

# LE VOYAGE EN RUSSIE DANS *MORAVAGINE* : DE L'ÉCRITURE DE LA RÉVOLUTION À LA RÉVOLUTION DE L'ÉCRITURE

MARIE-PIERRE BONNERY

*Moravagine* : écrit en 1926, ce roman de Blaise Cendrars décrit la rencontre de « Raymond La Science », un jeune diplômé en médecine, et de Moravagine, un patient interné dans l'asile de Waldensee. Ennuyé par un travail ordinaire et peu divertissant, voilà que Raymond décide de faire évader Moravagine afin de « vivre dans l'intimité d'un grand fauve humain, surveiller, partager, accompagner sa vie <sup>1</sup> ». De là, naîtra un long périple à travers le monde qui les emmènera en Allemagne, en Russie, en Angleterre, en Amérique et en France.

L'exode en Russie est un épisode charnière du roman : non seulement il répond à la problématique initiale (quitter Waldensee aussi vite que possible afin que l'évasion ne soit pas réprimée) mais il instaure aussi une autre thématique, celle de la dérive progressive des personnages et du sens.

## L'ÉBAUCHE D'UNE DIMENSION HISTORIQUE

Dès l'arrivée en Russie, l'univers diégétique de *Moravagine* est peuplé de nombreuses assertions à caractère historique. Le récit d'aventure des deux protagonistes est en effet ponctué par plusieurs parenthèses didactiques telles que : « La guerre russo-japonaise tirait à sa fin ; les premiers craquements de la révolution se faisaient

---

1. Blaise Cendrars, *Moravagine*, Paris, Grasset, collection Les Cahiers rouges, p. 39.

entendre <sup>2</sup> » ou, « je ne vais pas retracer ici l'histoire de ce mouvement révolutionnaire qui dura de 1904 (attentat contre Plehve) à 1908 (dissolution de la troisième Douma), ni énumérer le nombre incalculable d'assassinats politiques commis, de séditions, de révoltes, de troubles et de désordres, ni mentionner les annales sanglantes de la réaction, fusilllements par mitrailleuse, pendaisons en masse, déportations, arrestations, séquestrations, ni citer tous les cas de terreur, de folie collective à la cour, dans le peuple, dans la bourgeoisie, ni raconter pourquoi les adeptes les plus ardents de la pure Maria Spiridonowa ou de l'héroïque lieutenant Schmitt perdirent de vue leurs idéals révolutionnaires et de rénovation sociale pour commettre par bandes des délits de droit commun, ni comment une vivante jeunesse intellectuelle vint renforcer, encadrer la lourde armée du crime <sup>3</sup>. »

L'ampleur de cette prétérition met en valeur la prégnance du contexte historique. Alors qu'il fait mine de passer sous silence l'histoire de la révolution russe, le narrateur y consacre néanmoins de larges développements. La création imaginaire devient ainsi perméable aux événements historiquement attestés. La ville russe ne constitue pas qu'un cadre géographique pour l'histoire ; elle charrie avec elle son vécu, son passé, ses stigmates qu'elle diffuse dans l'univers romanesque de *Moravagine*. Évoquer un lieu, c'est aussi évoquer son histoire. Ainsi, lorsque le narrateur parle de « l'époque qui vit chanceler la Sainte Russie et s'affaïsser le trône des tsars <sup>4</sup> », il utilise un critère de référentialité que tout lecteur est censé connaître. L'Histoire russe ne se contente pas d'être le berceau de l'aventure, elle en est l'essence même. L'Histoire du pays constitue donc un début de mise en scène.

Le roman semble donc entretenir un rapport affiché avec le réel. Manifestement, Cendrars invite le lecteur à réinvestir ses connaissances historiques dans l'écheveau romanesque. C'est du moins l'argument dont se joue Raymond lorsqu'il décrit le mouvement révolutionnaire :

« Ces événements sont encore dans toutes les mémoires et font désormais partie de l'Histoire. Si je parle de quelques épisodes tragiques et les dessine à la manière de grossières images, c'est pour bien souligner l'évolution de Moravagine et mieux dire combien il subit l'ambiance russe <sup>5</sup>. »

---

2. *Éd. cit.*, p. 54.

3. *Éd. cit.*, p. 55-56.

4. *Éd. cit.*, p. 56.

5. Blaise Cendrars, *Moravagine*, éd. cit., p. 56.

Ainsi, un pacte de lecture se dessine entre le narrateur et le lecteur si bien que la fiction ne semble lisible qu'à travers le prisme du savoir. Par conséquent, cette interaction entre le lieu et l'histoire du lieu, le texte et le contexte, rend vraisemblable bon nombre de développements théoriques. Lorsque le narrateur orchestre par exemple l'opposition des révolutionnaires à l'autorité institutionnalisée, cette lutte de partis a des accents de déjà vu. Le lecteur ne peut s'empêcher de faire un parallèle avec la révolution bolchevique de 1917.

Mais là réside une réelle difficulté de lecture : faut-il accorder à l'œuvre de Cendrars une valeur testimoniale ? Que penser des intrusions didactiques au sein même de la fiction ? Car pour vraisemblables que peuvent paraître certains passages, *Moravagine* ne semble tout de même pas être l'œuvre d'un historien.

### QUAND L'HISTOIRE RENCONTRE L'HISTOIRE

Manifestement, si certains passages paraissent mimétiques, d'autres basculent vite dans le cliché tant les images empruntées sont communes. C'est notamment le cas pour la description de Moscou, qui ouvre l'épisode russe : « Un ciel céruléen reflète, mire, biseaute les mille et mille tours, clochers, campaniles qui se dressent, s'étirent, se cabrent ou, retombant lourdement, s'évasent, se bulbent comme des stalactites polychromes <sup>6</sup> ». Même si cette description témoigne d'une certaine recherche stylistique, une telle référence à l'architecture moscovite est toutefois un lieu commun dans la littérature.

De même, bon nombre de discours révolutionnaires tombent vite dans ce que l'on pourrait appeler la langue de bois : pensons aux « proclamations », « manifestes », « tracs » et « revendications de la classe ouvrière » visant le « prolétaire en rage » afin de le faire « adhérer au mouvement <sup>7</sup> » : ce tableau stéréotypé du discours révolutionnaire emprunte un langage conventionnel qui est trop usé pour ne pas être désamorcé. Alors que « les meilleurs romanciers évitent le stéréotype <sup>8</sup> », Cendrars, lui, semble l'employer sciemment afin de faire douter le lecteur des ressources mêmes de l'écriture.

---

6. *Éd. cit.*, p. 53.

7. *Éd. cit.*, p. 60.

8. Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 12.

De plus, certains passages de *Moravagine* tendent à limiter l'interprétation historique de la scène révolutionnaire pour privilégier la dimension fictionnelle. Le passage suivant en est une bonne illustration :

« Cette époque qui vit chanceler la Sainte Russie et s'affaïsser le trône des tsars marqua d'une empreinte indélébile les cent vingt millions d'habitants de cet immense empire. [...] Des soldats illettrés se mettaient à philosopher et leurs officiers discutaient les ordres de service. [...] Un homme buvait des menstrues pour s'attacher le cœur d'une femme de chambre volage ; l'impératrice s'enduisait les mains de caca de chien pour frictionner le vaste front du prince héritier hydrocéphale <sup>9</sup>. »

Alors que la première phrase a des allures de traité historique, un phénomène de dérive apparaît soudain pour céder la place à une poésie burlesque. « *Nous trouvions notre situation grotesque, ridicule, absurde* » confie Raymond tandis qu'il se prépare à faire exploser l'institut polytechnique de Moscou <sup>10</sup>. Le décalage qui existe entre les faits historiquement attestés et la tonalité burlesque qui leur est allouée, crée des failles, des distorsions, qui affaiblissent la dimension historique du roman. Et cette dimension est d'autant plus mise à mal que certains passages fantastiques viennent délibérément saper le contexte historique ; c'est notamment le cas lorsque Raymond fait le portrait de Mascha Ouptschack, la tête du mouvement révolutionnaire :

« C'était une grande femme à la poitrine opulente et au ventre et au postérieur plutôt encombrants. De ce grand corps plantureux jaillissait un cou long, flexible et suave, qui portait une tête minuscule, décharnée, aux traits tirés, à la bouche souffreteuse, au front de rêve. Les cheveux crépus, cette tête ressemblait beaucoup à celle, enfarinée, d'un poète romantique, à celle de Novalis <sup>11</sup>. »

L'effet de contraste sur lequel repose cette description fait de Mascha un être monstrueux et ancre ce personnage dans un univers de pure imagination. À ce propos, Michèle Touret parle de « bourgeonnement fantastique <sup>12</sup> ». Et c'est ce glissement de la personne potentiellement existante au personnage de fiction qui contribue à faire primer l'histoire sur l'Histoire. Autre entorse à la vraisemblance : la passivité inhérente aux membres du parti, comme s'ils n'étaient que révolutionnaires malgré eux : « Je perdais tout contrôle de moi-même » confie Raymond, « les événements s'abat-

9. Blaise Cendrars, *Moravagine*, éd. cit., p. 56.

10. *Éd. cit.*, p. 74.

11. *Éd. cit.*, p. 59.

12. Michèle Touret, *Le Désir de roman*. Paris, Champion, p. 100.

tirent sur nous avec une violence et une rapidité déconcertantes <sup>13</sup> ». Les personnages sont en effet aspirés par une dynamique qu'ils ne maîtrisent même pas. Ils ne sont plus acteurs mais spectateurs d'un mouvement qui leur échappe. Ils ne se meuvent que mécaniquement, comme s'ils étaient des automates. Mais si les personnages agissent peu, ils ont cependant « une folle activité dans la tête <sup>14</sup> ». C'est-à-dire que la plupart des événements présents dans *Moravagine* ne sont pas exposés de façon objective mais passent par le prisme d'une subjectivité. La prépondérance de la focalisation interne en est la preuve : Cendrars met plus l'accent sur la représentation des faits aux yeux des personnages que sur la présentation objective et chronologique des événements. Par conséquent, dès lors que l'Histoire est vue à travers une conscience ce n'est plus de l'Histoire, c'est de la fiction. Progressivement, le sens du roman est donc en étroite relation avec la sensation de l'aventurier. Voilà ce que note à ce propos Michèle Touret :

« [il y a] une aspiration à dépasser la réalité immédiate, à l'éviter en déplaçant le poids du réel sensible ou intelligible vers le sujet percevant. [...] La logique essentielle est celle du sens que le personnage appose sur l'événement <sup>15</sup>. »

Et le sens donné par le personnage fait largement éclater le cadre des données historiques. Quand *Moravagine* et Raymond sont à bord du Transsibérien par exemple, il est écrit :

« Les roues du train tournaient dans ma tête et à chaque tour hachaient mon cerveau menu, menu. De vastes échappées de ciel bleu m'entraient dans les yeux, mais les roues s'y précipitaient en furie et saccageaient tout. Elles tournaient au fond du ciel, le marquant de longues traînées huileuses. Ces taches d'huile s'étendaient, se dédoublaient, se coloraient et je voyais un million d'yeux battre des paupières en plein soleil <sup>16</sup>. »

Cet extrait prouve bien que le récit de l'imaginaire se substitue au récit de la réalité. L'appréhension du monde n'est plus du domaine de la vue mais de la vision, et la vue de l'esprit se substitue à la vue sensorielle. La rencontre du factuel et du diégétique se fait sur le mode de la substitution : le passage de l'Histoire à l'histoire mime le passage du réel à l'imaginaire. La vision du sujet percevant fait en effet éclater les limites des données historiques. L'imaginaire déconnecte l'identification au connu. Ainsi, le réel n'est que le stade premier de l'inspiration que Cendrars dépasse en

---

13. Blaise Cendrars, *Moravagine*, éd. cit., p. 87.

14. *Éd. cit.*, p. 87.

15. Michèle Touret, *éd. cit.*, p. 82.

16. Blaise Cendrars, *Moravagine*, éd. cit., p. 118.

l'habillant d'une configuration fictionnelle. L'Histoire a certes pu lui inspirer certains passages, mais elle est dépassée par la récréation imaginaire et langagière. L'histoire habille alors l'Histoire, et la référentialité est détournée par la création artistique.

### LA FORME VIDE DU LIVRE ET LES LETTRES PLEINES DE L'ÉCRITURE

Finalement, l'œuvre cendrarsienne orchestre ce que l'on pourrait appeler un revirement sur elle-même dans le sens où le contenu narratif tend à s'étioler tandis que la réflexion sur l'écriture va en s'augmentant. On passe en effet de la réflexivité historique à l'autoréflexivité. Preuve en est le questionnement progressif dans lequel s'enfoncent les membres du parti révolutionnaire : « À quel mobile pouvions-nous obéir en préparant notre attentat contre le tsar ? » se demande Raymond à la veille de leur action contre l'Institut polytechnique de Moscou<sup>17</sup>. On a en fait ici la représentation de l'action sans sa signification. L'action n'a que peu de valeur en elle-même ; elle est dépourvue de causalité et d'objectif précis. Tout ce qui arrive ne résulte pas forcément de l'événement qui le précède et n'introduit pas toujours une suite logique. Voici une autre réflexion de Raymond à propos de son engagement dans le parti :

« Nous étions des hommes d'action, des techniciens, des spécialistes, les pionniers d'une génération moderne vouée à la mort, les annonciateurs de la révolution mondiale, les précurseurs de la destruction universelle, des réalistes, des réalistes. Et la réalité n'existe pas<sup>18</sup>. »

C'est un peu comme si les personnages étaient réduits à être les reflets d'une image elle-même inexistante. L'action et les acteurs sombrent donc dans un vide actanciel. Moscou devient le berceau de la dissolution des personnages et de la désarticulation de l'intrigue. En fait, au stade de l'intention, la révolution a des allures de rêve, mais au stade de la réalisation, elle se transforme en cauchemar : on passe donc de la possession d'une ambition à la dépossession d'une réalisation.

De plus, c'est en remplaçant l'épisode russe dans l'ensemble de la trame narrative de *Moravagine* que l'on peut en déceler la signification la plus profonde. Le chemin vers la Russie est en effet le premier long exode sur lequel s'attarde Cendrars, qui sera suivi d'un périple en Amérique, du retour à Paris puis du séjour sur l'île

---

17. *Éd. cit.*, p. 71.

18. *Éd. cit.*, p. 72.

Sainte-Marguerite. Le détour par Moscou constitue donc la première stase de l'action, stase durant laquelle la route se transformera en déroute. La longue aventure autour du monde se boucle donc comme un trajet circulaire. En signe de circonvolution, le livre se replie sur lui-même, la situation finale recouvrant point par point la situation initiale. Les personnages sont absorbés par un revirement de l'action, par une révolution au sens étymologique. Ce n'est plus l'écriture de la révolution qui est en jeu mais bien la révolution de l'écriture : les pérégrinations du docteur et de son patient ne sont qu'une large parenthèse qui scelle le début et la fin du roman dans un non-lieu événementiel. La progression d'un pays vers un autre reflète en fait une situation de manque ; toutes leurs tentatives finissent par échouer. Il n'y a pour ainsi dire pas de progression romanesque étant donné que les diverses tentatives de fuites se télescopent les unes aux autres. Seules demeurent les lettres pleines de l'écriture, qui contrastent fortement avec la forme vide du livre. D'ailleurs, c'est au moment même où l'action devrait être à son comble qu'elle devient défaillante. Alors qu'il ne reste « qu'une minute et deux dixièmes » à Raymond avant de mettre le contact à la bombe qui doit détruire l'Institut, voilà que celui-ci « pense à cette page du *Journal d'un Poète* d'Alfred de Vigny <sup>19</sup> ». L'apparition d'une référence littéraire au moment même où on attendrait une accélération de l'action est significative : Il y a là une suspension volontaire de l'enchaînement événementiel qui démantèle la trame narrative du roman. Cendrars n'a voulu écrire ni un roman policier ni un roman d'aventure. Son œuvre est une œuvre carrefour qui dialogue avec d'autres textes ou avec elle-même. Par conséquent, c'est plus la fin du voyage en Russie que la faim du voyage qui importe.

Ce n'est pas la vérité historique mais la vérité textuelle qui est le fondement de l'écriture cendrarsienne. La Russie de Cendrars est une Russie de papier, qui lui permet de faire semblant d'emprunter des motifs réalistes, pour en fait les dépecer de toute référentialité. « C'est au moment où le récit ne peut plus prétendre révéler le monde qu'il entre en littérature » relève très justement Agnès Lefillastre <sup>20</sup>. L'usage cendrarsien du mot « révolution » répond à une axiologie voire à un postulat littéraire : c'est moins la révolte ou le soulèvement d'un peuple qui est mis en avant que la révolution

---

19. *Éd. cit.*, p. 95.

20. Agnès Lefillastre, « Le récit de voyage par monts et par mots », *Textes et documents par la classe*, numéro 794, p. 93.

au sens étymologique (*revolvere* : retourner). Les références historiques s'abîment dans la forme vide du roman, et l'écriture devient finalement le vrai sujet du roman.

L'aventure du langage s'imisce donc dans l'aventure du voyage pour finir par la dépasser et la supplanter.

*Université de Toulouse-Le Mirail,  
Département de littérature française*