REGARDS SUR QUELQUES DESCRIPTIONS CENDRARSIENNES : LA DESCRIPTION COMME LIEU D'EXPÉRIMENTATION

par Julie Lemieux

J'ai frappé le premier. J'ai le sens de la réalité, moi, poète. J'ai agi. J'ai tué. Comme celui qui veut vivre[1].

Avant l'avènement du Nouveau roman, après la prouesse proustienne, plusieurs auteurs ont tenté de nouvelles approches pour personnaliser le roman et s'approprier le genre. Au nombre de ceux-ci, Cendrars, se disant lui-même poète au moment où la majeure partie de son œuvre est romanesque, s'inspire dans une certaine mesure du courant de peinture simultanéiste dans sa conception de l'art et de l'écriture : une œuvre doit rendre la totalité de la vie non plus dans la conception englobante d'un naturaliste, mais dans l'explosion sémillante, anarchique et en mouvement de l'essence de la vie.

Dans un texte sur la modernité publié dans *Aujourd'hui* intitulé « Le roman français », Cendrars écrit que la modernité a changé autant le paysage que la sensibilité de l'homme et, par là, a causé un

> ébranlement général de la conscience et un détraquement intime des sens et du cœur. 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*[2].

Soucieux d'utiliser toutes les possibilités de la forme romanesque, il joue de différents modèles (roman populaire, roman d'aventures, poésie en prose, récit de guerre, compte rendu de voyage, etc.) pour franchir quelques limites du genre en les amalgamant ou en les travestissant. Cendrars investit un modèle existant pour le travailler de l'intérieur et le modeler à sa vision de l'art. C'est dans cette perspective qu'on envisagera quelques descriptions romanesques comme lieu d'expérimentation et de modernisation.

Notre étude veut ainsi, à partir de quelques descriptions cendrarsiennes, montrer une des variantes cendrarsiennes de la description où le travail formel mis en œuvre la décentre et la disloque pour pousser le texte vers une forme plus proche de la pièce poétique (en vers libres ou en prose). La

[1] B. Cendrars, « J'ai tué », *Aujourd'hui*, Paris, Denoël, « Tout autour d'aujourd'hui » tome 11, [1918] 2005, p. 16.

[2] B. Cendrars, « Le roman français », *Aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 47. Il est important de noter que ce passage ressemble beaucoup à un texte de Cingria que Cendrars cite ailleurs dans « Poètes » (*ibid.*, p. 89-138) ainsi qu'à son pamplet *J'ai tué* (*ibid.*, p. 9-16), preuve que l'idée est centrale pour lui.

part interprétative du lecteur devient essentielle au sens et les œuvres ne se donnent plus à lire directement, exigeant une attention et un travail importants : Cendrars prenant au pied de la lettre l'injonction rimbaldienne d'être résolument moderne tente de constamment redéfinir cette modernité, tant dans le choix des sujets que par la forme de ses œuvres[3].

« Profond aujourd'hui »[4] : une poétique d'auteur

Tôt dans son œuvre en prose, Cendrars adopte une écriture scandée qui fait éclater les bases de la description. Dans *Éloge de la vie dangereuse*, une plaquette publiée en 1926, on peut déjà noter l'alliance de la forme du poétique et du récit « autobiographique » dans les récits d'aventures que Cendrars appelle ses « histoires vraies ».

> Aujourd'hui, je suis aux antipodes. Est-ce un insecte, un oiseau ou un serpent à sonnettes qui rôde autour de moi ? Je suis à l'affût. Je retiens mon souffle. Je vise. Il y a un œil à chaque bout de la ligne de mire. Tout se congestionne. Le coup part. Un râle. La grande plainte animale et une course éperdue dans les taillis de la mémoire. Il y a des traces de sang. Un peu de lueur dans les ténèbres. Il meurt au gîte. Il fait nuit. La lune roule au bord de la mer épouvantée. Pan ! un éléphant par terre. Un tapir. Un ours, une gazelle, un pécari. Ton cœur. Le monde. Un ornithorynque. Enlève ton casque. Éponge-toi le front. Mange, bois, fume, campe. Enlève ces gros souliers qui te blessent. Couche-toi. Dors. Ta tête sera vite nettoyée dans la fourmilière du ciel. Quel beau trophée : un crâne blanchi[5] !

Avec un rythme particulier rappelant immédiatement au lecteur de Cendrars le célèbre *J'ai tué* de 1918, cet extrait se veut un récit de chasse. Mais à ce récit font défaut un lieu, une durée et un décor précis. Il ne s'agirait que de présenter l'ensemble en colonne pour en faire un poème en vers libres. Cela tient à plusieurs traits, dont le principal est que le texte n'oriente pas le lecteur comme dans une description d'actions[6] régulière. Le thème-titre (pantonyme)[7] de la chasse est net, mais les divers éléments qui pourraient décrire l'action ne sont pas articulés entre eux. Ils sont simplement juxtaposés : Cendrars colle aux détails dans un style proche du compte rendu. De plus, l'extrait montre ici une liberté certaine avec le point de vue : d'abord au « je », le texte passe à l'impératif, comme si

[3] Selon Claude Leroy dans la préface du tome XI de la collection « Tout autour d'aujourd'hui » de Denoël, la découverte du Brésil a été le moment pour Cendrars d'un recentrement de la définition de la modernité par l'entremise de l'exotisme : « Lorsqu'il se rend au Brésil, Cendrars a déjà rejeté l'activisme qui l'avait fait connaître à Paris dans l'avant-guerre. Sans abandonner pour autant l'expérimentation formelle, il se tourne peu à peu vers une prose rhapsodique, ouverte aux jeux du mythe et de l'autofiction. […] Au cours des années qui suivent sa rencontre avec le Brésil, Cendrars s'attache à défricher, en franc-tireur obstiné, dans la solitude et dans l'incompréhension, les voies d'une modernité autre » (B. Cendrars, *Aujourd'hui*, *op. cit.,* p. XXIV-XXV).

[4] Il s'agit du titre de la première section des textes du recueil *Aujourd'hui*.

[5] « Éloge de la vie dangereuse », *in* B. Cendrars, *Aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 19-20.

[6] Pour une présentation complète de la description d'actions, consulter C. Cariboni Killander, *De la théorie de la description à la description chez Julien Gracq*, Lund (Suède), Romanska institutionen Lunds Universitet, 2000, p. 238-244 ; ainsi que les travaux de J.-M. Adam.

[7] Nous avons choisi d'utiliser les termes des théories du descriptif de Philippe Hamon et de Jean-Michel Adam en ce qui a trait à la structure des descriptions. Notre propos n'est toutefois pas d'effectuer un découpage structurel des descriptions cendrarsiennes, mais bien plutôt de voir en quoi et comment elles sont porteuses de significations pour les romans.

l'auteur se distanciait pour donner ses directives à un être autre que lui. Cela donne une impression de saisie cinématographique (un peu plus tôt, on lit : « Contemplation. Œil de chat. L'iris de la prunelle cristalline grandissait, se rapetissait, culbutait comme le revolver d'un Bell-Howel. On tourne ! »[8]). Cendrars fragmente ce qui pourrait être une description d'actions pour en faire une série d'actions et de phrases nominales désignant des éléments divers sans décrire la scène puisque les éléments ne sont pas hiérarchisés, ni liés grammaticalement par des liens logiques, ni ancrés dans le point de vue d'un personnage. Le passage touche à l'écriture scénaristique et l'ensemble s'ouvre d'ailleurs sur tout et rien : « Un ours, une gazelle, un pécari. Ton cœur. Le monde. Un ornithorynque », identifiant le lecteur au chasseur par l'impératif et le « tu », puis avec le monde du vivant et la pulsion même de la vie. La lecture doit se faire interprétation puisque la signification de cette description d'actions n'est plus liée au thème-titre, mais à un ensemble de valeurs et de connaissances sur la vie même. L'imprécision est étudiée : tapir, ours, gazelle, pécari, ornithorynque ; il n'est pas même possible de se limiter à un continent. Le texte dit un mouvement de chasse, de peur aussi, en prenant bien soin de demeurer hors du récit d'une « vraie chasse » (n'oublions pas qu'il s'agit d'une « histoire vraie » !), pour écrire une chasse type. Dans une sorte de poème en prose suscitant une suite d'impressions, le texte évite habilement toute représentation, même lorsque l'imparfait est utilisé (voir l'extrait sur la caméra cité ci-dessus). Plus loin, liant métaphoriquement le savoir, le langage et la pensée à la nature, Cendrars écrit :

> Il n'y a donc pas de vérité, sinon la vie absurde qui remue ses oreilles d'âne. Attends-la, guette-la, tue-la. Arme-toi bien, car il te faut répéter en vitesse. Une balle derrière l'oreille et l'autre dans la région du cœur. Sans une seconde d'hésitation. À cause de sa trompe, à cause de sa queue. À cause de son ventre terrifiant qui vous écrase. À cause de sa carapace, de ses griffes, de ses dents, de son dard, de son odeur fétide, de son haleine asphyxiante, de son anus enflammé, de son suçoir venimeux. […] Tout est vert-de-grisé, phosphorescent et finit par exploser comme les taches solaires[9].

Dans un discours proche du récit de guerre, Cendrars pousse le texte hors des limites de la réalité, vers l'évocation poétique, en associant à l'énumération des caractéristiques physiques d'un animal des adjectifs qui évoquent les souffrances de la vie et font l'éloge, comme le titre l'indique, de la vie dangereuse. La description passe au fantasmé et au discours second. De l'arme et des indications pour tuer encore liées au pantonyme de la chasse, le texte se dirige vers l'image poétique : l'anus enflammé, le suçoir venimeux, la phosphorescence et l'explosion solaire. Pourtant, c'est à ce moment que le court récit en arrive à l'histoire vraie : la présentation d'un loup-garou (!) dont les actions sont racontées le plus simplement du monde. Il appert donc que Cendrars joue du rythme et du métissage des tons pour ancrer ses récits dans la réalité tout en les ouvrant sur le pluriel du sens.

[8] *Ibid.*, p. 19. Le Bell-Howel est une caméra.
[9] *Ibid.*, p. 20-21.

Récit bigarré où les propos s'emboîtent comme des poupées gigognes, cet *Éloge de la vie dangereuse* déconcerte et demande au lecteur de se détacher de la réalité narrée, de l'apparence de vérité, pour lire les symboles et les significations au-delà des mots eux-mêmes. Chasser, tuer, s'approprier le monde avec le couteau de l'assassin, c'est la position du poète, de celui qui « regard[e] » et qui « fai[t] attention », qui « éventre », qui « coupe » (répété quatre fois), qui « remarque »[10]. Le récit est donc doublement exemplaire puisqu'il montre le travail de morcellement des descriptions aboutissant à des énumérations, mais il est aussi central parce qu'il indique au lecteur la voie à suivre pour explorer l'ensemble de l'œuvre : il faut aller au-delà, couper et remarquer de façon à interpréter le monde qui est donné à lire plutôt qu'y entrer passivement. C'est en suivant cette injonction cendrarsienne que nous aborderons à présent quelques exemples de descriptions.

Les romans cendrarsiens et leurs descriptions

Chez Cendrars, loin d'être vue comme inférieure au récit, la description n'est pas, comme Philippe Hamon l'énonce, « toujours subordonnée à un narratif plus englobant et régissant »[11]. Jouant des diverses possibilités qui s'offrent à lui, Cendrars compose des romans atypiques et difficiles à lire dont les traits caractéristiques varient énormément d'une œuvre à l'autre. On trouve dans l'œuvre cendrarsienne plusieurs modes descriptifs, allant de la description très fin de XIXe siècle (comme dans *Moravagine)* à celles d'objets ou de lieux qui envahissent l'espace narratif et s'y intègrent (*D'Oultremer à Indigo*, en passant par la description de lieux dans *La Main coupée*). Alors, le récit est non seulement mis en arrêt, mais écrasé par les descriptions. Les descriptions, portées par des personnages ou par des points de vue troublés ou marqués de dérision, voient ainsi leurs fonctions d'attestation du réel et d'augmentation de la vraisemblance modifiées ou perdues. La description, par essence, qualifie quelque chose et énumère des caractéristiques qui, à plus ou moins grande échelle, forment un tout : Cendrars détourne souvent la description de ses fonctions de représentation en brisant l'effet de tout escompté. Enfin, le morcellement syntaxique et le relâchement de la logique structurant les énoncés en viennent à briser la description pour en faire une liste qui vaut par sa nature même plus que par ce qui est énuméré, par les mots en eux-mêmes.

Si l'on accepte que le réel soit, par définition, « interminable », il va alors de soi, comme le montre Philippe Hamon dans son étude des œuvres réalistes, que la

> description [réaliste] n'est jamais terminée ; seul un artifice stylistique, ou l'irruption de l'Histoire […], peut terminer une description. Décrire, c'est donc d'abord mettre en ordre, ranger, classer, délimiter, étiqueter, réduire un foisonnement amorphe à l'aide d'un certain nombre de « tiroirs », à l'aide d'un certain nombre de modèles et de grilles qui sont proposés par la culture [d'une] époque, et qui rendront ce réel intelligible[12].

[10] *Loc cit.*
[11] P. Hamon, *Du descriptif,* Paris, Hachette Supérieur « Recherches littéraires », 1993, p. 241.
[12] P. Hamon, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1983, p. 33.

Pour Philippe Bonnefis aussi, « le recensement du réel n'a pas de fin »[13] et peut mener l'auteur à un vertige. L'exemple cendrarsien de cet effroi devant la nécessité de rendre compte est certainement le très long et fastidieux travail de recherche de *Rhum* ou de *La vie et la mort du Soldat inconnu* qui réduit l'auteur au silence, ou presque, devant la somme incroyable des choses à dire et à décrire.

Le cas de Dan Yack : le personnage évidé

Dans la posture réaliste, le discours de référence envahit le texte, le surcharge et doit être pris en charge. La description scientifique de la flore ou de l'appareillage d'un baleinier qu'on retrouve dans *Le Plan de l'Aiguille* apporte au réalisme du roman et ajoute le plaisir même du langage technique au récit. « Langage enchâssé dans la page, comme une vue ; le texte contemple la citation, la dirige, la met en scène, la joue à l'occasion, mais c'est pour le plaisir »[14] et parfois même, pour le jeu poétique des sonorités, du rythme et de la scansion que cela introduit au cœur de l'œuvre. Constituées de très longues énumérations d'actions, les descriptions de l'extrait qui suit sont centrées sur le personnage central de Dan Yack et sur son activité bourdonnante. Au chapitre 35, on peut lire :

> Il avait beau rire, bavarder, dire des drôleries, être charmant, faire montre d'une séduction insouciante, promener la femme de son associé dans la rockeray des pingouins, lui montrer ses essais de jardinage, trois maigres plates-bandes de choux de Kerguélen, de cresson, de mousses alimentaires, de plantes alpestres qui ne venaient pas, lui cueillir l'unique fleur de ce jardinet polaire, une algue visqueuse, molette, un fucus brunâtre, plein d'épouti, sentant la pourriture et laissant de vilaines tache au bout des doigts, lui faire les honneurs de l'usine dont il se disait si fier, lui en expliquer la disposition pratique, le fonctionnement utilitaire, le mécanisme ingénieux, la mener au bureau des statistiques, pérorer devant les graphiques coloriés accrochés aux murs, les courbes savantes des saisons de pêche, embrouillées et élégantes comme la trajectoire des comètes, les zigzags continus de la production de l'usine qui dessinaient sur les bleus, avec leurs angles alternativement saillants et rentrants, des mâchoires grandissantes, munies de dents plus serrées, plus féroces, plus nombreuses, mieux aiguisées, plus menaçantes que les crocs des scies circulaires de l'équarriseuse géante qui disséquait sans arrêt les baleines à la fonderie, lui faire suivre du doigt le tableau de la marche progressante de l'entreprise et lui en faire admirer les résultats obtenus, lui montrer sur une mappemonde hachurée la diffusion des produits de la S.B.C. dans les différents pays du globe, lui faire planter sur une carte de la vieille Europe des petits drapeaux multicolores indiquant la campagne de propagande, l'étendue de la publicité et de l'affichage, la distribution des nouveaux marchés, la constitution d'entrepôts et de magasins dans les ports et dans les centres ferroviaires, encercler telle ou telle ville d'un trait au crayon rouge, la numéroter pour y marquer l'ouverture prochaine d'une organisation de vente s'adressant directement au public dans le but d'écouler les futurs stocks et de répandre la consommation universelle des conserves à la baleine dont la fabrication n'allait plus s'arrêter à partir de l'hiver prochain (on mettrait surtout en boîte les nageoires dénommée filets de baleine), Dan Yack avait beau briller, jongler avec les chiffres comme avec des aphorismes, tracer un éblouissant avenir de la Compagnie, parler avec feu de ses directives, de ses idées personnelles et de sa vie, cent fois par jour Dona Heloisa l'interrompait pour lui demander, tout en usant son bâton de rouge à lèvres, s'il ne s'ennuyait pas dans cette île ? ... et chaque fois, Dan Yack de rester interdit[15].

[13] P. Bonnefis, « Le descripteur mélancolique », in *La description, Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola, Alexis, Fénéon*, Paris, Lille, Éditions universitaires de Lille III, « Encyclopédie universitaire », 1974, p. 107.
[14] *Ibid*., p. 125.
[15] B. Cendrars, *Dan Yack*, Paris, Denoël ,« Tout autour d'aujourd'hui », tome 4, [1929] 2002, p. 142-143.

Phrase monstrueuse s'il en est (suivie d'autres semblables), on y retrouve maintes descriptions enchâssées dans la première et se dévidant comme de petites explications autonomes (micro- et macro-propositions descriptives, selon la terminologie de Jean-Michel Adam). Le prétexte de la visite d'un personnage nouveau, Dona Heloisa, qui mène à la présentation technique de l'usine (thème-titre) par un personnage expert, Dan Yack, introduit la description dans le récit. Ce passage est clairement l'héritier d'une célèbre lignée de descriptions réalistes s'attachant à présenter aux lecteurs le cadre du récit avec force détails. Aussi, cette phrase explique-t-elle les fonctionnements d'une telle entreprise. Il ne s'agit toutefois pas d'une scène « où le travail documentaire se confond avec la fiction narrative, où les structures d'énonciation (les listes de l'auteur) se confondent au maximum avec les structures de l'énoncé »[16]. En effet, il semble clair que, plus que l'usine, la description travaille à expliciter l'activité du personnage. Moins descriptive des étapes de fabrication qu'elle le devrait pour nous « donner à voir », cette longue description caractérise Dan Yack sans vraiment dire l'usine ni le travail qui y est fait. Cendrars utilise la forme connue et courante de la description intégrant un discours technique et il la fait discrètement dévier de son objectif d'effet de réel originel. Comme l'ensemble des péripéties du roman, cette description, bien qu'émanant d'un narrateur omniscient, est centrée sur Dan Yack et n'aboutit qu'à lui. Tout ce qui entoure le personnage est là seulement à titre d'arrière-plan ; l'inclusion d'un propos technologique dans le roman ne fonctionne pas comme dans une œuvre réaliste[17]. Ici, Dan Yack n'est pas caractérisé par ce qui est décrit, il ne l'est que par ce qu'il fait, d'où les descriptions d'actions qui s'enchaînent. Ainsi, le personnage n'est pas lié par le texte au milieu qui l'entoure, il s'en distancie et n'est pas défini par son rôle de baleinier ou de chef d'usine. Dans le même mouvement, la perte de sa consistance de personnage dans le récit met en évidence le vide qui l'habite.

Sans ouverture vers un extérieur au texte, la description perd son réalisme et ses fonctions initiales. Elle n'inclut pas le monde dans l'œuvre, elle ne situe pas le récit dans le monde. L'usine de Port-Déception dans le froid antarctique est un lieu hors du monde, clos ; un non-lieu. L'ensemble du projet de cette ville et de cette industrie, né de l'esprit de Dan Yack qui s'ennuyait, aboutit à son ennui. Au centre d'une société utopique limitée à une ville autarcique, l'action comme les descriptions s'éloignent du réel et se concentrent sur leur source : Dan Yack démiurge. Ce type de descriptions est donc vidé de son potentiel de représentativité, même si leur forme répond à plusieurs grands traits du descriptif : le personnage regardant et présentant son univers, le prétexte du nouvel arrivant, le discours technique et ses appositions explicatives ; la construction gigogne, le thème-titre clair, la clôture nette.

[16] P. Hamon, *Le personnel du roman*, *op. cit.*, p. 96.

[17] En effet, Philippe Hamon montre, au sujet de la description zolienne, que « [l'action technologique du personnage] est réductible à une qualification permanente du personnage, elle provoque un "effet de réel", pose le décor du personnage, elle illustre le personnage comme "rôle" socio-professionnel, elle confirme une appartenance, une essence, une permanence, une norme, un mode d'emploi, elle ne modifie pas un statut d'acteur, elle n'ouvre pas une alternative dans le récit » *(Ibid.*, p. 102).

André Lamont, vers une musicalité poétique

Ne se limitant pas à la recherche d'un effet de réel, Cendrars tend à sortir le lecteur de sa zone de confort pour le conduire dans un univers personnel, la « stratégie d'écriture » de Cendrars étant de « force[r] le lecteur à devenir un partenaire actif du procès de la création », ce qui « donne au texte cendrarsien sa prodigieuse originalité »[18]. Ses tentatives de faire des portraits se rapprochant de la peinture sont porteuses d'un double discours. Cendrars « brouill[e] les effets de signification trop explicites »[19], bousculant les conventions et les attentes, jouant du registre, de la forme, du temps et de la vraisemblance. Trop nombreux sont les personnages cendrarsiens n'existant que par quelques traits, sans autre personnalité et sans fonctionnalité nette dans l'œuvre. Que sont les trois compagnons de Dan Yack dans les aventures du *Plan de l'aiguille*, sinon des canevas autour desquels le personnage central construit son voyage au pôle Sud et grâce auxquels il tente de renaître à lui-même ? Témoins, sujets de préoccupation, Ivan Sabakoff, André Lamont et Arkadie Goischman sont pour Dan Yack une sorte de toile de fond à la démonstration de la vanité de ses activités. Par exemple, le chapitre consacré à André Lamont, le musicien, est parcouru de part en part par les sonorités[20]. On n'y retrouve pas d'information centrale permettant d'habiller le personnage de Lamont présenté au moyen d'une description sonore minimale de son environnement :

> C'est André Lamont qui avait détruit les montres.
> […] Il écoutait.
> C'était le vent qui arrachait le toit et *mille souffles inhumains* qui s'engouffraient à *faux* dans les gaufrures de la tôle ondulée comme dans des tuyaux d'*orgue* et qui s'en retiraient en les tire-bouchonnant. Quelle violence ! Des *gosiers*, des *cordes vocales* étaient déchirés et une *voix* retombait seule dans une poche de silence comme une tête tranchée dans le panier de *son*. *Balbutiements*. Quelle est cette *parole* qui n'a pas été *dite* et qui est-ce qui fait des efforts pour *parler* ? La porte *vibrait* pendant des jours comme une *peau acoustique* surtendue, ou alors, un million de petites *langues* molles venaient mourir en *geignant* durant des heures contre la fenêtre.
> La cheminée *ronflait*.
> Le gel resserrait son étau *gémissant*. Tout *craquait* d'un cran, occultement. Le sous-sol. Le cœur de la falaise. La mer. Le ciel. La moelle des os. La table. Il fallait une hache pour couper son pain et une paire de gants fourrés pour tenir son porte-plume. Le papier lui-même devenait cassant comme une pâte feuilletée.
> Un coup de *cymbales*.
> […]
> Dans le silence, c'était Bari qui se grattait, qui faisait trois pas dans la chambre, qui venait le flairer en agitant la queue, qui retournait devant le feu et qui s'y laissait tomber. […] Et c'étaient le dégringolement du charbon, le *bruit* de la pelle et du pique-feu, la vidange du cendrier *comme un accès de toux*. Quand l'autre [Sabakoff] avait fini, André Lamont *toussait* à son tour. La *quinte* le déchirait. Il retombait sur son lit.
> La bouilloire *sifflait*.
> André travaillait à sa symphonie[21].

[18] J. Bernard, « Les clairons du Bat'd'Af' dans les marais de la Somme », in *Blaise Cendrars et la guerre*, C. Leroy (éd.), Paris, Armand Colin, 1995, p. 172.
[19] M. Touret, « Léger et Cendrars : dessins de guerre, paroles de guerre », in *Blaise Cendrars et la guerre*, *op. cit.*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 208.
[20] Il s'agit du chapitre 17 *in* B. Cendrars, *Dan Yack*, *op. cit.*, p. 44-46.
[21] *Loc. cit.* Nous soulignons.

Non seulement Lamont est-il musicien, mais il n'est donné à lire que par sa perception des bruits, même le chien portant un nom sonore (le barrissement). Certaines phrases, réduites à un sujet et un verbe ou à un sujet et son complément, séparent les paragraphes et rythment la présentation de la pièce. Dans chacun de ces paragraphes, l'utilisation de plus en plus fréquente du point plutôt que de la virgule dans les énumérations marque aussi des temps d'arrêt plus longs et plus nets, scandant le texte, ajoutant à l'effet d'ensemble, accélérant le tempo. Aussi, comme on l'a vu plus tôt, le décor est donné à lire par des actions plutôt que décrit pour mettre les personnages en contexte. On ne nous présente pas précisément la pièce où vivent les quatre hommes et le chien. Les phrases sont dépouillées et courtes ; les adjectifs qualificatifs, rares. De l'habitation, on sait qu'elle est en tôle ondulée ; qu'il y a une cheminée (feu, charbon, pelle, pique-feu), un sous-sol et des fenêtres ; qu'elle est sur une falaise ; qu'elle comporte une table, du papier, un lit, un cendrier et une bouilloire ; et qu'il y règne un froid polaire. Il n'est qu'à la comparer avec la description de Moravagine (du roman homonyme) pour noter la différence radicale dans le brossage du portrait :

> J'entre.
> Un petit homme d'aspect minable est dans un coin. Son pantalon est rabattu. Délectation morose. […] *On dirait* un clown. Il s'est campé, les jambes écartées, et se balance, en avant et en arrière, comme pris d'un léger vertige. *C'est* un petit homme noir, maigre, noué, sec comme un cep et comme brûlé par la flamme qui brille au fond de ses yeux agrandis. Le front est bas. Les orbites profondes. Les cernes rejoignent les plis de la bouche. La jambe droite en équerre, il a le genou ankylosé et boite terriblement. Il est un peu voûté. Ses mains dandinent au bout de bras longs comme ceux d'un singe.
> Et, *tout à coup*, il se met à parler, sans volubilité aucune, lentement, posément. Sa voix chaude, grave, d'alto féminin me stupéfie[22].

Le début de la description de l'aspect physique de Moravagine est net, « J'entre », tout comme sa fin est clairement marquée par le « tout à coup » par lequel débute l'explication des effets de la voix sur le narrateur (Raymond) malgré l'ajout d'une courte description de la voix. Le découpage ne pose donc pas problème, non plus que les étapes du portrait qui suit la présentation : aspect général, posture, ses jambes, sa tête et son regard, puis ses bras. Plusieurs adjectifs qualificatifs sont utilisés : « minable », « petit », « noir », « maigre », « noué », « sec », « agrandis », « bas », « profondes », etc., ainsi que quelques comparaisons (« on dirait un clown », « comme un cep », « comme brûlé », « comme ceux d'un singe »). La description du chapitre 17 de *Dan Yack* est elle aussi bien délimitée entre « Il écoutait » et « André travaillait… », mais la teneur purement descriptive du texte semble évidée de son potentiel représentatif. S'en suit une série de métaphores (« des gosiers, des cordes vocales, étaient déchirés ») et de comparaisons (« comme un accès de toux »), appuyée par la polysémie de « son » et de « quinte ». Les effets de rythme marquent le texte jusqu'à ce que le personnage travaille, pour ensuite revenir de plus belle et anéantir le projet de Lamont. Il appert donc

[22] B. Cendrars, *Moravagine*, Paris, Denoël, « Tout autour d'aujourd'hui », tome 7, [1926] 2003, p. 23. Nous soulignons.

que cette description, dont le pantonyme est les bruits de l'habitation, se distance de ce qui, dans la logique du roman, devait être décrit, soit André Lamont composant, ou son lieu de travail. Le milieu prend plutôt le dessus sur le personnage et envahit le texte comme ces bruits hantent le personnage qui n'est jamais présenté. Les bruits, le froid et son travail compulsif de composition constituent son univers et son identité dans le roman. Pour reprendre l'analyse de Philippe Bonnefis à partir d'un autre corpus, la « description, sans être le lieu d'un non-sens, introduit dans l'économie romanesque un régime libéral du sens »[23]. Cendrars use de ce lieu moins étroitement régi par les nécessités du récit pour donner une impression de vide laissant toute la place à l'atmosphère de l'expédition et mettant en scène les excès de Dan Yack.

Plus loin, dans une description de l'existence des membres de l'expédition du point de vue du chien Bari, le texte se transforme en poésie[24]. On lit :

> Il se laisse lourdement tomber sur le ventre.
> Il se chauffe.
> Le feu.
> Quelle chose curieuse et inquiétante !
> C'est radieux.
> Des morceaux de viande rouge qui vous allèchent.
> De la chair saignante qui monte au ciel.
> Le soleil.
> Une assiette toujours pleine qu'on ne peut pas manger, mais dont il se dégage une vapeur succulente qui donne sa saveur aux choses qui vous tombent sous la dent.
> Le soleil c'est le fumet.
> La vie.
> Un fumet de charogne.
> C'est pourquoi trop de soleil fatigue comme une indigestion.
> Il est souvent amer comme la bile.
> Jaune et vert avec des mouches.
> Urine.
> Ça le démange[25].

Et ainsi de suite. Marquée par une dérision certaine face au romanesque, cette utilisation du chien pour décrire la vie de reclus des quatre hommes fait sourire. De plus, le morcellement que l'on observe montre autant la simplicité de l'esprit canin que l'agencement des mots génère de la poésie par un réseau de rappels et d'images poétiques. Pris hors contexte, cet extrait pourrait plus aisément

[23] P. Bonnefis, « Le descripteur mélancolique », art. cité, p. 117.
[24] Il est essentiel de se souvenir que Cendrars a pour ainsi dire découpé dans un roman-feuilleton de Gustave Le Rouge et dans un récit de voyage en Afrique de Maurice Calmeyn la quasi-totalité des poèmes de son recueil *Documentaires*. Le retour à la ligne, la suppression des verbes à l'imparfait, l'utilisation d'articles définis plutôt que d'autres déterminants et le soulignement des parallélismes et des jeux de rappels ont été ses principaux moyens de poétisation des textes. Cela est à mettre en rapport avec les propos de Riffaterre sur la signifiance : « En poésie, la séquence verbale *ne produit pas* un sens qui se développe progressivement : ce n'est que durant la première lecture que la séquence verbale fonctionne comme mimésis, entassant élément d'information sur élément d'information. Au travers du processus rétroactif, la sémiosis prend le relais, et ses composants discrets sont perçus comme des variantes du même message sans arrêt répété » (« L'illusion référentielle », in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 117-118).
[25] B. Cendrars, *Dan Yack*, *op. cit.*, p. 57-58.

être lu comme poème en vers libres que comme description « réaliste ». L'humour sous-jacent est accentué, à la fin du chapitre, lorsque le lecteur comprend que le parfum dont il est question émane de Lamont, qui, pour Bari, sent « la chienne »[26]. Plutôt que de s'effacer devant sa fonction de personnage voyeur, Bari qualifie ses perceptions. Le texte s'attarde sur l'histoire du chien (« Il n'était pas joueur./ Mais ce qui est plus grave, c'est qu'il n'avait jamais connu la chienne./ Il avait vainement essayé »[27]) avec un humour qui met finement en critique les velléités de la description réaliste. Mais y a-t-il description? Sorte de rêve, ce passage concerne les odeurs de Lamont ; pourtant, loin de les décrire précisément, l'énumération se construit par association d'images sur le mode poétique. La dominance thématique de l'odeur et de l'appétit (alléchant, vapeur succulente, fumet, etc.) seule permet au lecteur de qualifier Lamont et de comprendre qu'il est syphilitique.

Conclusion

Récit souvent échevelé et loin de la représentation du réel malgré de longs passages d'inventaires, *Le Plan de l'Aiguille* porte en lui une remise en question du genre romanesque en tant que moyen de transmission et de communication d'une expérience et de savoir. La narration à la troisième personne crée, chez le lecteur, l'attente de précisions sur les personnages, sur leurs motivations, sur leur caractère, mais l'œuvre se tient habillement à distance de tout discours qui pourrait orienter la lecture du roman autant que son interprétation. L'œuvre présente le pôle Sud, l'utopie du projet de Dan Yack et les personnages de telle façon qu'ils n'acquièrent pas de réalité dans l'esprit du lecteur. Comme une fantaisie, ce roman refuse de s'ancrer dans le réel et quand il en approche, il le morcelle pour énumérer des actions, des objets ou des sensations sans les lier en tableau ou en portrait. Cette façon d'utiliser le descriptif oblige le lecteur à construire le sens : aux antipodes d'une description semblable à celle du grand magasin du *Au Bonheur des dames* de Zola où la moralité et les valeurs sociales de l'époque sont nettement inscrites dans les adjectifs qualificatifs, dans les figures de style comme la personnification et l'amplification, la description cendrarsienne du *Plan de l'Aiguille* tend à la neutralité ou à l'ambiguïté. Disant l'activité du personnage central, elle ne qualifie pas ses gestes.

Dans un geste photographique ou cinématographique, Cendrars travestit la description pour donner à sentir et à ressentir une impression de vie sans nécessairement que cette vision soit appuyée par une *mimesis*. Pour lui, « Le langage est né de la vie et la vie, après l'avoir créé, l'"alimente" »[28], ce qui implique que le langage vaut en soi comme objet porteur de significations, mais aussi en tant que

[26] *Ibid.*, p. 59.
[27] *Loc. cit.*
[28] B. Cendrars, « Les poètes modernes dans l'ensemble de la vie contemporaine », *Aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 92. Cette idée lui est chère puisqu'il la reprend brièvement dans « Publicité = poésie » (*ibid.*, p. 118).

son, rythme et, enfin, comme mécanisme pouvant susciter une émotion. Comme Cendrars l'écrit dans « Les poètes modernes dans l'ensemble de la vie contemporaine » :

> [L]e mot, par sa valeur représentative, communicable, offre les mêmes commodités que le papier-monnaie, mais il est également dangereux dans la mesure où il peut être vide de réalité, devenir un *flatus vocis*, une imagination vaine.
> La phrase est antérieure au mot de la grammaire; le mot est antérieur à la syllabe. Et le langage reste subordonné à la vie « dans son infini développement »[29].

Dans *Le Plan de l'Aiguille*, les juxtapositions et les accumulations sont articulées autour de liens moins forts que ceux de la représentation du réel. Cendrars s'éloigne du modèle de roman qui l'a précédé pour entrer dans une ère où les personnages perdent de leur psychologie et n'existent que par leurs gestes et, éventuellement, comme dans *Les Confessions de Dan Yack*, par leur immobilité. Le roman cendrarsien n'explique plus ni ne montre le monde, il en crée un sans l'ancrer dans une autre expérience que celle du roman même. Dans une prose tendant vers la prose poétique, Cendrars nous mène dans un univers où l'énonciateur occupe une place réduite pour ne laisser que des suites d'images à interpréter, à ressentir – selon un régime de lecture plus proche de la poésie que du roman.

[29] B. Cendrars, « Les poètes modernes dans l'ensemble de la vie contemporaine », *Aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 93.