

Faculteit Letteren en Wijsbegeerte  
Bachelorscriptie Taal-en Letterkunde  
Bachelor Engels-Frans

## **Verser le sang: la blessure chez Cendrars**

Evelyne Van der Niepen

Promotor: Prof. Dr. Luc Rason  
Assessor: Prof. Dr. Bruno Tritsmans

Universiteit Antwerpen  
Academiejaar: 2014-2015

## **Déclaration de plagiat**

Ondergetekende, Evelyne Van der Niepen, student Taal- & Letterkunde Bachelor Engels-Frans, verklaart dat deze scriptie volledig oorspronkelijk is en uitsluitend door haarzelf geschreven is. Bij alle informatie en ideeën ontleend aan andere bronnen, heeft ondergetekende expliciet en in detail verwezen naar de vindplaatsen.

Keerbergen, 20 mei 2015

## Table des matières

|   |    |
|---|----|
| Déclaration de plagiat.....                           | 1  |
| Table des matières .....                              | 2  |
| Introduction .....                                    | 3  |
| La description de la blessure infligée .....          | 4  |
| Regards sur la blessure infligée .....                | 4  |
| La blessure infligée dans <i>J'ai tué</i> .....       | 6  |
| La blessure infligée dans <i>La main coupée</i> ..... | 11 |
| La description de la blessure reçue.....              | 16 |
| Regards sur la blessure reçue.....                    | 16 |
| La blessure reçue dans <i>J'ai saigné</i> .....       | 19 |
| La blessure reçue dans <i>La main coupée</i> .....    | 24 |
| La problématique du titre .....                       | 29 |
| Conclusion.....                                       | 31 |
| Bibliographie.....                                    | 33 |

## 1. Introduction

En 2014, le centenaire du début de la Première Guerre mondiale a déclenché une vague de commémorations. A cause de cet intérêt renouvelé pour la Grande Guerre, la littérature de guerre – et spécifiquement le témoignage de l'expérience au front de 14-18 – connaît une revalorisation. L'idée de ce mémoire a jailli dans ce contexte. Si les récits sur la guerre sont variés, les thèmes et les problématiques qu'ils engendrent sont encore plus nombreux et divers. Nous avons opté pour une recherche sur le thème de la blessure, vu que l'impact de la guerre se traduit très clairement à travers la description de la douleur et de la souffrance subies par un soldat blessé. Pourtant, il fallait se rendre compte d'une réalité importante : si les soldats reçoivent des blessures, ils sont aussi des hommes qui infligent la violence. Voilà à quoi la guerre les mène. Nous avons donc fait la distinction entre la description de la blessure reçue et la description de la blessure infligée. Nous nous sommes demandé comment les deux types de description se manifestent dans la littérature de guerre, tout en nous concentrant sur trois récits de Blaise Cendrars : *J'ai tué*, *J'ai saigné* et *La main coupée*. Après une lecture de *La main coupée* de Cendrars, nous avons constaté la pertinence de ce récit à la problématique de la description de la blessure (aussi bien infligée que reçue). De plus, le Professeur Rasson nous a mis au courant des textes *J'ai tué* et *J'ai saigné* par le même auteur, car ceux-ci sont également pertinents dans le contexte de la blessure respectivement infligée et reçue.

Suivant cette introduction, le chapitre 2 comportera une réflexion sur la blessure infligée. D'abord, sous 2.1, nous donnerons un aperçu de la description de la blessure infligée à un niveau général. Nous comparerons différents points de vue sur la blessure infligée dans les récits de la Première Guerre mondiale. Puis, nous examinerons en détail la thématique de la blessure infligée chez Cendrars, à l'aide des récits *J'ai tué* (sous 2.2) et *La main coupée* (sous 2.3), qui traitent tous les deux de la notion de la violence infligée. Nous nous demanderons si la théorie générale peut être appliquée à ces deux récits, et comment Cendrars rend la description de la blessure infligée.

Quant au chapitre 3, il servira à examiner la description de la blessure reçue. Nous commencerons de nouveau par un croisement de points de vue sur la façon dont la blessure reçue se manifeste dans les récits de la Première Guerre mondiale (sous 3.1). Ensuite, nous examinerons la situation de la blessure reçue dans *J'ai saigné* sous 3.2. Nous chercherons un lien entre ce récit et la théorie, et ajouterons des particularités qui relèvent du récit par rapport à la problématique. Sous 3.3, nous fournirons une analyse de la description de la blessure reçue

dans *La main coupée*, où nous continuerons la méthode utilisée pour le cas de *J'ai saigné*. Le chapitre 3 se termine sur une réflexion sur le titre de *La main coupée*, et nous montrerons pourquoi il est mal choisi.

Finalement, le chapitre 4 constitue une conclusion de notre recherche. Nous rassemblerons les informations que notre recherche a fait jaillir sur la description de la blessure infligée et de la blessure reçue. Pour le système des références, nous avons opté pour le modèle anglo-saxon : le nom de l'auteur auquel nous nous référons, la date de publication et la page sont inclus dans le texte même et non dans une note en bas de page. La référence complète se trouve dans la bibliographie.

## **2. La description de la blessure infligée**

### **2.1 Regards sur la blessure infligée**

La description de la blessure infligée n'est pas absente de la littérature de guerre. Pourtant, elle se manifeste beaucoup moins fréquemment que celle de la blessure reçue. Par conséquent, se pose la question de savoir pourquoi de nombreux écrivains évitent de montrer leurs protagonistes blessant ou tuant leurs adversaires. Beaupré indique qu'il y a certains tabous dans le domaine de la littérature de guerre, comme par exemple « les mutilations de cadavres [...], des actes particulièrement sauvages à l'égard des civils ou d'autres soldats, les viols [...] » (2013, p. 194-195). L'acte de tuer peut bien s'ajouter à cette liste. Tuer quelqu'un d'autre, bien que ce soit l'ennemi, constitue dans la majorité des cas un trauma et comme le dit Beaupré, « le trauma se traduit le plus souvent par un silence » (2013, p. 191). Beaupré et Schoentjes présentent tous les deux l'exemple de Maurice Genevoix, auteur de *Ceux de 14*. Celui-ci avait inclus dans la première édition de son récit un épisode où il raconte avoir tué quatre soldats allemands. Cet épisode ne faisait pas partie des éditions suivantes, jusqu'à l'édition définitive de 1950, où il était rétabli (Beaupré, 2013, p. 191). Dans une note en bas de page, Genevoix explique pourquoi il avait choisi de supprimer, puis de rétablir le passage :

Je le rétablis aujourd'hui, tenant pour un manque d'honnêteté l'omission volontaire d'un des épisodes de guerre qui m'ont le plus profondément secoué et qui ont marqué ma mémoire d'une empreinte jamais effacée (cité dans Schoentjes, 2009, p. 113).

Or, le trauma n'est peut-être pas la seule raison qui explique une absence de descriptions de la blessure infligée (et par extension, de l'acte de tuer). Schoentjes se base sur *An Intimate History of Killing. Face to Face Killing in Twentieth-Century Warfare* de Joanna Bourke pour montrer

que le combat de corps à corps est « statistiquement exceptionnel » (2009, p. 111). Citant Jean Norton Cru, qui dit qu'on « voit mourir beaucoup plus souvent qu'on ne voit tuer », Schoentjes suggère qu'il faut chercher là une autre raison (2009, p. 111). Les écrivains ne pourraient pas témoigner d'un événement auquel ils n'ont pas assisté. De plus, le public du vingtième siècle est plus enclin à accepter qu'un soldat a été blessé qu'à accepter qu'il a tué (Schoentjes, 2009, p. 112).

De plus, l'image du soldat comme quelqu'un qui tue mine l'image du soldat comme héros, comme victime, même comme martyr pour la patrie (des notions qui reviendront plus loin sous 3.1). Beaupré note que « la représentation de la guerre comme sacrifice [...] est elle-même étroitement liée à la mort de ce « héros-martyr » et irradie les productions culturelles du temps » (2013, p. 228). Cette représentation deviendrait incroyable si les écrivains de guerre mettaient en scène des protagonistes tuant explicitement. C'est pourquoi certains d'entre eux optaient pour des mécanismes plus indirects pour décrire quand même l'acte de tuer.

Premièrement, il y a des cas où les récits montrent l'acte de tuer tout en essayant de le justifier ou d'en atténuer les circonstances. Cette volonté de se justifier provient du désir de ne pas repousser son public. En effet, Schoentjes remarque que les narrateurs introduisent des substituts qui réfèrent implicitement au corps à corps pour que les protagonistes ne perdent pas la sympathie du lecteur (2009, p. 115). Beaupré et Schoentjes sont d'accord que ces substituts prennent souvent la forme de l'ennemi décrit en commettant des actes de violence (respectivement 2013, p. 199 ; 2009, p. 115). Cela permet de masquer sa propre culpabilité tout en montrant la culpabilité de l'autre. Le fait que l'ennemi se montre coupable sert à justifier qu'on le blesse ou qu'on le tue.

Deuxièmement, Beaupré et Schoentjes se concentrent sur quelques phénomènes textuels qui servent à évoquer la blessure infligée. D'abord, Beaupré met en valeur le rôle de la description des armes. A cause de la présence des armes – que ce soient des couteaux, des baïonnettes ou des fusils – le lecteur est mis au courant de façon indirecte du fait que les soldats ont tué, ou le feront ailleurs dans le récit (2013, p. 212). C'est la description de l'arme, et non pas de l'acte même, qui révèle la violence. Puis, Schoentjes relève trois cas où les auteurs (Robert Graves, Martial Lekeux et Léon Werth) décrivent une scène similaire, à savoir la découverte de deux cadavres appartenant à des hommes qui se sont entretués. En présentant la scène ainsi – c'est-à-dire en montrant les conséquences d'un acte violent et non le moment où il a eu lieu – les auteurs créent une distance qui permet de montrer l'horreur au lecteur sans la rendre trop explicite (2009, p. 114-115). Ensuite, une autre méthode de décrire l'acte de tuer ou de blesser

sans avouer sa propre responsabilité, voire culpabilité, est de faire appel à ce que Schoentjes nomme des « forces irrésistibles ». Les narrateurs prétendent que le soldat, au moment où il tue, est hors de raison ; ou encore qu'il répond à un réflexe ou à son instinct (Schoentjes, 2009, p. 125-127). D'ailleurs, cela peut également être interprété comme étant une justification. Schoentjes ajoute :

Nombreux sont les auteurs qui, désireux d'expliquer la violence personnelle, recourent à l'image de la folie ou à celle de la bête : ils suggèrent en général que le combat rapproché libère d'irrépressibles pulsions ancestrales de sauvagerie. La raison les ayant quittés, les hommes ne sauraient dès lors être tenus pour responsables de leurs actes (2009, p. 125).

Enfin, les conversations entre les personnages incorporées dans les récits sont parfois aussi utilisées comme moyen d'évoquer la blessure infligée ou l'acte de tuer. A travers les conversations, le narrateur peut référer implicitement au fait qu'un soldat a tué (Schoentjes, 2009, p. 129-131).

Bien que moins représentée, la blessure infligée n'est donc pas exceptionnelle. Toutefois, on ne retrouve que rarement un « je » que « le lecteur assimile à l'auteur et qui assume pleinement le fait d'avoir tué [...] » (Schoentjes, 2009, p. 116). Beaupré est d'accord, indiquant que « le témoin qui rapporte des actes de violence n'est que rarement l'auteur » (2013, p. 199). Toutefois, il y a des auteurs qui réfèrent explicitement à la blessure infligée, permettant aux lecteurs d'établir un lien entre eux-mêmes et le « je » du récit. Le récit le plus évident dans ce contexte est *J'ai tué* de Blaise Cendrars (Beaupré et Schoentjes citent également Ernst Jünger et ses *Orages d'acier*, mais nous nous concentrerons ici sur Cendrars).

## **2.2 La blessure infligée dans *J'ai tué***

Si la plupart des descriptions de la blessure infligée sont marquées par les caractéristiques et techniques énumérées par Beaupré et Schoentjes, *J'ai tué* est l'exception à la règle. Le « je » de ce récit assume l'acte de tuer sans donner une justification, sans atténuer les circonstances, ou sans culpabiliser un autre. Ce texte exceptionnel dans la littérature de guerre vaut une inspection plus détaillée pour pouvoir saisir son importance.

Il faut d'abord noter que *J'ai tué* est un texte qui n'est pas facile à trouver. Goldenstein remarque que le texte, avant d'apparaître dans *Aujourd'hui* en 1931, n'avait qu'une reproduction très limitée (1986, p. 44). Même de nos jours, quoiqu'il soit plus facilement disponible dans les *Œuvres Complètes* de Cendrars, le récit est inconnu d'un public très large. C'est un sort

regrettable, car *J'ai tué* offre une perspective assez rare sur la vie au front de la Première Guerre mondiale, et en particulier, sur la blessure infligée. A l'époque de sa sortie, le récit a dû passer par la censure sans trop de problèmes. Debon note que, si ce texte a pu paraître peu de temps avant l'armistice, les censeurs n'avaient probablement rien trouvé à reprocher à Cendrars (1995, p. 67). Pourtant, Lévy-Bertherat indique que *J'ai tué* n'était pas bien reçu et reste aujourd'hui provocateur à cause de sa représentation de l'acte de tuer comme un acte gratuit, même comme une célébration de la violence (2010, p. 53). Toutefois, cette interprétation doit être contestée, car le récit et la description de la blessure infligée sont, nous semble-t-il, plus complexes pour leur attribuer une étiquette pareille.

Dès le titre, *J'ai tué* se fait remarquer par le ton de l'écriture. Premièrement, le lecteur est mis au courant qu'il s'agit ici de la blessure infligée. Vu que dans la littérature de guerre on met plutôt « l'accent sur la violence subie que sur l'acte de tuer » (Lévy-Bertherat, 2010, p. 51), cela veut dire que Cendrars s'oppose ici à ce courant. De plus, le pacifisme dominant les récits de guerre représente la guerre comme étant une boucherie. Or, la guerre se fait « dans un cadre – légal et moral – n'incluant pas les massacres et les tueries » (Schoentjes, 2010, p. 21). Cendrars semble se distinguer de ce pacifisme. *J'ai tué*, en effet, n'a rien à voir avec cette idée de boucherie. Deuxièmement, le texte contredit la perspective prépondérante du soldat comme victime. Le « je » du récit – qu'on a tendance à assimiler à Cendrars même – assume l'acte de tuer. Cet aveu est une rupture du cinquième commandement « Tu ne tueras point » (Debon, 1995, p. 68). La responsabilité de l'acte de tuer ne pourrait être rendue plus explicite. Par contre, le contexte de guerre annule le principe du commandement et innocente l'acte de tuer (Debon, 1995, p. 69). Lévy-Bertherat ajoute que « celui qui tue en combat n'est pas, en principe, un meurtrier » (2010, p. 51). De plus, elle souligne le fait que la guerre, à partir de 14-18, se caractérise par la distance physique (2010, p. 51). C'est pourquoi le récit de Cendrars est d'autant plus remarquable, vu qu'il s'agit ici d'un épisode de corps à corps.

Quant au texte, il entre en connexion directe avec le titre. L'acte de tuer, auquel le lecteur s'attend d'après les informations du titre, se produit à la fin de l'histoire. Lévy-Bertherat note que « tout ce qui précède prépare la scène ultime, la relation précise d'une expérience individuelle de la violence » (2010, p. 53). Ainsi, Cendrars écrit à la fin: « J'ai frappé le premier. [...] J'ai agi. J'ai tué. » (1919, p. 21). Il y a pourtant une évolution à remarquer dans le récit. La première partie du récit met en scène une neutralité de la part du narrateur (Debon, 1995, p. 69). Suivant une description des trains et des automobiles, le narrateur passe aux événements précédant l'attaque du village. Debon parle d'une « approche centripète, qui décrit l'avance des



soldats [...] » (1995, p. 69). Il y a donc un manque de subjectivité. Le « je » qui domine la fin du récit n'est pas encore présent ; en revanche, le texte est plein de « on ». Ensuite, Lévy-Bertherat note qu'il y a une absence de références spatiales et temporelles (2010, p. 53). L'attention du lecteur est attiré sur l'individu et sur l'acte de tuer d'autant plus qu'il n'y a pas de descriptions explicites de l'environnement du « je » (voici un refus de fournir des circonstances qui justifient ou atténuent l'acte de tuer). Le « je » même est également inconnu, bien qu'il soit généralement considéré comme étant « le sujet poétique » (Lévy-Bertherat, 2010, p. 53). D'ailleurs, la deuxième édition de *J'ai tué* était accompagnée d'un portrait de Cendrars dessiné par Fernand Léger. Ce portrait inspire l'identification du « je » à Cendrars, dont le visage – sans indices militaires ni civils – apparaît en accompagnement du texte (Lévy-Bertherat, 2010, p. 58).

Le récit reste assez vague jusqu'au moment où le narrateur proclame : « Je revendique alors l'honneur de toucher un couteau à cran » (Cendrars, 1919, p. 17). Cette phrase constitue le démarrage vers l'acte de tuer. Après cette exclamation, le narrateur continue en énumérant toutes les organisations, toutes les personnes qui ont participé à la « machine de guerre » de sorte que lui, individu, finit par se trouver dans la situation de tuer un homme.

C'est à ça qu'aboutit toute cette immense machine de guerre. Des femmes se crèvent dans les usines. Un peuple d'ouvriers trime à outrance au fond des mines. Des savants, des inventeurs s'ingénient. [...] Toutes les races, tous les climats, toutes les croyances y ont collaboré. [...] Et voilà qu'aujourd'hui j'ai le couteau à la main. (Cendrars, 1919, p. 17-20)

Lévy-Bertherat le paraphrase ainsi : « la brutalité individuelle du soldat (*je*) est l'émanation de la collectivité humaine » (2010, p. 54). Les activités collectives se centralisent autour de l'individu.

Toutefois, le narrateur ne condamne pas la guerre, qui l'a placé dans cette position de tueur. De plus, si au début du texte il est question d'un « généralissime », à la fin la hiérarchie militaire n'est plus mentionnée ; il n'y a donc aucune preuve que le « je » ait reçu l'ordre de tuer le soldat allemand (Lévy-Bertherat, 2010, p. 55). Le lecteur est simplement mis au courant du contexte général, et de la réalité de la guerre. L'individu assume sa propre responsabilité. Cet élément fait du texte un récit exceptionnel, puisque – dans d'autres récits de guerre – « l'individu ne se tient pas toujours face à son acte, prêt à s'en reconnaître l'auteur » (Canto-Sperber, 2010, p. 18).

La violence, sans explication ou sans justification, se trouve « au cœur de la représentation littéraire », tout comme le « passage à l'acte » (Lévy-Bertherat, 2010, p. 51-52).

La description de ce « passage à l'acte » n'est pas la seule caractéristique frappante de ce récit. Canto-Sperber présente une série de questions qui surgissent lors de la lecture de *J'ai tué* :

Il nous invite à nous interroger sur la capacité d'être l'agent d'un tel acte : que signifie le fait de se reconnaître soi-même comme l'auteur d'un « j'ai tué » ? Qui est ce « je » qui a tué, comment est-il constitué, comment l'acte de tuer l'affecte-t-il ? (2010, p. 17)

Or, on ne peut pas trouver la réponse à ces questions dans le texte même. Cela s'explique par un manque de représentation de la psychologie du narrateur. Ce manque n'est pas surprenant : Canto-Sperber indique que la psychologie du meurtrier est souvent omise (2010, p. 17). Pourtant, l'acte de tuer a inévitablement des répercussions psychologiques sur celui qui le commet. Debon, se référant à son étude sur la mutation psychologique de tous les combattants de la Première Guerre mondiale, note que Cendrars a sûrement dû éprouver un choc psychologique à cause de sa blessure (1995, p. 68). Il va de soi que l'acte de tuer en constitue un autre. Debon continue d'ailleurs par se demander pourquoi Cendrars a choisi de mettre en scène cet épisode en particulier, car il est probable que – d'une façon ou d'une autre – l'auteur a tué d'autres soldats allemands pendant la période où il était au front (1995, p. 66). Elle suggère que c'est à cause de la particularité de la blessure infligée, c'est-à-dire à couteau et dans des circonstances effrayantes, que cet épisode s'est gravé dans la mémoire du poète (1995, p. 66). En revanche, il faut dire que la situation dans le temps de l'épisode est plutôt problématique : on ne sait pas exactement où et quand le « je » de *J'ai tué* aurait commis cet acte de tuer. Debon remarque qu'il y a un problème de chronologie. Selon la chronologie interne de *La main coupée*, dans lequel l'épisode est inclus aussi, l'acte de tuer aurait eu lieu le 9 mai 1915, à la crête de Vimy (Debon, 1995, p. 66). Toutefois, il paraît que la présence de Cendrars dans cet endroit est fortement douteuse. De plus, au début de *J'ai tué*, le narrateur décrit l'arrivée des soldats sur le front de Champagne qui date de septembre 1915 (Debon, 1995, p. 65). Il est étrange que les deux événements se mélangent si l'épisode de l'acte de tuer s'est gravé dans la mémoire de Cendrars. On peut se poser la question de savoir comment cette confusion s'est produite, et si Cendrars l'a fait délibérément (ce n'est pas une question qui nous occupera davantage ici). Quant à cet élément de psychologie, il est probable que – en tant que lecteur – on s'attend à une révélation de la voie de pensée, ou des sentiments, de l'agent de l'acte de tuer. Le fait que ces éléments ne sont pas présents dans *J'ai tué* rend le texte peut-être plus provocateur encore.

En outre, il n'y a pas de dimension éthique dans le récit. Lévy-Bertherat pose quelques questions qui servent à illustrer comment la dimension éthique pourrait se montrer :

Il s'agit de savoir comment, dans la représentation de la violence personnelle, la question éthique et idéologique est rendue sensible. Le personnage est-il amené à justifier le choix du passage à l'acte – ou son refus ? En quoi le fait qu'il soit – ou non – un intellectuel change-t-il la vision de la violence ? Quel est le statut de la victime, et en quoi sert-il l'éventuelle justification de la violence (vengeance, haine, racisme) ? Quel sens prêter aux réticences, aux évitements de la représentation ? (2010, p. 52)

Premièrement, il faut remarquer que Cendrars présente son narrateur comme un poète. Contrairement à l'impression répandue qu'un poète a l'esprit dans les nuages, l'image du poète dans ce cas-ci est celle d'un homme qui a les pieds sur terre, exprimant la phrase « J'ai le sens de la réalité, moi, poète » (1919, p. 21). Par contre, si le narrateur a « le sens de la réalité », ce n'est pas une réalité déterminée par une idéologie. Dans le récit, il n'y a aucune explication idéologique. Comme nous avons déjà dit ci-dessus, il n'y a pas non plus de tentative de justifier l'acte de tuer, ni d'ailleurs une aversion particulière envers la victime. L'acte de violence est simplement un fait qui domine le récit. Deuxièmement, l'identification du « je » à un homme qui a les pieds sur terre est dans une certaine mesure minée par ce que Debon appelle la métaphore animale. Cendrars écrit : « Je vais braver l'homme. Mon semblable. Un singe. » (1919, p. 20). Si le narrateur semble d'abord s'identifier à l'autre homme, il se compare ensuite à un animal. Debon note que « celui qui tue n'est donc plus à son tour qu'un animal féroce » et que « tout se passe comme si assumer entièrement sa condition d'homme revenait à reconnaître son animalité » (1995, p. 70). De plus, le narrateur réfère à « l'eustache de Bonnot », impliquant des liens avec un criminel. Les allusions à l'animalité ou à la criminalité constituent peut-être une opinion du narrateur envers la violence, mais n'ont pas assez de poids pour qu'on puisse les interpréter comme un jugement moral de l'acte de tuer. La question de l'éthique reste donc irrésolue. Par ailleurs, Lévy-Bertherat note qu'il y a un détachement ironique (c'est peut-être pour souligner l'ironie qu'il n'y a pas de descriptions psychologiques) qui a comme effet de « poser la question éthique de la violence sans apporter de réponse » (2010, p. 54). Canto-Sperber remarque très pertinemment que « là où l'on ne peut faire autrement que tuer, le jugement moral est paralysé » (2010, p. 20). Il se pourrait que Cendrars ne présente pas de jugement moral ou éthique parce qu'il est incapable de le faire à cause du contexte de guerre.

Quant à la violence même, elle est critiquée. Bien qu'il soit vrai que la description de la blessure infligée dans *J'ai tué* est un des rares cas où le narrateur avoue avoir tué, il y a une certaine

distance à remarquer. Lévy-Bertherat indique qu'il n'y a « pas de vraie représentation visuelle de l'acte », désignant le narrateur comme étant un « tueur abstrait » (2010, p. 56). Selon elle, c'est surtout le manque d'éthique qui frappe les lecteurs. En outre, l'épisode de l'acte de tuer est repris dans *La main coupée*. Le narrateur de *J'ai tué* dit :

Je saute sur mon antagoniste. Je lui porte un coup terrible. La tête est presque décollée. J'ai tué le Boche. J'étais plus vif et plus rapide que lui. Plus direct. J'ai frappé le premier. (1919, p. 21)

Aucun lecteur n'a de doute qu'il s'agit d'un combat de corps à corps. Toutefois, le narrateur de *La main coupée*, parlant du même épisode, apporte un autre message. Le soldat allemand est déjà mort.

C'est durant ce nettoyage que j'ai tué d'un coup de couteau un Allemand qui était déjà mort. Il me guettait, embusqué derrière un pare-éclats, le fusil en arrêt. Je lui sautai dessus et lui portai un coup terrible qui lui décolla presque la tête [...] Alors, je constatai qu'il était déjà mort depuis le matin et qu'il avait eu le ventre ouvert par un obus. (Cendrars, 1946, p. 120)

La violence de *J'ai tué* est en quelque sorte annulée (Lévy-Bertherat, 2010, p. 56). La question est de savoir pourquoi Cendrars opte pour une représentation très directe de la violence dans *J'ai tué*, puis annule dans une certaine mesure l'importance de cet acte de tuer (presque trente ans après la publication de *J'ai tué*). Cela nous porte à une réflexion sur la description de la blessure infligée dans *La main coupée*.

### **2.3 La blessure infligée dans *La main coupée***

*La main coupée* établit un équilibre entre la blessure infligée et la blessure reçue. Quoique le titre suggère une concentration sur la blessure reçue, le récit fournit quand même quelques cas où la blessure infligée se manifeste. De nouveau, Cendrars rompt avec la tendance prépondérante de montrer les soldats comme victimes, comme tueurs involontaires.

Premièrement, la description de la blessure infligée est rendue de façon implicite. Comme Beaupré et Schoentjes remarquent, il y a quelques phénomènes textuels qui renvoient à la blessure infligée sans la décrire directement (et dont nous avons traité sous 2.1). D'abord, Beaupré constate que la description des armes à travers le récit sert à mettre le lecteur au courant du fait que les soldats ont tué, ou le feront ailleurs dans le récit (2013, p. 212). Dans *La main coupée*, la présence des armes est apparente :

En patrouille je préférais m'armer d'un mousqueton. Nous disposions de deux, trois mousquetons à chargeur, des mousquetons de cavalerie que nous avons fauchés, réduits que nous étions à pratiquer le « système D ». De même nous disposions de quelques revolvers pris à l'ennemi. On se débrouillait. Pour ma part, j'avais un magnifique *parabellum*, mon arme de prédilection. Plus tard on nous munit d'un long couteau à cran d'arrêt, l'eustache des assassins ; mais durant les premiers mois les grenades dont nous nous servions en patrouille ou pour faire un coup de main étaient des grenades allemandes également prises à l'ennemi, [...] (Cendrars, 1946, p. 198)

Dans ce passage, la présence des armes obtenues de l'ennemi suggère qu'il y a eu des combats impliquant de la violence. De plus, la mention de « l'eustache à la main » fait peut-être allusion au texte de *J'ai tué*, dans lequel la blessure infligée est clairement présente (voir 2.2). D'autres exemples peuvent confirmer la théorie de Beaupré :

[...] nous confectionnons à l'insu de tous quelques grosses bombes, remplissons notre bachot de grenades et chapardions mousquetons et revolvers chez les cavaliers et les artilleurs, plus aucun de nous voulant se servir, s'encombrer du fusil. (Cendrars, 1946, p. 288)

Les hommes y vont avec des sacs. Ils ne sont pas armés. Mais comme on ne sait jamais, chacun a des grenades dans ses poches. Du côté des Boches, c'est pareil. (Cendrars, 1946, p. 313)

Puis, Schoentjes souligne l'importance des conversations pour référer au fait qu'un soldat a tué (2009, p. 129-131). Les soldats parlent du fait qu'ils ont tué, ou qu'ils veulent atteindre l'ennemi. Cela permet de transmettre aux lecteurs la notion de la blessure infligée sans qu'il faille décrire une scène violente en détail. En effet, *La main coupée* se sert des conversations pour montrer les soldats responsables de violence infligée. Bikoff, un homme de l'escouade, paraît être presque un tireur d'élite :

[...] Mon fusil est en position. Je l'ai braqué sur ce point idéal. [...] Un enfant pourrait les tirer en fermant les yeux. Je n'en rate pas un...

-Et vous en tirez beaucoup ?

-Un, deux, trois par jour depuis que nous sommes là.

-Tous d'une balle dans la tête ?

-D'une balle dans la tête, *tak totchno*, exactement. (Cendrars, 1946, p. 108)

A travers cette conversation, Bikoff avoue aisément sa responsabilité des meurtres des soldats allemands de la tranchée en face. Il s'est installé dans le clocher d'une église ; la violence infligée a donc lieu hors du champ de bataille. En outre, Bikoff n'a pas d'ordre spécifique de tuer ces soldats allemands : il le fait de sa propre initiative. Cette allusion à la blessure infligée n'inclut pas de mention des circonstances éventuellement atténuantes, ce qui rend la conversation très frappante. De façon analogue, Sawo – un autre soldat de l'escouade – semble bien vouloir tuer des soldats allemands :

Sawo constatait : « Tu ne dis rien, caporal. » Puis il me demanda : « Tu crois que j'en ai fait beaucoup sauter, de ces vaches ? » Je ne pouvais pas parler. [...] Mais, au fond, j'étais content. Je serrai la main à Sawo. (Cendrars, 1946, p. 175)

Alors, même si le narrateur ne montre pas explicitement Bikoff ou Sawo tuant des soldats allemands, le message est clair : ces hommes ont blessé ou tué d'autres hommes. Les conversations jouent donc un rôle important pour communiquer la notion de la blessure infligée.

Deuxièmement, le narrateur décrit quelques scènes où lui-même (sans ou avec l'aide d'autres) inflige de la violence à l'ennemi. Un premier exemple va presque dans la même veine de *J'ai tué*, quand le narrateur saute sur son adversaire :

A la première sommation, un homme sortit du taillis. Il était seul. Je lui sautai à la gorge. En se débattant le type me mordit le dos de la main droite. Les cavaliers vinrent à la rescousse... (Cendrars, 1946, p. 239)

Le narrateur se montre prêt à attaquer. De plus, le « je » du récit ne déguise pas ses actions au front : « Je tire des coups de fusil » (1946, p. 377). Il assume donc sa responsabilité, tout comme dans *J'ai tué*. Un passage marquant décrit la façon dont les soldats doivent « nettoyer » les tranchées de l'ennemi :

Nous avançons prudemment, le fusil haut, cisillant les barbelés, jetant des grenades dans tous les abris, [...] sautant les pieds en avant dans un bout de tranchée, tuant, retuant du Boche, chassant les prisonniers devant nous, descendant au fond des sapes pour les nettoyer, [...] ivres de joie et de fureur. Ce fut un joli massacre. (Cendrars, 1946, p. 119)

La description du « nettoyage » confirme la présence de la blessure infligée dans le récit. De plus, l'article *du* utilisé avant *Boche* insinue qu'il ne s'agit pas ici d'individus, mais d'une masse de soldats réunie par la caractéristique d'être l'ennemi. En outre, les soldats « nettoyeurs » sont

« ivres de joie » - une attitude provocatrice. Schoentjes remarque d'ailleurs que Cendrars « se montre en homme prenant à l'évidence plaisir dans la petite guerre qu'il menait un peu à sa guise avec ses hommes » dans *La main coupée* (2010, p. 28). Dans le dernier passage, ce plaisir semble se répandre jusque sur le champ de bataille.

Troisièmement, la description de la blessure infligée se centralise autour du personnage du poète-flic (un agent de la secrète qui doit mener une enquête spéciale). Cet homme semble avoir une adoration particulière pour la violence :

Ce qu'ils mettent dans leurs journaux, c'est des bobards et ce que j'ai vu ce soir, c'est bien mieux que ce que j'avais pu imaginer. Cela m'excite. Et j'ai tiré des coups de fusil. Moi aussi je voulais tuer un homme pour avoir quelque chose à dire, à raconter. Je vais les épater à la maison. (Cendrars, 1946, p. 373)

Schoentjes indique que Cendrars « incarne [le goût de la violence], du reste, de manière dégradée et caricaturale, dans un personnage « dégueulasse », le poète-flic qui vient faire son petit tour sur le front comme on va à la fête foraine » (2010, p. 57). En effet, ce personnage montre une volonté de violence même plus extrême que celle des autres, car elle ne sert qu'à pouvoir raconter des histoires impressionnantes. Toutefois, dans ce cas-ci, le narrateur prend une certaine distance envers la violence. Le personnage du poète-flic est condamné par le narrateur :

Et quand nous eûmes parcouru une trentaine de mètres dans la tourbière, je dis à cet individu honteux qui pataugeait et trébuchait derrière moi dans les roseaux : -Vous voyez bien, j'ai raison de me méfier de vous. (Cendrars, 1946, p. 374)

Contrairement aux extraits précédents qui exposent l'attitude plutôt neutre (c'est-à-dire, sans condamner) du narrateur à la violence infligée, ce passage révèle quand même une aversion envers la violence. Le passage est écrit comme si la violence du poète-flic est plus mal fondée que celle dont le narrateur se montre coupable. Le narrateur se distancie clairement de ce personnage.

Finalement, le narrateur fait allusion à deux autres formes de violence, dans lesquelles ni lui-même ni ses camarades de l'escouade ne sont impliqués. D'abord, le récit inclut une suggestion de violence infligée à quelqu'un qui la reçoit volontairement :

Et Uri me montra sa main droite à laquelle il manquait trois doigts. Il rigolait cyniquement.

-Je ne suis pas con, fit-il.

-Salaud, lui dis-je, tu t'es fait sauter la patte ! (Cendrars, 1946, p. 417)

Dans ce cas-ci, le narrateur insinue que le soldat a demandé à un autre de lui tirer dessus, ou qu'il a mis en place une situation où il serait facilement atteint par l'ennemi (en tenant, par exemple, une cigarette jusqu'en-dessus de la hauteur de la tranchée). De plus, comme les informations des circonstances sont limitées, le lecteur peut même imaginer que le soldat s'est tiré dessus lui-même. Toutefois, cette forme de violence est également condamnée par le narrateur (qui désigne son interlocuteur comme un « salaud »). Puis, le récit fait allusion à la haine que portent les soldats aux gendarmes :

Tout le monde a entendu parler de l'*Allée des Gendarmes* à Verdun. Je n'y suis pas allé voir, mais je me suis laissé raconter qu'à Verdun les poilus étaient tellement exaspérés contre les gendarmes que dès qu'un de ces sales embusqués qui faisaient du zèle leur tombait entre les pattes, ils lui plantaient un crochet de boucher sous la mâchoire et le suspendaient sans autre forme de procès [...] Il paraît qu'il y avait une certaine allée de la citadelle où ils gigotaient par dizaines, ces gens d'armes de métier qui ne voulaient pas aller se battre. (Cendrars, 1946, p. 347)

Cette haine des soldats pour les gendarmes s'explique dans une violence meurtrière, et donc une autre forme de violence infligée. Pourtant, le narrateur se distancie de nouveau par rapport à cette violence. Il ne semble pas la condamner (on pourrait même dire qu'il est d'accord avec le comportement des soldats en question), mais il se hâte de dire que cette information lui est parvenue de seconde main, et que lui-même n'a pas vu la violence infligée aux gendarmes.

D'ailleurs, s'il y a une distance à remarquer dans certaines descriptions de la violence infligée, elle est la plus frappante dans la reprise de l'épisode du soldat allemand, qui figure également dans *J'ai tué*. L'épisode du soldat allemand dans *J'ai tué* est très important pour la description de la blessure infligée, vu qu'il s'agit ici d'un aveu explicite du fait que le narrateur a tué. Il n'y a pas d'excuses ou de facteurs atténuants dans ce récit (comme nous avons établi sous 2.2). Par contre, ce même épisode est inclus dans *La main coupée* d'une autre façon : le soldat allemand était déjà mort au moment où le narrateur l'atteint. Le narrateur dit : « C'est durant ce nettoyage que j'ai tué d'un coup de couteau un Allemand qui était déjà mort » (Cendrars, 1946, p. 120). Cela donne une autre perspective sur la situation :

Il me guettait, embusqué derrière un pare-éclats, le fusil en arrêt. Je lui sautai dessus et lui portai un coup terrible qui lui décolla presque la tête et qui le fit tomber à la renverse,



semant son casque à pointe. Alors, je constatai qu'il était déjà mort depuis le matin et qu'il avait le ventre ouvert par un obus. Il s'était vidé. Jamais un homme ne m'a fait aussi peur. (Cendrars, 1946, p. 120)

La description de l'attaque du soldat allemand commence effectivement comme s'il était encore vivant, et que le narrateur attaquait un ennemi réel. Toutefois, la découverte que le soldat est mort diminue la violence de l'attaque. Lévy-Bertherat remarque que « la violence est désamorcée, l'acte de tuer est annulé » (2010, p. 56). Debon va aussi loin de dire que Cendrars « évoque comme en passant l'événement sur lequel *J'ai tué* se termine » (1995, p. 65). Or, le fait que l'épisode est de nouveau inclus suggère une importance que Cendrars attribue à cet événement. La transformation de cet épisode constitue un éloignement de la part du narrateur envers la blessure infligée (nous supposons, à notre convenance, que les narrateurs des deux récits sont à peu près les mêmes). De plus, ce passage se termine plutôt avec une description de la blessure reçue par le soldat allemand, au lieu d'être purement une description de la blessure infligée. Cela confirme d'ailleurs notre impression qu'il y a un équilibre entre les deux notions dans *La main coupée*. Il reste la question de savoir comment la blessure reçue se manifeste chez Cendrars.

### 3. La description de la blessure reçue

#### 3.1 Regards sur la blessure reçue

Souffrance, le mot est inséparable de toute expérience de guerre. Or, traduire sa souffrance pour que les autres en aient une idée, cela présente un défi réel. Bien qu'il y ait une volonté irrépressible de montrer ce qu'on avait vécu pendant la Grande Guerre, il manque parfois un public qui soit prêt à écouter les histoires qui évoquent l'horreur et la blessure reçue. D'ailleurs, les rapports officiels et les reportages journalistiques de l'époque tendent à éviter de mentionner les blessures ou les morts de façon directe. En minimisant ou en omettant la réalité, on voulait créer l'illusion d'une guerre « propre » (Rasson, 1997, p. 37-38). La littérature, quant à elle, semble être le moyen adéquat pour peindre la réalité de la blessure reçue, ou de la mort.

Si la littérature de guerre sert à témoigner et à montrer, les récits peuvent s'inscrire dans un certain réalisme. Schoentjes indique qu'il y a quatre types de réalismes<sup>1</sup> à distinguer dans les récits de la Première Guerre mondiale (2009, p. 91). Ces réalismes se manifestent à travers la

---

<sup>1</sup> Le passage suivant traitant des réalismes est basé sur les informations trouvées dans Schoentjes, 2009, p. 91-108.

description de la blessure. D'abord, la perspective prépondérante mène à un réalisme sensationnel. La représentation de la blessure reçue se fait par une description lugubre, un style explicite qui n'omet pas l'horreur. La volonté de montrer la réalité se mélange avec un « désir d'impressionner, de parler aux sentiments ». De plus, certains écrivains se sentaient contraints d'aller de plus en plus loin dans les détails atroces pour pouvoir entrer en compétition avec leurs prédécesseurs (Schoentjes, 2009, p. 93). Pourtant, ce réalisme peut servir à atteindre un autre but. La description détaillée et lugubre de la blessure reçue est utilisée dans une veine pacifiste afin de discréditer la guerre (Schoentjes, 2009, p. 94). Puisque les rapports officiels omettent les détails pour rassurer le public et pour pouvoir justifier la continuation de la guerre, le réalisme cru se veut le médium de la vérité qui s'oppose à la guerre et les souffrances subies par les soldats. Le réalisme sensationnel se transforme dans un réalisme cru qui sert à aider la cause pacifiste. Par contre, Jean Norton Cru critique les pacifistes, jugeant leurs représentations trop extrêmes, exagérées (Schoentjes, 2009, p. 96). Ensuite, à côté du réalisme sensationnel et du réalisme utilisé par les pacifistes, il y a un réalisme héroïque. Ce troisième type montre bien des blessures ou des morts agonisants. Toutefois, au lieu de vouloir influencer son public contre la guerre, le réalisme héroïque met en scène l'horreur et la souffrance afin d'attirer l'attention sur le « mérite des combattants et d'exiger une pitié et un respect à la mesure du sacrifice consenti » (Schoentjes, 2009, p. 105). Finalement, il reste un réalisme de la banalité, que Schoentjes appelle de préférence un réalisme mat. Celui-ci est caractérisé par la modération et par la volonté de montrer la banalité de tous les jours sans renvoyer aux extrêmes comme dans le cas des réalistes sensationnel et pacifiste. Cela vaut aussi pour la description de la blessure. Les écrivains qui exercent le réalisme mat ne condescendent pas au « voyeurisme sensationnel et ne vont pas rechercher l'effet facile » (Schoentjes, 2009, p. 108).

En effet, la description de la blessure ne se fait pas toujours en détail. Rasson indique que certains écrivains font preuve d'une « économie stylistique » pour traduire l'expérience de la guerre, et y compris la violence infligée au corps humain (1997, p. 38). D'ailleurs, d'autres méthodes textuelles sont utilisées pour montrer l'horreur de la blessure reçue, qui ne sont pas de nature extrême. Certains auteurs se servent d'une ironie pour décrire la blessure ou les cadavres afin de créer une distance envers ces horreurs, qu'on a du mal à dire (Rasson, 1997, p. 40). En outre, l'horreur de la blessure est souvent mise en contraste avec des avenir positifs hypothétiques – qui sont d'autant plus beaux comparés à la situation de guerre – pour souligner la profondeur des souffrances vécues par les soldats (Rasson, 1997, p. 54). Ces techniques d'écriture permettent de montrer la blessure et la mort sans offrir une description détaillée.

Pour les écrivains qui choisissent de décrire la blessure reçue, la circonstance du témoignage devient complexe. Beaupré avance que les témoins de la blessure dans les récits ne peuvent avoir que deux postures : ou bien le témoin est blessé lui-même de sorte qu'il ne peut décrire ses souffrances qu'après les faits concrets ; ou bien le narrateur est témoin d'une blessure reçue par un autre et il l'évoque immédiatement. Dans ce dernier cas, toutefois, il y a toujours une distance par rapport au moment de la blessure puisque le témoin n'est pas lui-même la victime. Il s'agit du personnel médical ou des camarades de la victime qui témoignent (Beaupré, 2013, p. 224-225). Ces distances temporelle et physique impliquent qu'il est toujours question d'un discours sur la douleur, car la blessure et son impact ne se disent pas au moment même. De plus, en tant que lecteurs, on a affaire à des discours particuliers : celui du silence et celui de la victimisation des souffrants (Beaupré, 2013, p. 221). Le silence s'explique par le fait que certaines souffrances, certaines blessures sont trop graves pour permettre une description. Par conséquent, il faut chercher l'évocation de l'horreur dans d'autres phénomènes. Par contre, l'évocation de la blessure et donc de l'horreur peut être atteinte en lui donnant un sens (Beaupré, 2013, p. 227). Rasson indique également que « expérience-limite, la guerre demande à être inscrite dans du sens » (1997, p. 37). Il semble que ce soit le même cas pour la blessure. C'est pourquoi on retrouve souvent cette victimisation des souffrants : la blessure reçoit du sens parce que les écrivains veulent créer une image de martyrs (Beaupré, 2013, p. 227). Les soldats sacrifient leurs corps et leur vie pour la cause de la patrie. A l'image des martyrs s'ajoute parfois une dimension d'héroïsme, ce qui est souvent explicité par des soldats qui sont évidemment souffrants mais résistent à la douleur (Beaupré, 2013, p. 227-228). Beaupré note que cela peut aller si loin que certains s'y mettent à représenter les soldats en imitation du Christ, parlant du « calvaire » des soldats et promouvant ou bien un but pacifiste, ou bien une justification de la guerre (2013, p. 230-231). Cette dernière interprétation se traduit ainsi : il faut continuer la guerre pour que le sacrifice des soldats blessés ou morts ne soit pas en vain.

Pourtant, ces récits clairement marqués par la représentation du soldat comme martyr – qui avaient comme but d'inspirer la compassion – ne connaissaient pas toujours une réception favorable. Certains récits étaient sévèrement critiqués par la censure. C'était le cas pour, entre autres, Georges Duhamel. Celui-ci avait servi comme médecin pendant la Première Guerre mondiale, et a témoigné de ce temps-là dans *Vie des martyrs* et *Civilisation*. En tant que personnel médical, il a été confronté à nombreuses sortes et degrés de blessures. Duhamel écrivait aussi dans cette veine de compassion, référant à « l'impression sensorielle » qu'il a éprouvée en étant entouré par les blessures des soldats (Beaupré, 2013, p. 236). De plus, cet

auteur se sentait contraint de décrire les blessures pour que personne n'oublie (Beaupré, 2013, p. 238). C'est ce que dit également Rasson : « ce narrateur se veut le mémorialiste de la souffrance » (1997, p. 53). En outre, chez Duhamel, les soldats retrouvent leur individualité et leur humanité dans une guerre qui dépersonnalise : l'auteur n'énumère pas seulement les blessures, il nomme les soldats – par exemple en utilisant leurs noms pour nommer les chapitres de son récit (Beaupré, 2013, p. 238-239). De façon paradoxale, d'ailleurs, la blessure semble réindividualiser l'homme. Rasson cite l'exemple des soldats dans *Le feu* de Henri Barbusse : « leurs blessures ne se ressemblent pas : c'est dans la nature des lésions infligées que la guerre rétablit, de façon inauthentique, l'individualité » (1997, p. 39).

Or, si Duhamel veut évoquer la compassion en créant une image de martyr, d'autres auteurs ne suivent pas cette technique. Léon Werth, par exemple, avoue son dégoût envers les soldats grièvement blessés. Celui-ci essaie de montrer ce qu'il croit être « l'animalisation totale » de l'humanité et non pas les soldats martyrs (Beaupré, 2013, p. 242). Pour conclure, Beaupré souligne les quatre pôles par rapport à l'image du blessé : le soldat martyr, le soldat héros, le soldat qui mérite la compassion, et le soldat déshumanisé par la guerre (2013, p. 250). Il faut toutefois se rendre compte du fait que – comme le dit Duhamel, cité par Rasson – la littérature ne peut pas « cerner la vérité de la guerre » (1997, p. 59). Le public connaîtra la version des faits comme décrite dans la littérature et sera influencé par les courants qu'on y retrouve. Alors, la question se pose de savoir comment Cendrars décrit la blessure, et surtout sa propre blessure, dans *J'ai saigné* et *La main coupée*.

### **3.2 La blessure reçue dans *J'ai saigné***

*J'ai saigné* a paru en 1938 (Bienne, 2008, p. 101), mais semble rester un texte mal connu. Dans le récit, le narrateur – que l'on assimile à Cendrars – aborde l'histoire de sa blessure et de son amputation. La construction du titre suit l'exemple de celle de *J'ai tué*, créant un lien direct entre l'auteur, le narrateur et le texte. D'ailleurs, Debon, référant à l'acte de tuer et à la blessure, note que « les deux événements, une fois de plus hors chronologie, [sont] accouplés » dans *J'ai saigné* (1995, p. 67). Elle cite cette ligne pour illustrer : « [...] l'homme que j'avais cloué d'un coup de couteau, mon bras emporté [...] » (Cendrars, 2013, p. 371). Plus loin dans le récit, le narrateur fait même allusion explicitement au lien entre le moment de l'acte de tuer et sa blessure reçue :

-Ce n'est pas le sang dont vous étiez enduit, de la tête aux pieds, qui m'a fait peur, mon pauvre petit mais votre abandon. Je n'ai pas vu l'homme, mais le mortel ... le pécheur mortel ...

-Vous avez raison, ma sœur, car j'ai tué. Aujourd'hui, nous sommes des millions d'hommes qui, les armes à la main ... (Cendrars, 2013, p. 373)

Ces deux textes ont donc plus en commun que leurs titres. Or, dans *J'ai saigné*, à part ces deux mentions de la blessure infligée, l'accent est mis sur la blessure reçue.

En effet, ce récit constitue la meilleure source par rapport à l'amputation du bras droit de Cendrars, l'emportant même sur *La main coupée* (dont nous traiterons sous 3.3). Plus de vingt ans après cette expérience bouleversante, Cendrars décide de mettre en scène la période suivant son amputation. Le récit s'ouvre dans la cour d'une tréfilerie où le narrateur raconte avoir été opéré :

Quarante-huit heures après mon amputation, une nouvelle attaque se préparant dans le secteur, l'Intendance avait eu besoin de mon lit et de ma chemise de sang. Et c'est ainsi que je me trouvais tout nu sur un brancard dans la cour de la tréfilerie où mon opération avait été effectuée [...] (Cendrars, 2013, p. 363)

Dès les premières lignes, les attentes du lecteur sont réalisées, vu que le narrateur réfère clairement à son amputation. Par ailleurs, la description de la blessure reçue se prête surtout à l'évocation de la douleur que ressent le narrateur, et qu'a dû éprouver, par extension, Cendrars. Les conséquences physiques de l'amputation sont graves :

Ce n'était partout que fuites, cris, hurlements, gémissements, plaintes, et mon bras coupé me faisait si mal que je me mordais la langue pour ne pas gueuler, [...] (Cendrars, 2013, p. 364)

Quoiqu'il en soit, j'ai le souvenir d'avoir livré une lutte farouche, longue et sournoise, mais aussi brutale que possible pour ne pas perdre entièrement conscience, pour ne pas me rendre, pour échapper au coma. (Cendrars, 2013, p. 372)

[...] tombant de tout mon poids sur mon bras coupé, ce qui me fit plus mal que le jour où j'avais été blessé sur le champ de bataille par une balle de mitrailleuse. (Cendrars, 2013, p. 386)

Le narrateur n'omet pas la souffrance qu'il ressent. Sur le plan stylistique, il faut observer que la façon de décrire la blessure reçue dans ces cas-là est directe, sans toutefois s'inscrire dans un

des quatre réalismes auxquels Schoentjes réfère (et que nous avons expliqué sous 3.1). Comme le titre indique, *J'ai saigné* est plutôt un texte d'aveu, d'une évocation des souvenirs sensoriels ; il ne semble pas servir un but extérieur et ne suit pas explicitement les perspectives traditionnelles sur la guerre.

De plus, la description de la blessure reçue dans ce récit sert à souligner l'expérience manchote. La constatation récurrente du fait qu'il n'a dorénavant qu'un seul bras réussit à inquiéter le narrateur d'une façon ou d'une autre :

Et, moi, j'étais très embarrassé, ne sachant que faire [...] parce que pour la première fois de ma vie je me trouvais êtreindre une femme d'un seul bras. (Cendrars, 2013, p. 395)

En outre, la perte de sa main droite doit encore se concrétiser, car le narrateur a l'impression qu'elle est encore là :

[...] gesticuler non seulement de ce bras gauche, dont je ne savais pas encore me servir, mais brandir aussi cette main droite, cette main que je venais de perdre, qu'on venait de me ravir en Champagne, que j'avais laissée derrière moi dans le charnier de Somme-Py et dont l'étonnante présence se révélait, se manifestait, se faisait sentir dans les douleurs exorbitantes [...] (Cendrars, 2013, p. 371)

A l'aide de tels fragments, le narrateur peut référer non seulement à la blessure reçue, mais aussi au fait que cette blessure a changé la constitution de sa personne ; comme l'ont fait la majorité des blessures reçues par les combattants, d'ailleurs. Il ne faut pas oublier que l'une des conséquences de l'amputation était que Cendrars a dû – inévitablement – apprendre à écrire de sa main gauche.

Cependant, si l'expérience de l'amputation constitue « un choc psychologique » (Debon, 1995, p. 68), *J'ai saigné* semble contenir peu d'élaborations sur la psychologie du narrateur par rapport à sa blessure. Pourtant, alors que les explications psychologiques sont plutôt exceptionnelles, *J'ai saigné* donne quand même plus de profondeur à son narrateur en comparaison d'autres récits de guerre. Schoentjes indique qu'« aucun des personnages de Barbusse ou de Dorgelès, par exemple, ne possède de véritable profondeur : leurs pensées et leurs sentiments restent largement hors champ » (2009, p. 82). Cela ne vaut pas entièrement pour Cendrars et son *J'ai saigné*. Dans quelques cas, le narrateur révèle des sentiments suscités par la douleur ou par la perte de sa main :

[...] et la peur soudaine, la frousse intense de crever là, sur mon brancard, la trouille de m'endormir, de m'évanouir et de passer sans m'en apercevoir, la terreur d'être oublié, tout cela me donnait le délire, et j'ai dû hurler [...] (Cendrars, 2013, p. 371)

[...] pour la première fois de ma vie je me trouvais étreindre une femme d'un seul bras ... Alors, pour ne pas sentir cette gêne [...] (Cendrars, 2013, p. 395)

Or, Cendrars applique une certaine autocensure dans son récit, qui provient peut-être d'une considération psychologique. Le narrateur de *J'ai saigné* ne décrit à aucun moment l'instant où il reçoit sa blessure, ni l'opération qui mène à son amputation. Leroy constate que « Cendrars choisit d'y [dans *J'ai saigné*] montrer l'après-blessure et l'après-amputation : l'événement lui-même est forclos du récit » (1996, p. 206). Eventuellement, le moment où il reçoit sa blessure est indicible, ou est devenu indistinct à cause du chaos de la bataille. Il circule d'ailleurs une rumeur que Cendrars aurait coupé lui-même son bras mort après être atteint par la mitraille (Leroy, 1996, p. 42). Que cela soit la vérité ou non, l'omission du moment de la blessure et de l'amputation restera probablement une question irrésolue.

Quant à la description de la blessure reçue qui est discernable dans *J'ai saigné*, elle ne se limite pas à l'expérience du narrateur. Lors de son séjour à l'évêché où il doit récupérer de son amputation, le narrateur rencontre un grand nombre de blessés. De plus, il semble désigner sa propre blessure comme étant beaucoup moins grave que celles des autres :

[...] et qu'était ma simple, ma saine amputation comparée aux plaies multiples, aux fractures compliquées, aux trépanations inédites, aux affections insidieuses des voies respiratoires, à la cécité, aux troubles mentaux ou fonctionnels des gazés, des gueules cassées, des traumatiques, des paralysés, [...] (Cendrars, 2013, p. 377)

Ainsi, le narrateur donne en même temps tout un inventaire des blessures reçues par les soldats.

Ailleurs dans le récit, les soldats sont représentés de trois façons, qui ont un rapport avec les informations fournies par Beupré. Premièrement, la blessure reçue et la douleur qu'elle entraîne rapprochent les soldats des animaux. Léon Werth, cité par Beupré, parlait d'« une animalisation totale » de l'humanité à cause de la guerre (Beupré, 2013, p. 242). Cela inclut les conséquences de la blessure. Dans *J'ai saigné*, les soldats ne supportent pas la douleur ; leurs cris se transforment en cris d'animaux :

Et parfois un cri, un long hurlement de douleur nous déchirait, et j'aurais été bien embarrassé de dire qui de nous quatre, et si ce n'était pas moi, avait poussé ce hurlement, ce cri qui tenait de la bête [...] (Cendrars, 2013, p. 366).

Deuxièmement, le narrateur ajoute une référence à l'imagerie du soldat comme martyr. Beaupré note que la guerre reçoit du sens lorsque les écrivains l'utilisent pour décrire les soldats comme martyrs, essayant de transmettre ce message à leur public (2013, p. 227).

[...] j'ai vu notre infirmière implorer les chirurgiens de tenter l'impossible, lutter toute la nuit, la seringue à la main et dosant la morphine, pour soulager la douleur d'un martyr soldat et éclater en sanglots quand le cœur de l'homme flanchait et que cet inconnu, matriculé mais anonyme, passait de vie à trépas. (Cendrars, 2013, p. 375-376)

Cette fois-ci, ce sont les infirmières qui se lamentent sur les soldats blessés et morts, aidant ainsi le point de vue que les soldats sont des martyrs. Pourtant, le narrateur même n'exprime pas une telle opinion, se limitant à les appeler des « pauvres bougres » (Cendrars, 2013, p. 365), une expression moins dramatique, plus intime.

Troisièmement, les blessés reçoivent des caractéristiques enfantines dans leur état douloureux<sup>2</sup>. Les hommes, leur intégrité violée par la guerre et l'agression, ne supportent plus la douleur de façon qu'ils régressent en quelque sorte :

-Maman !... maman !... gueulait l'homme couché au-dessus de moi. O maman !...

Et c'est alors que la musique commença dans infernale bagnole et jusqu'à l'arrêt de la voiture à Châlons-sur-Marne.

-Maman, maman !... râlait le type du haut. O maman !... (Cendrars, 2013, p. 366)

Même les infirmières s'investissent dans cette façon de s'adresser aux soldats, les nommant « enfants » et « petits » (2013, p. 367). Le narrateur ajoute deux autres termes : « bébé-adulte » (2013, p. 392) et « géant enfantin » (2013, p. 395). Il paraît que la description des soldats blessés comme retournant à un état infantin sert à inspirer de la compassion. Toutefois, le récit ne tombe pas dans des extrêmes : le narrateur observe, essentiellement.

*J'ai saigné* est donc un récit dédié entièrement à la blessure reçue. Debon note que *J'ai saigné*, en combinaison avec *J'ai tué*, prépare *La main coupée* (1995, p. 226). Il reste la question de

---

<sup>2</sup> L'analyse du soldat en état d'enfant est basée sur les informations du cours du Professeur Rasson « Franse Teksten : 20<sup>e</sup> eeuwse proza », le 9 mars 2015, Université d'Anvers.



savoir si cela est vrai, et comment son successeur, *La main coupée*, traite de la description de la blessure reçue.

### 3.3 La blessure reçue dans *La main coupée*

*La main coupée*, comme nous avons expliqué sous 2.3, confronte les descriptions de la blessure infligée et de la blessure reçue. Pourtant, le titre suggère qu'il s'agit d'un récit qui évoque surtout la souffrance, comme par exemple *Les Croix de bois* de Dorgelès. Il est vrai que la description de la blessure reçue constitue une grande partie de *La main coupée*.

L'idée de *La main coupée* est venue à Cendrars en 1918 déjà, mais l'auteur semble avoir oublié ce projet jusqu'à quelques décennies plus tard (Leroy, 1996, p. 204-205). Bienne indique que Cendrars, en 1945, revient sur ce projet. Toutefois, tandis que son idée initiale était de traiter de la grande Offensive de Champagne où il a perdu son bras droit, il décide d'écrire « un voyage au fond des hommes, essentiellement ceux de son escouade » (Bienne, 2008, p. 101). D'ailleurs, beaucoup de chapitres portent comme titre le nom d'un des soldats et l'endroit où il a été blessé ou tué. Cette composition est similaire au récit de Duhamel, qui a mis l'accent sur l'individualité des soldats en prenant leurs noms comme titre des chapitres de son récit. Rasson, cité sous 3.1, remarque comment les blessures renforcent l'individualité du soldat, vu que toute blessure est différente (1997, p. 39). Peut-être Cendrars voulait-il accomplir ce même effet. Il reste la question de savoir comment et pourquoi les blessures de ces personnages sont décrites.

Premièrement, il est difficile d'établir si Cendrars essaie d'écrire dans une veine particulière, comme celle du sensationnalisme par exemple. Il est vrai que la description de la blessure reçue est parfois très lugubre, entrant dans des détails qui peuvent choquer. La description de Lang – le plus beau des soldats de l'escouade – illustre cette constatation :

Le cheval, le cocher et Lang furent écrabouillés. On ramassa deux, trois écuellées de petits débris et les quelques gros morceaux furent noués dans une toile de tente. C'est ainsi que furent enterrés Lang, le cocher et de la bidoche de cheval. [...] Mais en revenant du cimetière quelqu'un remarqua la moustache de Lang qui flottait dans la brise du matin. Elle était collée contre la façade [...] Il fallut dresser une échelle, aller détacher ça [...] Puis nous remontâmes en ligne, dégoûtés. (Cendrars, 1946, p. 39)

La description commence de façon modérée sans détails spécifiques, mais quelques lignes plus tard, le narrateur ajoute un élément qui rend la description presque incroyable. Touret note que le portrait de Lang, finissant sur cette note finale, « donne à sa mémoire une dimension définitivement horrible, grandiose et burlesque » (2003, p. 76). Il n'est toutefois pas clair s'il

s'agit d'un sensationnalisme. Le narrateur, comme dans *J'ai tué* et *J'ai saigné*, adopte le rôle d'observateur, mais comme les blessures sont décrites parfois lugubrement, le lecteur pourrait douter de ce rôle. De façon pareille à l'exemple précédent, la description de la blessure de Garnéro, un autre de l'escouade, semble être lugubre. On se demande si le narrateur décrit la mort de ce soldat pour augmenter le degré de sensation du récit :

-Il est mort. Il a la tête emportée. [...] Garnéro n'avait pas la tête emportée. Un obus l'avait décalotté. Il gisait là comme un enfant mais tout rouge de sang. Je lui remis le scalpe en place [...] (Cendrars, 1946, p. 126)

De façon pareille, la fin de l'adjudant Angéli est décrite d'un air à la fois sinistrement comique et tragique :

[...] maintenant nous restions là, horrifiés. Angéli était mort asphyxié, la tête dans du caca allemand, les jambes au ciel. Une tinette débordante. Un ciel vide. Deux jambes écartées en forme de « V ». Un détail. Un mort de plus parmi des milliers et des dizaines de milliers d'autres, tous plus ou moins grotesques. (Cendrars, 1946, p. 335)

Le narrateur même appelle la blessure reçue « grotesque ». Même si aucune source ne mentionne un lien entre l'œuvre de Cendrars et le sensationnalisme, il nous semble que cet auteur inclut bien des descriptions qui pourraient être désignées comme étant sensationnelles. Les cas de Garnéro dont le narrateur doit remettre le scalpe en place, ou l'adjudant Angéli qui meurt dans des excréments allemands sont presque incroyables. On pourrait se demander si Cendrars les ajoute pour augmenter l'horreur, voire la sensation, l'impact des émotions. Par ailleurs, Touret trouve que la description de la blessure reçue dans *La main coupée* n'entre pas dans le pathétique. Elle fait cette constatation, notant que « le pathétique est écarté » (2003, p. 76). Elle ajoute que « si la compassion peut s'exprimer parfois entre camarades de combat, Cendrars évite, dans les portraits individuels, le ton pathétique qui en appellerait à la compassion du lecteur, lui préférant de brusques ruptures, des effets cocasses dans les situations les plus désolantes » (2003, p. 77). Toutefois, Bienne trouve que le portrait de Bikoff est l'exemple d'un style pathétique (2008, p. 101). Celui-ci se trouve aveuglé lors d'une bataille, et finit par se suicider quelques années plus tard. Pourtant, si les descriptions inspirent la compassion, ce n'est peut-être pas à cause d'une intention consciente du narrateur ; c'est plutôt une conséquence logique provenant du point de vue prépondérant (qui est très compassionnel) par rapport à la Première Guerre mondiale.

Quant à la description de la blessure reçue, elle ne se limite pas à celle des camarades de l'escouade. Le narrateur ajoute des descriptions de morts, qui sont également horribles :

Il y avait toujours quelques poilus en train de considérer cette prairie maudite tellement l'abandon des morts était dégueulasse à voir ainsi, pourrissant en plein air, dans cette étendue verte, lavés, délavés par les pluies d'automne et se ratatinant tous les jours davantage [...] (Cendrars, 1946, p. 185)

Non seulement les morts méconnaissables, mais aussi les morts allemands sont représentés. Le narrateur entre de nouveau dans les détails lugubres, de petits ajouts qui rendent la scène d'autant plus affreuse. Les descriptions de la blessure reçue servent donc à évoquer la souffrance des deux côtés :

Il y avait trois Boches dans la cahute, trois morts, non, trois squelettes en uniforme affaissés sur une mitrailleuse. Le servant était cassé en deux [...] Tous les trois nous montraient les dents et l'on pouvait compter leurs phalanges. (Cendrars, 1946, p. 191)

J'ai oublié de dire que ces morts avaient chacun des limaces dans les orbites. (Cendrars, 1946, p. 193)

Deuxièmement, tout comme dans *J'ai saigné*, le soldat blessé connaît une régression psychique : à cause de sa douleur, le soldat entre dans un état infantin. Dans *La main coupée*, l'exemple le plus évident est celui du chapitre qui s'intitule « Maman ! Maman !... ». Le narrateur trouve « le plus affreux [...] ce cri que poussent les hommes blessés » (1946, p. 431). Apparemment, ce cri « est si épouvantable à entendre que l'on tire des feux de salve sur cette voix pour la faire taire » (1946, p. 432). De plus, le narrateur fait allusion aux images de héros et de martyrs qui sont souvent collées aux soldats, et qui sont généralement effectuées par une description de la blessure reçue. Néanmoins, le narrateur même ne semble pas vouloir porter ces étiquettes :

[...] il n'y en avait pas un parmi nous qui avait l'étoffe d'un héros et l'abominable c'est de constater que si tous nous étions martyrs (à nos corps défendant) aucun de nous [...] ne mérite une mention particulière quand je pense aux quelque deux cents types [...] tombés sans savoir pourquoi ni comment et dont, s'ils m'apparaissent encore dans mes songes avec leur corps meurtri et tout sanglant, et poussant des cris horribles, moi-même j'ai oublié leur nom [...] et les circonstances de leur mort exemplaire. (Cendrars, 1946, p. 411)

A l'aide de cette citation, il devient clair que le narrateur n'envisage donc pas de créer une image de héros ou de martyr en ajoutant la description de la blessure reçue. En outre, Touret interprète *La main coupée* comme « un plaidoyer pour des coupables qui, collectivement, sont aussi des victimes » (2003, p. 82). Selon elle, Cendrars crée des personnages qui ne s'inscrivent pas dans la perspective des combattants comme des soldats qui ne tuent pas, qui sont dirigés par des pouvoirs extérieurs. Les soldats de Cendrars sont bien des soldats qui infligent de la violence, sans que leurs actes soient déguisés (2003, p. 81). *La main coupée* et la description de la blessure reçue par les soldats serviraient ainsi à demander de la compréhension envers ces hommes qui ont commis des actes violents.

Troisièmement, à côté de toutes ces descriptions horribles, le narrateur insinue une sorte de banalisation de la guerre. Il décrit certains aspects, comme les balles ou les explosions, en termes qui sont reconnaissables par les lecteurs qui n'ont pas eu l'expérience de la guerre :

[...] elles [les balles] bourdonnaient comme des guêpes et se fichaient au hasard dans la boue avec un petit *floc* ! On avait du mal à croire que cela pouvait être mortel. (Cendrars, 1946, p. 86)

Les balles sont comparées à des guêpes – qui contrairement aux balles sont inoffensives. Parallèlement, la guerre est comparée à un spectacle, voire à une fête :

Le spectacle allait son train. Les Boches continuaient leur pyrotechnie de fusées lumineuses. (Cendrars, 1946, p. 89)

Mais ce qui me frappa le plus c'est que chacun de mes hommes avait un cigare planté dans le bec, ce qui, au milieu de cette nuit tragique et de l'horreur des blessés et des morts et de l'enfer des explosions, donnait une comique note de fête. (Cendrars, 1946, p. 125)

Dans cette dernière citation, le fossé entre l'horreur représentée par les blessés et les morts, et la frivolité d'une fête est souligné par le fait que ces deux éléments se trouvent côte à côte. Le passage le plus frappant, cependant, se déroule au « bois de la Vache » :

C'est là que prise dans les barbelés pendouillait une momie, un pauvre type tellement desséché et racorni que les rats qui avaient élu domicile dans son ventre le faisaient sonner et résonner comme un tambour de basque. [...] Ainsi, une vache avait été soufflée par un obus, et sa carcasse pourrissait en l'air, le squelette se détachant par

pièces [...] mais la tête, les cornes engagées dans une fourche, restait accrochée au sommet d'un arbre, d'où le nom du bois. (Cendrars, 1946, p. 111)

Il ne s'agit pas seulement ici d'une description de la blessure reçue très crue et terrible ; il y a un rapprochement lugubre entre le soldat et la vache, qui ont tous les deux été victimes de la guerre. Le cadavre du soldat reste dans le même endroit tout comme la tête de la vache fait partie intégralement du bois. Les deux êtres sont presque devenus des détails du décor. Par ailleurs, le narrateur ajoute parfois une note d'ironie à la description de la blessure ou des morts.

Une rafale d'obus et nous eûmes nos premiers morts. Comme c'est intelligent ! Nouvelle rafale de quatre et nouveaux morts. (Cendrars, 1946, p. 76)

Les types avaient été tués à leur poste, devant leurs tas de morts. Ils avaient fait du joli travail. (Cendrars, 1946, p. 192)

En quelque sorte, cette ironie aide l'image de la banalisation de la guerre, en diminuant le drame de la scène.

Finalement, Leroy indique que Cendrars inclut les descriptions des blessés pour assurer la présence de sa propre blessure (et amputation), qui est omise du texte (1996, p. 211). En effet, si Cendrars fournit des descriptions de la blessure reçue par d'autres soldats, il ne décrit pas sa propre blessure dans *La main coupée*. Leroy note que « Vingt ans après l'amputation, *J'ai saigné* est le seul récit qui en fait son propos principal » (1996, p. 125). Pourtant, dans *La main coupée*, comme dans *J'ai tué* et *J'ai saigné*, on peut remarquer une certaine obsession de l'image de la main. Dans *J'ai tué*, l'accent est mis sur le fait que le narrateur tue l'ennemi en utilisant un eustache ; il le tue donc de sa propre main. Le narrateur s'exclame : « Me voici l'eustache à la main » (Cendrars, 1919, p. 17). *J'ai saigné* offre une image bizarre, mais très pertinente à l'obsession de la main de Cendrars :

Et mon attention fut attirée par une main qui s'était posée, là-haut, tout là-haut, sur la sombre rampe de l'escalier, et cette main blanche descendait lentement vers moi [...] (Cendrars, 2013, p. 372)

Quant à *La main coupée*, cette image de la main se manifeste le plus clairement dans le chapitre intitulé « Le lys rouge ». Leroy note : « Voici la main annoncée et coupée par la bonne coupure, mais elle n'appartient à personne » (1996, p. 208). Dans la scène suivante, les soldats remarquent une main coupée sur la terre :

-Oh, oh, regardez !... Quelle horreur !... Oh, oh, oh !... Nous avons bondi et regardions avec stupeur, à trois pas de Faval, planté dans l'herbe comme une grande fleur épanouie, un lys rouge, un bras humain tout ruisselant de sang, un bras droit sectionné au-dessus du coude et dont la main encore vivante fouissait le sol des doigts comme pour y prendre racine et dont la tige sanglante se balançait doucement avant de tenir son équilibre. [...] D'où venait cette main coupée ? (Cendrars, 1946, p. 409)

Leroy se demande si la description de cette main sert à préparer la vraie blessure, ou si ce passage est inclus parce que la réalité était trop grave à dire (1996, p. 208). Il voit l'apparition de cette main comme une substitution ou comme une dérivation, mais non pas comme une préfiguration (1996, p. 208). Par contre, Touret considère la scène du lys rouge comme une des « scènes obsédantes, avertissements et prémonitions » (2003, p. 68). Elle ajoute que – selon elle – l'énigme de la main coupée (qui n'appartient à personne) est un moyen de mettre les autres soldats au courant des morts qui suivront (2003, p. 83-84). Pour Bienne, cette main coupée comparée au lys rouge « représente [...] les membres épars et anonymes des hommes restés dans les champs, le sien y compris » (2008, p. 108-109). Alors, quoique ce soit la motivation pour l'inclusion de cette scène – comme symbole de la blessure, comme substitut ou comme préfiguration de la blessure de Cendrars – l'obsession du narrateur à travers les trois textes est évidente (et n'est pas surprenante non plus). A un certain moment dans le récit, le narrateur de *La main coupée* constate qu'en 1946, son « bras n'a toujours pas repoussé » (Cendrars, 1946, p. 398). Malgré cette obsession apparente, *La main coupée* reste à proprement parler un titre mal choisi par rapport au contenu.

### 3.3.1 La problématique du titre

L'importance d'un titre ne peut pas être niée. Etant souvent l'introduction à un récit, il porte en soi le pouvoir de provoquer des attentes de la part du lecteur par rapport à la lecture. Or, ce n'est qu'après avoir parcouru tout le récit que l'on se rend compte de la pertinence du choix du titre. Suivant cette voie de pensée, il est intéressant de regarder en détail les relations qu'a le titre avec le récit qu'il introduit dans le livre de Cendrars. *La main coupée* est sûrement un titre bien considéré, évoquant les images des blessures et des mutilations que les soldats de toutes les armées ont subies. De plus, pour ceux qui sont au courant de ce qui s'est passé pendant le service militaire de Cendrars, il devient clair que le titre renvoie à la perte de la main droite de l'écrivain lors de la bataille près de la ferme Navarin en septembre 1915. Or, il faut peut-être réfléchir sur d'autres possibilités d'interprétation. Après l'amputation jusqu'au coude de son

bras droit, Cendrars a dû apprendre à écrire de nouveau. Il apparaît que son écriture a changé aussi. Lovey indique que Cendrars, à cause de la guerre, se rend compte de l'inaptitude du mouvement artistique et littéraire qui dominait la période avant la guerre (1965, p. 75). Cendrars se distancie de ce mouvement et crée son propre style, éprouvant la guerre comme ayant « un effet de libération » (1965, p. 75). Le titre réfère donc éventuellement aussi au fait que sa blessure a influencé ses habitudes littéraires, mettant en rapport une coupure corporelle avec une coupure stylistique. D'ailleurs, l'image utilisée pour la couverture datant de 1998 montre une main gauche sur un fond partiellement rouge, entourée d'un cercle qui détache le poignet d'un bras imaginaire. Ceci est une image de la main qui a pu continuer l'écriture, et non de celle qui a été perdue. Quoiqu'il en soit, *La main coupée* est une formulation explicite qui fait des promesses bien claires : il sera question de la blessure reçue par Cendrars.

Cependant, le titre est trompeur. Alors que Cendrars inclut de nombreuses descriptions des mutilations, des morts et des destins de ses camarades de l'escouade, il ne fait allusion à sa propre blessure que très vaguement et rarement (comme nous avons expliqué sous 3.3). A part quelques mentions, comme celles-ci,

[...] Ségouâna était tué lors de l'attaque de la ferme de Navarin où, moi-même, je perdis mon bras. (Cendrars, 1946, p. 63)

[...] et pour la première fois de ma vie avec une seule main, la main gauche, dont je ne savais pas encore me servir, [...] (Cendrars, 1946, p. 71),

le narrateur ne donne presque aucune description des circonstances dans lesquelles il a souffert d'une attaque d'artillerie. Le récit ne répond donc pas aux attentes provenant de l'information que fournit le titre. En effet, Leroy indique que de la description de sa propre blessure dans l'œuvre de Cendrars, il est « peu question » (1996, p. 124), et que *La main coupée* est un « récit qui ne rejoindra jamais son titre » (1996, p. 204).

Une comparaison de *La main coupée* à un autre récit de Cendrars révèle que l'auteur ne choisit pas toujours un titre trompeur. *J'ai tué* est un texte de 1918 (Debon, 1995, p. 65) dont le titre est également particulier. Ce récit traite d'un épisode essentiel pour la thématique de la blessure infligée : lors d'une bataille, le narrateur se trouve face à face avec l'ennemi, et pour sauvegarder sa propre vie, il finit par le tuer. Cela se passe dans les dernières phrases du récit, où l'on reconnaît les mots qui l'ont introduit : « J'ai agi. J'ai tué. » (Cendrars, 1919, p. 21). En

ce qui concerne la forme, on peut parler d'une structure circulaire. Ce à quoi le titre fait allusion se produit à la fin du récit, et est même formulé de façon pareille. Dans le cas de *J'ai tué*, la problématique du titre de *La main coupée* n'apparaît donc pas. La même chose vaut pour *J'ai saigné*, un récit qui traite de la période suivant l'amputation du bras de Cendrars, et où il décrit la douleur qu'il éprouve. Pourquoi, alors, l'écrivain a-t-il opté pour un titre qui crée de fausses attentes alors qu'il risque la méfiance de son public envers le récit (puisque l'on est trompé dès son début) ? Il n'y aura peut-être jamais de moyens pour trouver une réponse à cette question. En tant que lecteurs ignorants de la guerre, il est impossible de se faire une idée de l'influence qu'a une blessure de cette proportion sur la personne affectée. Pourtant, Leroy indique que Cendrars avait bien « l'intention de raconter sa blessure » (1996, p. 207). Il essaie aussi de formuler une raison : « Est-ce l'horreur de l'événement qui a rendu impossible son passage à l'écriture ? » (1996, p. 204). L'amputation s'inscrit peut-être dans le contexte du phénomène de l'indicible. Eventuellement, une analyse des autres récits de Cendrars pourrait fournir une explication de son refus de parler du moment où il a obtenu la blessure. *La main coupée*, malgré ce titre explicite, ne le fait pas. Alors, il faut conclure qu'il y a une disparité entre le choix du titre et le contenu du récit.

#### 4. Conclusion

Dans notre recherche, nous nous sommes concentrée sur la description de la blessure tout en analysant ce thème chez Cendrars. Pour cet objectif, nous avons choisi de travailler sur trois textes : *J'ai tué*, *J'ai saigné* et *La main coupée*. Nous avons fait la distinction entre la blessure infligée et reçue.

D'abord, le chapitre 2 a traité de la blessure infligée. Sur le plan général, nous avons constaté que la description de la blessure infligée se manifeste beaucoup moins fréquemment que la description de la blessure reçue. Si les écrivains optent pour une description de la blessure infligée, ils le font le plus souvent en atténuant la violence. Ils cherchent à diminuer le choc éventuel que pourrait éprouver le lecteur en voyant le protagoniste tuer un autre. Pour cela, les auteurs utilisent des substituts, des légitimations, etc. Ce n'est que très rarement qu'un narrateur de la première personne avoue avoir tué. Les textes de Cendrars, c'est-à-dire *J'ai tué* et *La main coupée*, font exception à cette tendance. *J'ai tué* constitue une prise de responsabilité rarement vue. D'ailleurs, il faut observer que le narrateur de *J'ai tué* (et également celui de *J'ai saigné* et de *La main coupée*) est considéré comme étant égal à Cendrars. Ce fait rend la description de la blessure infligée encore plus frappante. Même dans *La main coupée*, Cendrars trouve un



équilibre entre la description de la blessure infligée et celle de la blessure reçue : le narrateur n'omet pas ses propres actes de violence.

Ensuite, le chapitre 3 a servi à examiner la description de la blessure reçue. Dans la plupart des récits de guerre sur le conflit de 14-18, la blessure reçue domine la narration. Suivant les informations de Schoentjes et Beaupré, nous avons relevé quelques particularités par rapport à la description de la blessure reçue. Premièrement, les auteurs écrivent souvent dans un type de réalisme. A l'aide de la description très réelle des blessures, ils peuvent transmettre leur point de vue, qui est par exemple de nature pacifiste, compassionnel, etc. Deuxièmement, l'image prépondérante du soldat blessé le transforme en victime, en martyr ou en héros. Par ailleurs, la position du témoin de la blessure dépend du statut du narrateur : il est lui-même victime ou il est témoin des blessures subies par les hommes de son entourage. Quant à Cendrars, le narrateur de ses récits occupe les deux positions. La description de la blessure reçue se manifeste le plus dans *J'ai saigné* et *La main coupée*. Si *J'ai saigné* constitue l'histoire de la période après son amputation, *La main coupée* devrait être l'histoire de sa blessure. Par contre, dans ce récit, l'accent est mis sur les blessures des autres ; les allusions à la blessure du narrateur – et par extension de Cendrars – sont rares. C'est pourquoi nous avons argumenté que le titre du récit est mal choisi.

Ce mémoire se concentre sur les trois récits dont nous avons discuté, mais la recherche sur la description de la blessure chez Cendrars pourrait se poursuivre à l'aide de par exemple *L'homme foudroyé*. Ce récit de Cendrars contient aussi une évocation de la Première Guerre mondiale. En outre, une autre approche de la blessure chez Cendrars serait d'examiner le sujet de la guerre dans sa poésie. Evidemment, il serait intéressant d'examiner comment d'autres récits par d'autres auteurs fournissent la description de la blessure, et surtout de la blessure infligée, puisque celle-là se manifeste moins fréquemment.

Finalement, je tiens à remercier le Professeur Rasson de son aide et de son enthousiasme envers ce sujet. Grâce à son expertise sur le récit de guerre, j'ai pu démarrer et continuer la recherche avec intérêt et appréciation. De plus, je remercie mes amis de leurs mots d'encouragement, et ma famille, de leur soutien et de leur engagement. En particulier, je remercie mes parents de leur passion pour les langues, la littérature et la culture qu'ils ont transmise à leurs enfants, et surtout de leur aide inconditionnelle.

## Bibliographie

Beaupré, Nicolas, *Ecrits de guerre. 1914-1918*, Paris, CNRS Editions collection « Biblis », 2013.

Bienne, Gisèle, « Cendrars : *La main coupée*, le grand livre » dans Schoentjes, Pierre (éd.), *La Grande Guerre. Un siècle de fictions romanesques. Actes du Colloque 13-15 mars 2008, Université de Gand – In Flanders Fields Museum, Ypres, Romanica Gandensia XXXVI*, Genève, Librairie Droz, 2008, p. 101-109.

Canto-Sperber, Monique, « « J'ai tué » Enjeux de philosophie morale » dans Schoentjes, Pierre et Lévy-Bertherat, Déborah (éds), « *J'ai tué* » *Violence guerrière et fiction*, Romanica Gandensia XL, Genève, Librairie Droz, 2010, p. 17-20.

Cendrars, Blaise, *J'ai tué*, Paris, Editions Georges Crès et Cie, 1919.

Cendrars, Blaise, « J'ai saigné » [1938] dans *La main coupée et autres récits*, Paris, Editions Denoël, 2013, p. 363-395.

Cendrars, Blaise, *La main coupée*, Paris, Editions Denoël, 1946.

Debon, Claude, « La littérature à l'eustache : *J'ai tué* » dans Leroy, Claude (éd.), *Blaise Cendrars et la guerre*, Paris, Collin, 1995.

Goldenstein, Jean-Pierre, « Remarque sur *J'ai tué* » dans Leroy, Claude (éd.), *Blaise Cendrars 1. Les inclassables (1917-1926)*, La Revue des Lettres Modernes, Minard, Paris, 1986, p. 43-57.

Leroy, Claude, *La Main de Cendrars*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

Lévy-Bertherat, Déborah, « « Les hommes bons ne tuent pas » Violence guerrière, éthique et idéologie » dans Schoentjes, Pierre et Lévy-Bertherat, Déborah (éds), « *J'ai tué* » *Violence guerrière et fiction*, Romanica Gandensia XL, Genève, Librairie Droz, 2010, p. 51-75.

Lovey, Jean-Claude, *Situation de Blaise Cendrars*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1965.

Rasson, Luc, *Ecrire contre la guerre : littérature et pacifismes. 1916-1938*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Schoentjes, Pierre, *Fictions de la Grande Guerre. Variations littéraires sur 14-18*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2009.

Schoentjes, Pierre, « Guerre juste et littérature : « la façon dont un soldat en tue un autre » » dans Schoentjes, Pierre et Lévy-Bertherat, Déborah (éds), « *J'ai tué* » *Violence guerrière et fiction*, Romanica Gandensia XL, Genève, Librairie Droz, 2010, p. 21-48.

Touret, Michèle, « Portrait d'une escouade. *In memoriam* » dans Leroy, Claude (éd.), *Blaise Cendrars 5. Portraits de l'artiste*, La Revue des Lettres Modernes, Minard, Paris-Caen, 2003, p. 67-89.