La Main coupée*, ouvrage que je n'ai publié qu'en 1948 et qui y figurait depuis 1919. Je l'avais complètement oublié ! Y figurent également des romans que je vais reprendre et qui paraîtront dans les années qui viennent [21].

Arasant les aspérités de ces trente-trois titres invoqués de livre en livre, Jouannais introduit sans ciller l'auteur polygraphe, chantre du modernisme et de la poésie publicitaire, dans son panthéon des *artistes sans œuvres*. Là-même où Cendrars voyait la

source vive, véritable « pile atomique » de son (de toute) écriture, apparaît désormais la marque d'une éthique dandy de la rétention et de l'improduction, frappant d'ironie tout engagement volontaire dans l'écriture et la publication.

En peu de temps, sont déjà apparues quelques-unes de ces figures du livre imaginaire particulièrement conductrices d'historicité : du projet futuriste aux livres fantômes contemporains, en passant par la forme post-structurale et post-mallarméenne du *livre à venir* dont Leroy s'inspire dans son texte de 1976, empruntant à Blanchot et à Barthes. Mais cette ligne chronologique est compliquée par ceci que, de proche en proche, c'est bien le même objet, le même référent *déjà temporalisé et inscrit dans l'histoire* qui se transforme, marquant plis et replis dans le temps, donnant à observer ce que Didi-Huberman nomme « la contredanse des chronologies et des anachronismes [22] ». Anachronisme majuscule, dans le cas de Jouannais, puisqu'il a justement traité à une affaire de temporalité : la relance, la remise en partage des projets cendrarsiens est ici corrélée à une transformation de leur condition temporelle (et aspectuelle) irréductible au seul et simple *passage du temps* – sauf à imaginer que ce « passage » puisse également aller à rebours. Inutile d'incriminer, au nom de la rigueur philologique, la démarche de Jouannais : ce serait passer à côté de l'un des traits caractéristiques de l'œuvre essayistique de l'auteur, qui se plaît à instiller dans le discours intellectuel certains traits, faits et même personnages fictifs, lesquels viennent inquiéter le contrat référentiel du genre [23]. Il demeure que cette forgerie vénielle a pour effet – au contraire, il me semble, des « chimères » que Cendrars mêle à ses inédits et ouvrages programmés ou sur le métier – d'homogénéiser son objet, de simplifier sa condition temporelle. Comme un arbre cache une forêt, l'anachronisme tend ici à en oblitérer d'autres, qui vont m'intéresser à présent.

1951

À lire le texte de Blaise Cendrars, « Le roman que je n'écrirai jamais », paru le 15 juin 1951 dans *La Gazette des lettres*, on comprend que Claude Leroy s'appuie sur lui pour affirmer que « Cendrars a élevé le livre imaginaire à la dignité d'un genre [24] ». Encore faut-il préciser que l'écrivain suisse répond ici à une enquête qui certes ne dicte pas son propos, mais lui fournit au moins son occasion, son sujet et son titre. Lancée le 15 novembre 1950 par Raymond Dumay et Robert Kanters, directeurs de cette revue littéraire parisienne, cette enquête s'étend sur environ dix-huit livraisons mensuelles [25] et reçoit, par sa récurrence au sommaire, le statut d'une rubrique provisoire. S'il ne fait pas doute que la question du livre imaginaire fait l'objet, chez Cendrars, d'un investissement intense et singulier, cette singularité prend ainsi sens et valeur dans un cadre où le discours auctorial sur le livre imaginaire fait l'objet d'une *demande*, participe d'un dispositif médiatique qui le précède et l'informe. Rappelons la note d'intention de l'enquête, placée en tête de la première réponse procurée par Paul Vialar :

Quel est le romancier qui ne porte pas dans son cœur un beau projet de roman dont il sait bien que, pour une raison ou pour une autre, il ne le réalisera jamais ? *La Gazette des Lettres* a eu l'idée de demander à quelques-uns des maîtres d'aujourd'hui de raconter à ses lecteurs ce roman qui ne verra jamais le jour, et c'est M. Paul Vialar qui a bien voulu inaugurer cette série [26].

Nous sommes là en plein dans la recherche de la confiance, du secret d'atelier. Les écrivains sont amenés à se prononcer sur un roman imaginaire à la fois désiré et réprimé, dont les rédacteurs de *La Gazette littéraire* présupposent le caractère universel, transhistorique. C'est associer, sinon confondre, la généralité d'un lieu commun attaché à l'activité littéraire avec une expérience effective, effectivement partagée par tous les romanciers. Soulignons que le profil du *livre impossible* ne recouvre pas celui du *livre fantôme* allégué par Claude Leroy et Jean-Yves Jouannais. Loin d'être assimilés à des Bartleby ou à des dandys, les « maîtres » réunis par Dumay et Kanters sont pour la plupart des écrivains prolifiques, ayant rencontré des succès populaires. Si le livre impossible est ainsi objet de curiosité, c'est qu'il fait en quelque sorte figure d'exception ou de point de fuite dans la pratique des écrivains.

De livraison en livraison, les réponses publiées empruntent des voies diverses, chacune (dés)investissant à sa façon le lieu commun auquel il s'agit de se mesurer. Le 15 juillet 1951 par exemple, Jean-Jacques Gautier, romancier et critique au *Figaro*, insiste comme Cendrars sur la profusion de son imagination romanesque, mais en tire un commentaire plus mélancolique : dans la « grosse chemise bête, gonflée à craquer [27] » des projets amassés au fil des ans, formés dans des moments d'enthousiasme, rien ou presque de viable. Et l'ironie du sort fait même que certaines de ces « idées mirobolantes » reviennent comme neuves plusieurs fois dans les feuillets : occasion de mortification « pour le pauvre bonhomme de romancier, pour l'artisan de lettres, pour l'honnête ouvrier en écriture... [qui] s'est cru un instant animé [28] ». Dans la réponse qu'il publie dans la *Gazette* du 15 mars 1951, Henri Troyat, quant à lui, refuse de s'engager dans cette imagination de l'impossible, et exprime ses doutes sur le sujet de l'enquête :

Comment voulez-vous qu'un écrivain, parlant d'un sujet de roman, puisse affirmer sans détour qu'il ne l'écrira jamais ? De deux choses l'une : ou ce sujet ne l'intéresse pas, et, dans ces conditions, à quoi bon le confier au public ? ou ce sujet, l'intéresse, et notre homme aurait bien tort de jurer qu'il s'interdira, toute sa vie durant, d'en tirer un livre. Pour ma part, je me refuse à engager l'avenir de cette manière catégorique et aveugle. Le problème dont je vous entretiendrai, je n'ai nullement renoncé à l'exploiter sous la forme d'un ouvrage littéraire. Tout au plus puis-je dire que je ne suis pas encore décidé à rédiger ce récit, que j'attends son mûrissement dans ma tête, que j'hésite sur les procédés techniques à utiliser pour l'illustration et l'animation de l'idée conductrice [29].

Suit le synopsis dudit projet de roman et son titre, *Les Héritiers de l'Avenir*, qui correspond bel et bien à un cycle romanesque qui paraîtra dix-sept ans plus tard, entre 1968 et 1970. Autant dire qu'il y a loin de cette conception positiviste et fortement professionnalisée de l'écriture romanesque au lyrisme créateur de Cendrars et de sa « pile atomique », ou aux velléités romantiques de Jean-Jacques Gautier. Cette diversité des contributions est également formelle : si la majorité des textes

associent de diverses manières le commentaire auctorial à la formulation d'un résumé de roman, certaines réponses – celles de Cendrars, Jean-Jacques Gautier, Charles Plisnier et Guy Dumur – relèvent totalement ou presque du commentaire auctorial et du registre de l'essai. À cette façon de dévier la question posée vers la mise en cause de son principe ou de sa pertinence, répond le contournement inverse, qui consiste à ne communiquer qu'un simple synopsis romanesque, sans autre forme de commentaire. Ainsi font Claude Roy, Jacques Laurent ou encore Marcel Aymé, lequel affirme d'emblée : « excusez-moi, cher Raymond Dumay, de brûler le préambule et d'en venir tout de suite à l'action [30] ». Ces dernières contributions sont sans doute celles qui révèlent le mieux la dimension paradoxale de l'enquête proposée par la *Gazette*, parce qu'elles en subvertissent la logique tout en la prenant au pied de la lettre : idées de roman croquées en quelques pages, elles se présentent comme une réponse nue à la question posée mais éludent, ce faisant, l'exposé des raisons qui expliquerait l'incapacité de l'écrivain à les mener à bien. Sans médiation, elles acquièrent une consistance, une positivité qui les fait migrer vers le genre de la nouvelle.

Rapporter le texte de Cendrars à l'occasion et à la série dont il procède conduit ainsi, d'une part, à faire droit à la double discordance affectant son inscription temporelle. En porte-à-faux par rapport à l'irréel du présent postulé par l'enquête, il prend encore sens par rapport à l'ensemble des contributions auctoriales, engagées dans des imaginaires du temps qui se font diversement contrepoin. Partie d'un lieu commun réputé universel, l'enquête de Dumay et Kanters donne lieu à une forme médiatique permettant de manifester la coexistence anachronique des œuvres imaginaires et des imaginaires de l'œuvre. D'autre part, c'est rappeler le discours du livre imaginaire à la genericité médiatique qui est la sienne, en deçà de l'initiative de l'auteur. Plutôt que d'« élever[er] le livre imaginaire à la dignité d'un genre [31] », suivant l'expression déjà rencontrée de Leroy, Cendrars investit une forme instituée du discours médiatique pour soumettre celle-ci à un travail de littérisation – lequel, d'une façon ou d'une autre, est sinon appelé du moins permis par cette forme, dès lors qu'elle met ainsi les écrivains à contribution. Jouant de contraintes éditoriales qui sont autant de *possibles*, Cendrars les annexe à son œuvre pour leur donner un sens symbolique [32] : c'est précisément ce type de geste que l'enquête de *La Gazette* lui permet de commenter et de reconduire.

1919

L'enquête qu'on vient de voir n'est qu'une manifestation parmi d'autres de la grande banalité des discours du livre à venir dans l'espace médiatique moderne. Outre les enquêtes, il faudrait évoquer les interviews, où ne manque jamais une question sur les projets en cours, mais aussi les brèves dédiées aux « projets » ou aux « travaux » en cours des écrivains, lesquelles sont parfois réunies sous forme de rubriques à part entière dans les pages littéraires des journaux du premier xx^e siècle. Le cas de Cendrars, à lui seul, permettrait de parcourir cet éventail de formes prospectives. Pour m'en tenir à un exemple et déplacer le repère temporel, j'évoquerai une autre enquête à laquelle contribue l'écrivain, publiée quotidiennement au sortir de la première guerre mondiale, d'août à septembre 1919, dans le journal *L'Intransigeant*. Le 13 août, « les Treize » (pseudonyme collectif des responsables des pages littéraires) présentent ainsi leur démarche :

Les Treize ont demandé à quelques-uns des écrivains qui ont été mobilisés de leur dire ce qu'ils préparaient au point de vue littéraire et si les conditions de la guerre leur avaient permis de travailler.
Il était intéressant, en effet, de savoir si le temps de guerre avait été pour tous les écrivains mobilisés du temps perdu [33].

Ouverte dans sa formulation, la question posée par *L'Intransigeant* ne porte pas directement sur le traitement littéraire de la guerre. Elle interroge plutôt les effets de cette guerre, quels qu'ils soient, sur la pratique des écrivains quelle qu'elle soit. Elle interroge la compossibilité de la mobilisation militaire et de l'écriture pour aboutir au constat (peu surprenant dira-t-on) qu'« exception faite pour les auteurs qui se trouvèrent dans une situation privilégiée, la guerre a vraiment nui au labeur des jeunes écrivains. Puissent les mois qui viennent les dédommager avec toute l'ampleur souhaitable ! [34] ». À une époque que Walter Benjamin, évoquant le mutisme des soldats revenus du front, a placée sous le signe d'une crise de l'expérience et de sa communicabilité [35], les Treize dressent un état des possibles littéraires, tâchent de sonder ce qu'il reste d'avenir à des écrivains que l'expérience des tranchées a collectivement déconditionnés et traumatisés. Cette démarche de *L'Intransigeant* a pour toile de fond l'opposition entre les « tenants du maintien de la mobilisation intellectuelle du temps de la guerre groupés autour des hommes d'Action française [36] » et ceux qui, comme Jacques Rivière dans la *NRF* ou les signataires internationaux de la « Déclaration de l'indépendance de l'esprit » dans *L'Humanité* du 26 juin 1919, se prononcent en faveur d'un « désengagement politique et moral » des écrivains. De cet appel du 26 juin, un seul des premiers signataires participera à l'enquête des Treize [37], où la droite nationaliste est davantage représentée, en cohérence avec la ligne politique du journal [38]. Lisons les deux premières réponses publiées au bas de la présentation citée ci-dessus :

Cher ami,
Je travaille à une enquête, auprès des combattants, sur *l'état présent et l'avenir de la France*. D'autre part, je termine un volume sur les États-Unis. Rien ne peut empêcher un travailleur de travailler : j'ai publié quinze volumes pendant la guerre, qui s'ajoutent aux quarante que j'avais donnés déjà.
Louis Thomas

Mes chers Treize,

Puisque, à deux reprises, le presque invisible ennemi, et une fois le tout à fait invisible moustique de Macédoine, se sont plu à m'envoyer à l'hôpital, j'ai pu « travailler » pendant la guerre.

Dans les tranchées, on peut surtout penser et comprendre pendant de trop longues heures le sens désespéré de la vie.

Ce que je prépare ? *Le Poème du Vardar*, S. P. 505 [sic], qui va paraître avec une image de Picasso, une préface musicale, véritable « commentaire de sons », de Maurice Ravel, un « commentaire de couleurs » de Benedictus et un *ex-libris* de Lambert. C'est, vous le voyez, une tentative de fusion des arts dans le creuset d'un Poème. [...]

Canudo

Comme ces deux premières contributions, les suivantes se signalent par leur façon d'appréhender la notion de *travail*, soumise à des traitements contrastés dont témoignent ici les guillemets prudents de Ricciotto Canudo et l'emphase de Louis Thomas [39]. Pour le poète et romancier Christian Frogé, dont l'avis est publié le lendemain, la guerre n'a également laissé de temps pour l'écriture qu'à l'hôpital, mais elle a affecté la « sensibilité » des écrivains :

La guerre a aiguisé notre sensibilité — et peut-être surtout notre pitié.

Au front de combat, j'ai pu jeter sur le papier quelques notes hâtives, mais je n'ai travaillé qu'à l'hôpital, durant les longues journées monotones et douloureuses, où l'on sent que l'âme a besoin de se ressaisir.

Je termine actuellement mes *Diabes noirs*, promis à Berger Levrault, qui sont un peu l'histoire de la grande misère des tranchées. Je reprendrai ensuite mes *Porte-Glaives*, un poème que j'avais commencé en mai 1914... à l'heure où je prévoyais l'affreuse tragédie de ces quatre années.

Et puis... et puis... je voudrais faire du théâtre — du théâtre en vers ! J'ai remis à Gémier trois actes : *En ce temps là, Jésus...*

Que deviendront-ils ?

En attendant, je travaille. Il ne faut pas que la vague de paresse nous atteigne, nous autres combattants [40] !

Ainsi Frogé hésite-t-il entre la reprise des projets interrompus par la guerre (*Les Porte-Glaives*) et l'ambition de rendre compte de celle-ci (*Les Diabes noirs*), entre la mobilisation d'un imaginaire prophétique de l'écrivain (« à l'heure où je prévoyais l'affreuse tragédie... ») et l'évocation plus triviale de ses démarches dans le domaine de l'écriture dramatique. Adressée à soi et à la collectivité des écrivains démobilisés, l'exhortation finale promet — avec, peut-être, une once d'autodérision ? — un transfert de la morale soldatesque à l'activité littéraire elle-même. Dans sa réponse publiée le 16 août, le poète Alfred Droin fait entendre un autre langage :

Très honoré confrère,

La seule poésie qui compte est celle qui a des ailes, comme la prière. Pour créer cette poésie, il faut du silence et du recueillement. Le tumulte des batailles l'effarouche. La vie du front, surtout pour le simple soldat, écrasé par le labeur quotidien, si elle n'est pas tout à fait contraire aux longs repliements de l'âme sur elle-même, n'offre jamais les longs loisirs que demande la réalisation d'un poème achevé.

Aucune œuvre vraiment belle n'est née des tranchées, ou de la zone de l'avant. Nous n'avons lu *jusqu'ici* que des strophes vulgaires, maladroitement : lyrisme, grossier que seuls peuvent supporter les admirateurs de Barbusse. C'est de l'art de primaire ou de primate, qui barbote dans le fumier et ignore les étoiles.

Vous me demandez quels sont mes projets, au point de vue littéraire. Ma réponse sera simple : je suis le serviteur des Muses et non leur chef. Je n'écris jamais pour me conformer à un plan tracé d'avance. Le frôlement des ailes divines m'est nécessaire. Je ne suis guère plus renseigné que vous sur ce que j'écrirai demain. *Spiritus uti vult spirat* [41].

Le poète et ancien combattant ne se contente pas de postuler l'impossibilité structurelle de produire une œuvre « vraiment belle » à proximité du champ de bataille, impossibilité qui se révèle dans la pauvreté, selon lui, de la littérature de guerre jusqu'alors publiée. Il dément aussi la pertinence de la notion de projet pour la description de son activité créatrice [42], lui substituant un imaginaire de l'inspiration poétique. Le lendemain, la contribution de Blaise Cendrars remet à l'honneur le discours de projet. Je la reproduis dans toute sa longueur :

Vous me demandez ce que je prépare. Voici, j'ai six volumes sous presses, qui paraîtront à la rentrée aux *Éditions de la Sirène* : 1° *Le Film de la Fin du Monde* avec des compositions de Léger ; 2° *L'Anthologie Nègre*, un volume de 600 pages. Aux *Éditions de la Nouvelle Revue Française* : 3° *Du monde entier*, poème ; 4° *L'Eubage (aux Antipodes de l'Unité)*, une synthèse critique de l'Univers. Aux *Éditions du Sans Pareil* : 5° *Les Poèmes Élastiques*, une plaquette ; 6° Une traduction des *Master of Balantras* de Stevenson.

D'autre part, je mets la dernière main à un roman intitulé : *Moravagines* [sic], *idiot*. Voici quelques mots à son sujet qui répondent à votre deuxième question et vous jugerez par vous-mêmes si les conditions de la guerre m'ont permis de travailler.

Durant deux ans de présence sous les drapeaux je n'ai pas écrit une ligne. Une flamme créatrice me dévorait. Dans la vie obscure des tranchées je ne pensais qu'à une chose, qu'à Moravagine. Jamais Moravagine ne m'a quitté, ni de jour, ni de nuit. Il m'accompagnait en patrouille, m'inspirait des trucs de bandit pour tendre une embuscade, un piège. Dans les marais de la Somme c'est lui qui me réconfortait en me parlant de sa vie d'aventurier alors qu'il connaît les pampas détrempées par le terrible hiver de la Patagonie. Sa présence illuminait ma cagna et mes camarades ne s'en sont jamais doutés.

À l'arrière, j'encaissais tout, brimades, corvées, servitudes, vivant de sa vie de prison. Il était à côté de moi à l'attaque et c'est peut-être lui qui m'a donné la volonté et l'énergie de me relever seul sur le champ de bataille de Champagne. Je le retrouvai dans mon lit d'hôpital, après l'amputation. À ce moment, il avait encore grandi. Sa jeunesse, son passé m'étaient connus. Il ne me manquait rien. Le type était là, devant moi, entier, complet. Rien de si facile que d'écrire maintenant son histoire. J'aurais pu le faire en une page ou en cent volumes, tant je possédais mon sujet.

À la réalisation, il n'en fut pourtant rien. Moravagine passa par trois états. Premièrement : *un état de pensée* : je vise l'horizon, je fouille, je sonde, je trace un angle déterminé, je happe les pensées au vol, je les engage toutes vivantes, pêle-mêle, vite et beaucoup, sténographie. Deuxièmement : *un état de style* : sonorité et images, je trie mes pensées, je les choisis, je les caresse, je les lave, je les pomponne, je les dresse, elles courent panachées dans les phrases, calligraphie. Troisièmement : *un état de mot* : correction, souci du détail neuf, le terme juste, exact, claquant comme un coup de fouet et qui fait que la pensée se cabre, typographie.

Le premier état est le plus difficile : formulation.

Le deuxième, le plus aisé : modulation.

Le troisième, le plus dur : fixation.

Vous voyez, cher ami, que la guerre est la guerre et qu'un homme de lettres est toujours un homme de lettres, à la guerre, dans les trains de la fantaisie et à sa table à écrire [43].

Après avoir donné la liste de ses six ouvrages sous presse, Cendrars se concentre donc sur le projet de *Moravagine* et son expérience des tranchées. Présenté comme une obsession et un secours vital pendant les deux ans passés au front, le livre à venir (métonymisé par son héros éponyme, déjà si complètement présent et vivace en imagination) signale ce qui, clandestinement, fait que l'écrivain aura moins vécu la guerre en soldat qu'en « homme de lettres » et que, au contraire de ce que suggérerait Alfred Drouin, la « flamme » qui l'animait dans son abnégation et ses faits d'armes était déjà celle de la création littéraire. Réciproquement, cette maturation virtuelle de *Moravagine* dans l'esprit du soldat ne suscite aucun état de grâce lors du retour à l'écriture : homme de lettres à la guerre, habité par son œuvre à venir, Cendrars le reste aussi face à sa « table à écrire », où les mêmes problèmes de technicité et d'exécution se posent toujours. Tel est le sens des trois états que Cendrars distingue dans la genèse de son roman, en un commentaire de méthode qui rompt avec l'évocation épique des tranchées et semble donner l'exemple d'un retour à la normale de l'activité littéraire, d'une « démobilisation des esprits [44] ». À lire *L'Homme foudroyé*, cette succession d'une phase euphorique d'imagination et d'une phase laborieuse de « réalisation » est le fait de toute genèse romanesque :

Matérialiser un roman par l'écriture est une corvée de tâcheron, aussi sombre et fastidieuse au bout de 400 pages qu'il était un trouble divin et une ivresse de créateur d'en imaginer, souvent durant des années, les péripéties gratuitement [45].

De fait, entrepris en 1914, *Moravagine* ne sera finalement publié chez Grasset qu'en 1926 et encore augmenté par la suite. Notamment, en 1956, d'une postface et d'un texte intitulé « *Pro domo*. Un inédit de Blaise Cendrars. Comment j'ai écrit *Moravagine* » qui reprendra cette même typologie de la genèse esquissée en 1919 dans *L'Intransigeant*.

1997-1919

En me gardant de trop généraliser à partir de ces quelques études de cas autour et à côté de l'œuvre de Cendrars, je voudrais, pour résumer, distinguer deux ou trois types d'anachronisme qui me semblent ici en jeu, entretenant, les uns avec les autres, des rapports de continuité [46]. Le premier agit en diachronie : c'est la petite forgerie intervenant en 1997 au détour d'un chapitre d'*Artistes sans œuvres*, où Jouannais réduit les livres imaginaires allégués par Cendrars à l'expression ironique de projets velléitaires sans lendemain. Cette re-temporalisation est elle-même marquée en historicité, puisqu'elle participe d'un intérêt contemporain pour les livres fantômes et les figures de l'*inadvenue* déjà à l'œuvre dans la source de Jouannais, le texte de Leroy paru un an plus tôt dans *Le Magazine littéraire*. À cette réinterprétation de la condition temporelle des projets cendrarsiens s'ajoute une construction rétrospective de la catégorie même du livre imaginaire. Dans cette conception qui tend à assimiler le livre imaginaire à un irréel (du passé ou du présent), se trouve oblitérée ou maquillée une part pourtant large de ce corpus d'œuvres *sollicitudinaires*, relative à l'œuvre en marche des écrivains. Plutôt que de ne retenir des livres imaginaires que ceux qui le sont restés ou le sont devenus à la suite d'une perte, on gagne ainsi à prendre en compte un certain type d'écrits gardant trace d'un *moment* où l'œuvre n'existe que de manière virtuelle ou potentielle, et où l'éventualité de sa réalisation ou de son abandon est foncièrement indécidable [47]. C'est, en tout cas, ce à quoi invitent les textes considérés par Leroy et Jouannais dès lors qu'on les observe dans leur premier environnement. Loin d'être le pur produit d'une fantasmagorie auctoriale, avant même d'être susceptibles de littérisation, ils procèdent de la rencontre et du chevauchement entre une « matrice médiatique [48] », ses genres diversement institués, et l'imagination pratique des auteurs. De ce point de vue, il est assez remarquable que ce qui relève par excellence de l'initiative auctoriale soit ici porté par un discours hétéronome, répondant à une sollicitation extérieure qui lui fournit son occasion. Nombreuses dans les revues et journaux depuis au moins la fin du XIX^e siècle, ces enquêtes, rubriques et entretiens prospectifs se portent au-devant de l'actualité des écrivains, et promeuvent une figure du livre imaginaire étrangère au couple du livre fantôme et de l'artiste sans œuvres, puisque c'est l'idée même de *travail* qui se trouve le plus souvent mise en avant. Dans ces conditions, le discours du livre imaginaire, pour virtuel et évanescant que soit son objet, ne renvoie pas à une disposition velléitaire, mais tend au contraire à documenter l'activité productrice des écrivains, à établir sa continuité, son *actualité*, en amont et en aval de la publication de leurs livres.

Bien que dominant dans les discours du livre imaginaire qu'on a observés ici, un tel paradigme du travail ne va pas sans négativité, sans discordances ou réticences. Il en va là de la seconde dynamique anachronique que l'on a rencontrée, laquelle agit cette fois en synchronie. À mesurer les assemblages composites d'imaginaires et de pratiques du temps qu'elles constituent, les deux enquêtes de *L'Intransigeant* et de *La Gazette* accréditent ce que Didi-Huberman affirme, dans *Devant le temps*, à propos de Fra Angelico et d'Alberti : « les contemporains, souvent, ne se comprennent pas mieux que des individus séparés dans le temps : l'anachronisme traverse toutes les contemporanéités [49]. » Il demeure que l'on ne saurait se satisfaire de cette opération, consistant à disqualifier une généralisation rétrospective au profit d'une mise en contexte qui elle ferait droit à la complexité, à la bigarrure irréductibles des discours et des usages. Nos deux enquêtes le montrent elles-mêmes : tandis qu'en 1951, le discours du livre imaginaire trouve son occasion dans le postulat suivant lequel tous les écrivains sont sujets à la menace (et à la séduction) d'un « livre impossible », c'est au contraire une grande césure historique, un grand traumatisme collectif qui justifie la démarche des Treize. Qu'il s'agisse d'auner l'œuvre (im)possible à la transhistoricité d'un lieu commun ou à la transversalité synchronique d'une expérience traumatique partagée (la mobilisation), on voit que la généralisation, quelle que soit sa pertinence, est déjà logée *dans la question*. Autrement dit qu'elle précède, précipite et finalement *augmente* cette historicité plurielle qui émane du discours des écrivains et de leur montage dans l'espace du journal, ou de la revue. C'est dire la difficulté, souvent même l'impossibilité qu'il y a à départir les anachronismes produits par le discours critique des contretemps affectant constitutivement l'objet « littérature ». Et si de telles généralisations interviennent en amont et au lieu même de ce sur quoi portait l'anachronisme de Jouannais, il convient, réciproquement, de descendre aval jusqu'au lieu de cet anachronisme [50], afin de faire droit aux effets temporels qui, en même temps que son objet, affectent l'actualité de l'essayiste. Aussi conclurai-je en revenant à la démarche de ce dernier, occasion d'introduire un troisième type d'anachronisme.

Par son expérience de critique d'art, de commissaire d'exposition autant que par son œuvre écrite et performée, Jean-Yves Jouannais témoigne à plein de la prégnance du *paradigme de l'art contemporain* dans la littérature actuelle, marquée par un « débordement de l'œuvre au-delà de l'objet [51] », et par le développement d'une « littérature exposée [52] », explorant les dehors du livre. L'auteur présente la chose sans détour dans un entretien de 2010 accordé à Olivia Rosenthal pour *Littérature* :

J'ai toujours rencontré des écrivains malheureux, parce qu'ils n'étaient pas publiés, parce qu'ils étaient publiés mais pas lus, parce qu'ils étaient lus mais critiqués, parce qu'ils avaient un prix littéraire et qu'on refusait leur manuscrit suivant... J'ai trouvé peu d'exception à cette règle. Comme je ne supporte pas de souffrir gratuitement, j'ai toujours désiré ne pas être malheureux à cause de la littérature. De fait, je me suis toujours offert des livres comme des cadeaux à moi-même, sans me considérer comme un écrivain. Le livre n'est qu'un épisode formel qui apporte une gratification. Mais on peut en faire l'économie. On peut faire l'économie de la publication et de l'écriture en elle-même. Cela m'intrigue de savoir jusqu'où on peut amenuiser l'expérience de l'écriture pour qu'il demeure néanmoins de la littérature. C'est ce que j'essaie de faire avec *L'Encyclopédie des guerres* [53].

À l'utopie bartlebyenne de l'artiste sans œuvres, se mêle dans ces lignes une conception plus terre à terre qui affirme le besoin de reconnaissance sociale de l'écrivain, tout en continuant d'imaginer et de promouvoir une littérature émancipée du livre, sinon même de l'écriture. Il est frappant de voir ici l'ambiguïté d'un mot comme *publication*, qui paraît renvoyer au seul support livresque, lors même que Jouannais, loin de se retirer dans le silence, expérimente une autre forme de publication, où sa parole et sa personne sont particulièrement exposées. En effet, d'une façon qui renoue étrangement avec les figures de l'œuvre totale et de la conversion littéraire, Jouannais se consacre presque entièrement, depuis 2008 et encore aujourd'hui, au projet de *L'Encyclopédie des guerres*, vaste cycle de conférences-performances mensuelles, accueilli par le Centre Pompidou et la Comédie de Reims. Partie d'un projet de livre, cette entreprise a été réorientée vers la scène par le secours d'une commande institutionnelle [54] qui, semble-t-il, a offert à l'auteur le moyen de composer entre désir de reconnaissance et aspiration à s'émanciper du support écrit. Tant s'en faut donc que cette démarche soit comparable aux projets sans lendemain et aux conduites d'invisibilité, de disparition ou d'anonymat qui sont opposées, dans *Artistes sans œuvres*, au productivisme affectant les espaces littéraire et artistique contemporains. En effet, l'auteur-performeur de *L'Encyclopédie des guerres* investit là des formes de visibilité et de publication extérieures au livre qui, empruntant aux pratiques de l'art contemporain, relèvent aussi d'une nouvelle économie élargie du littéraire. Celle où le livre, tout en demeurant un repère central, n'est plus la source unique ni même majoritaire du capital symbolique et matériel des écrivains, de plus en plus adonnés aux performances, lectures, ateliers d'écriture, etc. Lisons la description de cette *Encyclopédie*, telle qu'elle apparaît dans une note d'intention mise en ligne sur le site internet de Beaubourg :

C'est un livre en train de s'écrire, et qui va s'écrire en public, sur scène. L'usage commun implique que l'écriture d'un ouvrage soit motivée par un projet précis, le développement d'une théorie. On suppose que le sujet préexiste à l'écrit, que le livre offre l'espace de sa démonstration. Or, il s'agit là de faire de l'essai le lieu d'élucidation de son prétexte même. Une analyse spéculative en aveugle, centrée non pas sur l'énonciation d'une thèse, mais centrifuge, sur la découverte de son amorce, sur la nomination de son prétexte. Aussi, le principe de cette enquête est-il celui de la candeur, et sa méthode, l'idiotie [55].

Satisfaisant à la nécessité, pour l'institution, d'assurer la bonne présentation de son programme de conférences et de sa bibliothèque numérique, cette note est aussi le moyen d'attester et d'explicitier la littérarité paradoxale (et par là fragile) de ces séances. Refusant l'idéalisme du projet [56], l'auteur y substitue une démarche « idiote [57] » d'amateur, alternant entre des lectures de textes traitant de la guerre et des commentaires improvisés, qui explorent les mobiles et les enjeux intimes de cette enquête. Rémanente, insistante, la figure du livre continue d'être mobilisée dans ces lignes, pour décrire une œuvre qui n'est pas destinée à exister sous une forme écrite, mais à s'épuiser dans le présent de « tentatives orales » (suivant la formule de Francis Ponge). Mais sans s'y réduire tout à fait, puisque ces séances font l'objet d'un archivage et d'une mise en ligne exhaustive sur le site du musée-bibliothèque parisien. Quant à lui, le livre imprimé n'est en rien laissé pour compte dans le travail de Jouannais. Depuis 2008, l'auteur a publié plusieurs essais et romans, où *L'Encyclopédie des guerres*, ressaisie par la fiction (et l'autofiction), joue un rôle central [58]. À propos de *La Bibliothèque de Hans Reiter*, parue en 2016, Laurent Demanze a bien commenté cette tension irrésolue entre la scène et le papier :

L'on pourrait bien sûr y voir une palinodie, et les limites d'un projet qui a encore besoin de l'objet-livre pour trouver une pleine légitimité ou occuper le champ littéraire. Je préfère quant à moi y déceler la nécessité de moduler des seuils au cycle de conférences, de proposer des perspectives singulières qui tournent autour et convergent vers une encyclopédie absente, par modulation, travestissement, déclinaison. Et ce faisant, ces romans lui donnent corps indirectement, donnent à rêver cette encyclopédie : comme lorsque le narrateur entre dans une immense bibliothèque sur trois étages, dont les pièces sont disposées selon les entrées alphabétiques d'une encyclopédie, « une encyclopédie des guerres sur trois étages », ajoute le narrateur [59].

Sans m'en tenir non plus à la lecture bourdieusienne ici congédiée (mais sans la disqualifier), il me semble important de faire droit, dans cet élan maintenu en direction d'une « encyclopédie absente », aux formes de publication adoptées par Jouannais, aux discours et pratiques distinctes dont elles sont l'objet suivant les moments et les lieux. Comment lire, en effet, cette œuvre livresque nombreuse, aimantée par une grande encyclopédie hors du livre, elle-même arquée sur un principe biblioclaste tout en faisant fond sur une bibliothèque de guerre proliférante, inlassablement lue, citée sur scène, et susceptible à son tour de revenir au livre [60] ? Comment appréhender l'archivage minutieux qui, mois après mois, adresse à la postérité une œuvre que son auteur

répète évanescence, soustraite à la publication ? Tout se passe comme si, même écrite, performée ou tout cela à la fois, l'œuvre jouannaisienne conservait une certaine existence imaginaire, la rendant en quelque sorte anachronique à elle-même, aussi bien qu'à son auteur. Anachronisme d'un troisième ordre, travaillant, troublant de l'intérieur la façon dont artistes et écrivains conçoivent leur œuvre, temporalisent sa genèse et historicisent sa publication. D'une façon, on le voit, qui engage nécessairement des angles morts. Tout au contraire de *temps morts*, ces derniers ne sont peut-être rien d'autre que du temps vivant, si l'on pense à l'inachèvement et à l'irrésolution qu'ils trahissent, ainsi qu'à la transmission dynamique et inquiète qu'ils engagent. Les autobiographies prospectives de Cendrars, par la diversité de statut des ouvrages annoncés et pourtant mis sur le même plan, donnaient déjà à lire un phénomène du même ordre. Si la lecture de Jouannais ne leur rend pas justice, on peut dire que son œuvre, actuelle et imaginaire, y procède en quelque sorte d'elle-même.

*

Au commencement de cette étude, j'ai laissé de côté une approche des livres imaginaires qui sélectionnerait quelques prototypes pour en faire les expressions paradigmatiques d'un rapport collectif au temps. Tant s'en faut que nous ayons été conduits à « déperiodiser » les discours rencontrés : il n'est que de voir comme contrastent le futurisme des projets cendrarsiens et le présentisme sensible chez l'auteur d'*Artistes sans œuvres*, le discours du livre imaginaire en venant à prendre des valeurs contraires, signe d'un refus d'œuvrer là où il était l'indice d'un travail en cours. À mesure, paradoxalement, qu'il dé- ou méshistoricise son objet, l'anachronisme diachronique dont Jouannais a donné l'exemple peut aisément être mis au profit d'une lecture en termes de régimes d'historicité – comme le fait aussi, à plus forte raison, le geste critique qui vient rappeler la lettre et le contexte des discours cendrarsiens. De la même manière que l'anachronisme provoque une relance de l'enquête, de même l'hypothèse des régimes d'historicité vaut-elle sans doute aussi, peut-être avant tout pour les écarts et les dissonances qu'elle permet d'apprécier. Ainsi des deux autres formes d'anachronismes que nous avons rencontrées : celle qui s'anime, en synchronie, entre les œuvres imaginaires, entre les commentaires qui les portent ; celle qui, de l'intérieur, informe et faille le rapport des écrivains à leur propre œuvre actuelle et virtuelle. En prenant pour objet ces trois espèces de contrepoints dont les œuvres imaginaires peuvent être le siège, en mettant en avant leur articulation et en définitive leur connaturalité, j'ai sans doute laissé peu de place à la part transhistorique de la transmission littéraire : à moins de tenir comme tel ce qui non pas subsiste à l'identique mais se transforme dans le temps et conserve la trace et les germes de ses mues successives ; à moins d'imaginer que ces contretemps, non pas bien sûr dans leur propos mais dans leur *forme*, sont paradoxalement de ces choses qui restent, ou du moins reviennent, et de là permettent aux temps et aux sujets de communiquer.

BIBLIOGRAPHIE

Acta fabula, vol. 15, n° 9, doss. n° 35, *La Bibliothèque des textes fantômes*, en ligne, 2014 :
<http://www.fabula.org/acta/sommaire8963.php>.

Fabula-LhT, n° 13, *La Bibliothèque des textes fantômes*, dir. Laure Depretto et Marc Escola, en ligne, 2014 :
<https://www.fabula.org/lht/13/>.

L'Intransigeant, enquête « Que préparez-vous », 13 août-23 septembre 1919.

Littérature, n° 160, *La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, dir. Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel. 2010.

Littérature, n° 192, *La littérature exposée 2*, dir. O. Rosenthal et L. Ruffel 2018.

AYMÉ Marcel, « Le roman que je n'écrirai jamais. *La Fille du Shérif* », dans *La Gazette des lettres*, n° 4, 15 janvier 1951, p. 59-61.

BANTIGNY Ludivine, « Historicités du xx^e siècle. Quelques jalons sur une notion », dans *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 117, *Historicités du xx^e siècle. Coexistence et concurrence des temps*, dir. id. et Quentin Deluermoz, 2013, p. 13-25.

BENJAMIN Walter, « Expérience et pauvreté » (1933), dans *Œuvres*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, t. II, p. 364-372.

—, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » (1936), dans *Œuvres, op. cit.*, t. III, p. 114-151.

BOUCHARENC Myriam, « "Publicité = poésie" : retour sur un lieu commun moderniste », dans Marie-Paule Berranger et Laurence Guellec (dir.), *Les Poètes et la publicité*, actes des journées d'études des 15 et 16 janvier 2016, Paris 3, ANR Littépub, p. 253-264, en ligne :
<http://littepub.net/publication/je-poetes-publicite/m-boucharenc.pdf>.

CENDRARS Blaise, « Publicité = poésie », dans *Aujourd'hui*, 26 février 1927.

- , *L'Homme foudroyé* (1945), Paris, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », 2002.
- , « Le roman que je n'écrirai jamais », dans *La Gazette des lettres*, Nouvelle série, n° 9, 15 juin 1951, p. 51-53, repris dans *id.*, *Trop c'est trop* (1957), *Œuvres complètes*, t. VIII, éd. Hughes Richard, Paris, Denoël, 1965, p. 301-305.
- CHASSAIN Adrien, « “Nihil nisi propositum” : Roland Barthes et la poétique de l'œuvre à venir, entre projet et commande », dans *Revue Roland Barthes*, n° 4, *Les Avenirs de Barthes*, dir. *id.* et Laurent Demanze, en ligne, 2018 : <http://revue.roland-barthes.org/2018/07/adrien-chassain/51199/>.
- , *Fragments d'avenir. Le livre à venir et son annonce aux seuils du régime moderne d'historicité (xvi^e/xx^e siècles) : une poétique sociale du projet*, thèse de doctorat, Université Paris 8, dir. Bruno Clément, soutenue le 3 décembre 2018.
- CURTIUS Ernst Robert, « Le symbolisme du livre », *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* (1948), trad. Jean Bréjoux, Paris, PUF, 1956, p. 368-428.
- DELACROIX Christian, « Généalogie d'une notion », dans *id.*, François Dosse et Patrick Garcia (dir.), *Historicités*, Paris, La Découverte, 2009, p. 29-45.
- DEMANZE Laurent, « Jean-Yves Jouannais : “dans la contrée inouïe des batailles” ou une encyclopédie des blagues (*La Bibliothèque de Hans Reiter*) », dans *Diakritik*, en ligne, 2016 : <https://diacritik.com/2016/04/20/jean-yves-jouannais-dans-la-contrée-inouïe-des-batailles-ou-une-encyclopedie-des-blagues-la-bibliotheque-de-hans-reiter/>.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2000.
- ESCOLA Marc (dir.), *Théorie des textes possibles*, Amsterdam et New York, Rodopi, coll. « Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française », 2012.
- GAUTIER Jean-Jacques, « Le roman que je n'écrirai jamais », dans *La Gazette des lettres*, n° 10, 15 juillet 1951, p. 3-5.
- GEOFFROY Jacques, *La Fictiothèque*, Paris, Edilivre, 2017.
- , *Mille et un livres imaginaires*, Saint-Imier, Canevas, 1997.
- GOYET Bruno et OLIVERA Philippe, « Les mondes intellectuels dans la tourmente des conflits », dans Christophe Charle et Laurent Jean-Pierre (dir.), *La Vie intellectuelle en France, t. II : De 1914 à nos jours*, Paris, Seuil, 2016, p. 19-41.
- GUIDÉE Raphaëlle, « Anachronisme des œuvres d'art et temps de la littérature (ou comment l'histoire de l'art vint au secours de l'histoire littéraire) », dans *Fabula-LhT*, n° 8, *Le Partage des disciplines*, dir. Nathalie Kremer, en ligne, 2011 : <https://www.fabula.org/lht/8/>.
- HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* (2003), Paris, Seuil, coll. « Point histoire », 2012.
- HEINICH Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structure d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2014.
- JEANNELLE Jean-Louis, *Résistance du roman. Genèse de Non d'André Malraux*, Paris, CNRS, 2013.
- , *Films sans images. Une histoire des scénarios non réalisés de La Condition humaine*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2015.
- JOUANNAIS Jean-Yves, *L'Idiotie* (2003), Paris, Flammarion, coll. « Champs. Arts », 2017.
- , *Artistes sans œuvres : « I would prefer not to »* (1997), préface d'Enrique Vila-Matas, Paris, Verticales-Phase deux, 2009.
- , « Jean-Yves Jouannais : *L'Encyclopédie des guerres* », en ligne sur le site du internet du Centre Pompidou, 2012 : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ccxzkK/rx5xXg6>.
- , *L'Usage des ruines. Portraits obsidionaux*, Paris, Verticale, 2012.
- , *Les Barrages de sable. Traité de castellologie littorale*, Paris, Grasset, coll. « Collection littéraire », 2014.

—, *La Bibliothèque de Hans Reiter*, Paris, Grasset, coll. « Collection littéraire », 2016.

—, *MOAB. Épopée en vingt-deux chants [Bandeau : Une encyclopédie des guerres]*, Paris, Grasset, coll. « Collection littéraire », 2018.

— et ROSENTHAL Olivia, « Entretien avec Jean-Yves Jouannais », dans *Littérature*, n° 160, *La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, dir. O. Rosenthal et Lionel Ruffel, 2010, p. 14-19.

KALIFA Dominique, RÉGNIER Philippe, THÉRENTY Marie-Ève et al., *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde, coll. « Opus magnum », 2011.

KOSSELLECK Reinhart, « “Champ d’expérience” et “horizon d’attente” : deux catégories historiques », *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* (1979), trad. Jochen et Marie-Claire Hoock (1990), éd. augmentée, Paris, EHESS, coll. « En temps & lieux », 2016, p. 357-382.

LAPOUJADE David, *Les Existences moindres*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2017.

LEFEBVRE Henri, *Les Unités perdues*(2004), Paris, Manuella, 2011.

LEROY Claude, « Manuel de la bibliographie des livres jamais publiés ni même écrits par Cendrars », dans *Europe*, n° 566, juin 1976, p. 153-168.

—, « Les livres fantômes », dans *Le Magazine littéraire*, n° 349, 1^{er} décembre 1996, p. 51.

—, « *Le livre que je n’écrirai jamais...* La bibliothèque fantôme de Blaise Cendrars », dans *Revue des sciences humaines*, n° 266-267, *Le Livre imaginaire*, dir. Philippe Bonnefis, Gérard Farasse et Jean-Luc Steinmetz, 2002, p. 395-411.

LORAUX Nicole, « Éloge de l’anachronisme en histoire », dans *Le Genre humain*, n° 27, 1993, p. 127-139.

MAHIEU Stéphane, *Bibliothèque invisible : catalogue des livres imaginaires*, Paris, Sandre, 2014.

MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l’auteur*, Paris, Slatkine, coll. « Érudition », 2007.

RANCIÈRE Jacques, « Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien », dans *L’Inactuel*, n° 6, 1996, p. 53-68.

—, *Les Temps modernes. Art, temps, politique*, Paris, La Fabrique, 2018.

SAINT-AMAND Denis, « Fictions de l’œuvre. Projets et textes possibles dans les romans de la vie littéraire », dans *Cahiers ReMix*, n° 10, *Figurer la vie littéraire*, dir. Mathilde Barraband, Anthony Glinœr et Marie-Pier Luneau, en ligne, 2019 : <http://oic.uqam.ca/fr/remix/fictions-de-loeuvre-projets-et-textes-possibles-dans-les-romans-de-la-vie-litteraire>.

SCHLANGER Judith, *Présence des œuvres perdues*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2010.

SOURIAU Étienne, *Les différents modes d’existence* (1943). *Suivi de « De l’œuvre à faire »* (1956), éd. Isabelle Stengers et Bruno Latour, Paris, PUF, coll. « Métaphysiques », 2009.

THÉRENTY Marie-Ève, *La Littérature au quotidien*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.

—, « Pour une poétique historique du support », dans *Romantisme*, n° 143, 2009, p. 109-145.

TROYAT Henri, « Le roman que je n’écrirai jamais », *La Gazette des lettres*, n° 6, 15 mars 1951, p. 55-58.

VALÉRY Paul, « Choses tues », dans *Tel quel*, Paris, Gallimard, 1941, repris dans *id.*, *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2 t., 1957-1962., t. II, p. 473-515.

VIALAR Paul, « Le roman que je n’écrirai jamais : Dieu et C », dans *La Gazette des lettres*, n° 2, 1950, p. 76-81.

VIART Dominique, *Quel projet pour la littérature contemporaine ?*, Montpellier, Publie.net, coll. « Critique & essais », 2008.

VILA-MATAS Enrique, *Bartleby et compagnie* (2000), trad. Éric Beaumatin (2002), Paris, Christian Bourgois, 2009.

ZENETTI Marie-Jeanne, « L'absente de toute bibliothèque. Disparitions en série dans la littérature contemporaine », dans *Fabula-LhT*, n° 13, *op. cit.*, en ligne, 2014 :

<https://www.fabula.org/lht/13/zenetti.html>.

NOTES

1 C'est cette piste qu'explore Denis SAINT-AMAND dans un article où il parcourt un riche corpus d'œuvres du XIX^e au XXI^e siècles : « Fictions de l'œuvre. Projets et textes possibles dans les romans de la vie littéraire », dans *Cahiers ReMix*, n° 10, *Figurer la vie littéraire*, dir. Mathilde Barraband, Anthony Glinœr et Marie-Pier Luneau, en ligne, 2019 : <http://oic.uqam.ca/fr/remix/fictions-de-loeuvre-projets-et-textes-possibles-dans-les-romans-de-la-vie-litteraire>.

2 Ernst Robert CURTIUS, « Le symbolisme du livre », *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* (1948), trad. Jean Bréjoux, Paris, PUF, 1956, p. 368-428.

3 Inspirée des travaux de Reinhart Koselleck sur l'expérience du temps historique comme tension diversement négociée entre un champ d'expérience et un horizon d'attente, l'expression de régime d'historicité est définie par Hartog comme « une façon d'engrener passé, présent et futur ou de composer un mixte des trois catégories », tout en faisant la part « des notions de plus et de moins, de degré, de mélange, de composé et d'équilibre toujours provisoire ou instable » (François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* [2003], Paris, Seuil, coll. « Point histoire », 2012, p. 13). Sur l'histoire de cette notion, voir Christian DELACROIX, « Généalogie d'une notion », dans *id.*, François Dosse et Patrick Garcia (dir.), *Historicités*, Paris, La Découverte, 2009, p. 29-45. Voir aussi Reinhart KOSELLECK, « "Champ d'expérience" et "horizon d'attente" : deux catégories historiques », *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* (1979), trad. Jochen et Marie-Claire Hoock (1990), éd. augmentée, Paris, EHESS, coll. « En temps & lieux », 2016, p. 357-382.

4 Voir respectivement ces quelques références indicatives, elles-mêmes riches en bibliographie : *Fabula-LhT*, n° 13, *La Bibliothèque des textes fantômes*, dir. Laure Depretto et Marc Escola, en ligne, 2014 : <http://www.fabula.org/lht/13/avantpropos.html> ; *Acta fabula*, vol. 15, n° 9, doss. n° 35, *La Bibliothèque des textes fantômes*, en ligne, 2014 : <http://www.fabula.org/acta/sommaire8963.php> ; Judith SCHLANGER, *Présence des œuvres perdues*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2010 ; Marc ESCOLA (dir.), *Théorie des textes possibles*, Amsterdam et New York, Rodopi, coll. « Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française », 2012. La problématique de l'*inadvenue* a plus particulièrement été développée par Jean-Louis JEANNELLE, dans une perspective génétique et poétique. Voir *id.*, *Résistance du roman. Genèse de Non d'André Malraux*, Paris, CNRS éditions, 2013 et *id.*, *Films sans images. Une histoire des scénarios non réalisés de La Condition humaine*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2015. Mentionnons enfin le récent colloque « Œuvres abandonnées, remodelées ou reniées : le pouvoir de décréer », dir. J.-L. Jeannelle et François Vanoosthuyse, CEREDI, Université de Rouen Normandie, 1^{er} et 2 avril 2019, dont les actes sont à paraître prochainement dans les *Colloques en ligne* du site Fabula.

5 Il n'est que de considérer les nombreux inventaires de livres fantômes parus depuis les années 1990, lesquels poussent le souci patrimonial à son comble : la mémoire s'y appliquant à garder trace non seulement de ce qui s'est perdu, mais encore de ce qui ne fut qu'ébauché sans accéder jamais à une existence pleine. Voir par exemple Jacques GEOFFROY, *Mille et un livres imaginaires*, Saint-Imier, Canevas, 1997 et *id.*, *La Fictiothèque*, Paris, Edilivre, 2017 ; Stéphane MAHIEU, *Bibliothèque invisible : catalogue des livres imaginaires*, Paris, Sandre, 2014 ; Henri LEFEBVRE (homonyme du philosophe), *Les Unités perdues* (2004), Paris, Manuella, 2011.

6 Ludvine BANTIGNY, « Historicités du XX^e siècle. Quelques jalons sur

une notion », dans *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 117, *Historicités du xx^e siècle. Coexistence et concurrence des temps*, dir. Ludivine Bantigny et Quentin Deluermoz, 2013/1, p. 15. Voir également la critique qu'adresse Jacques RANCIÈRE aux catégories d'Hartog dans un ouvrage récent : *Les Temps modernes. Art, temps, politique*, Paris, La Fabrique, 2018.

7 Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2000, p. 16. La présente étude fait largement fond sur l'« épistémologie de l'anachronisme » que l'auteur développe ici dans le cadre de l'histoire de l'art, en discutant notamment les travaux de Nicole LORAUX (« Éloge de l'anachronisme en histoire », dans *Le Genre humain*, n° 27, 1993) et de J. RANCIÈRE (« Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », dans *L'Inactuel*, n° 6, 1996). Dans cette réflexion, appuyée sur les écrits de Walter Benjamin, Carl Einstein, Aby Warburg, Didi-Huberman considère l'anachronisme comme « émerge[ant] à la pliure exacte du rapport entre image et histoire : les images, certes, ont une histoire ; mais ce qu'elles sont, le mouvement qui leur est propre, leur pouvoir spécifique, tout cela n'apparaît que comme un symptôme – malaise, un démenti plus ou moins violent, une suspension – dans l'histoire. » Non que l'image soit « intemporelle », mais « sa temporalité ne sera pas reconnue comme telle tant que l'élément d'histoire qui la porte ne se verra pas dialectisé par l'élément d'anachronisme qui la traverse » (*ibid.*, p. 25). C'est, selon l'auteur, œuvrer à une « ouverture de l'histoire, une complexification salutaire de ses modèles de temps », capable de faire droit à l'épaisseur *polychronique* de tout objet esthétique et, au-delà, de tout objet historique. C'est « proposer l'hypothèse qu'il n'y a d'histoire que d'anachronismes. [Ce qui veut] dire, à tout le moins, que l'objet chronologique n'est lui-même pensable que dans son contre-rythme anachronique » (*ibid.*, p. 39). Raphaëlle Guidée s'est penchée de façon très éclairante sur l'importance de ces thèses pour l'histoire littéraire, et sur la façon dont cette dernière trouvait matière à renouvellement dans ce qui est devenu un « lieu commun » des débats historiographiques et esthétiques contemporains. Voir Raphaëlle GUIDÉE, « Anachronisme des œuvres d'art et temps de la littérature (ou comment l'histoire de l'art vint au secours de l'histoire littéraire) », dans *Fabula-LhT*, n° 8, *Le Partage des disciplines*, dir. Nathalie Kremer, en ligne, 2011 : <https://www.fabula.org/lht/8/>.

8 Adjectif mis en avant par David Lapoujade dans sa récente monographie sur Étienne Souriau : David LAPOUJADE, *Les Existences moindres*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2017.

9 Étienne SOURIAU, *Les Différents Modes d'existence*(1943). *Suivi de « De l'œuvre à faire »*(1956), éd. Isabelle Stengers et Bruno Latour, Paris, PUF, coll. « Métaphysiques », 2009, p. 133.

10 En s'inscrivant dans le sillage de la réflexion d'Yves Citton sur les textes possibles, Marie-Jeanne Zenetti, invitait à une « critique institutionnelle des possibles littéraires », en conclusion à une étude sur les textes fantômes dans la littérature contemporaine. C'est dans cette perspective que la présente étude voudrait s'inscrire à son tour. Voir Marie-Jeanne ZENETTI, « L'absente de toute bibliothèque. Disparitions en série dans la littérature contemporaine », dans *Fabula-LhT*, n° 13, *op. cit.*, § 24, en ligne, 2014 : <https://www.fabula.org/lht/13/zenetti.html>.

11 Blaise CENDRARS, « Le roman que je n'écrirai jamais », dans *La Gazette des lettres*, Nouvelle série, n° 9, 15 juin 1951, p. 51-53, repris dans *id.*, *Trop c'est trop* (1957), *Œuvres complètes*, t. VIII, éd. Hughes Richard, Paris, Denoël, 1965, p. 301-305, ici p. 303. Ce texte et les quelques lignes qui suivent me servent de point de départ dans une récente étude sur l'imaginaire et le discours du livre à venir chez Roland Barthes, voir Adrien CHASSAIN, « “Nihil nisi propositum” : Roland Barthes et la poétique de l'œuvre à venir, entre projet et commande », dans *Revue Roland Barthes*, n° 4, *Les Avenirs de Barthes*, dir. *id.* et Laurent Demanze), en ligne, 2018 : <http://revue.roland-barthes.org/2018/07/adrien-chassain/51199/>.

12 CENDRARS, « Publicité = poésie », dans *Aujourd'hui*, 26 février 1927. Sur ce lieu commun du modernisme, et les dissensions fortes qu'il recouvre parmi les avant-gardes du début du xx^e siècle, voir Myriam BOUCHARENC, « “Publicité = poésie” : retour sur un lieu commun moderniste », dans Marie-Paule Berranger et Laurence Guellec (dir.),

Les Poètes et la Publicité, actes des journées d'études des 15 et 16 janvier 2016, Paris 3, ANR Littépub, p. 253-264, en ligne : <http://littepub.net/publication/je-poetes-publicite/m-boucharenc.pdf>.

13 Sur la notion de posture et son application au cas de Cendrars, voir l'étude classique de Jérôme MEIZOZ, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Paris, Slatkine, coll. « Érudition », 2007.

14 CENDRARS, « Le roman que je n'écrirai jamais », art. cit., p. 304.

15 Claude LEROY, « Manuel de la bibliographie des livres jamais publiés ni même écrits par Cendrars », dans *Europe*, n° 566, juin 1976. Ses mots ne sont pas sans évoquer ceux de *Roland Barthes par Roland Barthes* paru un an plus tôt.

16 *Id.*, « Le livre que je n'écrirai jamais... La bibliothèque fantôme de Blaise Cendrars », dans *Revue des sciences humaines*, n° 266-267, *Le Livre imaginaire*, dir. Philippe Bonnefis, Gérard Farasse, Jean-Luc Steinmetz, 2002, p. 403.

17 *Id.*, « Les livres fantômes », dans *Le Magazine littéraire*, n° 349, 1^{er} décembre 1996, p. 51.

18 *Ibid.*

19 Jean-Yves JOUANNIS, *Artistes sans œuvres : « I would prefer not to »* (1997), préface d'Enrique Vila-Matas, Paris, Verticales-Phase deux, 2009, p. 205. Voir également, très proche de l'entreprise de Jouannais et dialoguant avec elle, Enrique VILA-MATAS, *Bartleby et compagnie* (2000), trad. Éric Beaumatin (2002), Paris, Christian Bourgois, 2009.

20 JOUANNIS, *Artistes sans œuvres*, op. cit., p. 148.

21 CENDRARS, « Le roman que je n'écrirai jamais », art. cit., p. 304.

22 G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, op. cit., p. 13.

23 Ainsi Jouannais mêle-t-il à son essai des artistes de papier, comme Félicien Marbœuf, supposé inspirateur de l'œuvre proustienne, ou Firmin Quinrat, sorte de Bartleby voyageur dont le portrait clôt le livre. Ces inventions font l'objet d'un échange de préfaces et de citations avec Enrique Vila-Matas.

24 Cl. LEROY, « Le livre que je n'écrirai jamais... La bibliothèque fantôme de Blaise Cendrars », art. cit., p. 399.

25 L'enquête est lancée pour le deuxième numéro de la nouvelle série de la revue qui avait déjà été publiée entre 1945 et 1950. En 1952, *La Gazette des lettres* fusionne avec *Les Nouvelles littéraires* (1922-1989).

26 Paul VIALAR, « Le roman que je n'écrirai jamais : Dieu et C », dans *La Gazette des lettres*, n° 2, 1950, p. 76-81, ici p. 76.

27 Jean-Jacques GAUTIER, « Le roman que je n'écrirai jamais », dans *La Gazette des lettres*, n° 10, 15 juillet 1951, p. 3-5, ici p. 4.

28 *Ibid.*, p. 5.

29 Henri TROYAT, « Le roman que je n'écrirai jamais », dans *La Gazette des lettres*, n° 6, 15 mars 1951, p. 55-58, ici p. 55. On trouve un point de vue approchant chez Guy DUMUR en février 1952 : « Je crois que l'imagination créatrice ne peut fonctionner sans effets, que la conception d'un roman (ou de n'importe quelle œuvre d'art) est trop compacte, trop envahissante pour que l'on puisse se passer de la réaliser » (« Le roman que je n'écrirai jamais », dans *La Gazette des lettres*, n° 17, 15 février 1952, p. 43-44, ici p. 43).

30 Marcel AYMÉ, « Le roman que je n'écrirai jamais. *La Fille du Shérif* », dans *La Gazette des lettres*, n° 4, 15 janvier 1951, p. 59-61, ici p. 59.

31 Cl. LEROY, « Le livre que je n'écrirai jamais... », art. cit., p. 399.

32 Ce faisant, se fait jour ce que Marie-Ève THÉRENTY nomme un « imaginaire du support ». Voir *id.*, « Pour une poétique historique du support », dans *Romantisme*, n° 143, 2009, p. 109-145.

- 33 LES TREIZE, *L'Intransigeant*, 13 août 1919, p. 2.
- 34 *Id.*, *L'Intransigeant*, 23 septembre 1919, p. 2.
- 35 Voir Walter BENJAMIN, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » (1936), repris dans *Œuvres*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, t. III, p. 114-151 ; « Expérience et pauvreté » (1933), dans *Œuvres*, *op. cit.*, t. II, p. 364-372.
- 36 Bruno GOYET et Philippe OLIVERA, « Les mondes intellectuels dans la tourmente des conflits », dans Christophe Charle et Laurent Jean-Pierre (dir.), *La Vie intellectuelle en France, t. II : De 1914 à nos jours*, Paris, Seuil, 2016, p. 19-41, ici p. 22.
- 37 Il s'agit de Jean-Richard Bloch, dont la réponse est publiée dans *L'Intransigeant* du 7 septembre 1919, p. 2.
- 38 L'enquête, en revanche, semble avoir partie liée avec la création, le 27 juin de la même année, d'une « Association des écrivains combattants » (apolitique selon ses statuts) où émargent la plupart des auteurs interrogés. L'association est destinée à rassembler tous les écrivains revenus du front. Je renvoie au site internet de l'association, toujours existante : <http://www.lesecrivainscombattants.fr/l-a-e-c/les-fondateurs>, consulté le 5 octobre 2018.
- 39 Écrivain polémiste nationaliste, qui sera plus tard condamné pour faits de collaboration durant la seconde guerre mondiale.
- 40 Christian FROGÉ, dans *L'Intransigeant*, 14 août 1919, p. 2.
- 41 Alfred DROIN, dans *L'Intransigeant*, 16 août 1919, p. 2.
- 42 Au-delà du classicisme, cet idéalisme du projet remonte au moins aux théories du *disegno* de la Renaissance italienne, d'Alberti à Vasari. Il pourrait être emblématisé par l'expression de Valéry suivant laquelle « [L]es belles œuvres sont filles de leur forme, qui naît avant elle ». Paul VALÉRY, « Choses tues », dans *Tel quel*, Paris, Gallimard, 1941, repris dans *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2 tomes, 1957-1962., t. II, p. 477.
- 43 CENDRARS, dans *L'Intransigeant*, 17 août 1919, p. 2.
- 44 Bruno GOYET et Philippe OLIVERA, « Les mondes intellectuels dans la tourmente des conflits », art. cit., p. 22.
- 45 CENDRARS, *L'Homme foudroyé* (1945), Paris, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », 2002, p. 98, cité par Cl. LEROY, « *Le livre que je n'écrirai jamais...La bibliothèque fantôme de Blaise* », art. cit., p. 399.
- 46 Comme je le suggérais plus haut, je m'interdis ici de hiérarchiser parmi ces formes d'effraction à la chronologie. Je me situe dans le sillage de G. DIDI-HUBERMAN qui refuse de produire une distinction de nature entre « l'anachronisme comme erreur méthodologique dans l'histoire et l'anachronie comme errance ontologique dans le temps » (*id.*, *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 33).
- 47 Dans ma thèse de doctorat, consacrée à ce genre d'écrits prospectifs, j'ai pris le parti de les évoquer sous le nom de *prospectus*, entendant par là – en continuité avec le sens technique du mot dans l'histoire de l'imprimé – tout discours auctorial qui, en des lieux et sous des formats divers, produit l'annonce (prototypiquement publique) d'un ou plusieurs livres à venir. Voir A. CHASSAIN, *Fragments d'avenir. Le livre à venir et son annonce aux seuils du régime moderne d'historicité (xvi^e/xx^e siècles) : une poétique sociale du projet*, thèse de doctorat, Université Paris 8, dir. Bruno Clément, soutenue le 3 décembre 2018.
- 48 Notion proposée par Marie-Ève Thérenty pour qualifier le régime discursif de la presse, propre à la « civilisation du journal » qui s'impose dans le courant du xix^e siècle et modifie en profondeur le rapport à l'écrit et à la littérature. Cette matrice est organisée autour des quatre principes que sont « la périodicité, la collectivité, l'effet rubrique [...] et l'actualité ». Voir M.-È. THÉRENTY, *La Littérature au quotidien*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 47, et *id.*, Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER *et al.*, *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au xix^e siècle*,

Paris, Nouveau Monde, coll. « Opus magnum », 2011.

49 G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, op. cit., p. 15.

50 On voit que l'imaginaire linéaire et unidirectionnel porté par la métaphore fluviale trouve ici ses limites, puisqu'en l'occurrence, cette descente aval est aussi bien une remontée à la source de l'anachronisme. Mais après tout certains fleuves connaissent des marées.

51 Nathalie HEINICH, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structure d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2014, p. 92.

52 Voir sur ce point les deux dossiers de la revue *Littérature* dirigés par Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel : *Littérature*, n° 160, *La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, 2010, et *Littérature*, n° 192, *La Littérature exposée 2*. 2018.

53 J.-Y. JOUANNAIS, « Entretien avec Jean-Yves Jouannais », propos recueillis par O. Rosenthal, dans *Littérature*, n° 160, op. cit., p. 14-19, ici p. 14.

54 « Au début je me suis dit que j'allais écrire une *Encyclopédie des guerres*, en pensant à un livre en effet, parce que je n'ai pas beaucoup d'imagination. J'ai passé un an à compiler les premières entrées de l'ouvrage dans mon coin. Un jour, Roger Rotmann, qui dirigeait les Forums de société, à Beaubourg, m'a demandé si je ne voudrais pas lire ça sur scène. L'expérience de la scène, c'est un peu contre-nature pour moi. Je ne suis pas comédien et en plus je ne sais pas lire. Pourtant, ça a cheminé dans mon esprit. J'ai d'abord pensé à un comédien qui m'accompagnerait sur scène pour lire, mais finalement, comme il n'y avait pas d'argent pour le payer, je me suis retrouvé seul avec une table, une chaise, des images projetées », *ibid.*

55 J.-Y. JOUANNAIS, présentation de *L'Encyclopédie des guerres*, en ligne sur le site du internet du Centre Pompidou, <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ccxzkK/rx5xXg6>.

56 On en a déjà trouvé plus haut une critique chez le poète Alfred Druon en 1919, au nom d'un parti pris esthétique bien différent. Notons que Dominique Viart utilise des mots très proches de ceux de Jouannais pour caractériser l'écrivain français des années 1980 et suivantes : « Il ne proclame pas l'intention de l'œuvre mais cherche à découvrir dans le sujet lui-même comment cette intention lui est venue, quelles voies elle a pu suivre pour mûrir en lui. Le projet dès lors tient de l'énigme, son énoncé n'est pas affirmatif mais questionnant. Il tient de l'introspection, fût-elle oblique ou indirecte, et non de la proclamation. Il est la matière de l'œuvre et non son paratexte ni sa théorisation. On assiste là à ce que Pascal Quignard appelle : "la déprogrammation de la littérature" ». Voir Dominique VIART, *Quel projet pour la littérature contemporaine ?*, Montpellier, Publie.net, coll. « Critique & essais », 2008, (non paginé).

57 Rappelons que J.-Y. JOUANNAIS est l'auteur de *L'Idiotie*(2003), Paris, Flammarion, coll. « Champs. Arts », 2017.

58 Voir *id.*, *L'Usage des ruines. Portraits obsidionaux*, Paris, Verticale, 2012 ; *Les Barrages de sable. Traité de castellologie littorale*, Paris, Grasset, coll. « Collection littéraire », 2014 ; *La Bibliothèque de Hans Reiter*, Paris, Grasset, coll. « Collection littéraire », 2016 ; *MOAB. Épopée en vingt-deux chants [Bandeau : Une encyclopédie des guerres]*, Paris, Grasset, coll. « Collection littéraire », 2018.

59 L. DEMANZE, « Jean-Yves Jouannais : "dans la contrée inouïe des batailles" ou une encyclopédie des blagues (*La Bibliothèque de Hans Reiter*) », dans *Diakritik*, en ligne, 2016 : <https://diakritik.com/2016/04/20/jean-yves-jouannais-dans-la-contrée-inouïe-des-batailles-ou-une-encyclopedie-des-blagues-la-bibliotheque-de-hans-reiter/>.

60 Jouannais présente ainsi le projet de *Moab* dans la postface de cet ouvrage : « MOAB est le fruit de ma collection de citations de guerre, partition de *L'Encyclopédie des guerres*. C'est un fruit inattendu, poussant sur les branches d'un arbre d'une autre espèce, plante hémiparasite ayant élu domicile dans une encyclopédie sans l'agresser ni la dénaturer » (J.-Y. JOUANNAIS, *MOAB*, op. cit.)

RÉSUMÉS

Cet article étudie la façon dont, autour des livres imaginaires, s'enroulent et parfois se contredisent ou concurrencent plusieurs formes d'expériences du temps. Comme on le voit en s'attachant aux exemples de Blaise Cendrars et de Jean-Yves Jouannais, particulièrement riches en la matière, c'est faire droit aux anachronismes qui, dans le temps posthume de la transmission aussi bien que dans celui de la production et première publication, affectent toute œuvre d'art, tout texte littéraire. Partant de la façon dont Jouannais interprète les autobiographies prospectives de Cendrars pour gagner leur auteur à son inventaire des artistes sans œuvres, il s'agit de mesurer les effets de temporalisation et de re-temporalisation dont les œuvres en puissance peuvent être l'objet. Pour comprendre celles-ci sans y voir trop vite les expressions emblématiques de régimes d'historicité compacts (Hartog), l'article remet en situation la démarche des deux auteurs, et tâche de restituer chacune à son historicité composite. Peut-être gagne-t-on à en passer par là pour faire droit aux formes de transhistoricité dont la littérature est tramée.

PLAN

- [1951-1997](#)
- [1951](#)
- [1919](#)
- [1997-1919](#)
- [1997-2019](#)

MOTS CLÉS

[Anachronisme](#), [Cendrars \(Blaise\)](#), [Historicité](#), [Jouannais \(Jean-Yves\)](#), [Livre imaginaire](#)

AUTEUR

Adrien Chassain

[Voir ses autres contributions](#)

Paris 8 – Lycée Louise Michel (Bobigny)

Courriel : adrien.chassain@gmail.com

POUR CITER CET ARTICLE

Adrien Chassain, « Historicités anachroniques du livre imaginaire : Blaise Cendrars, Jean-Yves Jouannais et compagnie », *Fabula-LhT*, n° 23, « (Trans-)historicité de la littérature », décembre 2019, URL : <http://www.fabula.org/lht/23/chassain.html>, page consultée le 21 décembre 2019.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Mentions légales et conditions d'utilisation

Flux RSS
Fabula sur Facebook
Fabula sur twitter