



HAL
open science

**“ QUEL CASSE-COUILLES, QUE CETTE FILLE!
”Préciosités et familiarités langagières dans la prose de
L’homme foudroyé de Cendrars : un oxymore
stylistique ?**

Éric Bordas

► **To cite this version:**

Éric Bordas. “ QUEL CASSE-COUILLES, QUE CETTE FILLE! ”Préciosités et familiarités langagières dans la prose de L’homme foudroyé de Cendrars : un oxymore stylistique?. *L’information grammaticale*, 2019, 163, 10.2143/IG.163.0.3286952 . halshs-04313944

HAL Id: halshs-04313944

<https://shs.hal.science/halshs-04313944>

Submitted on 4 Dec 2023

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.

« QUEL CASSE-COUILLES, QUE CETTE FILLE ! »

Préciosités et familiarités langagières dans la prose de *L'homme foudroyé* de Cendrars : un oxymore stylistique ?

Éric BORDAS

Résumé

L'homme foudroyé de Cendrars est un texte soumis tout entier au trait de style oxymorique qui réunit le familier et le sophistiqué, mais surtout l'écrit et l'oral comme représentations de deux régimes littéraires et poétiques jusque-là traditionnellement distincts. Le vocabulaire est la première manifestation de ce trait de style, la plus accessible et la plus ponctuelle. Mais Cendrars vise aussi les codes énonciatifs de la langue littéraire écrite pour en dénoncer les artifices prévisibles, comme l'imparfait du subjonctif ou le passé simple, autant que pour rendre hommage à leur charme rétro. Les grandes séquences qui courent parfois sur plusieurs pages dans leurs énumérations de GN constituent la part la plus risquée de ce trait de style : mal écrites selon l'usage académique, elles sont également difficiles à suivre et figurent textuellement le choix d'une prose poétique qui récuse la phrase des autres contre le phrasé singulier de l'un.

Dans la disparate poétique qui constitue l'essentiel de l'écriture autobiographique rhapsodique de *L'homme foudroyé* (HF) de Cendrars (1945), un trait de style se dégage par sa cohérence et sa récurrence : la combinaison de préciosités, de maniérismes, figurant une langue écrite de convention classique, à des familiarismes et trivialités parlés, allant jusqu'à la franche grossièreté de convention populaire. Par exemple : [0] « quel casse-couilles que cette fille ! » peut s'exclamer Cendrars (85)¹. L'originalité stylistique de cette séquence est dans la réunion intempestive d'un registre familier posé par le mot composé cliché (le célinien « casse-couilles »²) et d'une tournure syntaxique fort soutenue avec la forme de référence en « que » morphème pivot d'une exclamation prédicative averbale périodique³. **Quel casse-couilles cette fille !* possible et beaucoup plus simple, ne relèverait en rien du même niveau

1. Toutes les références paginées au texte de Cendrars renvoient à l'édition Gallimard, collection « Folio », Paris, 2017.

2. En effet, le TLF attribue à Céline (*Mort à crédit*, 1936) la paternité (littéraire) de cet item promis à un bel avenir populaire : il est permis de penser que le mot circulait depuis longtemps, *casse-cul* étant attesté au moins dès 1740. De toute façon, le cliché est dans le paradigme compositionnel notoirement très sollicité *casser* + NC, avec des variantes de registres plus ou moins nettes selon le NC : *casse-cou*, *casse-pieds*, *casse-croûte* vs *casse-gueule*, *casse-burnes*, etc. Mais ici sa mention opère comme la citation implicite d'une langue littéraire populaire en représentation – voir *infra*.

3. Grevisse & Goosse (2011 : 535) notent que l'« absence de copule » dans les « phrases averbales » exclamatives, avec inversion du sujet et du prédicat et introduction du sujet par *que* « se produit tant dans la langue familière que dans le style oratoire » et donnent un exemple emprunté à Baudelaire (« Le *Confiteur* de l'artiste »).

de langue, et toute la valeur stylistique voulue par le locuteur dans son attelage contrasté (*trivial* [vocabulaire]/*précieux* [forme de la déclaration]) disparaîtrait, sans parler de l'intrigante question du genre et de l'accord : on aurait sans doute **quelle casse-couilles cette fille !* du fait de la corréférence sujet/attribut ; mais le « que » de Cendrars facilite à sa façon l'emploi du masculin pour « casse-couilles » par une distinction mieux articulée des deux objets du monde du discours réunis dans l'affirmation. [0'] « Quelle garce dépravée que cette femme ! » dira-t-il aussi (390), fidèle à ce tour sinon au lexique. Précisément, l'originalité remarquable de ce choix énonciatif est que la réunion *a priori* oxymorique des deux registres qui s'équilibrent l'un l'autre se fait ainsi sans heurt, sans contradiction, mais au contraire dans le naturel d'une parole et d'un phrasé coulant et facile, dans la représentation d'une langue qui fait de sa propre apparition un événement apaisant, loin de tout conflit⁴.

La présente étude est consacrée à quelques-unes des manifestations les plus remarquables de ce trait de style qui réunit harmonieusement deux réalisations langagières traditionnellement opposées : il s'agit certainement d'un enjeu décisif dans la recherche par Cendrars d'une prose poétique inédite et originale, portée par des séquences périodiques essoufflantes⁵. Il nous semble également (et surtout ?) un signe explicite de *l'humour* qui parcourt cette autobiographie, proche d'une auto-ironie à l'égard de la figure du poète contemporain. Car désormais le bien écrit littéraire et poétique passera par des négligences obligatoires, mais sous contrôle sévère. Comme en [0] qui a servi de point de départ, on reconnaîtra ce trait de style d'abord dans les ressources ponctuelles du lexique (I)⁶,

4. La notion de *registre*, parfois en concurrence fâcheusement banalisée avec celle de *niveau* (voir Jollin-Bertocchi, 2003 : 37-58), est à la base de la stylistique en tant que repère de classification, qui peut presque en faire un synonyme de *genre* – voire de *genre littéraire* (Viala, 2001) ; elle n'est, pourtant, que fort peu théorisée : voir Gaudin-Bordes & Salvan (2008). Mais G. Philippe (2008) a proposé une mise au point qui pense les registres comme les caractérisations sensibles d'appareils formels et de patrons discursifs : on suit ici son idée. Rappelons enfin que les registres sont envisagés par un grammairien comme M. Wilmet (2010 : 19) comme des cas généraux de « diversification fonctionnelle » de la langue : on est dans une perspective pleinement communicationnelle du langage.

5. Voir Boder (2000) et *infra*.

6. « Le registre est d'abord lexical », assène G. Molinié (2008 : 40), avant d'introduire une nuance sur laquelle on reviendra *infra*.

entre préciosités savantes, voire pédantes, et clichés très ordinaires. Mais aussi dans certains usages de conjugaison dans le discours du récit qui poseront, à leur façon, la question de la parodie critique (II). Mais, et là encore comme en [0], ce sera la forme de séquences singulières récusant la fixité appauvrissante d'une hypothèse de *phrase* qui permettra le mieux à Cendrars de réaliser son défi stylistique de l'inédit pour proposer ce qui est un peu une écriture de la jubilation. Non sans narquoiseries (III).

I. LES RESSOURCES POÉTIQUES DU LEXIQUE : RARETÉS ET SURPRISES

Les premières pages de *HF* dans lesquelles Cendrars, racontant son passé militaire, se livre à un festival de mots familiers banalisés et de clichés populaires oralisant désormais propres à une récente langue littéraire plus ou moins prolétarienne ne doivent pas leurrer le lecteur⁷ : le récit sera par la suite également porté par un vocabulaire recherché et érudit, surprenant, aussi bien dans le registre savant que dans le registre argotique.

1.1. Préciosités : archaïsmes et paléologismes

Cendrars aime les vieux mots de la langue classique. Certains ne sont certainement pas des objets d'étonnement pour le « Lecteur inconnu » dont la culture est sollicitée par la science des notes et des références, surtout en 1945, et ne se remarquent que par leur contraste avec les mots familiers qui peuvent les entourer : [1.1.1.] « tancer », « gourmander » employés après *pisser* ou « barda » par exemple (86), « obérée » (93) ou « gourgandine » (153), etc. Les choses sont différentes avec des mots plus rares, d'emploi résolument soutenu, qui peuvent faire hésiter sur un statut de néologisme. Jean-François Sablayrolles (2010 : 50-2) distingue *archaïsmes* (mots vieillissés et obsolètes) et *paléologismes* (mots disparus et réintroduits) : chez Cendrars, ce sont les archaïsmes qui dominent, mais avec quelques singularités idiolectales.

Par exemple [1.1.2.] l'adjectif « circonvoisines » pour caractériser des « collines » (11, 136), latinisme transparent, ne saurait poser de problème de compréhension, pas plus que « versicolores » (45) pour la même raison étymologique⁸. En revanche [1.1.3.] « oaristys » (111)⁹ pourra dérouter qui n'est pas helléniste ou qui a oublié Chénier ou Verlaine¹⁰ : la référence est, de toute évidence, livresque

7. Exemple p. 16 : « [...] j'ai raconté comment nous nous la coulions douce dans ce secteur. C'était le repos. On restait des vingt jours en ligne. On n'en foutait pas une datté. Des bourricots nous montaient de la boustifaille [...] il nous arrivait beaucoup de bleusaille pour boucher les trous [...], si bien que nous engraissons à vue d'œil à force de bouffer la ration des morts – leur jus, leur singe et de s'envoyer leur pinard – et de faire bosser les vivants, ces pauvres bleus qui venaient renforcer nos effectifs, des récupérés, de la raclure de dépôt [...]. » Sur la « langue littéraire parlée », voir G. Philippe in Philippe & Piat (2009 : 57-89).

8. « [...] les lumières versicolores du boulevard ».

9. « [...] et toutes les muses, les oaristys, les égéries, les hamadryades de la poésie ».

10. « Oaristys » est le titre de l'une des *Bucoliques* de Chénier (1794) que Cendrars pouvait connaître par l'édition de L. Moland (*Œuvres poétiques*, Paris, Garnier, 1889). Le vers de Verlaine est bien connu :

et Cendrars découvre ainsi un intertexte poétique précis ; en outre « oaristys » n'est attesté qu'au XVIII^e siècle (Trévoux) et l'archaïsme en est moins un *stricto sensu* qu'il ne figure une étrangeté volontaire, un détour savant dans la langue. [1.1.4.] « Calamistrée » (107) est un authentique archaïsme, ramenant le lecteur au français du XIV^e siècle, et, là encore, provoquant un effet stylistique immanquable quand il est utilisé pour décrire la patronne du *Nain jaune* : « une grande latte astiquée, lustrée, calamistrée ». Cendrars s'amuse : on y reviendra. Enfin, des substantifs comme [1.1.5.] « labdacisme » (304)¹¹ ou « lallation » (304)¹² relèvent du jargon spécialisé, de la littérature scientifique sur la didactique de la prononciation et sont presque des emprunts lexicaux peu intelligibles sans informations complémentaires.

À ces mots rares et résolument savants, il faut ajouter des formes néologiques, des emplois dérivés, dont Cendrars n'a peut-être pas la paternité originale mais qui participent de la même recherche du précieux, de l'étrange, du nouveau, voire de l'inédit, en sollicitant un lexique de référence. Quand il propose l'adjectif dérivé [1.1.6.] « kaléidoscopés » (152)¹³, suggérant le verbe transitif *kaléidoscoper* que Verlaine avait déjà osé¹⁴ : l'écriture artiste n'est pas loin, et l'on se souvient que Gourmont, grand apôtre de l'évolution du vocabulaire, par néologisme à base étymologique ou par modification diachronique des acceptions sémantiques, était la référence de Cendrars en matière d'art littéraire¹⁵. Ou encore le verbe pronominal [1.1.7.] *se mimétiser* (96), soigneusement utilisé dans un contexte d'éthologie¹⁶ pour justifier son emploi qui serait, comme en [1.1.5.], scientifique, valant pour citation de caution externe¹⁷ : l'effet de polyphonie générale est certain.

« Ah ! les oaristys ! les premières maîtresses ! » (« Vœu »), *Melancholia*, in *Poèmes saturniens* (1866).

11. *Sic* : Cendrars reprend la forme du XVIII^e siècle quand les dictionnaires retiennent le latinisme littéral *labdacisme* (de *lambda-cismus*) : pour le poète, l'archaïsme se veut paléologisme puriste.

12. « [...] ce labdacisme propre à toute la famille [...], cette lallation insupportable dans les confidences d'amour ».

13. « [...] les agrès et les mâts kaléidoscopés dans la rondelle irrégulière de la lunette » – cité par le *TLF* à cet item.

14. « [...] mes cils se rapprochant qui me kaléidoscopiaient les choses », *Confessions* (1895), in Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1972, p. 446.

15. Dans *Bourlinguer* (1948), Cendrars explique que Gourmont est « l'écrivain [qu'il] admirai[t] le plus au monde » : « Tout ce que j'ai appris dans les livres c'est à ses livres que je le dois » – cité in Martens (2008). Gourmont est rapidement mentionné dans *HF* (71). Les idées de Gourmont sur le vocabulaire sont résumées dans son chapitre « La déformation » de son *Esthétique de la langue française* de 1899 : Gourmont y répond aux idées explicitement conservatrices d'Émile Deschanel, professeur au Collège de France. Rappelons que si Gourmont est favorable aux mots nouveaux, c'est à condition que ceux-ci présentent des qualités « esthétiques » : pour lui, « le mot est un signe et non une définition » (2016 : 65).

16. « Il y a bien des animaux qui se mimétisent ! »

17. Cendrars est-il l'auteur de cet hapax ? Le *TLF* donne deux citations de lui pour *se mimétiser* : celle-ci et une autre extraite de *Bourlinguer*.

1.2. Familiarismes : argots, régionalismes, hapax – et clichés

Mais tous les vieux mots anachroniques ne sont pas nécessairement des mots relevant d'un savoir livresque et des trésors de la lexicographie académique. À côté de ces mots quelque peu pédants, Cendrars s'amuse à convoquer des items familiers, relevant d'abord prétendument d'une culture populaire orale.

C'est le cas de verbes comme [1.2.1.] *s'esbigner* (42)¹⁸ ou « rôdailler » (44)¹⁹ : le premier est une forme obscure dérivée de l'italien *svignare* (« fuir en se cachant »), d'emploi argotique et dialectal du sud-est mais qui n'est pas rare dans la littérature du XIX^e siècle, dans les discours rapportés de personnages pittoresques²⁰ ; le second, altération populaire suffixée de *roder*, est également fréquent dans les représentations populaires. Dans les deux cas, Cendrars se réfère à des familiarismes qui ont leurs lettres de noblesse. Il en va de même de l'adjectif verbal [1.2.2.] « acagnardé » utilisé comme synonyme de *appuyé* (223)²¹ : si le mot est jugé populaire au XIX^e siècle, son origine métaphorique (de *cagnard*, dérivé de *cagne*, « chienne ») en avait fait d'abord un item du vocabulaire théologique et moral (Calvin), puis poétique (Ronsard). Ou de la préposition [1.2.3.] « emmi » (211, 274)²², utilisée par George Sand dans ses romans berrichons, composée du préfixe *en-* et de *mi* (sur le modèle de *parmi*), de *medius*, qualifiée de « vieux » et de « populaire » depuis Furetière, mais dont le *TLF* rappelle qu'elle est employée par certains auteurs « par volonté d'archaïsme ». On remarque également le dénominal [1.2.4.] « folichonner » (100)²³, pour *se divertir*, déjà présent chez Kock ou Flaubert. Ou encore l'adverbe [1.2.5.] « épatamment » (25)²⁴ que le *TLF* date avec précision de 1866, à partir de l'adjectif à succès *épatant*, authentique cliché mondain parisien de la première moitié du XX^e siècle.

Dans la même veine dérivationnelle, mais en allant plus loin dans la provocation, Cendrars ose le néologisme [1.2.6.] « dégueulassement » (37) – juxtaposé à « méticuleusement »²⁵ et ce rapprochement relève du même trait de style –, aujourd'hui encore non répertorié par le *TLF* en dépit d'une certaine popularité depuis la fortune du verbe *dégueulasser* à partir des années 1960. Et même le néologisme hapax [1.2.7.] « revolvérade » (271)²⁶, transparente

dérivation sur le modèle de *fusillade*, au détail près que le verbe **revolvérer* n'existe pas quand *revolvériser* peut se rencontrer dans des contextes explicitement ironiques.

De leur côté, les régionalismes argotiques sont plus rares dans *HF* mais ils existent, comme [1.2.8.] « nervis » (153), attribué implicitement à maman Roux²⁷ et, en effet, attesté en tant que substantif marseillais pour désigner un tueur, issu par métonymie de *nervi*, « nerf, tendon » et par là « force, vigueur » – du latin *nervium*, variante de *nervus*.

On ajoutera à ce relevé de familiarismes lexicaux les clichés de langue (mots, groupes de mots, GN, GP ou GV) dont Cendrars use sans aucune distanciation particulière et qui font entendre dans la prose rapide de son récit les conversations les plus banales de son époque²⁸ : [1.2.9.] « mes camarades [...] ne se sentaient plus de joie » (16) ; « c'était la croix et la bannière pour se procurer un attelage » (170) ; « elle se conduisait comme une midinette » (204) ; « le secrétaire [...] avec qui je taillais une bavette » (290) ; « le mari est un chaud lapin » (326), etc. Toutefois, l'effet produit par ces formes est radicalement différent de celui suscité par les précédentes. De registre explicitement familier et relevant d'un français non académique et marginal, les occurrences [1.2.1.]-[1.2.8.] n'en sont pas moins des mots rares ou savants, voire élitistes, qui ne seront pas aisément compris, identifiés et acceptés par le « Lecteur inconnu » : le familier n'est pas le trivial, encore moins l'insignifiant. Ces items opacifient une lisibilité poétique qui doit intriguer, arrêter l'attention et produire du sens par le contraste avec les formes très soutenues. Les clichés de [1.2.9.] produisent exactement l'effet contraire : langue standard, langue de tous puisque polyphonique par définition, ils sont la négation d'un idiolecte original et singulier. Le familier rejoint l'ordinaire et prend le risque redoutable de l'insignifiance et du décevant : la poésie du quotidien pourrait ne pas résister à un tel traitement si elle n'était pas équilibrée par des stylèmes plus univoques sur le plan esthétique. Étonnants, décevants, ces clichés récurrents ont sans doute pour fonction de figurer dans le texte, dans la prose et son phrasé, une langue parlée, et rapidement parlée : ils découvriraient à leur façon un « patron discursif » (Philippe, 2008 : 32) valant pour style, en assumant la représentation par stéréotypes. Enfin, Cendrars écrit vite et la vitesse joue un rôle essentiel dans sa pensée d'une modernité contemporaine portée par les sciences et techniques : sacrifiant l'inattendu des mots rares, les clichés doivent s'entendre comme les indices d'une oralité imaginaire qui serait l'une des réalisations fortes du registre familier que Cendrars cultive, non sans affectation, parfois – ou facilité.

« Je ne suis pas un érudit », explique Cendrars (394). « Je me méfie des références qui, quand on les contrôle, sont, neuf fois sur dix, fausses ou inexactes, et erronées et mal interprétées », ajoute-t-il (*ib.*). Son savoir lexicologique est pourtant incontestable, et d'une grande variété, encyclopédique. Cendrars est tout autant amoureux des mots

18. « [...] tu as voulu t'esbigner ».

19. « [...] il fallait être fou [...] pour aller rôdailler entre les lignes ».

20. On le trouve chez Balzac (*Les Paysans*) et Hugo (*Les Misérables*).

21. « Acagnardé contre une murette, à l'ombre tendre d'un pêcheur, je fis la leçon à Volga ».

22. « [...] le tout [...] emmi les herbes folles » ; « Des poissons exotiques naviguaient dans ces petits, tout petits lacs, emmi les montagnes minuscules. »

23. « L'Afrique n'est pas un pays qui porte à folichonner ». Sur cet exemple, voir également *infra* : [3.1.3.].

24. « [...] les postes de mitrailleuses épatamment camouflées ».

25. « [...] chacun soignant son cafard comme un chiffonnier "chine" les ordures, c'est-à-dire avec entêtement, méticuleusement, dégueulassement ».

26. « [...] la lanterne du fouet encaçait l'homme dans un dédale de paraphe aériens, sifflants, pétaradants, plus dangereux qu'une revolvérade ». Noté comme hapax par le *TLF* qui donne cet unique exemple.

27. « [...] des nervis qui devaient venir m'assassiner une nuit ».

28. Sur le cliché, voir Amossy & Herschberg Pierrot (2015).

rare de la science que gourmand des créations populaires et familières, jouissant de l'illusion de vérité des dénominations. Mais sa capacité à accepter également les clichés les plus éculés rappelle que l'oxymore stylistique *précieux/familier* sur lequel repose *HF* n'est pas une antithèse et encore moins une dialectique.

II. CONJUGAISONS PARODIQUES ?

Le vocabulaire n'est pas le seul élément langagier à proposer quelques savoureuses surprises dans la prose de *HF*, l'apparition, voire le surgissement, de quelques tiroirs verbaux particulièrement soutenus, jusqu'à l'hypercorrection, ne passe pas non plus inaperçue.

2.1. Imparfait du subjonctif : accord ou transgression ?

Dans la quinzième édition du *Bon Usage* (2011 : 1156-60), André Goosse se livre à une actualisation très précise des préjugés autour de l'emploi de l'imparfait du subjonctif²⁹. Après un relevé de plusieurs dizaines de citations, de Céline à Amélie Nothomb, sa conclusion tombe : « Beaucoup d'écrivains (et même d'auteurs) restent attachés [à ce temps qui est] comme une marque de la langue littéraire » (*ib.* : 1157). *Sic*³⁰. Et cet attachement serait particulièrement sensible dans les cas de « concordance des temps »³¹ : « quand le verbe principal est au passé, [la langue écrite] emploie l'imparfait quand le subjonctif exprime un fait qui est simultané ou postérieur par rapport au verbe principal » (*ib.* : 1156).

29. Du florilège on retient : « Les imparfaits du subjonctif. C'est affaire de mesure. Il n'est pas plus ridicule de se servir de l'imparfait du subjonctif que de dire : "Je fus... Je fis... Nous partîmes..." Mais il ne faut pas abuser ; le passé défini nous lasse vite. De beaux parleurs ne cessent pas de s'en servir » (J. Renard, *Journal*, 4 mai 1909) ; « Considérez l'aventure du subjonctif : quand la règle est trop incommode, on passe outre. L'enfant dit : tu voulais *que je vienne*, ou : *que j'aïlle*, et il a raison. Il sait bien qu'en disant : tu voulais *que je vinsse*, ou : *que j'allasse*, ainsi que son maître, hier encore, le lui enseignait, il va se faire rire au nez par ses camarades, ce qui lui paraît beaucoup plus grave que de commettre un solécisme. Que ne réserve-t-on l'imparfait du subjonctif au service du plus-que-parfait et du conditionnel passé (*il avait voulu*, ou *il aurait voulu que je vinsse*, *que j'allasse*) moins fréquent, et, partant, à la suite duquel il paraîtra plus naturel. C'est le moyen de le sauver. — Pour quelque temps du moins. Car le subjonctif, si élégant qu'il soit, qu'il puisse être, est appelé, je le crains, à disparaître de notre langue, comme il a déjà disparu de la langue anglaise [...] » (Gide, *Incidences* [1924]) ; « L'imparfait du subjonctif n'a pas cessé de décliner, au point qu'on ne le trouve plus régulièrement que chez des écrivains prétentieux. La plupart l'emploient au hasard, même les académiciens, en le confondant d'ailleurs avec le passé simple » (Thérive, *Libre histoire de la langue française* [1954]).

30. Idée corroborée sans réserve, mais exprimée différemment, par G. Philippe qui explique (2008 : 34) : « Au sens de "variété écrite haute", la langue littéraire tient assurément plus du patron que de l'appareil formel [voir *supra*, n. 4]. Depuis la fin du XIX^e siècle, elle se définirait d'abord par le maintien de certains éléments lexicaux (*gésir*, voire *cesser*, voire *ignorer*, par exemple) ou morphologiques (formes passées du subjonctif, notamment) ».

31. A. Goosse rappelle les critiques (Brunot) que suscite l'hypothèse d'une « concordance des temps » mécanique, mais reprend l'idée sans nuance. En 2010, le grammairien M. Wilmet (2010 : 244) juge ces tournures « vieillottes ».

Dans un récit de 1945 publié chez Denoël et signé d'un auteur consacré et respecté par l'avant-garde, l'emploi de l'imparfait du subjonctif ne serait donc en soi en rien une rareté ou même un objet d'étonnement, même s'il commence à se faire remarquer par son côté *rétro*, entre convention d'usage et ironie critique. Mais, là encore, ce qui retient l'attention, c'est la réunion du soutenu, voire de l'hypercorrection, de l'énonciation verbale et du familier dénominateur. Relisons la première occurrence de cette forme dans le texte : [2.1.1.] « Arthur [...] était mort vers la fin juin, dans ma guitoune, à l'écart. Comme je le lui avais promis, je m'étais débrouillé pour qu'aucun gradé, et surtout pas le toubib de régiment, ne s'en doutât ni que personne ne vînt troubler sont bienheureux délire » (18). Ce qui est intéressant, c'est *la place* de cet imparfait du subjonctif dans *la phrase* : « guitoune » et « toubib », items d'origine arabe de la parlure militaire devenus clichés de langue complètent sans surprise dans ce contexte les exemples des séries [1.2.], tandis que les deux imparfaits du subjonctif, « doutât » et « vînt » pourraient servir d'exemple pour la règle de l'accord que les écrivains aimeraient respecter, selon Goosse, comme « marque de la langue littéraire ». « Je m'étais débrouillé » est un autre familiarisme lexical mais standardisé jusqu'au cliché transparent : sujets et prédicats sont nommés dans leur banalité quotidienne, mais la représentation du virtuel (hypothèse des actions : *s'en douter*, *venir*) et de l'absolu (« aucun », « personne ») suscite un subjonctif imparfait qui étonne en termes de registre stylistique, mais s'avère parfaitement logique du point de vue sémantique. Deux articulations de la représentation s'équilibrent dans une poésie de la perception : la ponctualité du mot (familier) et l'extensité de la phrase complexe pensée comme forme du temps (soutenue, tendue).

Cendrars reprendra plusieurs fois cette combinaison, selon le même principe, avec un mot familier stylistiquement synthétique, condensant un monde fini dans sa représentation, et une conjugaison de mise en perspective ouverte vers le possible du virtuel : [2.1.2.] « sans que l'on s'en rendît compte cette taupinière [...] s'était transformée en un petit poste » (20) ; « il était malséant qu'un aussi mince personnage que moi, en somme une rasta, habitât cette noble demeure » (383).

Parfois il se dispense du familiarisme lexical et la séquence ne se présente plus que comme un parfait exemple de bon usage de « l'accord » du temps, puisque l'emploi modal, lui, ne retient pas l'attention, soumis à une sémantique limpide obligée par un subordonnant : [2.1.3.] « Tout cela elle me l'avait raconté sans que je lui demandasse rien » (94) ; « [...] essayant toutes les portes jusqu'à ce qu'une serrure [...] cédât sous ma poigne » (46). À quoi il faut ajouter, la préférence de la forme en *eusse* pour exprimer l'accompli, contre la forme en *-rais* qui ne s'explique pas que par le choix d'un registre soutenu mais aussi (et surtout) pour renforcer le travail de l'imaginaire dans la représentation du virtuel : [2.1.4.] « Ces tristes poupées m'eussent indigné si [...] je n'avais pu lire [...] » (391). Ou alors, dans un renversement de la modalisation équilibrée par la protase et l'apodose, à l'inverse de l'exemple précédent : [2.1.5.]

« [...] des yeux que j'aurais qualifiés yeux de femme insatisfaite et insatiable si Diane n'eût été vierge et folle !... » (98).

Et c'est ainsi, dans cette virtuosité des conjugaisons, que le même auteur qui s'amuse des mots et expressions populaires de la série [1.2.1.]-[1.2.9.] peut écrire [2.1.6.] : « Pas un bateau qui ne passât au large que je ne l'eusse identifié ; pas une barque sur la côte que je n'y plongeasse du haut des 400 mètres de ma terrasse » (152). Ou [2.1.7.] : « Mais comment imaginer qu'une aussi faible [...] créature [...] annonçât dans son délire amoureux la révolution au Brésil [...] » (190). Quand la conjugaison (scolaire ?) devient une transgression ludique et malicieuse de l'usage énonciatif et de la norme poétique de la narration : l'hypercorrection suggère la lecture parodique, c'est-à-dire ludique et distanciée, explicitant son geste critique, mais qui n'est pas nécessairement humoristique ni railleuse, au contraire, dans un respect grammairien, sinon linguistique, qui est sans doute aussi un hommage sincère à la beauté de la langue française comme imaginaire, comme poétique, dans une esthétique du style, là encore dans la continuité des idées de Gourmont³².

2.2. Passés simples : respect ou dérision ?

Chacun sait que, avec l'imparfait du subjonctif, le passé simple est l'autre indice majeur et inmanquable d'une langue « littéraire » identifiable par sa différence nette avec la langue du quotidien non représentée par un discours mis en scène³³. Il n'est donc pas étonnant de voir Cendrars les utiliser, là encore, dans des contextes où leur apparition est un peu déroutante, pour renforcer son trait de style oxymorique. C'est peut-être dans la toute dernière page du livre que l'on a l'exemple le plus représentatif de ce que recherche l'auteur. Cendrars rapporte les propos de Sawo, le déserteur ayant rejoint la bande des « bijoutiers », racontant l'exécution et la mort de Marco, en bonne vendetta entre canailles : [2.2.1.] « j'eus la satisfaction de lui faire sauter son autre œil, puis de le voir cloué à l'arbre [...] ». Nous ne lui donnâmes pas de sépulture. Vania, Pietr, Miraud, Guines transportèrent une fourmilière à ses pieds. [...] Je te jure qu'il a n'a pas pu faire ses paquets et qu'il ne mettra plus les cannes. Cela a dû le chatouiller jusque dans le troufignon » (518). Le brigand connaît aussi bien ses conjugaisons irréprochables que son argot sympathiquement crapuleux (*mettre les cannes*, « troufignon ») : le pittoresque de la langue est complet, entre concession scolaire d'un temps de premier plan aspectuellement parfait pour rapporter les faits, et ouverture vers un ailleurs non livresque mais familier par le vocabulaire. Il est clair que Cendrars ne pense en rien à une prétendue vraisemblance réaliste de l'énonciation en faisant s'exprimer son copain

32. D. Sangsue (2007 : 104) définit la parodie, très largement, comme « la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier ». Ici, l'hypotexte parodié n'est pas un livre précis, mais un régime littéraire général, de référence, qui est d'abord un régime linguistique : le bien écrit.

33. Voir *supra* (n. 29), les accusations de pédantisme et de prétention contre ces deux formes réunies sous le même anathème.

exactement comme il s'exprime lui-même dans tout *HF*, mêlant convention écrite et convention orale.

La question est de savoir si ce passé simple est utilisé sans recul particulier, dans un usage banalisé d'époque, comme il sied à un texte « littéraire » donc (bien) écrit, dans le respect de codes non interrogés en somme, ou s'il relève d'un mode de dérision, proche de la parodie, lui aussi, comme certains imparfaits du subjonctif, visant à suggérer une certaine obsolescence du « littéraire » dans ce qu'il a de convenu en termes de registres – soutenu *et* familier, donc, entre Anatole France et Charles-Louis Philippe : sans surprise quoi qu'il en soit.

Mais, en matière de registre de langue, il faut admettre que tous les passés simples ne produisent pas le même effet, et cela, c'est une question de personne de conjugaison. Dans [2.2.1.] « j'eus » passe à peu près inaperçu et « transporter » pourrait également être jugé banal ; mais, entre les deux, il y a « Nous ne lui donnâmes pas » qui retient l'attention et impose inmanquablement la préciosité artificielle d'un écrit de convention dans ce qui est censé être du parlé : cela s'entend.

Ce sont les passés simples de P4 qui produisent dans la prose de *HF* cet effet intrigant, forçant le lecteur à se demander s'ils indiquent une distance critique ironique à l'égard d'une littérature conventionnelle ou un respect sincère qui serait une évidence non problématique : [2.2.2.] « Nous nous précipitâmes à deux ou trois pour voir ce qui était arrivé » (37) ; « Immédiatement nous passâmes à table » (98) ; « nous nous mîmes à manger comme des Africains » (101) ; « Après déjeuner, nous montâmes au "château" » (167), *etc.* Régulières, ces formes ne sont pas non plus majoritaires dans un texte qui privilégie d'abord le présent, inaccompli et accompli, et l'imparfait de l'indicatif : elles semblent figurer, à leur façon, une mise en scène de l'action de narration, de mise en discours qui poserait la nature « littéraire » de ce qui est en train de se réaliser. Entre hommage et subversion.

III. LA « PHRASE » ET SES AVATARS

Mais il est évident que c'est surtout dans la forme développée des séquences phrastiques de prédication verbale que Cendrars interroge cette question de la sincérité à la tradition « littéraire », entre familiarismes et préciosités³⁴. Et en ce domaine, l'effet de parodie devient assez inévitable, ou du moins semble la piste de lecture la plus simple.

3.1. Anachronismes pastiches : références implicites et intertexte stylistique (littéraire classique)

[3.1.1.] « [...] et nos pochards de s'ensauver en rigolant de la bonne blague ! [...] et nos drôles de se trotter en vitesse, mais non sans lancer derrière eux, tels les héros d'Homère, des injures retentissantes » (19) : placé dans les premières pages du récit, cet exemple d'infinitifs de narration intro-

34. La phrase de Cendrars, si particulière, a fait l'objet d'une étude de fond : Boder (2000).

duit par *de* est immanquable et résume à lui seul toute la problématique stylistique du texte. Relevant clairement de la « langue littéraire » moderne pour Grévisse & Goosse (2011 : 1161) qui donnent des exemples de Chateaubriand à Le Roy Ladurie³⁵, du fait de sa rareté en français parlé spontané, ce cas d'infinitif comme prédicat de phrase indépendante se remarque d'autant plus qu'il est au service d'un lexique, encore une fois, de registre oxymorique, réunissant les familiers « pochards », « rigolant », le cliché « bonne blague », l'archaïque « nos drôles », l'emploi néologique pronominal de « trotter », et le verbe soutenu jusqu'au maniérisme « s'ensauver », que Cendrars pouvait avoir lu chez Genevoix ou Péguy. Plus l'usage du déterminant possessif de P4 pour dire le récit (« nos pochards ») et enfin la référence à Homère : tout cela surjoue l'énonciation littéraire, entre comique et épique, transportant les Pieds Nickelés chez Scarron ou Bussy-Rabutin.

Cendrars connaît bien son répertoire de figures de rhétorique historicisées. La polysyndète, par exemple, volontiers oratoire, lui permet de créer un autre contraste stylistique fort, là encore dans un geste parodique qui disqualifie toute grandeur pompeuse. La figure toute littéraire de « la femme en noir » en fait les frais : [3.1.2.] « [...] et ce n'est pas moi qui délirais, mais bien cette chère et tendre et belle et douce et roucoulante et ardente madame de Pathmos » (189-90). Généralement binaire ou ternaire, la polysyndète en *et* est ici à cinq relances ce qui est en fait une sorte de caricature d'elle-même ; et l'on constate que les trois premiers adjectifs détachés constituent un groupe sémantiquement positif (« tendre, belle, douce »), avant un groupe de deux réunis par une rime et clairement railleurs (« ardente » mais « roucoulante »)³⁶.

L'hyperbate lui permet également de réinventer une phrase littéraire de convention en jouant de la relance inattendue : [3.1.3.] « L'Afrique n'est pas un pays qui porte à folichonner, ni les éléphants » (100). Le fait de langue porteur du trait de style est toujours le même : un familiarisme,

35. Cet emploi de l'infinitif était jugé familier au XVII^e siècle : son illustre usage par La Fontaine, par exemple, relevait d'une recherche de vivacité. Voir Englebert (1998).

36. Ce personnage inspire Cendrars. Un peu plus loin (191-3), il rapporte ses propos par la caricature, non d'une polysyndète mais d'une polysubordination en *que* là aussi assez livresque dans son effet d'oralité prétendue et représentée : « elle me racontait passionnément sa vie [...] : que depuis son arrivée à Paris son mari la négligeait pour courir [...] ; que l'année dernière [...], elle l'avait surpris à l'hôtel avec une danseuse [...] ; qu'elle avait cru devenir folle ; qu'elle avait écrit et télégraphié à son père [...] ; que cela était devenu un hantise [...] ; qu'elle était prête à divorcer pour moi [...] ; que son père l'adorait ; que son père ferait tout pour elle pour la savoir heureuse ; que j'étais son seul bonheur ; que son père qui était tout-puissant irait personnellement voir le Patriarche d'Athènes [...] ; qu'elle savait bien que cela m'agacerait de l'apprendre [...] ; que la vie n'était plus possible... » Les coupures cassent la force de ce comique de grimace par accumulation, surcharge et répétition, tendu sur deux pages. Mais l'enjeu poétique ne semble pas comparable à ce que réalise le trait de style oxymorique qui nous retient dans cette étude : ici, très simplement, la parodie est à charge contre un personnage stéréotypé (la femme volubile et envahissante) et la prose s'adapte à ce point de vue critique. L'effet est ponctuel et s'explique par de la psychologie externe. Plus loin (248), l'ami Lerouge bénéficiera du même traitement à propos d'un pneu rédigé « en termes extravagants ».

le plus souvent lexical (« folichonner » : [1.2.4.]), est équilibré par une forme ostensiblement soutenue (l'hyperbate de « ni les éléphants »), à valeur d'hommage à toute une littérature classique, une littérature du bien écrit, autant qu'à valeur d'ironisation à l'encontre d'un monde ancien³⁷. Et cet équilibre doit être heureux : il ne s'agit pas d'un conflit mais d'une réunion, celle-ci aussi d'après-guerre, historique, esthétique.

3.2. Le risque de la caricature autoparodique (moderne) : contre la phrase périodique, la juxtaposition libre dans le phrasé

Cendrars s'amuse donc des références implicites à un intertexte littéraire classique généralisé dans sa dramatisation de la représentation du style par la langue³⁸. Mais son projet poétique dépasse l'anecdote de caricatures ponctuelles pour aller vers des propositions linguistiques singulières et originales. Et il prend là le risque du mal écrit, du difficilement lisible, du confus, du mêlé pour imposer des séquences linguistiques inédites mais exigeantes. Contre la phrase narrative traditionnelle, de modèle périodique, avec déploiement d'un contenu entre le sujet et le prédicat, Cendrars dans *HF* privilégie dans ses passages les plus ambitieux une énonciation textuelle dont la juxtaposition linéaire libre est le principe de cohérence et de cohésion. Un principe qui fait du quantitatif et de l'étendu deux conditions. Prenons l'exemple d'un constat sensoriel en altitude par l'aventurier Cendrars :

[3.2.1.] [...] j'ai pu me rendre compte que ce n'est qu'exceptionnellement, au lendemain des jours de grand vent, que cela sent l'ozone, ce que j'attribue au brassage, à l'électrification et la raréfaction de l'air, et que cela sent tout ce que l'on veut là-haut, les forêts, les pâturages, l'odeur sternutatoire du métro, la poussière des grandes villes, la fumée des usines selon la température, le baromètre, l'orientation du vent, et, selon les heures de la journée, la tourbe, l'ardoise mouillée ou la pierre à feu, mais que souvent, surtout la nuit, les nuits de très forte gelée et qu'il n'y a pas de vent, les glaciers, les neiges éternelles sentent l'océan, cette odeur mère, cette odeur vivifiante, mais fiévreuse à la langue car il s'en dégage un miasme méphitique, des algues dépeignées, secouées, arrachées par les tempêtes et qui flottent en pleine putréfaction à la surface des eaux en haute mer, qui est la même que cette odeur agaçante, curieuse, enivrante parce qu'elle est à base d'éther et finit par sembler sucrée, d'une bobine de pellicule cinématographique enroulée sur elle-même dans sa boîte de fer-blanc qui s'effluve (comme on dit en langage de laboratoire) et dont le subtil chloroforme filtre à travers la fermeture étanche pour vous toucher le cerveau ; [...]. (59-60)

La séquence traditionnelle prend au départ la forme d'une complétive en *que* avec trois subordonnées (« j'ai pu me rendre compte que [...], et que cela [...], mais que souvent [...] »). Le problème de lisibilité est que à l'intérieur des trois complétives Cendrars multiplie les juxtapositions de

37. Sur la linguistique et la rhétorique de l'hyperbate, voir Paillet & Stolz (2011).

38. Ce qui correspond parfaitement au registre « *stylistico-rhétorique* » que G. Molinié (2008 : 41) reconnaît comme cas d'élargissement du registre lexical (*supra*, n. 6).

GP ou de GN compléments (« au brassage, à l'électrification et la raréfaction de l'air ») ou les constructions détachées asyndétiques apposées à un thème synthétique (« tout ce que l'on veut » = « les forêts, les pâturages, l'odeur sternutatoire du métro, la poussière des grandes villes, la fumée des usines selon la température, le baromètre, l'orientation du vent »), parfois avec relances rythmiques (« et, selon les heures de la journée, la tourbe, l'ardoise mouillée ou la pierre à feu »). Plus les cas de piétinement thématique avec répétitions ou déclinaisons isotopiques (« la nuit, les nuits de très forte gelée » ; « cette odeur mère, cette odeur vivifiante, mais fiévreuse car » ; « un miasme méphitique, des algues dépeignées »). La progression syntagmatique est suspendue au profit d'une déclinaison paradigmatique des unités de perception, de notation de plus en plus précise. Le récit pense au poème en prose. Le sens du discours se dilue, se perd et la cohérence traditionnelle du discours syntaxique matriciel avec lui : Cendrars laisse passer une anacoluthie avec coordination en *que* d'allure stylistique fort familière (« les nuits de très forte gelée *et qu'il n'y a pas de vent* ») dans un texte qui, une fois de plus, multiplie les mots savants (« sternutatoire », « méphitiques ») ou parlures désignées comme telles (« s'effluve (comme on dit en langage de laboratoire) »)³⁹. Enfin rappelons que le fragment ici artificiellement présenté et isolé est suivi d'un autre ensemble composé sur le même principe de juxtaposition et apposition des GN en séries.

On a là l'écriture la plus personnelle de Cendrars dans *HF*, dans son ambition de prose poétique inédite. La « phrase » de tradition s'efface au profit du *phrasé* de la diction, de l'énonciation : le phrasé, cet « ordre continu » général qui est le principe même de la prose (Bernadet, 2019 : 69), subsumant le sujet dans la perception de sa présence en procédant par « assemblages discursifs » (*id.*) plus moins suivis. Le critère poétique de base, qui opère comme un déclencheur, semble l'écriture de la série par juxtaposition des GN. Ce peut être, comme en [3.2.1.] à l'intérieur d'une macroséquence, selon le principe d'appositions juxtaposées pour préciser un thème :

[3.2.2.] [...] tous ces domaines [...] se sont transformés [...] en cliniques modernes [...] sises généralement dans des vieux parcs abandonnés mais machinés et truqués avec des fontaines,

39. Les anacoluthes plus ou moins oralisantes ne sont pas rares dans *HF*, et dès les premières pages dans ce qui est censé être une lettre : « [...] je me demande comment je suis encore en vie... *Cette peur*, jamais je n'avais raconté cela à personne [...]. Je me penchai à la fenêtre ; *juste tu* tournais le coin de la rue » (12 ; je souligne les deux ruptures de construction). Le GN « *Cette peur* » est sans doute une exclamation mais l'absence de ponctuation forte étonne. Tout comme étonne le « juste » adverbial dans une séquence à laquelle un *quand* ou un *comme* auraient donné une articulation écrite plus claire (**je me penchai juste quand tu tournais*), mais qui, à l'oral, passerait sans problème du fait d'une prosodie expressive qui introduirait la nuance explicative. G. Philippe (*in* Philippe & Piat, 2009 : 73-4) cite une déclaration de Cendrars présentant ses *Confessions de Dan Yack* (1929) suggérant une littérature phonographe : « Quel dommage que l'imprimerie ne puisse pas également enregistrer la voix [...] et quel dommage que les pages d'un livre ne soient pas encore sonores » ; il commente : « Bien que le traitement de la phrase fasse l'objet de grandes variations dans le livre, la prose de ce roman annonce à bien des endroits le roman "vocal" des années 1950. »

des jets d'eau, des vasques, des cascades, des grottes, des rocailles, des socles, des urnes, des statues, des balustres, des terrasses, des marches, des balcons, des escaliers, des petits ponts, des kiosques, des vérandas, des marquises, des serres chaudes, le tout déglingué, rouillé, fendu, crevé, renversé, déchaussé [...]. (211)

Les 19 GN avec article indéfini pluriel sont incidents à la préposition initiale « avec », GP expansion caractérisante de « vieux parcs », et sont repris de façon résumptive par l'apposition finale « le tout ». À cette série substantive s'ajoute, ce qui est plus rare dans *HF*, une plus rapide juxtaposition de participes passés en emploi attribut.

Cendrars aime cette caractérisation par piétinement isotopique qui décline une série d'objets en autant de GN juxtaposés, plus ou moins expansés eux-mêmes⁴⁰. Autre exemple :

[3.2.3.] Le cul-de-poule sur la tête, les yeux maquillés, la petite moustache charbonnée sous le nez, le veston noir étriqué, aux manches trop courtes, étroitement boutonné, l'immense falzar en forme de double besace lui tombant sur les pieds engoncés dans d'énormes godasses d'homme l'enfant s'évertuait à marcher très en dehors comme un pied-plat [...] (237).

On remarque l'absence de virgule entre la série des GN apposés et leur thème incident « l'enfant » qui, ainsi, se trouve immédiatement contre le substantif « homme », ce qui produit presque une métalepse en termes de représentation biographique⁴¹. Et l'on retrouve le vocabulaire familier de la série [1.2.1.]-[1.2.8.] : « falzar », « godasses », « pied-plat ». Tout ceci produit un texte dont la lisibilité n'est pas aisée, mais qui peut, peut-être, suggérer la prosodie d'un phrasé oral pour introduire le sens ailleurs que dans la signification syntaxique canonique⁴².

Enfin, et là encore en jouant d'une ponctuation nettement dramatisée, sémantiquement orientée par le contexte, Cendrars peut aussi juxtaposer les GN en séquences phrastiques autonomes, comme une série d'indépendantes non actualisées, même si le rôle de cette énonciation plus articulée reste d'abord la caractérisation d'un hyperthème par une série de prédicats énumérés :

[3.2.4.] J'avais alors le sentiment qu'elle était la proie d'un fantôme ou d'un démon, d'où ses cris. Extrême sensibilité des seins et de la peau du cou derrière les oreilles, particulièrement l'oreille gauche. Incontinence de paroles tendres. Mignonneries. Orgasmes abondants. Insatiable de baisers et de caresses et de chatouilles. (220)

On voit que la dernière unité n'est plus un GN mais un GA, sans que la logique de la déclinaison isotopique en soit modifiée. Ou encore, pour résumer « le dernier roman à épisodes de Gustave Lerouge : *Sië-Thao* » :

40. Voir Boder (2000 : 198-201) qui parle de « construction appositive » ou « apposition modale » pour ce type de séquence – ses exemples ne sont pas tirés de *HF*.

41. Pour un autre exemple de ponctème typographique absent et dont l'absence fait sens, voir l'exemple d'anacoluthie donné en n. 39.

42. Face à cette lisibilité problématique, certains lecteurs réagissent en introduisant une herméneutique de l'impression et en sémiotisant psychologiquement ce que l'auteur a voulu abstrait, comme S. Smadja & J. Piat (*in* Philippe & Piat, 2009 : 172) selon qui « chez Cendrars l'accumulation averbale signale une émotion. »

[3.2.5.] Contrebandiers de perles. Jonques en haute mer. Cargos fluviaux. Pirates du centre de la France. Franc-maçonnerie tibétaine. Culte des morts. Superstitions paysannes. Cérémonial pour la préparation du thé. Tortures et crapuleries d'assassins et de bourreaux inventifs [...] » (267-8 : on ne donne que 9 des 15 GN juxtaposés par asyndète, le dernier [« Les mystères du Yang-tsé-Kiang »] ayant droit à un article).

Cendras abandonne ainsi la phrase personnelle et d'une convention du sujet, celle qui lui est indispensable pour préciser ses perceptions et sensations, afin de suspendre le récit dans le temps au profit de la notation de l'instant. Il sollicite les ressources d'une prose malléable et inédite, moderne en cela, pour imposer un phrasé énonciatif original qui lui est indispensable pour montrer ce qu'il a à dire du monde⁴³.

HF est un texte soumis tout entier au trait de style oxymorique qui réunit harmonieusement, sans contradiction apparente, le familier et le sophistiqué, mais surtout l'écrit et l'oral comme représentations de deux régimes littéraires et poétiques jusque-là traditionnellement distincts. Le vocabulaire à deux registres est la première manifestation de ce trait de style, la plus accessible et la plus ponctuelle : Cendrars, savant et roublard, s'amuse des mots comme des valeurs culturelles, voire sociales, qui leur sont attachées. Mais Cendrars vise aussi les codes énonciatifs de la langue littéraire écrite (pléonasme) pour en dénoncer les artifices prévisibles, presque comiques par leur systématisme, comme l'imparfait du subjonctif ou le passé simple, autant que pour rendre hommage à leur charme *rétro* : la parodie n'est plus un genre littéraire externe mais la composante interne de toute une certaine langue. Le recherché et le négligé sont les deux aspects du même problème stylistique qui est celui de la sincérité et de l'inédit dans un projet autobiographique. Les grandes séquences qui courent parfois sur plusieurs pages dans leurs énumérations de GN constituent la part la plus risquée de ce trait de style oxymorique : mal écrites selon l'usage académique, elles sont également difficiles à suivre, élitistes dans leur parti pris, et figurent textuellement le choix d'une prose poétique qui récuse la phrase des autres contre le phrasé singulier de l'un, dans le bousculé volontaire et désormais indispensable des approximations référentielles.

Éric BORDAS
École Normale Supérieure de Lyon
IHRIM UMR 5317

43. Voir A. Bernadet lecteur de Cendrars (2019 : 366) : « le phrasé qui fait l'unité [du texte] n'en est pas le tout mais l'ensemble. [...] le texte est une totalité, aux unités et sous-unités plurielles et décomposables ; le phrasé représente à l'inverse une globalité, il désigne une phrase continuée et recommencée. L'ensemble ne s'obtient pas par la somme de ses parties, ni même par interaction ou coopération entre elles des discontinuités formelles. Il advient par assemblages discursifs dynamiques ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES :

- AMOSSY R. & HERSCHBERG PIERROT A. (2015), *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Armand-Colin.
- BERNADET A. (2019), *La Phrase continuée. Variations sur un trope théorique*, Paris, Classiques Garnier.
- BODER F. (2000), *La Phrase poétique de Blaise Cendrars. Structures syntaxiques, figures du discours, agencements rythmiques*, Paris, Champion.
- ENGLEBERT A. (1998), *L'Infinitif dit de narration*, Paris, Bruxelles, Duculot.
- GAUDIN-BORDES L. & SALVAN G. (dir.) (2008), *Les registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia.
- GOURMONT Remy de (2016), *Esthétique de la langue française. La déformation, la métaphore, le cliché, le vers libre, le vers populaire* [1899], Paris, Classiques Garnier.
- GREVISSE M. & GOOSSE A. (2011), *Le Bon Usage*, Bruxelles, De Boeck & Duculot [15^{ème} édition].
- JOLLIN-BERTOCCHI S. (2003), *Les Niveaux de langage*, Paris, Hachette.
- MARTENS D. (2008), « D'un Gourmont l'autre. Le premier des masques de Blaise Cendrars », *Fabula-LhT*, 4, URL : <http://www.fabula.org/lht/4/martens.html>.
- MOLINIÉ G. (2008), « Vous avez dit registre ? », in L. Gaudin-Bordes & G. Salvan (dir.), *op. cit.*, 39-45.
- PAILLET A.-M., & STOLZ C. (dir.) (2011), *L'Hyperbate : aux frontières de la phrase*, Paris, PUPS.
- PHILIPPE G. (2008), « Registres, appareils formels et patrons », in L. Gaudin-Bordes & G. Salvan (dir.), *op. cit.*, 27-37.
- PHILIPPE G. & PIAT J. (dir.) (2009), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard.
- SABLAYROLLES J.-F. (2010), « Archaïsme : un concept mal défini et des utilisations littéraires contrastées », in L. Himy-Piéri & S. Macé (dir.), *Stylistique de l'archaïsme*, Bordeaux, PUB, p. 43-65.
- SANGSUE D. (2007), *La Relation parodique*, Paris, Corti.
- VIALA A. (2001), « Des "registres" », *Pratiques*, Metz, 109/110, p. 165-77.
- WILMET M. (2010), *Grammaire critique du français*, Bruxelles, De Boeck & Duculot.