Genèse éditoriale de *Dan Yack*

Sylvestre Pidoux

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/genesis/1762>

DOI : 10.4000/genesis.1762

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 9 mai 2017

Pagination : 137-146

ISBN : 979-1023-105636

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Sylvestre Pidoux, « Genèse éditoriale de *Dan Yack* », *Genesis* [En ligne], 44 | 2017, mis en ligne le 17 mai 2018, consulté le 17 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1762> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.1762>

Genèse éditoriale de *Dan Yack*

Sylvestre Pidoux

Le 17 janvier 1944, Cendrars écrit à son confident littéraire, Jacques-Henry Lévesque : « J'ai demandé à Denoël si cela l'intéressait de publier en un seul volume *Le Plan* et *Les Confessions*. Je suis curieux de ce qu'il va répondre¹. » Ces deux romans, *Le Plan de l'Aiguille* et *Les Confessions de Dan Yack*, étaient parus en février et septembre 1929 aux éditions du Sans Pareil. Le premier raconte à la troisième personne la retraite d'une année d'un milliardaire nommé Dan Yack sur une île antarctique. Le deuxième se présente comme un enregistrement de la voix du héros, isolé désormais dans une cabane proche du Mont-Blanc. Les histoires et la voix narrative changent d'un roman à l'autre, tout comme le dispositif de chacun des deux volumes : *Le Plan* se compose de cinq chapitres, comportant chacun sept séquences, numérotées en 1929 de I à VII. *Les Confessions* sont composées de « rouleaux », qui sont la retranscription fictive de bandes enregistrées. La « curiosité » manifestée par Cendrars semble légitime. Claude Leroy y fait écho en 2002 : « *Dan Yack* commence comme une parabole et s'achève comme un lamento. Entre les deux parties [...], le contraste touche au grand écart. *Le Plan de l'Aiguille* et *Les Confessions de Dan Yack* appartiennent-ils vraiment au même roman ?² »

La question soulevée par le dossier *Dan Yack* est celle des conditions d'identification d'une œuvre : en quoi est-il possible de considérer comme *une même œuvre* trois titres distincts, édités en deux tomes en 1929, en un seul en 1946 ? Conformément aux sens des notions de *version* et d'œuvre telles que nous les avons définies collectivement³, l'œuvre est le principe d'unité sur lequel est gagée l'analyse de la production et de la variation. Quelles sont les conditions de reconnaissance d'un « principe d'unité » ? Cette question revient à se demander ce qui autorise une analyse génétique d'un corpus composé des deux éditions de 1929 et de celle, unique, de 1946. L'histoire éditoriale donne une première

réponse à ces questions (1). Néanmoins, le statut des œuvres de 1929, abordé en fonction des situations spécifiques de leur communication publique, n'est pas réductible à leur état de 1946 (2). L'analyse d'un lieu stratégique – l'*incipit* – permet de le montrer (3). Il importe alors de décrire comment *Dan Yack*, roman en deux parties édité en 1946, a pris forme et sens après la publication de chacune de ses parties en 1929. Nous montrerons, en nous arrêtant sur le paratexte des éditions de 1929, comment la communication publique de chacune de ces parties peut être considérée comme participant de la *genèse* du roman de 1946 (4).

1. Les orientations autoriales de lecture

Michèle Touret a souligné une orientation de la critique cendrarsienne, encline à lire les textes selon le « parcours dessiné par Blaise Cendrars lui-même, *a posteriori* et principalement dans les œuvres dites des mémoires d'après la Seconde Guerre mondiale⁴ ». Les commentaires de l'auteur configurent une lecture de l'œuvre plutôt qu'ils ne témoignent des circonstances de l'écriture ou de l'histoire des éditions. *L'Homme foudroyé* relate en 1945 l'histoire

1. Blaise Cendrars-Jacques-Henry Lévesque, *Correspondance 1924-1959* : « J'écris. Écrivez-moi », éd. Monique Chefdor, Paris, Denoël, 1991, p. 209.

2. Claude Leroy, « Préface », dans Blaise Cendrars, *Dan Yack*, Paris, Denoël (TADA 4), 2002, p. IX.

3. Voir p. 30. Rappelons que ce numéro de *Genesis* est pour bonne partie le fruit d'un travail collaboratif conduit lors du séminaire « Manuscrit – Linguistique – Cognition » de l'ITEM, de 2012 à 2015 et consacré à la genèse éditoriale.

4. Michèle Touret, « Être un écrivain populaire », dans Maria Teresa Russo, *Blaise Cendrars et ses contemporains. Entre texte(s) et contexte(s)*, Palermo, Flaccovio Editore, 2011, p. 19.

éditoriale de *Dan Yack* : « Les deux volumes devaient paraître ensemble, en 1929. Ce qui explique les différentes dates de parution et le curieux “achevé d'imprimer” du “*Plan de l'Aiguille*” qui intriguèrent quelques lecteurs. En effet, la couverture de ce roman porte comme date : “MCMXXIX” ; la page titre : “MCMXXVII” ; et l'achevé d'imprimer est ainsi libellé : “... ce livre, commencé d'imprimer le 15 avril 1927 et achevé le 28 février 1929.” L'imprimeur a souvent dû me maudire. Qu'il trouve ici mes excuses réitérées⁵ ! » (fig. 1). Le commentaire souligne la vocation des deux ouvrages à une publication simultanée et participe à la reconnaissance critique d'une même œuvre. La version de l'« imprimeur » est pourtant différente : « La vérité est que la mise au point de Dan Yack et du Plan de l'Aiguille a été des plus laborieuses : Blaise écrivait d'abondance et véritablement d'inspiration, sur ce qui lui passait par la tête, et il ne se préoccupait guère de la composition même du livre, voire de sa cohérence. C'est bien pourquoi l'achevé d'imprimer qui se trouve à la fin de ces livres en situe la fabrication typographique entre 1927 et 1929⁶... » Hilsum insiste sur les contingences de l'histoire éditoriale des textes⁷, alors que l'auteur met l'accent sur la cohérence de deux de ses romans. Cendrars engage, dès 1946, au service de l'établissement de cette cohérence, des arguments herméneutiques : « Le monde est ma représentation. J'ai voulu dans *Dan Yack* interioriser cette vue de l'esprit, ce qui est une conception pessimiste ; puis l'exterioriser, ce qui est une action optimiste. D'où la division en deux parties de mon roman⁸. » En précisant son intention, Cendrars travaille à réduire le « contraste » entre les deux volumes, en même temps qu'il suggère une interprétation de *Dan Yack*.

2. Les séquences et l'Opus

L'analyse de la réception permet d'interroger cette interprétation. L'articulation du *Plan* aux *Confessions* se fait en 1929 selon un principe théorisé par Ugo Dionne sous le nom de « séquence » : « un roman auquel on a donné une ou plusieurs suites [...] compose avec ces suites un type de discours que j'appellerai la séquence⁹ ». L'ordre de rédaction et de succession des volumes définit la séquence¹⁰, mais « c'est essentiellement la reprise du système des personnages

Pour constituer l'édition originale de ce livre, commencé d'imprimer le 15 avril 1927 et achevé le 28 février 1929, par LOUIS BELLENAND ET FILS, à Fontenay-aux-Roses, il a été tiré de cet ouvrage 28 exemplaires sur Japon (N^{os} 1 à 28), 56 exemplaires sur Hollande (N^{os} 29 à 84) et 1000 exemplaires sur vélin Montgolfier (N^{os} 85 à 1084) ; — 30 exemplaires réservés aux Amis du Sans Pareil (N^{os} 1 à XXX) et quelques exemplaires d'auteur, signés par l'éditeur.

Fig. 1 : Achevé d'imprimer du *Plan de l'Aiguille* (Paris, Au Sans Pareil, 1929)

Cendrars commente dans *L'Homme foudroyé* (1945) le « curieux “achevé d'imprimer” du “*Plan de l'Aiguille*” » et explique pourquoi il aura fallu deux années pour imprimer son roman (Bibliothèque nationale suisse/BN, Berne)

qui [la] caractérise [...]. Il n'est [...] pas nécessaire que soit présent tout le personnel survivant du roman source : seul doit être maintenu un élément de continuité entre les deux univers¹¹ ». La promotion des *Confessions de Dan Yack* fonctionne en 1929 selon le mode de la séquence. On lit sur le bandeau publicitaire : « Dan Yack ?... Une figure

5. Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 283-284. La remise du manuscrit à l'éditeur est racontée dans *Une nuit dans la forêt* : « Jean, tiens, voilà mon ours. — Non ! c'est... c'est le... — Oui, c'est le manuscrit de *Dan Yack*. — De *Dan Yack* ? — Oui, de *Dan Yack* et des *Confessions*. — Pas possible ! Ah, ce que tu es chic, Blaise, ce que tu es gentil ! Et tu l'as fait comme ça, sans me prévenir ! Jean n'arrive pas à se contenir. Il m'embrasse, rit, jubile » (Blaise Cendrars, *Une nuit dans la forêt*, Paris, Denoël (TADA 3), 2001, p. 167).

6. « Souvenirs de René Hilsum », dans Blaise Cendrars, *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Club français du livre, 1969, p. XI- XII.

7. Ses souvenirs concernent spécifiquement *Le Plan de l'Aiguille*, à la fin duquel on trouve l'achevé d'imprimer dont parle Hilsum.

8. Blaise Cendrars, *Diogène*, 19 avril 1946. Voir la préface de Claude Leroy (TADA 4) pour les implications herméneutiques de cette note.

9. Ugo Dionne, *La Voie aux chapitres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 45.

10. La question de l'ordre la distingue par exemple de la série, définie comme la « répétition variée d'un modèle unique » (Dionne, *op. cit.*, p. 58).

11. *Ibid.*, p. 47.

inoubliable¹²». Et une citation promotionnelle, empruntée au *Plan*, clôture *Les Confessions* :

On a lu les précédentes aventures de DAN YACK dans LE PLAN DE L'AIGUILLE. « Le lendemain matin de bonne heure, Dan Yack prenait son tub quand le capitaine Deene pénétra chez lui. [...] » (p. 57)¹³.

La réception des *Confessions* s'explique en 1929 selon le principe de la séquence. La critique y lit le nouvel épisode des aventures d'un seul et même personnage : « [Dan Yack] a cinquante-trois ans, mais rien ne nous assure que ses aventures s'arrêtent ici. Le prochain livre de Cendrars nous fixera sans doute à cet égard¹⁴. » *Les Confessions* prolonge *Le Plan de l'Aiguille* : il « réactiv[e] certaines de ses données », sans pour autant déployer la même formule narrative. Fait caractéristique de la séquence, *Les Confessions* constitue la suite d'un premier roman, qui pouvait être considéré comme « achevé¹⁵ ». Les dernières lignes du *Plan* l'attestent :

Il était mortellement navré d'amour.
Il ne pouvait pas réagir.
À quoi bon !
Il buvait.
Boire.
Tout pouvait aller au diable¹⁶ !

La réunion en un seul volume confirme *a posteriori* la pertinence d'une lecture en typologie séquentielle. Selon Dionne, la séquence autographe « tend spontanément [...] vers l'état [...] d'*opus*¹⁷ ». Dans le cas de séquences autographes, il n'est pas rare que « le projet [se transforme] » et « [qu'il cesse] d'être une "simple" succession d'*opus* pour atteindre lui-même à l'unité opérable¹⁸ ». En 1929, chacun des romans est relativement autonome : seule la présence d'un même personnage les lie. En 1946, la réunion des deux tomes en un seul volume fait de celui-ci l'unité qui configure la lecture de chaque partie. Il devient difficile d'attendre, comme le critique de 1930, un nouvel épisode des « aventures » de Dan Yack : cette lecture fait des *Confessions*, dans leur format de 1929, une œuvre différente de celle que nous lisons aujourd'hui. Plutôt que de poursuivre la description historique de chacune de ces lectures, il importe d'indiquer ici que l'état d'unité opérable est atteint suite à la communication publique des séquences qui le constituent. La genèse de l'œuvre de 1946 est ici par définition éditoriale : dans

quelle mesure cette genèse éditoriale implique-t-elle des modifications du texte ?

3. L'incipit des *Confessions*

L'incipit des *Confessions* est-il modifié entre 1929 et 1946 ? Trois paliers permettent d'aborder économiquement cette question : la gestion de la référence (les conditions d'accès à l'univers de la diégèse) ; la mise en place du dispositif narratif (le narrateur abordé dans sa fonction de régie) ; enfin la figure de l'auteur-écrivain.

Comment la référence s'exerce-t-elle à l'incipit des *Confessions de Dan Yack*¹⁹ ? Dans quelle mesure l'état d'*opus* selon lequel se lit en 1946 les *Confessions* modifie-t-il les conditions d'accessibilité à la référence dont peut se prévaloir le lecteur ?

Les Confessions se présente comme la transcription de bandes enregistrées. La transcription du premier

12. Pascal Fouché, *Au Sans Pareil*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université Paris VII, 1983, p. 122.

13. Blaise Cendrars, *Les Confessions de Dan Yack*, Paris, Au Sans Pareil, 1929, p. 238.

14. André Billy, « La Semaine Littéraire. *Les Confessions de Dan Yack* par Blaise Cendrars (Au Sans-Pareil) », dans *La Femme de France*, 26 janvier 1930, p. 20. Un autre critique note : « Le livre apparaît comme une succession de morceaux que sans doute Dan Yack [...] soutient comme un fil soutient des émeraudes. Cela fait un collier, bien sûr, mais enfin c'est surtout une suite d'émeraudes », Pierre Dominique, « Confessions. Blaise Cendrars », dans *Paris-Soir*, 18 décembre 1929, p. 5.

15. Ce trait distingue la séquence du cycle pour Ugo Dionne (*op. cit.*, p. 23-45). Rappelons que la question d'une génétique des cycles romanesques a récemment été abordée dans un numéro de *Genesis*. Voir Alain Pagès et Olivier Lumbroso (dir.), *Genesis*, n° 42, « L'écriture du cycle », 2016. Alain Pagès examine dans sa préface, « Pour une génétique des cycles romanesques », les principales pièces qui forment les dossiers de genèse des cycles romanesques : ces éléments sont les notes préparatoires et surtout les paratextes (notamment les préfaces où s'expose l'intention de l'œuvre cyclique).

16. Blaise Cendrars, *Le Plan de l'Aiguille*, Paris, Au Sans Pareil, 1929, p. 158.

17. Ugo Dionne, *op. cit.*, p. 48.

18. *Ibid.*

19. Sur la question de la gestion de la référence à l'incipit, voir Jean-Daniel Gollut et Joël Zufferey, *Construire un monde. Les phrases initiales de "La Comédie humaine"*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 2000.

enregistrement, daté du 21 janvier 1925, constitue une « première unité narrative repérable²⁰ », que nous considérons comme l'*incipit* du volume. Ce premier enregistrement se démarque en outre par le fait qu'il décrit une scène de rue tandis que la suite des *Confessions* se situe à proximité du Mont-Blanc, dans une cabane de montagne. Je cite les premiers paragraphes de cet *incipit* :

Le Plan de l'Aiguille, le 21 janvier 1925. – En effet, pourquoi « Pourquoi Pépita ? » Je me le suis souvent demandé. Quelle belle enseigne et quel beau bar, et comme je m'y suis amusé ! C'est peut-être la plus belle époque de ma vie. Cet orchestre des chats ! Un jour, sur le boulevard, je m'arrête pour me demander à haute voix pourquoi, mais pourquoi *Pourquoi Pépita* ? J'avais soudainement envie de la connaître, cette Pépita et de monter avec elle dans une chambre d'hôtel. Une femme me tire par la manche. Elle se met à marcher devant moi. Elle se retourne de temps en temps pour voir si je la suis. Je la suis, je la suis et me demande tout le temps : qui est Pépita, Pépita de Chiloé ? La femme qui m'entraîne s'arrête soudain devant une vitrine et comme je me penche sur elle pour mieux saisir ce qu'elle me dit, mon œil tombe par-dessus son épaule, son cou, sa nuque nue sur un gramophone entrouvert : *La Voix de son maître*.
Je fais demi-tour,
La femme me suit.
Oui, en effet, quel maître ? quelle voix ? Le petit fox lui obéit ; mais Pépita²¹ ?

Le monde évoqué – Pépita, l'île de Chiloé ou « l'orchestre des chats » – réfère au *Plan de l'Aiguille*. Les « conditions d'accessibilité » à ces données sont remplies en 1946 seulement. Faut-il déduire de l'absence de modification textuelle²² que *Les Confessions* est écrit dès 1929 en vue de cette publication commune ? Plutôt que d'interroger les intentions de l'auteur en 1929, arrêtons-nous plus précisément sur le fonctionnement de cet *incipit*. Un « indice d'évidence référentielle²³ » distingue les différentes expressions qu'on y trouve : alors que les conditions d'identification de la femme à laquelle réfère le prénom Pépita ne seront jamais satisfaites en 1929, la référence à « l'orchestre des chats » se résorbe en revanche dans le dispositif narratif mis en place. Andrea Del Lungo propose de compléter la description de l'*incipit* par la prise en compte de ce qu'il baptise l'« ouverture » : la « série de passages stratégiques qui se réalisent entre le paratexte et le texte²⁴ ». Il est question, dans cet *incipit*,

de gramophones, de disques et de labels musicaux. Ces objets réfèrent doublement au paratexte du roman de 1929. D'une part, la citation promotionnelle empruntée au *Plan de l'Aiguille* insiste sur ce point :

Le lendemain matin de bonne heure, Dan Yack prenait son tub quand le capitaine Deene pénétra chez lui. Deene dut attendre un bon moment avant de pouvoir placer un mot parce qu'un petit phonographe nasillard lançait dans l'étroite cabine une jeune voix de femme fausse à souhait. Dan Yack prétendait que c'était une blonde grassouillette qui chantait en se dandinant (p. 57)²⁵.

Les éléments dont l'accessibilité est faible dans l'*incipit* trouvent sinon une explication, du moins une promesse d'éclaircissement dans cette note promotionnelle. D'autre part, la référence aux gramophones se lit en relation à la mention du dictaphone dans l'avertissement :

Ce livre n'a pas été écrit.
Il a été entièrement dicté au DICTAPHONE.
Quel dommage que l'imprimerie ne puisse pas également enregistrer la voix de Dan Yack et quel dommage que les pages d'un livre ne soient pas encore sonores.
Mais cela viendra.
Travaillons.
B.C.²⁶

L'*incipit* définit un dispositif narratif plutôt qu'il ne pose un contenu informatif sur lequel se développerait l'univers diégétique des *Confessions*. La relative autonomie référentielle de l'*incipit* l'atteste : il ne sera plus question d'orchestre de chats ou de Pépita dans la suite des *Confessions*. Cet *incipit* s'acquitte d'une fonction de régie : il motive le dispositif fictionnel dont procède l'écriture du livre. L'accessibilité

20. Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2003.

21. Blaise Cendrars, *Les Confessions de Dan Yack*, op. cit., p. 13-14.

22. Deux virgules et un adjectif sont supprimés : « En effet {, /ø} pourquoi « Pourquoi Pépita ? » Je me le suis souvent demandé » ; « J'avais soudainement envie de la connaître, cette Pépita {, /ø} et de monter avec elle dans une chambre d'hôtel » ; « Je me souviens d'avoir ramassé son regard. Elle avait de {beaux /ø} grands yeux. Mais son regard était... ».

23. Jean-Daniel Gollut et Joël Zufferey, op. cit., p. 19.

24. Andrea Del Lungo, op. cit., p. 54.

25. Blaise Cendrars, *Les Confessions de Dan Yack*, op. cit., p. 238. La citation promotionnelle se trouve à la fin des *Confessions*.

26. Ibid., p. 7.

référentielle peut-elle dès lors être considérée comme un enjeu de cet *incipit*? Les *Confessions de Dan Yack* actualisent une des «représentations littéraires de l'endophasie», que Gilles Philippe a identifiée et décrite sous le nom de «patron vocal²⁷». Le contexte endophasique de l'écriture suspend les difficultés d'accès à la référence. Les caractéristiques de ce patron permettent en outre de rendre compte de la défaillance du narrateur²⁸. En 1946, les différents objets de l'*incipit* sont présents à la mémoire discursive du lecteur et «les conditions d'accessibilité à la référence» sont remplies. En 1929 en revanche, l'*incipit* exerce prioritairement une fonction de régie. Entre ces deux éditions, l'*incipit* propose au lecteur à degrés variables la reconnaissance des motifs de l'*histoire* ou l'exposition du fonctionnement du *récit*. La défaillance de la fonction *narrative* (la difficulté à garantir l'accès à l'univers de l'histoire) constatée en 1929 est pondérée par la fonction de régie assumée par le narrateur. Le texte est identique, mais l'attention prêtée par le lecteur aux différentes fonctions de cet *incipit* ne s'opère pas de manière similaire. Au regard du fonctionnement de leur *incipit*, les textes de 1929 et celui de 1946 sont très différents. Ce niveau d'analyse fait apparaître les différentes versions plutôt qu'il ne permet la reconnaissance d'une seule œuvre.

Celle-ci devient envisageable si l'on se déplace au niveau de l'auteur-écrivain, auquel il convient de ramener l'écriture figurale des deux ouvrages²⁹ : du *Plan de l'Aiguille* aux *Confessions de Dan Yack*, les métaphores demeurent identiques. Les yeux tombent et les regards se ramassent dans cet *incipit*³⁰. Or, cette description matérielle des regards est importée du *Plan de l'Aiguille*. Le principe en fonction desquels les entités sont comparées est explicité dans *Le Plan de l'Aiguille* : le nœud du rapport métaphorique est constitué par le monocle de Dan Yack³¹. Je ne développe pas ce point. Je retiens uniquement – dans la continuité de l'attention que nous avons portée aux commentaires de Cendrars – que la figure de l'auteur-écrivain est déterminante pour établir un principe d'identification des œuvres.

4. Genèse(s) de *Dan Yack*

L'analyse d'un élément de la genèse manuscrite de *Dan Yack* permet de préciser la forme de la relation entre les deux. La genèse des deux volumes de 1929 est complexe. Leur

longue gestation a déjà été signalée³² et il est acquis que «la division en deux tomes est tardive³³». Un manuscrit présent aux Archives littéraires suisses l'atteste :

Le Plan
I. Hedwiga
II. 67° 5'Sud 164° 3'est
III. Hivernage
IV. ~~Drame~~ Le Soleil
V. Port-Déception
VI. La Guerre
VII. Les Cahiers d'une brute
Épilogue. L'enfant³⁴

Ce plan, s'il n'est pas daté, doit néanmoins être considéré comme tardif : le manuscrit quasi définitif présente, au chapitre IV, la même substitution de titre. Alors que la rédaction du texte est en grande partie achevée, Cendrars

27. Voir Gilles Philippe, «Langue littéraire et langue parlée», dans Gilles Philippe et Julien Piat, *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

28. Le narrateur bute à de nombreuses reprises sur la difficulté du dire : «Comment dire ce que je voudrais dire, dire que...» (Blaise Cendrars, *Les Confessions de Dan Yack*, op. cit., p. 16).

29. Je rappelle la distinction classique entre l'«auteur biographique» et «l'auteur-écrivain» dans les termes de Jean Kaempfer et de Filippo Zanghi : les textes «sont [...] le résultat d'un travail esthétique complexe, celui de l'auteur-écrivain. Ce travail consiste dans la création d'un dispositif narratif d'ensemble, dont fait partie le narrateur : intrigue, personnages, thèmes, style, aussi bien que le choix d'un narrateur effacé ou particulièrement bavard, se ramènent à une stratégie, à une intention qui est celle de l'auteur pris en ce sens restreint» (Jean Kaempfer et Filippo Zanghi, *La Voix narrative*, 2003. Article en ligne : <www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnsommar.html >).

30. «mon œil tombe par dessus son épaule»; «elle a dû laisser tomber quelque chose en s'éloignant. [...] Je me souviens d'avoir ramassé son regard. Elle avait de grands yeux. Mais son regard était...» (Blaise Cendrars, *Les Confessions de Dan Yack*, op. cit., p. 13-14).

31. «Quelques secondes plus tard un rayon de soleil vint frapper Dan Yack à la tête et le monocle se mit à flamboyer. [...] Cette voix frappa Dan Yack en plein cœur. Il se leva d'un bond. Il voulu parler. Il laissa choir son monocle qui s'étoila sur le sol comme une grosse larme» (Blaise Cendrars, *Le Plan de l'aiguille*, op. cit., p. 132).

32. Le premier contrat entre Cendrars et Hilsun a été signé le 14 décembre 1922, sept ans avant la parution du *Plan de l'Aiguille* (voir Claude Leroy, «Notice», dans Blaise Cendrars, *Dan Yack*, op. cit., TADA 4, p. 297).

33. *Ibid.*, p. 297-298.

34. Archives littéraires suisses, Fonds Blaise Cendrars, O 95-99.

reporte ses corrections sur le plan, qui demeure de ce fait un programme d'écriture encore pertinent à une phase terminale de la rédaction. *Le Plan* et *Les Confessions* forment un seul volume selon ce programme : les cinq premiers chapitres du sommaire sont ceux du *Plan de l'aiguille*. *Les Confessions* émerge de ce qui, initialement, devait constituer le septième chapitre. Le deuxième tome est l'expansion d'un septième chapitre intitulé initialement « Les Cahiers d'une brute ». Cendrars a d'ailleurs travaillé à l'écriture de cette partie : une page de brouillon présente ce titre, « septième partie/*Le Plan de l'aiguille* (fragments du Journal d'une brute) », suivi des premières lignes de ce qui deviendra *Les Confessions de Dan Yack*. Ces lignes suivent le chiffre « I » : l'ordonnancement des chapitres et des sections suit le dispositif éprouvé avec *Le Plan de l'Aiguille*³⁵.

En quoi ce détour par les manuscrits éclaire-t-il la fonction de la communication publique des séquences dans l'élaboration de l'œuvre de 1946 ? Répondre à cette question revient à se demander ce qu'il advient du sixième chapitre de ce plan, intitulé « La Guerre ». Une attention au paratexte des éditions de 1929 permet d'affiner la compréhension du programme d'écriture suivi par l'auteur, et la forme de l'articulation entre les deux volumes imaginée en 1929. À partir de l'analyse du paratexte, il devient possible de préciser les conditions de reconnaissance d'une identité entre les textes de 1929 et celui de 1946.

En 1929, à la fin du *Plan*, on lit l'annonce de la parution prochaine des *Confessions* : « On lira la suite du PLAN DE L'AIGUILLE dans LES CONFESSIONS de DAN YACK (Tome II du "Plan de l'Aiguille") » :

Nuit de guerre. Les réverbères passés au bleu. Il pleut. Une auto militaire s'arrête devant une des maisons hospitalières de la place des Victoires. Une porte s'ouvre. Des jeunes officiers, des Anzacs, sautent de la voiture et pénètrent en se bousculant dans la maison. La porte se ferme. Il ne reste plus sur la place déserte que cette grosse automobile abandonnée et dont le moteur tourne toujours. Une heure se passe. Arrive une patrouille d'agents. Ils s'approchent, intrigués. Ils lèvent les yeux sur la maison calfeutrée. Ils haussent les épaules. Ils sourient. Ils se poussent du coude. Ils échangent des réflexions. Ils lèvent encore les yeux sur la maison calfeutrée. Ils inspectent la voiture. Il y a des cartes, des carabines, des couvertures, des papiers, une caisse de champagne. Aucun d'eux n'ose arrêter le moteur, car à l'avant flotte un petit fanion d'État-major. Ils stationnent devant la voiture jusqu'à

l'aube. Au petit jour le moteur s'arrête, faute d'essence. Alors, les agents s'en vont. Personne ne sort de la maison. Il pleut. Choses vues. *Le Journal de Paris* (10 novembre 1918) (fig. 2)³⁶.

Cette annonce étonne à plusieurs titres. Non seulement son référencement est problématique (en 1918, *Le Journal de Paris* ne paraît plus depuis soixante-dix-huit ans³⁷), mais la teneur même de l'anecdote surprend : le personnage de Dan Yack n'est pas évoqué, le décor et les thèmes sont inédits (la chasse à la baleine et les îles antarctiques font place à une maison de prostitution parisienne). L'histoire elle-même n'est pas imaginée par Cendrars : il existe en effet aux Archives littéraires suisses de Berne un manuscrit, écrit de la main de Jacques-Henri Lévêque, qui relate la même anecdote :

Le 10 novembre 1918 deux agents de service place des victoires virent s'arrêter une grosse voiture d'état major à la porte d'une maison hospitalière. Les officiers s'engouffrèrent bruyamment dans la maison et claquèrent la porte derrière eux. Ils étaient tellement pressés qu'aucun d'eux n'arrêta le moteur. Durant toute la nuit le moteur de cette grosse voiture tourna en pétardant sur une petite place silencieuse. Il y eut des voisins qui ouvrirent leur fenêtre pour voir ce qui se passait, mais les agents de service les firent aussitôt refermer leurs fenêtres. C'était la consigne. On craignait toujours les raids de zeppelins. Pas une lumière ne devait percer d'aucune fenêtre. Les réverbères eux-mêmes (on en allumait un sur six) étaient munis d'abat-jours. À la longue et très ennuyés, les agents traversèrent la place mal éclairée pour s'approcher de cette voiture insolite dont le moteur tournait toujours. C'était une grosse Daimler qui avait dû fournir une longue étape. Elle était crottée, des trench coat traînaient sur des coussins, des cartes d'état-major avaient été foulées aux pieds, une paire de gros gants fourrés était restée au volant, à l'avant un petit fanion brodé flottait sous la pluie. Il était rose et bleu tendre. On y voyait les lettres – ANZAC – en lettres d'or et dans un coin une tête noire de taureau. C'était le pavillon du colonel

35. Chacun des cinq chapitres du *Plan de l'Aiguille* comporte sept sections, numérotées de 1 à 7 en 1929 (linéairement de 1 à 35 en 1946), alors que *Les Confessions* est divisé en « rouleaux ». L'architecture des *Confessions*, leur division en « rouleaux », émerge tardivement.

36. Blaise Cendrars, *Le Plan de l'aiguille*, op. cit., p. 260.

37. Si cette anecdote est tirée d'une quelconque publication, je n'ai pour l'heure pas encore retrouvé sa provenance.

Fig. 2 : Annonce de la parution des *Confessions de Dan Yack* publiée dans *Le Plan de l'Aiguille*, Paris, Au Sans Pareil, 1929, p. 260. L'anecdote tirée du *Journal de Paris* grâce à laquelle Cendrars annonce la suite du *Plan de l'Aiguille* étonne : plutôt que d'évoquer les aventures de Dan Yack, ce récit renseigne sur la genèse d'un roman en deux volumes (Bibliothèque nationale suisse/BN, Berne)

Betcher, la tête de taureau qui figure dans les armoiries de la ville de Bovril [?], les agents inspectaient tout cela ahuris. Aucun d'eux n'osa intervenir ni arrêter le moteur. Il bruinaît³⁸.

Cendrars opère des modifications importantes sur le texte de Lévesque. Le principal changement concerne le système des temps : le texte de Lévesque, composé en un régime passé simple-imparfait est intégralement réécrit au présent. Dans le texte de Lévesque, les actions sont motivées (« tellement pressés... que »), les descriptions justifiées (la « longue étape » rend compte de l'état de la voiture et de l'empressement des hommes) ou expliquées (la rue est mal éclairée parce que, en 1918, une attaque aérienne étant redoutée, les « réverbères [sont] sous abat-jour »). Dans celui de Cendrars, les « réverbères [sont simplement] bleus » : les phénomènes sont constatés, mais leur explication est suspendue. Cette scène fait l'objet d'un long développement dans *Les Confessions* :

La nuit est bleue.
La nuit est bleue.
La nuit est bleue.
Lucienne aussi est partie. [...]
Tout cela est bien fini.
La nuit est bleue.
La nuit est bleue comme à Paris.
C'est l'aube. Ou presque.
Autrefois j'allais faire la noce à Paris.
La nuit est bleue comme quand on sort d'un mauvais lieu et qu'on descend de Montmartre à l'aube.
La nuit est bleue.
Combien de fois je l'ai vu bleuir, la nuit. À travers une porte de bar ou par la fenêtre ouverte d'une maison de femmes, place des Victoires.
C'était durant la guerre.
Chaque fois je me chamaillais avec Thérèse, à propos de cette fenêtre ouverte. Thérèse prétendait que j'allais lui faire avoir une contravention et lui attirer une vilaine histoire des voisins. Les fenêtres devaient être fermées à Paris, à cause des zeppelins. [...] J'avais beau lui montrer ma voiture sur la place, avec son fanion d'état-major [...].
Ah ! cette voiture ! C'était une grosse *Stude-baker*. Une nuit j'étais monté sans même arrêter le moteur, tellement j'étais pressé de revoir la bonne Thérèse, la patronne [...].
Je me souviens de cette fameuse nuit, je m'en souviens.
Je m'en souviens à cause de la voiture, [...] à cause des agents qui stationnaient sur la place, qui faisaient cercle autour de

ma voiture et qui ne voulaient pas s'en aller tant que le moteur marchait [...]

Il pleuvait.

Par la fenêtre ouverte, la nuit était bleue.

La nuit était bleue. Quand la voiture s'arrêta faute d'essence, c'était l'aube.

Une aube bleue.

C'était le 11 novembre 1918.

Le jour de l'Armistice³⁹.

L'anecdote est reconnaissable : la maison close, la voiture qui s'arrête faute d'essence, l'hésitation des agents, etc. Une description stylistique de ce passage insisterait sur la forme « poétique⁴⁰ » du récit : l'écriture en versets (le paragraphe ramené aux dimensions de la phrase syntaxique) ou les répétitions en sont les facteurs les plus évidents. Parmi les formules saillantes, « la nuit est bleue » fonctionne comme une matrice textuelle, à partir de laquelle se déclenche le processus mémoriel : elle incite à la comparaison (« La nuit est bleue comme à Paris ») puis à l'évocation de souvenirs (« Autrefois j'allais faire la noce à Paris »), d'où émerge finalement la narration. La restitution des souvenirs relève d'une modalité spécifique du « récit de pensée⁴¹ ». Elle recourt à un procédé que Bally a décrit sous le nom d'« imparfait subjectif » : « ces imparfaits [...] montrent que [l]es faits ont passé par le cerveau d'un sujet mis en scène dans le récit⁴² ». Les souvenirs se développent et le « récit de pensée » explique la transition entre les premières formules écrites au présent (« la nuit est bleue ») et les dernières, écrites à l'imparfait (« la nuit était bleue ») : l'imparfait indique ici « un marquage de subjectivité en l'absence même de la première personne⁴³ ».

38. Archives littéraires suisses, Fonds Blaise Cendrars, O 100-102.

39. Blaise Cendrars, *Les Confessions de Dan Yack*, op. cit., p. 66-68.

40. Selon la perspective suggérée notamment par Jean-Michel Adam dans *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, Louvain-la-Neuve, Academia/L'Harmattan, 2011. D'un point de vue d'histoire littéraire, voir Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994 [1978].

41. Voir Gilles Philippe, « Le texte romanesque : un laboratoire des voix », dans Gilles Philippe et Julien Piat, op. cit., p. 121-154.

42. Cité dans Gilles Philippe, art. cit., p. 125. Gilles Philippe commente cette citation en parlant d'une « association privilégiée [de l'imparfait] à la restitution de l'intériorité ».

43. Julien Piat, « La langue littéraire et la phrase », dans Gilles Philippe et Julien Piat, op. cit., p. 200.

Les trois versions existantes de l'anecdote permettent de décrire les conditions de représentation de la guerre en 1929 : du texte de Lévesque à la deuxième version de celui de Cendrars, on passe d'une narration réaliste à forte dimension descriptive à l'évocation subjective d'une scène de guerre. L'attention au paratexte permet de décrire comment se réalise linguistiquement l'évocation de la guerre – et peut-être de s'interroger sur son caractère *dicible* en 1929⁴⁴. L'étude de la genèse (continué) après publication rend visible l'importance de ce paratexte dans le processus d'élaboration du roman : elle montre de quelle manière la communication publique du *Plan de l'Aiguille* participe de la genèse du roman des *Confessions*. L'étude de la genèse éditoriale met à jour un processus d'élaboration suivant lequel un élément péritextuel du tome I (1929) se révèle être, du point de vue génétique, un document préparatoire du tome II. La publication en deux épisodes est une trace de l'élaboration de l'œuvre, manifestant des états progressifs du projet d'écriture : on y observe les étapes du « dire la guerre ». Ce faisant, la génétique éditoriale doit être considérée comme un moment nécessaire pour décrire l'écriture de *Dan Yack*. En montrant comment émerge l'évocation de la scène de guerre – son traitement subjectiviste –, elle éclaire par ailleurs d'un jour nouveau la description que Cendrars propose de son ouvrage : « Il n'y a qu'un seul personnage : DAN YACK // Ne pas perdre de vue qu'il est toujours seul // TOUT SE PASSE DANS SA TÊTE ce qui explique les déformations de la vision et le décousu du récit⁴⁵. »

Si l'identité des versions de 1929 avec celle de 1946 repose sur l'intentionnalité de l'auteur et l'autorité de la tradition critique, la comparaison des différentes éditions indique en quoi les dispositifs matériels configurent, malgré l'auteur, des textes dont il faut reconnaître, à chaque édition, la singularité. Dès lors, plutôt que d'affirmer l'existence d'une même œuvre, il semble plus pertinent d'indiquer en quoi les volumes de 1929 – dans la spécificité des conditions de leur mise en circulation publique – participent de la genèse de l'œuvre de 1946 : Cendrars profite de l'édition de ses ouvrages (à travers notamment le paratexte et les notes promotionnelles) pour engager l'écriture de ce qui initialement devait constituer un sixième chapitre du *Plan*, consacré à l'écriture de la guerre. La forme de ce chapitre, « disparu », se découvre grâce à la génétique éditoriale.

44. Je rappelle une difficulté récurrente rencontrée par Dan Yack, toujours à la limite de l'aphasie : « Je m'applique. Je voudrais dire que... Je trouve un prétexte pour [...] Je m'applique, mais je n'y arrive pas. Je voudrais lire le petit cahier de Mireille. Je voudrais dire que... [...] » (Blaise Cendrars, *Les Confessions de Dan Yack*, op. cit., p. 15 sq.).

45. Note manuscrite citée dans Claude Leroy, « Préface », dans Blaise Cendrars, *Dan Yack*, op. cit.

SYLVESTRE PIDOUX a soutenu en juin 2016 une thèse en littérature française à l'Université de Lausanne. Intitulée «Les frontières de l'œuvre. Paris, São Paulo, Sacramento : les lieux de Blaise Cendrars (1923-1926)», sa thèse est consacrée aux aspects transnationaux de l'œuvre de Cendrars. Sylvestre Pidoux est chargé de cours à l'Université de Lausanne. Il collabore au Centre d'études Blaise Cendrars (CEBC) ainsi qu'au projet ANR «Littérature publicitaire et publicité littéraire de 1830 à nos jours» (Université Paris Ouest Nanterre La Défense).

sylvestre.pidoux@unil.ch

Résumés

Genèse éditoriale de *Dan Yack*

En 1946, Blaise Cendrars réunit en un seul volume, intitulé *Dan Yack*, deux romans qu'il avait déjà publiés en 1929, *Le Plan de l'Aiguille* et *Les Confessions de Dan Yack*. Le statut de chacun des deux romans change de 1929 à 1946, lorsqu'ils deviennent deux parties d'un seul volume. Cette étude analyse les enjeux de ce geste éditorial. Elle interroge dans un premier temps les conditions d'identification des deux tomes de 1929 au seul volume de 1946 avant d'analyser la part prise par la communication publique des textes dans la genèse du volume de 1946.

In 1946 Blaise Cendrars combined in one single volume, titled *Dan Yack*, two novels that he had already published in 1929, *Le Plan de l'Aiguille* and *Les Confessions de Dan Yack*. Each of these two novels' status changed between 1929 and 1946, when they became two parts of one volume. This study analyzes the issues of this editorial gesture. We first question the conditions of identification between the two 1929 volumes and the single 1946 volume, before examining the role played by the public communication of the texts in the 1946 volume's genesis.

Im Jahre 1946 vereinigt Blaise Cendrars in einem einzigen Band mit dem Titel *Dan Yack* zwei Romane, die er schon 1929 publiziert hatte: den einen unter dem Titel *Le Plan de l'Aiguille*, den anderen als *Les Confessions de Dan Yack*. Der Status der beiden Romane verändert sich in den Jahren 1929 bis 1946, da sie zwei Teile eines einzigen Bandes werden. Im vorliegenden Artikel wird die Herausforderung dieses editorischen Gestus analysiert. Zuerst untersuchen wir die Bedingungen der Zusammenlegung der beiden Bände von 1929 im Einzelband von 1946. In weiterer Folge analysieren wir die Rolle der Pressearbeit für die Texte hinsichtlich der Genese des Bandes von 1946.

En 1946, Blaise Cendrars reunía en un solo volumen, titulado *Dan Yack*, dos novelas que ya había publicado en 1929, *Le Plan de l'Aiguille* y *Les Confessions de Dan Yack*. La condición de cada una de estas dos novelas cambia de 1929 a 1946, cuando se convierten en dos partes de un mismo volumen. Este estudio analiza las significaciones de ese gesto editorial e interroga, en un primer momento, las condiciones de identificación de los dos tomos de 1929 con el volumen único de 1946, para estudiar luego la intervención de la comunicación pública de los textos en la génesis del volumen de 1946.

Em 1946, Blaise Cendrars reúne em um único volume, intitulado *Dan Yack*, dois romances que já tinha publicado em 1929, *Le Plan de l'Aiguille* e *Les Confessions de Dan Yack*. O estatuto de cada um desses romances mudou entre 1929 e 1946. Este artigo analisa os aspectos da acção editorial de transformar as duas partes em um só volume, e ainda como se identificam e como interveio na génese do volume de 1946 a comunicação pública dos textos.

Nel 1946 Blaise Cendrars riunisce in un solo volume, intitolato *Dan Yack*, due romanzi che aveva già pubblicato nel 1929: *Le Plan de l'Aiguille* e *Les Confessions de Dan Yack*. Lo statuto di ciascuno dei due romanzi cambia dal 1929 al 1946, quando diventano due parti di un unico volume. Questo studio analizza i significati di questo gesto editoriale interrogando, in un primo tempo, le condizioni d'identificazione dei due tomi del 1929 con il volume unico del 1946 e analizzando, in seguito, la parte della comunicazione pubblica dei testi nella genesi del volume del 1946.