

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

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

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 simultanéristes, 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 construite. Le *je*

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

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)

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

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

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.

Les redites et les digressions de Dan Yack lisant ce journal intime marquent le vide de

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 recreation 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.

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

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*

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