

Julie Lemieux
Université de Montréal

L'idée du livre et le travail de la forme dans l'œuvre de Blaise Cendrars

Résumé :

Tant dans ses œuvres poétiques de sa jeunesse que dans ses romans, Blaise Cendrars travaille la forme et le langage de façon à en utiliser toutes les facettes. Dans *La Prose du Transsibérien* et *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*, il lie le texte poétique à des illustrations. Dans *Documentaires*, alors qu'il découpe littéralement ses vers dans la prose d'un roman et d'un récit de voyage, il fait en sorte que la banalité, le quotidien et le réel deviennent poésie par le travail formel et par le dépouillement des vers. Selon lui, la poésie est partout. Le roman double *Dan Yack* s'attache à montrer tous les aléas de l'écriture, de la création et de la transmission à travers un travail de la voix dans l'œuvre et par le thème de la machine. Cendrars conçoit l'écriture comme un travail formel sur le langage même.

Tout au long de son existence d'auteur, Blaise Cendrars a été particulièrement attentif à la forme textuelle et plastique de ses écrits. Nous nous proposons de brièvement montrer, à partir de la *Prose du Transsibérien*, du *Panama ou les aventures de mes sept oncles* et de *Documentaires (Kodak)*, puis de *Dan Yack — Le Plan de l'Aiguille* et *Les Confessions de Dan Yack* — comment la conception du livre et celle de l'art et de la littérature sont au cœur de l'exploration de diverses formes artistiques chez Cendrars au point où cela participe d'une sorte de projet littéraire ou de poétique d'auteur.

1— Le travail plastique de l'œuvre

Les questions liées à l'objet-livre occupent une place importante de la correspondance cendrarsienne et dans ses notes. Souvent, on y trouve ses préoccupations concernant la mise en page, les illustrations ainsi que des détails ayant trait au papier et à la reliure. Aux archives, on remarque que les alinéas, la ponctuation et l'ordre même des poèmes dans les recueils (comme pour les *Dix-neuf poèmes élastiques*) changent des premières versions aux publications en revue, puis sont encore modifiés pour l'édition en recueil et la réédition. De plus, par des collages, Cendrars construit physiquement ses livres pour déterminer où ira chacune de leurs parties. On retrouve des esquisses de premier plat couverture où la découpe du titre est évaluée en ce qui a trait aux jeux lexicaux et à l'impact visuel que l'ensemble produit¹. On peut apprécier le résultat de ses efforts sur les couvertures des premières publications de *La fin du monde filmée pas l'ange Notre-Dame*

¹ Voir, aussi, les illustrations de couverture du *Panama ou les aventures de mes sept oncles* (Poésie complètes, Paris, Denoël, *TADA* I, 2001 : 40) ainsi que celle du poème *Zénith* (*TADA* I : 37)). Notez que toutes les références aux œuvres de Blaise Cendrars, sauf indications contraires, renvoient à la collection « Tout autour d'aujourd'hui », dites *TADA*. Elles seront désignées par *TADA* puis par le numéro de volume en chiffre romain et la page.

et de *J'ai tué*. Sur les épreuves, il commente la qualité du papier, change de caractère typographique, demande plus d'espace, etc. De plus, avec la *Prose du transsibérien*, *J'ai tué* et le *Panama ou les aventures de mes sept oncles*, Cendrars associe l'œuvre littéraire à l'art pictural ou à l'image. Sonia Delaunay, Fernand Léger, Picabia, Doisneau (*La Banlieue de Paris*) ont illustré des œuvres, tant en édition courante que pour des éditions de luxe limitées, puisque leurs travaux font partie intégrante du projet. Peintures (ou photographies) et texte, il est parfois difficile de savoir lequel sert de support à l'autre.

Pour Cendrars, le livre est non seulement un objet diffusant son travail littéraire, mais il se doit d'être un objet essentiellement artistique. Très tôt, dans *En marge de La Prose du Transsibérien*, il écrit :

Je ne suis pas poète. Je suis libertin. Je n'ai aucune méthode de travail. (...) Tout être vivant est une physiologie. Et si j'écris, c'est peut-être par besoin, par hygiène, comme on mange, comme on respire, comme on chante.

(...)

La littérature fait partie de la vie. Ce n'est pas quelque chose « à part ». Je n'écris pas par métier. Vivre n'est pas un métier. Il n'y a donc pas d'artistes. (...) Je ne suis pas homme de lettres. Je dénonce les bûcheurs et les arrivistes. Il n'y a pas d'écoles. (...) Toute ma vie n'est qu'un poème, un mouvement. Je ne suis qu'un mot, un verbe, une profondeur, dans le sens le plus sauvage, le plus mystique, le plus vivant. (*TADA I* : 35)

Pour lui, écrire est un geste pur qui doit rendre ce qu'il appellera ailleurs le mouvement perpétuel de la vie. L'art est une façon éclectique de vivre, de toucher à tout et d'englober « le tout » de l'existence.

Proche durant quelques années de peintres simultanéistes, marqué de quelques influences Dada, il tend à saisir les choses non plus dans leur réalisme, mais dans un moment précis, dans un état qui les transcende. La lumière, la couleur, le mouvement, la violence et les instincts sauvages, tels sont les éléments que l'art doit donner à lire, à voir et à entendre. Dans *La Banlieue de Paris* (il cite un écrit de 1929), on lit :

Notre époque, avec ses besoins de précision, de vitesse, d'énergie, de fragmentation de temps, de diffusion dans l'espace, bouleverse non seulement l'aspect du paysage contemporain, mais encore, en exigeant de l'individu de la volonté, de la virtuosité, de la technique, elle bouleverse aussi sa sensibilité, son émotion, sa façon d'être, de penser, d'agir, tout son langage, bref, la vie. (...) Seule la formule du roman permet de développer le caractère *actif* d'événements et de personnages contemporains qui, en vérité, ne prennent toute leur importance qu'*en mouvement*. (Doisneau et Cendrars, 1983 : 48)

a— La Prose *illustrée*

Pour que le livre accède à un niveau de conception où l'ensemble — l'époque, l'homme, sa conscience et l'œuvre — de ce qui le constitue prend sens, dès ses débuts, Cendrars conjugue et lie ses œuvres poétiques à des illustrations. *La Prose du transsibérien* ou *la Petite Jehanne de France* est célèbre pour cela, d'abord par sa forme physique (deux mètres « de haut », l'ensemble des exemplaires publiés atteignant la hauteur fortement symbolique et signifiante chez Cendrars de la tour Eiffel), par la qualité de l'œuvre de Sonia Delaunay qui se joint au texte ainsi que par la force du désir cendrarsien de faire que tout se corresponde en une œuvre totale. Pour lui, « Mme Delaunay a fait un si beau livre de couleurs [de *La prose du Transsibérien*], que [s]on poème est plus trempé de lumière que [s]a vie. (TADA I : 36) » Le dynamisme de la lumière et de la forme est ici utilisé pour lui-même. L'œuvre picturale n'illustre pas le poème au sens littéral. Il s'agit d'une œuvre à part entière qui s'allie et se lie au poème dans une collaboration qui augmente la signification de chacune des parties. Cette association symbiotique modèle la lecture par l'ajout inhabituel d'un fond coloré, varié et discontinu qui fait partie d'un tout planifié et sensé. En illuminant des parties de poème, en en soulignant d'autres et en en isolant certaines, le travail de S. Delaunay ajoute du relief aux mots et devient un moyen supplémentaire de scansion et de travail formel.

De plus, la forme du texte même de *La prose du Transsibérien* est très puissamment travaillée. Partout dans les cahiers de travail de l'auteur, la verticalité et l'aspect énumératif frappent. Ce trait donne sa saveur à l'ensemble de l'œuvre cendrarsienne. Écriture narrative hachée par des ruptures, saccadée par des blancs et des sauts ou rythmée par une formulation sténographique qui donne un effet de vitesse et qui laisse place à l'imprécision ou à l'interprétation, la prose comme les vers de Cendrars jouent de l'indécision générique. Par ailleurs, au fait des avancées de la linguistique dans les années 1920, Cendrars travaille sur le cliché et sur la séparation entre le mot et sa signification. Le langage n'est plus du tout vu uniquement dans son aspect signifiant, mais comme médium pour créer des images, des « images auditives (Berranger, 2007 : 107) ». Dans la même veine que le *ready-made* de Marcel Duchamp et de la signature par l'artiste d'objets industriels, les textes de Cendrars remettent en cause « la valeur intrinsèque de l'objet d'art par rapport à [leur] valeur marchande (Berranger, 2007 : 109) » ou à leur valeur réelle. La poésie de Cendrars ne réside plus seulement dans le choix des mots, le sujet ni la versification, mais dans le travail du matériau brut. La sensibilité, le rythme et le potentiel d'évocation insufflés par la forme dans les œuvres cendrarsiennes EST l'art. L'œuvre est dans l'agencement des mots et « la poésie est dans la coupe, l'ellipse, le rythme et le regard. (Berranger, 2007 : 110) ».

Tous ces aspects entrent en ligne de compte dans la composition et dans la lecture de *La Prose du Transsibérien ou la Petite Jehanne de France*. Poème récit scandé par les leitmotifs « Blaise, dis, sommes-nous bien loin de Montmartre ? » et « Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre ? » aux fonctions de refrain, *La Prose* confronte des fragments de lyrisme classique :

Les inquiétudes

Oublie les inquiétudes
Toutes les gares lézardées obliques sur la route
Les fils télégraphiques auxquels elles pendent
Les poteaux grimaçants qui gesticulent et les étranglent
Le monde s'étire s'allonge et se retire comme un accordéon qu'une main sadique
tourmente
Dans les déchirures du ciel les locomotives en folie s'enfuient
(TADA I : 25)

à l'oralité de la parole directe :

Mais oui, tu m'énerves, tu le sais bien, nous sommes bien loin
La folie surchargée beugle dans la locomotive
(TADA I : 25)

et aux détails matériels : la « camelote allemande « *Made in Germany* » » et le « Broun-roun-roun des roues ». Désacralisation du récit convenu du voyage initiatique, *La Prose du Transsibérien* se morcelle entre les enjeux de l'écriture même (« aller jusqu'au bout² » : de la ligne ?) et l'intrusion du monde réel dans la poésie : la petite Jeanne avec qui le « narrateur » dialogue, les propos de Chagall, deux vers d'Apollinaire. Écrit principalement à l'imparfait et sur le mode du souvenir, ce poème accède à la poésie en tablant sur les sonorités (des noms de villes, comme Bâle-Tombouctou, Patagonie, Madrid-Stockholm, qui sont rapprochés comme pour enserrer le globe terrestre dans les vers), sur les juxtapositions et sur l'étrangeté et l'aspect fragmentaire du récit. Tour du monde, voyage linéaire, les « vers » longs comme des phrases sont entrecoupés de vers très brefs qui opposent récit et contexte à la sensation, à la vision, à l'impression, aux jeux de consonances, aux énumérations sans hiérarchie débordant la description pour évoquer, pour donner au lecteur un ensemble dont la signification reste à construire. Le *je* lyrique inscrit la souffrance dans le défilement du paysage et dans le mouvement du train, tandis que le *je* du

² Un leitmotiv structurant dans le poème.

présent et le *nous* cherchent à s'ancrer dans une réalité fuyante, mais à proximité : « Viens sur mon cœur », « Viens vers moi sur mon cœur »; avant de revenir à Paris, à la Tour Eiffel.

Il est essentiel de tenir compte de l'apparence et de la présentation de la première édition du poème pour comprendre l'œuvre dans toutes ses facettes. La matérialité de l'œuvre présentée en feuillets pliés en accordéon (de la taille d'une carte postale) attire l'attention sur certains aspects textuels. La longue illustration de Sonia Delaunay non seulement colore le texte, mais l'envahit et coexiste avec lui. La couleur quitte la gauche de la « toile » pour remplir ou teinter le poème. Aussi, on voit nettement l'importance du jeu typographique. La grosseur des caractères, la fonte, la casse, l'italique, la justification et la couleur du texte varient. Tout est mis en œuvre pour lier dans un dialogue visuel le texte et l'image, image par ailleurs abstraite, mis à part la Tour Eiffel et la grande roue qui closent l'œuvre. Le texte seul, extraordinaire, révèle la puissance de Cendrars poète, mais perd son mouvement, sa dynamique qui faisaient dialoguer images-couleurs et texte, mais aussi les strophes entre elles par les lignes de l'illustration, par les couleurs et par les jeux de caractères.

b— Autres illustrations

Différemment, le *Panama ou les aventures de mes sept oncles* use des reproductions de trajets ferroviaires (les archives en prouvent l'importance) pour insuffler un vent de voyage dans l'œuvre, comme une sorte d'accentuation du mouvement. Les tracés ferroviaires se scindent et s'étoilent pour joindre des contrées éloignées comprises entre Chicago et San Francisco, toujours en passant par Denver. Sorte de réseau sanguin

traversant le pays de la mythique conquête de l'Ouest³, les cartes ferroviaires montrent par leur pluralité la diversité des routes qui s'offrent au bourlingueur, à celui qui ressent l'appel de l'ailleurs. La forme du long poème *Panama* (il faut aussi entendre dans ce titre le Paname de l'argot et l'espoir des permissionnaires de la Première Guerre mondiale) se construit encore à partir de vers ou de prose poétique ample et pleine de souffle lyrique, mais le poème est marqué par l'énumération du réel comme en atteste la strophe du livre d'images de l'enfant :

J'avais un beau livre d'images
Et je voyais pour la première fois
La baleine
Le gros nuage
Le morse
Le soleil
Le grand morse
L'ours le lion le chimpanzé le serpent à sonnettes et la mouche
(*TADA I* : 42)

À cette énumération de manuel ou de dictionnaire par un *je* naïf, le poème répond :

On chasse la baleine
On tue les morses
On a toujours peur de la mouche tsé-tsé
Car nous n'aimons pas dormir

L'ours le lion le chimpanzé le serpent à sonnettes m'avaient appris à lire...
(*TADA I* : 43)

L'envie d'accéder au monde se transforme en maîtrise du monde puis en tentative de le rendre par les mots. Aussi, il semble essentiel pour Cendrars de donner les mots seuls à entendre, à lire, pour que l'on ressente la poésie qu'ils portent en eux-mêmes, un peu en dehors de leur signification, rendus à la pluralité de leur sens par l'effet de liste, gonflé

³ On retrouve un passage important sur les rêves de lointain et d'aventures du Far West d'un Cendrars enfant dans *Bourlinguer*.

d'une valeur de représentativité de la Création. Leur sonorité et le rythme de leurs consonnes importent autant que les significations qu'ils font naître.

Comme pour *La Prose*, lors de la réédition des œuvres poétiques dans *Au cœur du monde*, Cendrars a retiré les illustrations et les cartes ferroviaires pour ne conserver qu'un encart publicitaire. La lecture du poème en est radicalement changée. Les coupures régulières de la lecture par ces tracés de chemin de fer forcent le lecteur à s'arrêter et à réfléchir pour comprendre ce que chacune apporte au poème et ce que leur présence à toutes ajoute à la signification de l'œuvre. Elles bloquent le travail de synthèse, d'analyse et d'assimilation du lecteur. De façon semblable à la tabularité qu'offre l'informatique, le texte perd un peu de sa linéarité (Vandendorpe, 1999 : 65). Il se libère, dans la mesure de ses moyens, de la page. Aussi, la page poétique cendrarsienne peut être vue comme une toile qui modifie les niveaux hiérarchiques entre les éléments. Les voyages des oncles ne passent pas par Chicago, San Francisco ou Denver. Parcourant le monde, ils ne se limitent pas aux États-Unis. Les cartes n'ont pas une valeur représentative de ce qui est conté. Par son travail, Cendrars met en jeu l'équilibre entre le texte et le visuel (Vandendorpe, 1999 : 61) et il reprend le mot comme unité visuelle au même titre que le dessin, l'isolant sur une ligne, le scindant ou l'utilisant pour sa musicalité. Cendrars ajoute à l'aspect sémantique premier de la langue en jouant de toutes ses facettes. Par ailleurs, l'inclusion des cartes brise les habitudes du lectorat pour mener sa lecture ailleurs, plus loin peut-être, mais surtout hors des systèmes de sens que la culture littéraire a inscrit en elle. Le lecteur doit se lancer sans filet et prendre en lui-même les propos du texte, poème ou prose, pour en recréer, en retisser le sens. La forme modèle fortement la lecture en la remettant en cause.

c- Construction d'emprunts

Ce type de travail formel se trouve dans le recueil initialement intitulé *Kodak* (et devenu *Documentaires* à la suite de procédures judiciaires de la compagnie du même nom), l'onomatopée du déclic de l'appareil si puissant qu'il capte un instant du monde. Dans ce recueil, Cendrars n'a utilisé (ou presque) que des morceaux de textes, des « clichés », pris à d'autres œuvres, soit *Le Mystérieux Docteur Cornélius*, de Gustave Le Rouge, et *Au Congo belge*, de Maurice Calmeyn. Grâce au travail créatif par lequel il a fait passer ces emprunts d'abord inavoués, Cendrars dépasse la question du plagiat. D'ailleurs, ce travail de refonte est au cœur de l'écriture cendrarsienne : intertextualité avec la Bible et des textes mystiques, avec des récits de voyage (Jean Charcot, entre autres), avec plusieurs auteurs (Gourmont, Le Rouge, Villiers de l'Isle-Adam, Apollinaire, Huysmans) et entre ses propres œuvres (guerre dans *J'ai tué*, *Les Confessions de Dan Yack*, *Moravagine*, *La Main coupée*, *L'Homme foudroyé*; voyage *Documentaires*, *Feuilles de route*, *Le Plan de l'Aiguille*, *Bourlinguer*).

Dans le cas particulier de *Documentaires*, Cendrars a non seulement sélectionné des passages se prêtant à son projet dans un roman-fleuve populaire, mais il a entremêlé les passages et il en a retravaillé la syntaxe de façon à faire naître un recueil de poésie élaboré et construit. Il est essentiel d'aller au-delà de la comparaison simpliste des deux états du texte pour voir en quoi le travail formel de Cendrars met au monde un texte neuf⁴.

⁴ Voir « Les vrais-faux paysages de *Documentaires* », in *Cendrars, le bourlingueur des deux rives*, Claude Leroy et Jean-Carlo Flückiger (dir.), Paris, Armand Colin : 117-131. Voir aussi « Cendrars éléphant photographe » par Charles Grivel, in *Blaise Cendrars au carrefour des avant-gardes*, Claude Leroy et Albena Vassileva (dir.), *RITM* n° 26, 2002 : 99; puis « Poésie et photographie. Kodak (1924) », *Poétique*, 1988.

Cendrars reprend le rythme saccadé de la machine et le rythme séquentiel du scénario de cinéma. Par cette approche, il rompt avec une conception de l'art comme se suffisant à lui-même et avec une vision inspirée de l'artiste, s'éloignant par le fait même de ses prédécesseurs comme de ses contemporains surréalistes.

Si tout est question de phrasé et de coupe, les distinctions génériques de l'ancienne rhétorique sont caduques. Le *Cut-up*, le montage, le rapprochement de deux séquences prélevées dans un autre ensemble produiront par ellipse et juxtaposition, par extraction et rejointement, de nouvelles significations aux effets imprévus. (Berranger, 2007 : 109).

Le poème perd sa spécificité pour devenir le lieu du travail sur le langage comme matériau. Partout il y a poésie : dans un entrefilet de journal, dans les menus sophistiqués d'un roman populaire, dans les tracés du chemin de fer. Chaque poème crée son univers par un rythme propre qui lui donne sens. Dans *Documentaires*, Cendrars conserve suffisamment du texte original de *Le Rouge* pour donner une saveur particulière au recueil : le nom de quelques personnages demeure et l'ambiance du roman d'aventures et l'exotisme sont partout. Il allège et fusionne phrases, paragraphes et épisodes en retranchant les clichés, les métaphores convenues et une grande part de grandiloquence. Toutefois, il épargne les tares inhérentes au roman d'aventures populaire, il en profite même. Les répétitions, les scènes en miroir, les descriptions longues et surchargées d'adjectifs sont un terrain fertile à l'élaboration d'une œuvre où le vers, quoique dépouillé, atteint un lyrisme essentiel à l'évocation juste des splendeurs des terres Aléoutiennes et du Brésil.

Un des deux aspects les plus extraordinaires, à notre sens, dans le travail cendrarsien de *Documentaires*, est la conjonction, d'abord, de deux sources profondément différentes pour la construction du recueil : un roman populaire en 18 épisodes et un récit

de voyage au Congo ayant la forme d'un journal de bord. Aussi, le travail est colossal! Lire, prélever et traiter un aussi grand nombre de phrases pour parvenir à les entremêler avec sens en y insufflant un rythme poétique certain tient des travaux d'Hercule. Par exemple, « Roof-garden », de la partie « West » du recueil, est constitué de morceaux prélevés dans les épisodes 6, 15 et 18; « Sur l'Hudson », de l'épisode 4; « Amphitryon », « Office », « Jeune fille » et « Jeune homme », du premier épisode; « Travail », « Trestle-Work » et « Les mille îles », de l'épisode 14; et « Laboratoire », de l'épisode 2. Malgré ce tissage de morceaux épars, le recueil est habilement assemblé et se tient. De plus, au sein d'un poème prélevé d'un seul épisode, les morceaux empruntés sont parfois distants de plusieurs pages et liés par un clin d'œil seulement, comme un nom croisé deux fois. On fait référence au bateau *Kaiser Wilhelm* durant le premier et le 6^e épisode, mais le passage du poème qui porte ce terme n'est pas tiré du roman. Le nom du bateau n'a été conservé dans le poème que pour sa consonance. Pour sa part, « Mississippi » prend sa source dans un passage restreint de *Le Rouge et Cendrars* en modifie l'ordre complètement. L'effort d'écriture est donc considérable.

Tout comme les autres œuvres usant à plus ou moins grande échelle de prélèvements de longueurs variables, ce recueil n'est plus du tout dans la dynamique de l'emprunt ou de l'intertextualité simple, mais atteint le niveau du recyclage complet, de la recreation d'un monde. Ses sources donnent une saveur fin de siècle et populaire aux poèmes, alimentant du même coup l'image de bourlingueur si chère à Cendrars. Puisque Cendrars insiste sur l'universalité de la poésie qu'il trouve en toutes choses et qui n'est pas complètement séparée de la narration et du récit, le passage de la prose aux vers conserve

les thèmes et les sujets triviaux de l'origine. Enfin, il renoue avec la poésie d'action et d'histoire dans une versification moderne parfois si dépouillée que la poésie n'est plus que dans la sonorité et la consonance des mots ainsi que dans leur pouvoir d'évocation.

De façon fort semblable, le récit et la prose cendrarsiens sont traversés par la poésie, par l'évocation et par le lyrisme d'un *je* qui porte et transcende les événements.

Probablement en réaction au surréalisme et au procédé de « l'automatisme psychique » et « à la dérive métaphorique (Berranger, 2007 : 181) » d'un néoromantisme finissant, Cendrars tend à une écriture minimale et nominative. Le souffle du conteur, le cri et la pulsion qui éclairent certains poèmes du début ne se retrouvent plus ensuite que dans ses romans. Par sa recherche de parole encore vivante, de la beauté saisie sans détour dans le présent et rendue par un style bref, une phrase sans fioritures, Cendrars comme maints poètes de son temps souhaite « évit[er] la poétisation de l'expression (Berranger, 2007 : 182) ». La poésie de Cendrars raconte un *je* un peu rimbaldien, perdu en lui-même, à la recherche de sa place dans l'Histoire. Cette recherche d'universalité se transforme avec *Dan Yack* en roman sur la voix et sur l'identité que recouvre la voix.

2— *Romans de l'échec, romans de création*

La densité et la longueur des œuvres romanesques permettent un travail formel différent. On a trop souvent dit des romans de Cendrars qu'ils étaient sans plan et sans direction. Il est vrai que ce sont le plus souvent des œuvres éclatées, difficiles à lire de part en part et parfois, sans clôture. L'ampleur des désirs et des projets de l'auteur y est certainement pour quelque chose, la mesure n'ayant jamais fait partie du personnage de

Cendrars. Néanmoins, son travail est tout à l’opposé de l’improvisation, car ses œuvres démontrent de vastes de réseau de correspondances et un travail très fin du rythme et de la forme. Ce ne sont pas de « vrais » romans, même pour lui qui dit, dans une entrevue avec Michel Manoll (*Blaise Cendrars vous parle...*), qu’il compte bientôt en écrire un vrai !

Ses œuvres sont chargées d’une intention créatrice qui en affecte le style comme le contenu puisque l’ensemble est soumis à maintes contraintes et exigences. Cendrars plie la forme romanesque à ses désirs : travail sur le souvenir et l’histoire, sur le mouvement de la pensée (très loin de celui de Proust), travail sur la voix.

La forme du double roman *Le Plan de l’Aiguille — Les Confessions de Dan Yack* déconcerte autant que le personnage est étrange et imprévisible. Lorsqu’il choisit de publier conjointement les deux romans en 1946, il écrit :

Le monde est ma représentation⁵. J’ai voulu dans *Dan Yack* interioriser une vue de l’esprit (...).

D’où la division en deux parties de mon roman : la première, du dehors au dedans, sujet du *Plan de l’Aiguille*; du dedans au dehors, objet des *Confessions de Dan Yack*, la deuxième. Systole, diastole : les deux pôles de l’existence; *out-side-in*, *inside-out* : les deux temps du mouvement mécanique; contraction, dilatation : la respiration de l’univers, le principe de la vie : l’Homme. Dan Yack, avec ses figures. (*TADA IV*, p. X⁶)

Dan Yack est le personnage même de la réversibilité, des opposés qui coexistent. C’est aussi l’archétype du personnage renaissant au sens propre. Dan Yack renaît à lui-même, survit à la vie en recommençant (tel un Phénix) et le roman qui le met en scène est plus une parabole de la réalité de l’écriture comme un travail toujours à reprendre qu’un récit proprement dit. Le résumé des aventures du personnage est digne d’un roman-feuilleton et

⁵ Phrase de Schopenhauer qu’il reprend à son compte.

⁶ Propos cités par Claude Leroy dans la préface de l’édition complète, tirés de la revue *Diogène*, 19 avril 1946 : 5.

là n'est pas l'intérêt de l'œuvre. Dans la seconde partie, même les confessions finissent par ne pas en être, le personnage, de digressions en égarements ne parvenant jamais à dire, ni à se confesser.

Ces deux parties sont centrées sur Dan Yack et tout nous vient à travers lui, par sa voix⁷. Inspiré des récits de voyage de Jean Charcot et des aventures de Robinson Crusoé, de *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam et de *Pan* de Knut Hamsun, *Dan Yack* tient autant du roman d'aventures, de celui d'apprentissage que des mémoires. Des péripéties pour la plupart funestes du *Plan de l'Aiguille*, aux soliloques du Mont-Blanc en opposition au Paris des récits enchâssés de Mireille des *Confessions*, le personnage éponyme met en question les tensions de l'écriture elle-même. Le phonographe, les gramophones, les mécaniques puis le dictaphone de Dan Yack sont pour lui autant de moyens de reproduire le mouvement, la musique ou la parole de façon plus satisfaisante que l'écriture ou que la chose en soi. L'ensemble du roman est traversé par ces moyens techniques de reproduction ou d'enregistrement de la voix et du mouvement, tandis que le personnage cherche simplement un moyen d'exister. Dans une ville de débauche où tout lui est accessible, Dan Yack se concentre sur des activités mercantiles rocambolesques, joue d'un orchestre de chats mécaniques qui tranquillement se détraque et n'a de contact humain qu'à travers le télégraphe. Même ses activités sexuelles usent d'un objet (bizarre !) qui modifie ses rapports et les dépouille de leur valeur. Le cahier de Mireille lu à haute voix pour être enregistré sur les rouleaux du dictaphone ne dit plus Mireille, ne contient plus son essence.

⁷ Une note manuscrite indique qu'il doit en être ainsi dès l'élaboration de projet de roman en mars 1926, voir *TADA IV*, p. XI.

Les redites et les digressions de Dan Yack lisant ce journal intime marquent le vide de l'absence que la machine ne fait que souligner.

[A]rticuler entre ses mots mes pensées. Il faudrait enregistrer simultanément ma voix lisant le texte de Mireille et mes pensées en écho, comme un dialogue de ventriloque. Ainsi, j'aurais l'impression de raconter à mon tour à Mireille tout ce qui me distrait en m'écoutant. (*TADA IV* : 168)

Dan Yack montre aussi la vanité de la technologie en jouant avec les enregistrements pour déformer les sons et la voix (*TADA IV* : 173). Projet emblème de l'œuvre, cet enregistrement des traces écrites laissées par Mireille est un projet démesuré tournant autour d'un vide. Lecture, « interprétation » du texte de l'autre, mise en scène de ses mémoires, réinscription sur papier par un autre auditeur : le nombre d'intermédiaires laisse clairement entendre que la communication est toujours empêchée, filtrée. Le dialogue à travers le temps et l'espace est impossible. D'ailleurs, Mireille ne meurt-elle pas d'avoir trop incarné d'autres personnages au cinéma qui, finalement, ont autant imprimé en elle qu'elle les a exprimés ? Des personnages qui ont trop révélé d'elle-même par le truchement de la parole d'autrui ? Tout le roman tient de l'envie de recréer la vie au sens propre : trouver l'essence de l'existence par le recommencement, rendre la vie par la mécanique, donner la vie à la malade Mireille dont la vie s'échappe malgré tout. Chargé de dérision, *Le Plan de l'Aiguille* — où même un chapitre donne la parole au chien ! —, fait alterner un enthousiasme puéril et des projets sans mesure avec le ton désabusé de l'ennui. Dan Yack est forcé de le constater : la meilleure mécanique se fausse, s'éraïlle, se détraque.

La reconstitution d'une existence par des moyens artificiels ne produit qu'un succédané de vie. De personnage qui n'existe que par ses gestes et ses actions dans la première partie, dans *Les Confessions*, Dan Yack devient intériorité et sentiment sans

parvenir à exister pleinement non plus. « Inside out, outside in (*TADA IV : X*) ». Plusieurs voix sont juxtaposées pour donner à lire sa sensibilité: le soliloque de Dan Yack, ses souvenirs de guerre et de Paris, le récit de Mireille et les récits fragmentaires de Mireille lus et commentés par lui. Les enjeux de la transmission et du médium de transmission constituent donc le cœur du roman qui montre que le projet artistique de création pure n'est qu'utopie, comme la recréation de la vie, dans le *Plan de l'Aiguille*, et que la transmission de l'expérience et de l'intime ne peut qu'être altérée par tous les intermédiaires, par la lecture, par l'appropriation de son récit par l'autre.

Jouant à la fois sur les registres et sur les genres, Cendrars nous présente une vision de l'art très personnelle que le sujet et le travail de la forme du roman mettent en scène. À partir du travail artistique acharné et vain des artistes du *Plan de l'Aiguille*, Cendrars souligne à gros traits sa conception de l'art comme étant la vie elle-même, les trois artistes finissant par périr sans n'avoir rien créé d'intéressant, écrasé par la quête de l'œuvre, de l'art pour l'art, tandis que Dan Yack, grossier, notoirement insensible à l'art, survit parce qu'il s'attache simplement à vivre et ne se préoccupe que du réel. Avec *Les Confessions de Dan Yack*, Cendrars remet en question la conception voulant que les objets artistiques parviennent à transmettre la vision artistique de leur auteur puisqu'il ne contrôle pas leur réception.

Sur le premier rouleau du dictaphone, Dan Yack dit enregistrer : « la voix de son maître (*TADA IV : 164*)⁸ », mais de quel maître est-il question ? De quelle voix ? Le

⁸ Cendrars fait ici référence à la marque de commerce « La Voix de son maître » — His Master's Voice (HMV) — qui utilisa la peinture de Francis Barraud de 1899 ainsi intitulée. La toile représentait un chien écoutant un phonographe à rouleau de cire d'Edison à l'origine, puis, à la demande de la compagnie, le peintre en fit une seconde version présentant un gramophone de Berliner. La première publicité utilisant cette

personnage cherche ici qui est derrière la voix, la voix du roman, la voix du récit de Mireille et la voix du rouleau. La si grande difficulté à dire et à se dire de cette œuvre devient une grandiose mise en abyme de l'impossibilité cendrarsienne de dire le manque, de dire le choc, de dire la part perdue. Comment sera-t-on lu ? Comment la voix donnée en spectacle sera-t-elle reçue, re-jouée, re-vue ?

De cette peur ou de ce doute face à la réception naît la stratégie du morcellement des phrases, de la saisie du réel pour exprimer une sensation, de la poétisation de la prose autour du vide du récit. Les mots eux-mêmes signifient, sonnent et résonnent. Leur juxtaposition génère des impressions qui elles, peut-être, ne seront pas faussées par le médium.

Mot de la fin

Il appert que Cendrars, grâce à un travail poétique qu'on appellerait aujourd'hui multimédia ou par l'élaboration d'un roman sur la voix et sur la communication, retourne, triture et modèle l'écriture pour lui faire épouser ses projets. Le message et la signification en sont affectés autant que la lisibilité ou l'accessibilité au sens et la langue est utilisée pour sa musicalité et pour toutes les possibilités qu'elle offre de façon à forcer le lecteur à un travail d'interprétation toujours différent et toujours plus personnel.

image fut diffusée en 1900 par la Gramophone Company et le titre deviendra la phrase de commerce de la compagnie en 1908. Toutefois, une fois le clin d'œil saisi, il est essentiel de voir combien ce titre acquiert du sens par l'inclusion qu'en fait Cendrars dans son roman.

Bibliographie

BERRANGER, Marie-Paule (2007). *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*. Paris, Gallimard, 2007.

CENDRARS, Blaise; DOISNEAU, Robert. *La Banlieue de Paris*. Paris, Denoël, 1987.

CENDRARS, Blaise (TADA I). *Poésies complètes*. Paris, Denoël, « Tout autour d'aujourd'hui » tome I, 2001.

CENDRARS, Blaise (TADA IV). *Dan Yack*. Paris, Denoël, « Tout autour d'aujourd'hui » tome IV, 2002.

CENDRARS, Blaise (TADA XV). *Blaise Cendrars vous parle*. Paris, Denoël, « Tout autour d'aujourd'hui » tome IV, 2006. (Écouter aussi le *Blaise Cendrars. En bourlinguant... entretiens avec Michel Manoll*. Radio-France, Ina, Scam, « Les grandes heures », 2006.)

VANDENDORPE, Christian. *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*. Montréal, Boréal, 1999.

Bio-bibliographie

Julie Lemieux est doctorante à l'Université de Montréal au département des littératures de langue française auprès de Mme Lucie Bourassa, enseignante au niveau collégial et réviseure-correctrice. Ses travaux portent sur la définition de la démarche artistique — la poétique d'auteur — de Blaise Cendrars, poétique postulée comme unifiée dans l'ensemble de l'œuvre (poétique, énonciation, la linguistique textuelle et l'évocation).

Activités littéraires :

- « Regards sur les descriptions cendrarsiennes », *Recto/Verso*, publication prévue au premier semestre 2011.
- Présentation de « L'image chez Cendrars : Paris et sa tour » dans le cadre des journées d'étude « L'image répétée » qui se sont tenues à l'Université de Victoria le 2, 3 et 4 juin 2011.
- Séminaire d'été à Munich: conférence sur le post-colonialisme, été 2007.
- Présentation de « Cendrars et les diverses approches de la mort », le 29 avril 2006, au Congrès de l'A.P.F.U.C.C. à l'Université York de Toronto (du 28 au 30 avril 2006).
- Présentation d'une étude sur Jean Rouaud dans le cadre du Colloque de sociocritique « La représentation romanesque de la Seconde Guerre mondiale » qui s'est tenu à l'Université de Montréal, les 28 et 29 mai 2005, dont le titre était : « Mémoire privée, mémoire historique : le bombardement de Nantes ».