HAL open science

Commentaire de style "Dans le silence de la nuit" Blaise Cendrars L'Homme foudroyé

Joël July, Sandrine Vaudrey Luigi

▶ **To cite this version:**

Joël July, Sandrine Vaudrey Luigi. Commentaire de style "Dans le silence de la nuit" Blaise Cendrars L'Homme foudroyé. Master. https://www.styl-m.org/, AMU (Aix-en-Provence) et Sorbonne-Nouvelle (Paris), France. 2019, pp.8. hal-02439810

HAL Id: hal-02439810

https://hal.science/hal-02439810v1

Submitted on 14 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé*, Folio, p. 51-52
Partie 1, « Dans le silence de la nuit »
chap. IX :

Il était si proche qu'il devait m'entendre respirer puisque je m'entendais respirer, moi. Comme moi, il devait être saisi.
Je m'attendais à recevoir un coup de feu d'une seconde à l'autre.
Rien.
Toujours rien.
Rien.
Au bout d'un long moment, j'osai bouger. Je collai mon oreille au sol. Rien. Attention. Rien. Mais si... J'entends comme un bruit d'herbe froissée... On s'approche en rampant... Ils doivent être deux ou trois... Alors, je pousse un soupir de soulagement. S'ils viennent, si je les entends, le danger est moins proche que je ne le croyais, je ne suis plus en tête-à-tête dans le noir avec cet ennemi invisible dont j'ai cru deviner la présence, là, en face de moi, si près, si près que je craignais qu'il ne perçoive mon souffle. Les autres peuvent venir, je les attends, prêt à tirer... et c'est alors que concentrant toute mon attention sur mon index placé sur la gâchette, c'est alors que je me rends compteque ma main tremble nerveusement et que ce bruit d'herbe foulée, que je prenais pour l'approche de deux ou trois Allemands rampant imperceptiblement vers moi, était causé par la pointe de ma baïonnette à qui le tremblement nerveux de ma main, transmis par la longueur de mon fusil, faisait décrire un va-et-vient d'une certaine amplitude parmi les herbes folles où cette pointe était engagée.
« Pauvre Blaise, me dis-je, en me détendant,tu as eu une sacrée frousse !... »
Et à l'instant même me partit en plein visage un coup de feu qui, si j'avais porté barbe ou moustache, m'eût roussi le poil. Et ce fut une galopade de bottes. Je tirai deux coups de fusil en direction de cette galopade et lançai quelques grenades, dont une grosse à manche, dans le petit bois.
… Et la belle nuit sereine reprit son cours...

En matière d'attente du lecteur, passage qui pourrait sembler crucial

- puisque le recueil porte un titre directement tiré de cette nouvelle liminaire, qui est elle-même décrite comme la motivation pour Cendrars d'un retour à l'écriture qui a donné, à la suite de *L'Homme foudroyé*, un grand nombre d'œuvres similaires, entre l'écriture autobiographique, la chronique et le journal de bord ;
- puisque dans cette nouvelle, le titre « Dans le silence de la nuit » reflète au plus près cette anecdote que le chapitre IX évoque, une nuit d'extraordinaire frayeur ;
- puisqu'il s'agit à peu près du passage qui termine le chapitre et la nouvelle.

= On pourrait donc attendre un morceau de bravoure pour ce texte en quelque sorte fondateur, au moins d'un travail d'écriture si ce n'est d'une psychologie résiliente (Cendrars est infirme).

- ➢ Or à vouloir se mettre au plus près du *tempo* de l'action et des émotions ressenties, Cendrars nous livre une prose *a priori* d'une remarquable simplicité, sans artifice, précise et modeste, dans laquelle le plaisir de conter n'a d'égal que la prise en compte du destinataire lecteur (auquel Cendrars n'hésite jamais à s'adresser, dans ses notes comme dans le corps du texte) et le plaisir de le surprendre et de déjouer ses attentes.
- ➢ A moins que toute cette anecdote ne serve qu'à construire malgré l'adversité l'ethos du bon vivant chanceux, de l'intellectuel pas fier, du vétéran revenu de la gloriole.

Cela revient à s'interroger sur le sens de la narration et de la fiction dans *L'Homme foudroyé*.

RAPPEL

Le recours à l'approche de Ricœur peut être ici d'une grande aide même s'il est difficile d'utiliser Ricœur car tout résumé est caricatural…

Pour **Ricœur** (*Temps et récit*, Seuil, 1984), la narration (dans sa production par le narrateur, mais aussi dans son déchiffrement par le lecteur) repose sur un triple mouvement :

- **la préfiguration** (tout récit est donné et reçu en jouant sur des préconstruits mentaux ; c'est ce que nous verrons avec la notion de « scénario » : j'interprète le récit à partir du type d'intrigue que je crois y reconnaître) ;
- **la configuration** (je vais nouer les événements entre eux pour créer des liens logiques et mettre sur pied une intrigue) ;
- **la refiguration** : le récit n'intéresse finalement qu'en tant qu'il s'articule à un projet général et a une visée démonstrative ou illustrative.

Pour approfondir : cf. Annik Dubied, « Une définition du récit d'après Paul Ricœur. Préambule à une définition du récit médiatique », *Communication*, 2000, vol. 19/2, p. 45-66.

> - Le temps est une réalité insaisissable, et par là même dérangeante pour l'être humain. Partant de ce constat attesté par plusieurs siècles de recherches philosophiques, l'herméneute Paul Ricœur, dans son ouvrage *Temps et récit* (1983-1985), suggère que les récits ont le pouvoir d'agencer, de réfléchir et de conférer un sens au temps : réalité problématique et angoissante, celui-ci devient « humain » grâce aux narrations, qui le travaillent, le mettent en forme et le donnent à penser.

- Ricœur s'intéresse donc au récit parce qu'il pense que celui-ci a un sens particulier pour son lecteur. Par sa médiation, cette forme particulière de discours permet de réfléchir le temps humain et ouvre une voie à la compréhension de celui-ci. Le récit est pour le philosophe une médiation parmi d'autres, des médiations qu'il envisage dans le cadre de sa réflexion herméneutique, en cherchant à :

[…] reconstruire l'ensemble des opérations par lesquelles une œuvre s'enlève sur le fond opaque du vivre, de l'agir et du souffrir, pour être donnée par un auteur à un lecteur qui la reçoit et ainsi change son agir. […] Une herméneutique […] est soucieuse de reconstruire l'arc entier des opérations par lesquelles l'expérience pratique se donne des œuvres, des auteurs et des lecteurs (1983 : 106-107).

- Le récit tel que le conçoit Ricœur dès le début des années 1980, dans le cadre de sa théorie herméneutique, offre, de notre point de vue au moins, un grand avantage par rapport à d'autres théorisations : l'herméneute réfléchit en effet sur le récit dans son rapport à l'homme. Dépassant les préoccupations spécifiques des études qui ont été menées avant lui (préoccupations formelles, sociales ou encore ethnologiques), il s'interroge plus globalement sur le sens de ce type particulier de discours pour celui qui le lit. C'est dans le cadre de sa pensée que nous voulons nous situer pour cet article ; en effet, par rapport à d'autres études sur le récit, le travail du philosophe a l'intérêt de faciliter, par son interrogation globale sur le sens de la médiation narrative, la transition des récits littéraires aux récits médiatiques.

- En effet, s'inspirant de la *Poétique* d'Aristote, Ricœur réintègre la problématique temporelle dans la théorie du récit du philosophe grec et met au point un mouvement d'articulation entre trois *mimèsis*, proposant de considérer le récit, imitation créatrice de l'action (c'est-à-dire, dans les termes d'Aristote, *mimèsis*) comme une médiation entre l'« amont » (qu'il appelle mimèsis I) et l'« aval » (qu'il appelle *mimèsis* III) de la mise en intrigue, entre le temps « préfiguré » et le temps « refiguré » par l'intermédiaire du temps « configuré ». La *mimèsis* II, la configuration, est donc le pivot d'un mouvement global dont les trois étapes sont interdépendantes. Le mouvement en trois temps imaginé par Ricœur décrit le parcours de médiation d'un récit, esquissant le passage d'un « avant-texte » à un « après-texte ». Ce faisant, il ouvre l'analyse aux intérêts de ceux qui cherchent à étudier, qui les moyens par lesquels une société se « donne des œuvres », qui l'« expérience pratique » (1983, 107) des lecteurs de récits ; et notamment à ceux qui, ethnologues, sociologues ou économistes, travaillent dans le champ médiatique. L'esprit du mouvement de médiation temporelle que Ricœur décrit permet de s'interroger sur le sens « global » du récit pour l'être humain. Cette triple prise en compte offre une ouverture vers des considérations essentielles, souvent traitées de manière éclatée par la narratologique « traditionnelle », et qui se conjuguent en narratologie médiatique. Le regard de l'analyste est ainsi suffisamment large, renvoyé qu'il

> est au cercle mimétique complet tel que Ricœur le conçoit, autrement dit à la compréhension du sens du récit humain.

Il s'agira de voir comment le récit de la préparation à l'affrontement et « l'affrontement » lui-même est subsumé par l'expérience phénoménologique qui construit à la fois l'éthos du soldat-Cendrars et l'ethos du narrateur-Cendrars-L'Homme foudroyé.

I. La subjectivisation du texte : le détournement d'une scène

(1) Les temporalités

-Imparfait (l. 1 à 3) : à la fois imparfait descriptif et mise en évidence de la subjectivité du narrateur. En effet, c'est surtout l'aspect sécant de l'imparfait qui est ici intéressant.

> Avec l'aspect sécant, on saisit le procès de l'intérieur.
> Devant tout procès exprimé à l'imparfait, on peut faire apparaître un verbe subordonnant exprimant donc un point de vue sur la réalité. Lorsque l'on dit « il neigeait », cela – même si ce n'est pas exprimé — signifie : je rapporte que l'on voyait qu'il neigeait. Donc l'imparfait est ici un phénomène de transposition qui exprime non pas la réalité du procès mais un point de vue sur la réalité (aspect sécant : *de dicto* vs non sécant : *de re*). En revanche, lorsque l'on passe à l'aspect non sécant, la même transposition est impossible : *on voyait qu'il neigea. Parce qu'il saisit le procès de l'extérieur, le passé simple pose objectivement la réalité du procès : ce n'est pas un point de vue mais une pure assertion sur la réalité : temps *de re* → valeur assertorique, thétique.

-Passé simple l. 7 *j'osai bouger*, *je collai mon oreille* puis interruption du passé simple qui revient vers la fin du texte – peut-être à partir de la proposition incise mais plus certainement du verbe « partir ».
-Présent de narration à partir de la ligne 8 = neutralisation des tiroirs verbaux du récit
Présent de narration qui permet de replonger le personnage dans son sentiment et par son truchement de plonger le lecteur *in vivo*, sans la distance d'un récit affiché comme rétrospectif par les tiroirs verbaux. Surtout le présent retranscrit ici du récit de pensées. C'est par ce moyen que le détournement de la scène qui s'annonçait comme une scène d'actions est le plus évident : ce qui est restitué vise en ce sens avant tout à rendre compte de l'intimité d'une conscience qui fait l'expérience de la peur de la mort. Si l'on reprend les termes de Ricœur, le présent assure donc ici la transition entre la configuration jouant sur les pré-construits du lecteur qui attend une scène de combat ou d'affrontement et la configuration qui déplace le récit vers un récit de pensées et recentre l'objet du passage sur l'attente et la peur. [cf. dans une perspective structuraliste on considèrerait que les lignes au présent sont le lieu de la transformation, c'est-à-dire, le lieu où on n'a plus seulement affaire à une succession d'événements (simple chronique) mais à un récit à part entière, càd orienté vers une fin, mettant en évidence une dimension logique qui se superpose à la dimension chronologique fondamentale.]

(2) La structuration logique du récit

D'une seconde à l'autre (3) au bout d'un long moment (7) alors (9) et c'est alors que (14) c'est alors que (15) et à l'instant même (23) Et ce fut (24) Et la belle nuit (27)

Là encore la structuration du récit par les connecteurs obéit à une logique de subjectivisation. En effet, alors que les premiers connecteurs semblent s'inscrire dans la « logique du récit » et jouent pleinement le rôle de cadratifs temporels, l'adversatif *mais + si* (8) qui traduit le mouvement de la pensée interne puisque *si* répond par l'affirmative au pronom négatif *rien* réoriente la suite du récit. On peut en ce sens lire *alors* (l. 9) non comme un cadratif temporel mais comme un adverbe qui exprime un lien logique, en l'occurrence la conséquence.

(3) La Dramatisation du récit

- Par la parataxe, l'aposiopèse et la ponctuation = *la volonté de mimer la tension et la soudaineté de l'action +* Ralentissement du rythme par une segmentation de la phrase à l'aide des groupes isolés, qui multiplient les pauses : « la présence, là, en face de moi, si près » (l. 11).

L'usage des points de suspension comme des mises en scène du suspens.

La peur est intensifiée : adverbe d'intensité *si* (l. 1), épixeuze « si près » (l. 11-12). L'épizeuxe (du grec ancien de ἐπί / epí (« sur ») et ζευγνυναι / zeugnunai (« joindre »)) est une figure de style fondée sur la répétition contiguë d'un même terme sans mot de coordination.

Créer le suspense par une mise en scène : reprise de « c'est alors que », présentatif qui met l'adverbe de soudaineté et de concomitance *alors* en extraction et diffère la révélation de l'événement.

- Par les phrases averbales.

Cette absence d'enjolivement, cette simplicité, ce style oral donnent par ailleurs l'impression au lecteur d'une spontanéité et d'une plus grande fidélité aux impressions vécues (le narrateur autobiographe cherche la confiance de son lecteur)

Ligne 1 : reprise du verbe *entendre*, hyperbate du pronom tonique *moi,* moins pour insister que pour éclaircir la situation. Pronom repris assez maladroitement à la ligne suivante.

Les phrases averbales, les points de suspension suggestifs contribuent aussi à cet appauvrissement de la prose qui cherche ses mots + premiers pas vers une écriture phénoménologique faite de reformulations, d'autocorrections.

Par la volonté de faire éprouver l'attente du personnage par le temps de lecture

Passage à la ligne pour constituer des paragraphes nuls comme autant d'intervalles de temps que suggère cette présentation tabulaire.

Volonté d'un lexique itératif pour marquer le passage du temps chez le personnage et pour le lecteur. Renforcement à sa reprise (l. 4 à 5) du pronom *rien* par l'adverbe temporel *toujours*. Puis renforcement du pronom *rien* par l'effacement de l'adverbe *toujours* (l. 6) comme une nullité dont il ne convient même plus de dire quelque chose. A la ligne 7, le pronom bissé alterne avec une phrase nominale et minimaliste « Attention ». Cet évidement de toute qualification met l'attention au centre de l'attention. La langue est vidée de toute emphase comme pour mieux montrer l'extrême concentration du personnage, pour mimer le silence que doit faire le narrateur pour que le lecteur se rende compte de cette tension vécue.

- Par les pensées rapportées

Récit de pensées verbalisées pour ce qui est présenté comme du DD. Le discours direct consolateur avec l'emploi de l'adjectif *sacrée* en épithète antéposée pour lui conférer un sens presque péjoratif ou hypocoristique, avec l'emploi de l'adjectif *pauvre* en épithète antéposée qui renforce et la péjoration et la sympathie.

II. La subjectivisation : des mots à la modalisation

(1) Le lexique de la perception

- verbes de perception

il devait m'entendre respirer (1), *je m'entendais respirer* (2), *j'entends un bruit d'herbe froissée* (8), *si je les entends* (11)
je craignais qu'il ne perçoive mon souffle (13)

- autour de la perception :

ce bruit d'herbe foulée (16) : le résultat de la perception
je collai mon oreille au sol (8) : ce qui précède la perception
On s'approche en rampant… Ils doivent être deux ou trois… (9) : la déduction à partir de la perception auditive
en tête à tête dans le noir avec cet ennemi invisible dont j'ai cru deviner la présence : idem
le danger est moins proche (10-11) : idem
À noter également que ces perceptions sont présentées comme incertaines, comme si le cheminement du phénomène jusqu'à la pleine conscience n'était pas abouti : « comme un bruit d'herbe froissée ».
- en lien avec les perceptions, sont mentionnés des opérations de prise de conscience, arrivée du phénomène à la conscience dans le premier cas, erreur de perception dans l'autre.
je me rends compte que ma main tremble nerveusement (15-16)
que je prenais pour l'approche (16-17)

(2) Les modalisations

- Les périphrases verbales de modalité

Il devait m'entendre respirer (1), *il devait être saisi* (2), *Ils doivent être deux ou trois* (9), les autres peuvent venir (13) = modalité épistémique : degré de certitude du locuteur sur le contenu propositionnel de son énoncé
j'ai cru deviner la présence (12) = périphrases verbales ? Si oui, on peut considérer que l'on est également dans le cas d'une modalité épistémique (en l'occurrence le narrateur croit que quelque « est » = le certain ; mais la PV est ici doublée du verbe *deviner* qui contrarie cette dernière : elle engage alors une modalité véridictoire (vérité/secret/mensonge/fausseté).

> ***Deviner*** TLFI
> [P. oppos. à (re)connaître par la perception ; ce qui fait l'obj. de l'acte de deviner se situe dans le prés.]
> a) Domaine de la vue. Deviner qqc. ou qqn. Le distinguer, le voir, le reconnaître avec plus ou moins de précision malgré ce qui le dérobe à la vue. Deviner qqc. ou qqn dans la nuit
> qui suppose une part

- les adverbes : *nerveusement* (16), *imperceptiblement* (17)
on passe par un chiasme de *ma main tremble nerveusement* à *le tremblement nerveux de la main* : ce faisant, la subjectivisation se trouve renforcée. En effet, *la main* n'est plus le support du verbe *trembler* et c'est le phénomène en lui-même qui est mis en avant dans la seconde expression.

III. La construction d'un double éthos

(1) L'éthos du soldat : entre couardise et bravoure

Rappelons que cette rencontre avec une escouade allemande se fait dans le cadre de sorties nocturnes nullement contraintes, que Cendrars fait de son propre chef, par bravade et surtout par le besoin de se retrouver seul.

- *je* et les autres : la distribution des pronoms personnels (PP)
il (1, 1, 2) – *on* (9) – *ils/les* (9, 9)- *cet ennemi invisible* (12) repris par *il* (13)- *les autres* (13)- *deux ou trois Allemands* (17)- *une galopade de bottes* (24) – *cette galopade* (25)
Le premier PP *il* reprend « l'homme », quelques lignes avant notre extrait. L'expérience de la peur se traduit par une utilisation non conforme de PP en matière de cohésion textuelle.
« cet ennemi invisible » : anaphore infidèle qui fonctionne avec le det. démonstratif *cet* comme démonstratif de connivence : exophore mémorielle = partage de connaissances avec le lecteur. On notera également le contraste entre le singulier porté par certains pronoms, le nombre réduit pour *deux ou trois Allemands* (17) et une désignation collective, qu'elle se passe par le pronom indéfini *les autres* ou par la métonymie fondée sur un singulier à valeur collective *galopade* (X2)
Paradoxe du nombre des ennemis : plus ils seraient, moins il y aurait de quoi les craindre. Effet de surprise du « soupir de soulagement ». Cette bizarrerie fait tout l'intérêt du texte : Cendrars insiste sur la situation de réciprocité : *lui/ moi* (1-2), « comme moi » (2), « tête-à-tête » (11), « en face de moi » (12).
- lexique de la guerre
recevoir un coup de feu (3), *ennemi invisible* (12), *prêt à tirer* (14), *gâchette* (15 + position *index placé sur la gâchette*), *mon fusil* (19), *me partit en plein visage un coup de feu* (23), *deux coups de fusil quelques grenades dont une grosse à manche* (25-26)
= si, comme on l'a vu, l'objet du texte n'est finalement pas le récit d'un affrontement, mais bien celui d'une expérience phénoménologique qui pousse l'homme dans ses retranchements, le lexique de la guerre joue le rôle de légitimation de cette peur et contrebalance la couardise que l'on pourrait déduire un peu rapidement du récit de pensées.
= Réalisme technique pour expliquer le sentiment par une sensation, justifiée par le réel puis réalisme un peu superflu pour donner l'assurance de l'homme d'expérience) <u>=> on hésite entre un texte qui chercherait à mettre le caractère héroïque du personnage en avant ou le contraire…</u>

(2) L'éthos du narrateur : distance et humour

-l'hypotaxe l.14 à 20 : il semble que Cendrars narrateur vienne au secours de Cendrars soldat poiur légitimer la peur dans une longue phrase où domine cette fois l'hypotaxe. On notera dans cette phrase la mise en avant du phénomène que ce soit par le chiasme déjà mentionné par l'inversion caractérisé /caractérisant (la longueur de mon fusil 19). Par ailleurs on notera,

à partir du moment où commence ma véritable explication qui ne met pas en valeur le courage du soldat, la disparition de tout pronom personnel de la P1 : c'est le tremblement de la main (pas le soldat) qui fait bouger le fusil…

-La dernière phrase cultive la belle langue :

en cumulant les procédés lyriques : double adjectivation à droite et à gauche du nom *nuit*, métaphore du mot *cours* qui crée synesthésie (visuelle et auditive), antithèse (idée de *course* vs *sérénité*) et cosmogonie (terre/mer)

en utilisant l'imparfait du subjonctif, l'absence de déterminant, etc. MAIS l'imparfait du subjonctif est en contre-emploi ironique avec l'expression *roussir le poil* et traduit la distance avec laquelle Cendras regarde cette scène. Fanfaronnade finale. C'est ce qui explique la désinvolture à la fin du récit, désinvolture qui est exprimée au passé simple pour mieux se jouer des codes narratifs : tirs à l'aveuglette (l. 25 : *je tirai deux coups de fusil en direction de cette galopade*), le déterminant indéfini *quelques* (grenades). En ce sens les précisions par la relative (*dont une à grosse manche*) et par le dernier cadratif spatial (*dans le petit bois*) ne créent pas tant un effet de réel qu'ils préparent la pirouette de la phrase qui clôt notre texte.

Conclusion

> Cf. *Temps et Récit*, III
> « Répétons-le : la fiction n'illustre pas un thème phénoménologique préexistant ; elle en effectue le sens universel dans une figure singulière. » (p. 193)
> « Les expériences-limites qui, dans le royaume de la fiction, affrontent l'éternité à la mort servent en même temps de révélateur à l'égard de limites de la phénoménologie, que sa méthode de réduction conduit à privilégier l'immanence subjective, non seulement à l'égard des transcendances extérieures, mais aussi à l'égard des transcendances supérieures. » (p. 202)