

ASSOCIATION INTERNATIONALE BLAISE CENDRARS

Présidente : Birgit Wagner
Secrétaire : David Martens
Trésorier : Maurice Poccachard
Contact : Thierry Jugan

Conseil d'administration et comité de rédaction

Marie-Paule Berranger, Aude Bonord, Myriam Boucharenc,
Colette Camelin, Maria Teresa de Freitas, Jean-Carlo Flückiger,
Annie Lachaise, Oxana Khlopina, Christine Le Quellec Cottier,
Claude Leroy, Anne Reverseau, Michèle Touret,
André Vanoncini & les membres du bureau.

Membres d'honneur

Jay Bochner, Miriam Cendrars, Monique Chefdor,
Georgiana Colvile, Marius Michaud, Adrien Roig,
Frédéric Jacques Temple & Jean-François Thibault.

L'Association Internationale Blaise Cendrars a été fondée
aux États-Unis en 1978 à l'instigation de Monique Chefdor et
Jean-François Thibault, auxquels se sont associés Jay Bochner
et Georgiana Colvile. Statuts conformes à la législation française (loi 1901).

Responsables de la publication :

Birgit Wagner et Manuel Chemineau.

ISSN : 1012-053X

Couverture et maquette : Vincent Proust
©Association Internationale Blaise Cendrars
©Miriam Cendrars pour tout texte de Blaise Cendrars

En couverture : Blaise Cendrars à la machine, Saint-Segond (1948)
photographié par Robert Doisneau.
© Robert Doisneau/Gamma Rapho

Feuille de routes

BULLETIN DE L'ASSOCIATION INTERNATIONALE
BLAISE CENDRARS

Numéro 52 - Automne 2014

La lettre de la Présidente.....7

Actualités

... PUISQUE JE VOUS L'AI FAIT PRENDRE À TOUS !
Exposition à la Bibliothèque nationale suisse
Jean-Carlo Flückiger.....11

BLAISE CENDRARS A-T-IL DORMI SUR L'OR DE LA BANQUE DE FRANCE ?
Didier Bruneel (avec un avant-propos de **Thierry Jugan**).....18

RÉÉDITIONS
Michèle Touret.....29

Cendrars & le monde germanique

PÂQUES 1909 : CENDRARS ET WAGNER
Jean-Carlo Flückiger.....33

BLAISE CENDRARS ET CARL EINSTEIN.
L'alternative africaine d'un début de siècle
Christine Le Quellec Cottier.....49

TOPOGRAPHIE CENDRARSIEUNE.
Une Suisse peut en cacher une autre
André Vanoncini.....65

LA TRADUCTION LITTÉRAIRE ENTRE QUESTIONS DE STYLE ET
CRITIQUE IDÉOLOGIQUE
Les premières transformations de *L'Or*
Albrecht Buschmann.....83

L'ÉTHIQUE D'UNE ESTHÉTIQUE AGONALE.
La représentation du conflit franco-allemand de la Grande Guerre chez Blaise Cendrars
Jochen Mecke.....105

Parmi les livres

LE TRÉSOR DU BIBLIOPHILE
Thierry Jugan.....129

TROIS NOTES DE LECTURE
Claude Leroy.....159

ŒUVRES AUTOBIOGRAPHIQUES COMPLÈTES. 2 vol., Pléiade, 2013
Wolfgang Asholt.....165

CENDRARS EN TOUTES LETTRES. Carouge-Genève, Zoé, 2013
Vladislava Lukasik.....171

LA MAIN COUPÉE ET AUTRES RÉCITS DE GUERRE
Paris, Denoël, 2013
Laurence Campa.....179

HISTOIRES VRAIES
Paris, Denoël/Gallimard folio, 2013
Birgit Wagner.....182

BIBLIOGRAPHIE
David Martens.....185

Vie de l'association
PROCÈS VERBAL DE L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE (30 novembre 2013).....191

BLAISE CENDRARS EST NÉ À NANTERRE
Claude Leroy.....199

BLAISE CENDRARS ET CARL EINSTEIN : L'ALTERNATIVE AFRICAINE D'UN DÉBUT DE SIÈCLE

C'EST en mettant au jour les liens de Cendrars avec la bohème cosmopolite et anarchisante, souvent germanique, fréquentée avant 1914, que j'ai compris à quel point « Cendrars et le monde germanique » est un vaste domaine. Touchant aux « années d'apprentissage¹ » du poète, cet univers centenaire s'est réactivé récemment grâce à plusieurs contacts avec la « Société Otto Gross » constituée de chercheurs, historiens et psychanalystes qui poursuivent leurs réflexions sur l'univers contestataire et alternatif qui entourait le docteur Gross, à Vienne, Munich ou Ascona. Parmi ses proches, on trouve bien sûr Emil Szitty², mais il y a surtout Franz Blazek, auteur de la « Philosophie de Golgotha », texte qui entretient des liens particuliers avec le roman *Moravagine*³. La trace de cet anarchiste, identifié comme « Wiener Schneider », mais bel et bien tchèque (originaire de la province autrichienne

¹ Voir Christine Le Quellec Cottier, « Les affinités allemandes », in *Devenir Cendrars - Les années d'apprentissage*, Paris, Champion, Cahiers Blaise Cendrars 8, 2004, p. 179-224.

² Avec qui Cendrars publia la revue *Les Hommes nouveaux*, à Paris en 1912. Le troisième fondateur de la revue, Marius Hanot, jusqu'alors inconnu, a été identifié. Il s'agit d'un ancien militant anarchiste (1888-1958), répertorié par le *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français* : « Marius Hanot joua un rôle de premier plan dans les tentatives de création d'une section française de l'Internationale communiste en dehors du Parti socialiste et avant le congrès de Tours (décembre 1920) ». Merci à Patrick Ramseyer de cette information. Selon le *Kuriositäten-Kabarett* de Szitty², composé de souvenirs, Hanot avait, avant la guerre, des revendications de syndicaliste, mais aussi de royaliste s'il était accompagné d'une riche héritière ! Voir Christine Le Quellec Cottier, *op. cit.*, p. 189-190.

³ Voir Christine Le Quellec Cottier, « Transparence de Moravagine » in *Sous le signe de Moravagine* (dir. Claude Leroy et Jean-Carlo Flückiger), Caen, Série Blaise Cendrars 6, 2006, p. 113-128.

de Bohême), a été retrouvée⁴. En 1905, après l'explosion d'une bombe à Zurich, il avait été arrêté avec un étudiant en médecine, un Russe qui pratiquait avec lui le trafic de saccharine (le « sucre du pauvre » est une nouvelle substance à l'époque⁵) – leur permettant de financer tout autant l'achat d'armes que la propagande nécessaire à la mobilisation révolutionnaire. Leurs arguments contre le Capital et contre l'Armée étaient régulièrement publiés par le journal zurichois *Der Weckruf (L'Alarme)* où Blazek signait du pseudonyme F. Rungg. Otto Gross soutenait et cautionnait ce type d'activités, mais sa dépendance aux drogues, son caractère autoritaire et dominateur ont créé des tensions avec d'autres idéologues qui contestaient sa soi-disant implication dans le monde concret, celui des travailleurs – alors qu'il soutenait un « anarchisme éthique » en prônant la formation « des apôtres pour l'anarchisme par une école d'agitateurs ».

En 1913, dans la revue *Aktion* (n° 7 mai et n° 9 juin), l'intellectuel et écrivain Ludwig Rubiner, ami de Cendrars, prend violemment à partie Gross à propos du rôle que celui-ci attribue à la psychanalyse. Très proche de Rubiner, le critique d'art Carl Einstein prend aussi la parole et publie contre Gross : « Le Dr Gross [...] est loin d'avoir besoin du travail manuel. Il est un Monsieur distingué : il est un intermédiaire ». Einstein, dont Gross avait lu le roman *Bebuquin* évoqué lors de son débat avec Rubiner, n'avait guère apprécié la formule de Gross « die ganze Menschheit [...] ist unsere Klinik », et il amplifie son jugement à la fin des années 1920 en expliquant le rôle envahissant et trompeur du thérapeute qui « ensorcelle [son client] par des

4 Il s'agit de photos de Blazek et de sa femme, qui embarquera pour les Etats-Unis avec leur fille. Franz Blazek n'a jamais pu s'expatrier : identifié comme terroriste, il n'a pas obtenu le droit d'immigrer. Informations transmises par Gottfried Heuer, Londres, Président de la Société Otto Gross [www.ottogross.org].

5 Le trafic de saccharine contrôlé par les anarchistes, en Suisse, est expliqué en détail dans l'article de Werner Portmann « Vom Saccharin und anderen weissen Pulvern », in *Utopie und Eros: Der Traum von der Moderne*, G. Heuer (dir.), *Literaturwissenschaft.de*, Marburg, p. 405-428. Résumé disponible en ligne : <http://www.ottogross.org/deutsch/Kongresse/2005kongress.html>

complexes d'infériorité, par des sentiments de culpabilité œdipienne ; on l'a emmuré dans ses maladies et on l'avait bien en main⁶ ».

Les débats anarchistes et psychanalytiques associent de nombreux intellectuels germaniques qui furent tous plus ou moins proches de Blaise Cendrars : Otto Gross, Emil Szitty, Johannes Nohl et Franz Jung par exemple. Tous mettent en cause l'ordre (des pères) et le pouvoir ; ils choisissent la contestation, la destruction ou les marges de la société⁷. Cette bohème, Cendrars l'a quittée avec le début de la guerre de 14, en coupant ses liens avec la langue allemande et les amis restés de l'autre côté de la frontière. En 1914, être français impliquait pour lui de ne plus côtoyer « l'Allemand ».

Pourtant, la présence de Carl Einstein, proche aussi de ce milieu, engagé en 1914 et blessé à la tête à la fin de la même année, spartakiste en 1919, interpelle : fondateur de l'étude de la statuaire et de l'art nègre, dès 1915, il propose lui aussi un décentrement, une altérité qui me semble entrer fortement en résonance avec la démarche de Blaise Cendrars. Publiée en 1921, amorcée dès 1919, *Anthologie nègre* est une alternative aux mondes des pères/pairs, en proposant la création d'un monde,

6 Les citations qui précèdent sont extraites de l'article de Werner Portmann, *op. cit.* Pour chacune, il précise :

– « Dr. Gross [...] hat die manuelle Arbeit längst nicht mehr nötig. Er ist was ganz feines : er ist Zwischenhändler. » Zitiert aus Emanuel Hurwitz, *Otto Gross Paradies-Sucher zwischen Freud und Jung*, Zürich, 1979, S. 96 ;

– « l'humanité entière [...] est notre clinique », zitiert aus Otto Gross, *Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe*, Hamburg 2000, S. 64 ;

– « Man zauberte ihm [dem Klienten] Minderwertigkeitskomplexe ein, ein Ödipisches Schuldgefühl ; man baute den Klienten in Krankheiten ein und hielt ihn fest in der Hand. » Zitiert aus Carl Einstein, *Fabrikation der Fiktion*, Hamburg 1973, S. 161.

– « Einstein setzte sich für Otto Gross ein. Siehe Widmung an Gross in einem Artikel vom Dezember 1913 in der *Aktion* Nr. 51 1913. » Zitiert aus Raimund Dehmlow und Gottfried Heuer, *Otto Gross Werkverzeichnis und Sekundärschriftum*, Hannover 1999, S. 66. 7 Le 20 décembre 1913, Cendrars participe au numéro spécial de la revue *Revolution* de Franz Jung, pour réagir à l'enfermement psychiatrique de Gross par son père. Voir Christine Le Quellec Cottier, *Devenir Cendrars, op. cit.*, p. 217.

des « Légendes cosmogoniques » aux « Contes modernes » : mais surtout en proposant une liquidation du monde occidental qui avait sombré avec la guerre.

Pour chacun d'eux, proposer l'art africain et/ou les contes africains est une façon de prolonger et de modifier l'action anarchiste : je pense qu'il s'agit d'un affranchissement qui, dans l'art, équivaut à un refus des hiérarchies et à la négation des causes premières⁸. Leur conscience ou acuité esthétique rend évident le nécessaire détachement d'une approche ethnographique (reproduisant un regard « autorisé », dominateur et appliquant des préjugés fonctionnalistes et évolutionnistes) pour privilégier la relation au « Maintenant », au monde moderne, et récuser le primitivisme⁹, « exotisme déguisé » selon Carl Einstein. Cette actualisation permet de saisir le texte ou l'objet dans son « immédiateté », c'est-à-dire une expérience visuelle ou une expérience de lecture, sans référent extérieur. Et ce point me semble convoquer ce que Cendrars prônait déjà avec les Delaunay en 1913, la simultanéité qui crée la profondeur. Pour étayer cette idée, je vais envisager les liens entre Cendrars et Einstein, puis confronter leurs pratiques.

Que savons-nous de leur possible relation ?

On ne trouve pas le nom de Cendrars dans les correspondances qu'Einstein entretenait avec Daniel-Henry Kahnweiler et Moïse Kisling. Mais les spécialistes de l'œuvre d'Einstein savent que plusieurs correspondances attestées ont disparu, telles celles à André Salmon, à Fernand Léger, à Georges Braque, à Juan Gris, à Florent Fels... Ces contacts parisiens attestent du rôle de médiateur et de passeur culturel qu'Einstein avait déjà

8 En 1912, à Paris, au *Freiheitliche Diskutier Club*, Cendrars présente en allemand la conférence « Schönheit und Anarchismus », qu'il publie ensuite sous le pseudonyme Jack Lee dans l'unique numéro de sa revue *Les Hommes nouveaux*, fondée avec Emil Szitty. Voir Christine Le Quellec Cottier, *op. cit.*, p. 174-175.

9 En tant que « premier en date », signe d'une origine a-temporelle qui place l'art ou l'homme « proche de l'état de nature ».

avant la guerre de 14. Il possédait un réseau français très dense, et en 1912, il publiait dans la revue de Jean Royère *La Phalange*¹⁰.

Né en 1885 en Rhénanie, dans le sud de l'Allemagne, il quitte sa famille et les études, avant d'arriver à Berlin en 1904, où Ludwig Rubiner est étudiant. Leur amitié est scellée dès cette année-là. Le premier séjour d'Einstein à Paris n'est pas attesté, mais fixé par la critique à 1905-1906. Dès lors il fréquente le café du Dôme, lieu de rencontre des Allemands de Paris. Il revient très régulièrement et modifie la première lettre de son prénom : K devient C. Son installation définitive à Paris a lieu en 1928. Après l'Armistice, en juillet 40, il est traqué et pourchassé en tant que Juif par une milice française ; pour leur échapper, il se suicide par noyade¹¹.

Einstein était très proche de Ludwig Rubiner (1881-1920), critique d'art, écrivain et journaliste qui était installé à Paris et travaillait entre autres comme correspondant pour la revue de Franz Pfemfert, *Die Aktion*. Rubiner avait aussi, pour cette revue berlinoise, fait un premier compte rendu de *La Prose du Transsibérien*, en automne 1913 (n° 40, 4 octobre 1913). Cendrars, à cette même date, lui adresse son poème « Crépitements » conclu par les vers « Je vais partir en voyage / Et j'envoie ce poème dépouillé à mon ami Rubiner ». Le Fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires suisses garde la trace d'un projet de traduction d'un des ouvrages de Rubiner, en hommage à l'ami mort en 1920 déjà. En 1924, dans sa conférence brésilienne *La Littérature des Nègres*, Cendrars cite aussi les vers de son ami « le grand poète allemand », « une des premières victimes de la révolution allemande, impitoyablement tué par des réactionnaires prussiens »¹², et dans *Une nuit dans la forêt*, Rubiner est présenté comme celui

10 Mouvement néo-mallarméen en poésie.

11 Les informations biographiques sont reprises de l'essai de Liliane Meffre : *Carl Einstein (1885-1940) – Itinéraire d'une pensée moderne*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, coll. Monde germanique, 2002.

12 Blaise Cendrars, *Anthologie nègres et contes nègres*, Paris, Denoël, TADA 10, 2005, p. 486.

qui a proposé une explication du pseudonyme « Cendrars », en citant des vers de Nietzsche.

Carl Einstein connaît aussi très bien Franz Pfemfert, fondateur et directeur de la revue *Die Aktion*, puisqu'il s'agit de son beau-frère (ils avaient épousé des sœurs, Russes d'origine). Dans cette même revue, Cendrars a aussi publié plusieurs textes et poèmes (dont « Theater der Hände », le 27 décembre 1913), et le débat avec Otto Gross cité précédemment y avait eu lieu peu de temps auparavant. Les relais sont donc nombreux et il est peu probable qu'ils ne se soient pas connus.

Continuons donc l'enquête !

Comme Cendrars, Einstein s'est engagé en 14, en acceptant la guerre et en réagissant par élan patriotique (ce que Pfemfert a toujours refusé). Blessé dès la fin de la même année, il est opéré à la tête au début de 1915 mais garde des séquelles de sa blessure (douleurs et névralgies) qui nécessiteront encore une opération cinq ans plus tard, pour extraire ce qu'il nommera « des os pourris »¹³. Après sa convalescence, il est envoyé à Bruxelles, auprès de la section coloniale. Dans cette ville il se lie avec Franz Hellens, écrivain et éditeur que Cendrars connaît aussi. Cette affectation est très directement liée à son livre *Die Neger Plastik*, paru en 1915, résultat d'une réflexion amorcée en 1913¹⁴. Malgré la guerre, ce livre crée l'événement, parce qu'il propose une nouvelle approche de l'art africain, hors de toute considération ethnographique. Le volume est réédité en 1920 alors qu'en 1921 paraît *La Sculpture africaine*. En 1925 Einstein publie sa grande œuvre *L'art du XX^e siècle* et presque simultanément il fait paraître *Afrikanische Legenden – Légendes africaines*.

Le 19 avril 1922, Cendrars répond à un courrier du jeune poète et intellectuel belge Robert Guiette, en notant « le bouquin

13 Lettre à D.-H. Kahnweiler, le 11 décembre 1920. Citée par Liliane Meffre, *op. cit.*, p. 73.
14 En 1913, une première étude sur l'art nègre avait été rédigée par un Russe, Vladimir Matveï-Markov, mais suite à son décès en 1914, l'ouvrage ne paraît qu'en 1919. Cité par Liliane Meffre, *op. cit.*, p. 104, note 48.

d'Einstein, illisible, trop kantien »¹⁵. Ce jugement à l'emporte-pièce¹⁶ ne doit pas trop surprendre. Mais le message atteste que Cendrars avait lu Einstein, et je postule même qu'il avait déjà utilisé cet ouvrage, conçu comme un essai suivi de nombreuses illustrations : je pense en effet que c'est en découvrant ce volume qu'il a rédigé les « Poèmes nègres » datés de « février 1916 » : Cendrars n'était pas à Londres à cette date¹⁷, mais il se place dans le rôle du visiteur d'exposition. En parcourant les reproductions du volume, il apparaît que plusieurs évocations poétiques peuvent facilement correspondre à des têtes, sculptures ou masques présents¹⁸ dans le volume d'Einstein¹⁹.

Le Fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires suisses révèle encore plusieurs choses. On y trouve une enveloppe portant l'adresse imprimée en haut à gauche « Galerie E. Druet / 20, Rue Royale, Paris (8^e) »²⁰ et, de la main de Carl Einstein :

15 Blaise Cendrars–Robert Guiette, *Lettres 1920-1959 « Ne m'appellez plus... maître »* (éd. Michèle Touret), Genève, Zoé, coll. « Cendrars en toutes lettres », 2013, p. 46. Kant classe les Beaux-arts en considérant que « la sculpture est un art de la vérité sensible [la réalité] et la peinture un art de l'apparence sensible ». Voir Lucien Stephan, « Théorie de la sculpture et arts nègres chez Carl Einstein », in *Carl Einstein, Etudes germaniques*, *op. cit.*, p. 212.

Le 7 octobre 1922, Cendrars note encore à l'attention de Robert Guiette : « Einstein est plus con que jamais ». À cette époque, Einstein est jugé à Berlin pour blasphème suite à la publication de sa pièce « La Mauvaise nouvelle » et est condamné à une lourde amende. Voir « Lettres de Carl Einstein à Moïse Kisling » (éd. Liliane Meffre), in *Cahiers du Musée national d'art moderne* 62, hiver 1997, p. 111.

16 Cette appréciation concerne plutôt la réédition de *Negerplastik* – non traduit à l'époque – que *La Sculpture africaine* publié en 1921; le premier texte est souvent considéré comme très théorique.

17 Lorsqu'il envoie ces poèmes au rédacteur de la revue italienne *La Diana*, il indique « Paris, février 1916 ». Voir TADA 1, p. 374.

18 J'associe volontiers : BC II/ E 2 et 3 ; BC III/ E 4 ; BC IV/ E 18 ; BC V/ E 21 ; BC VI/ E 54 ou 55 ; BC IX/ E 80 et BC X/ E 20. Les références à Cendrars sont les séquences numérotées du poème « Les grands Fétiches » (TADA 1, p. 119-121) et celles à Einstein sont les numéros du « Catalogue des œuvres reproduites dans l'édition de 1915 » disponibles dans *Negerplastik*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 87-107.

19 La première édition de *Negerplastik* ne contenait pas les légendes des œuvres reproduites et celles-ci étaient donc sans « provenance » muséale. Plutôt que d'inscrire un « Berlin » plausible au vu de cette publication allemande, il était sans doute plus diplomatique de noter, en pleine guerre, « British Museum » ou « Paris » au bas des poèmes.
20 Qui exposait Moïse Kisling et André Rouveyre.

Paris 10 avril 22

Je donne la seule autorisation à M. Blaise Cendrars de traduire mon livre « Bebouquin » (première et deuxième partie) option jusqu'au premier janvier 1923. Carl Einstein.

Nous avons donc la preuve qu'ils se sont rencontrés (la date précède d'une semaine le message à Guiette) et qu'ils étaient suffisamment proches pour que Cendrars se voie confier une traduction de l'allemand²¹... Ce droit de traduction peut surprendre : Cendrars a coupé les ponts avec l'Allemagne et il ne traduit plus depuis l'avant-guerre. La pratique de la traduction a participé à sa formation d'écrivain, mais il l'a abandonnée en 1911, l'été où a commencé la rédaction d'*Aléa*, son premier roman à caractère largement autobiographique. Onze ans plus tard, alors que justement *Aléa*, méconnaissable, paraît dans la revue des *Feuilles Libres* sous le titre *Moganni Nameh*, il semble envisager une « reprise », le retour du monde d'avant 14.

De plus, *Bebouquin oder die Dilettanten des Wunders (ou les dilettantes du miracle)* a paru en 1912 et est resté « en avance sur son temps »²², selon la formule prononcée par un ami d'Einstein à l'époque. Ce roman autobiographique, où le double de l'auteur est marqué par le suicide par pendaison de son père alors qu'il n'avait que 14 ans, est toujours « en avance sur son temps », car l'essai d'écriture nouvelle est resté à peu près insaisissable... Liliane Meffre, spécialiste de l'œuvre d'Einstein, précise que le roman offre « une nouvelle littérature fondée sur une nouvelle grammaire visuelle et auditive en accord total avec le 'Zeitgeist' »²³.

Le projet qui lie Einstein et Cendrars semble encore moins réaliste quand on apprend qu'en 1918 Clément Pausaers a traduit les trois premiers chapitres du roman dans sa revue belge

21 A cette date, Rubiner est décédé, mais de nombreux autres proches ont pu servir d'intermédiaires.

22 Propos de l'écrivain Franz Blei, cité par Georges Didi-Hubermann, « L'anachronisme fabrique l'histoire : sur l'inactualité de Carl Einstein », in *Carl Einstein, Etudes Germaniques*, n° 1, 53^e année, janvier-mars 1998, p. 30.

23 Liliane Meffre, *op. cit.*, p. 37.

Résurrection (n°s 3 et 4) et que Yvan Goll en a traduit des extraits publiés dans la revue de Florent Fels *Action* (n°s 5 et 7) en 1920 et 1921²⁴. De plus, *Bebouquin* est dédié à André Gide (qu'Einstein admirait et nommait « Le Révolteur »)... ce qui ne pouvait guère séduire Cendrars.

Au message conservé qui confirme la rencontre des deux hommes s'ajoute le livre d'Einstein resté dans la bibliothèque du poète, *Anmerkungen* (Berlin, Aktion, 1916), qui révèle plus qu'une simple politesse. Constitué de plusieurs essais, dont un sur André Gide et un autre sur Paul Claudel, il porte en dédicace :

« A mon très cher Blaise / Avril 22 / Carl ».

En 1922, le projet de traduction me semble confirmer la difficulté de Cendrars à trouver une nouvelle voie créatrice, matérialisée simultanément par la reprise d'*Aléa* (1911) devenu *Moganni Nameh* dans la revue *Les Feuilles libres*, cette même année. La rencontre des deux hommes se place probablement sous le signe d'une nostalgie d'avant-guerre (Paris, Berlin, la bohème et l'anarchisme évoqués en ouverture de mon propos), mais elle est surtout guidée par les arts nègres : Einstein vient d'éditer et de rééditer ses volumes fondateurs, alors que Cendrars a publié *Anthologie nègre*, son premier « livre ». Les échanges furent sans doute nourris, puisqu'en 1925²⁵, dans ses *Afrikanische Legenden*, Einstein reprend plusieurs contes extraits du volume du R. P. Trilles paru en 1912, *Le Totémisme chez les Fan*, ouvrage de référence de l'anthologie²⁶.

24 Clément Pausaers était signataire du *Manifeste Dada*. La revue de Florent Fels avait aussi fait paraître en traduction française dans sa revue une « Chanson nègre » et une « Prière nègre » d'Einstein, parues en 1916.

25 Cette même année 1925, Cendrars participe au fameux *Europa Almanach - Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode*, édité par Carl Einstein et Paul Westheim. On y trouve le poème « Sur la robe elle a un corps » intitulé pour l'occasion « La Robe simultanée A Mme Sonia Delaunay Blaise Cendrars 1914 », Nendelin-Liechtenstein, Klaus reprint, 1973, p. 206.

26 Janos Riesz a récemment indiqué quelques sources de Einstein pour son volume *Afrikanische Legenden*, et elles recourent à la bibliographie de Cendrars, qu'il s'agisse de Trilles, de Béanger-Féraud, de Le Hérissé ou encore d'Equilbecq et Junod.

Michel Leiris a commenté chacun des deux ouvrages qui nous intéressent en précisant que *Negerplastik* était pour lui un « ouvrage ethnographiquement des plus flous, mais esthétiquement important »²⁷, tandis que l'*Anthologie* n'était « pas un livre, [mais] un acte »²⁸. Ainsi, l'un et l'autre posent un « acte esthétique ». Il est vrai qu'en 1915 Einstein est en avance de trois ans sur l'« À propos d'art nègre » publié en 1918 par Apollinaire et son essai « confère aux objets d'art africain un statut définitif d'œuvres d'art à part entière »²⁹. Son petit livre modifie la perception de l'art africain en Europe. Peu de choses sont connues de la motivation de ce volume, dont la préparation a commencé en 1913. Il semble qu'il réponde à un besoin personnel, et soit aussi une forme de soutien à ses amis cubistes parisiens³⁰. Comme le déclare Einstein lui-même :

Certains problèmes qui se posent à l'art moderne ont provoqué une approche plus scrupuleuse de l'art des peuples africains. Comme toujours, là encore, un processus artistique actuel a créé son histoire : en son centre s'est élevé l'art africain. Ce qui paraissait auparavant dépourvu de sens a trouvé sa signification dans les plus récents efforts des peintres plasticiens. On a deviné que rarement ailleurs que chez les Noirs on avait posé avec autant de clarté des problèmes précis d'espace et formulé une manière propre de création artistique [...]. Ma brève description de l'art africain ne pourra se soustraire aux expériences faites par l'art contemporain, d'autant plus que ce qui prend de l'importance historique est toujours fonction du présent immédiat³¹.

Ses démarches sont à lier directement au cubisme et à la « tridimensionnalité » de l'œuvre, en tant que forme close, soit une dimension formelle, autonome, surpuissante qui « doit rendre l'espace à trois dimensions »³². Cette approche esthétique condamne l'ethnographie : Einstein récuse l'évolutionnisme qui

27 Cité par Klaus H. Kiefer, « Fonctions de l'art africain dans l'œuvre de Carl Einstein », in *Images de l'Africain de l'Antiquité au XX^e siècle*, dir. Daniel Droixhe et Klaus H. Kiefer, Frankfurt : Peter Lang, Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft 10, 1987, p. 153.

28 Michel Leiris, « Préface », in Blaise Cendrars, *Œuvres complètes* III, Paris, Club français du livre, 1969, p. XVI.

29 Carl Einstein, *La Sculpture nègre*, Paris, L'Harmattan, 1998. Introduction de Liliane Meffre, p. 7.

30 Liliane Meffre, *Carl Einstein*, op. cit., p. 106.

31 *Ibid.*, p. 110-111.

32 *Ibid.*, p. 113.

nie toute historicité et il s'oppose au préjugé fonctionnaliste qui fait des sculptures de simples objets. Il met en évidence que jusqu'alors la sculpture nègre n'a pu être un objet de connaissance artistique, car les préjugés et la mise à distance « primitiviste » rendaient toute analyse caduque. Il propose donc de modifier les « modèles épistémologiques », comme l'explique Didi-Huberman : l'art nègre jusqu'alors cantonné à une primitivité est confronté à la modernité (le cubisme) : de cette collision (un anachronisme) d'un Maintenant avec un Autrefois naît un nouvel objet. Le « Maintenant » de l'art africain n'est autre que le cubisme³³. Cet anachronisme peut être perçu comme une antithèse créant un décentrement, un décalage qui devient une composante de l'œuvre. Elle doit permettre de dépasser l'analyse ethnographique en couplant l'observation tridimensionnelle et les éléments anthropologiques propres au monde africain, particulièrement les croyances et la religion.

En 1921 pourtant, dans *La Sculpture africaine*, Einstein semble douter de ses premières intentions : « je suis le premier à admettre qu'on se heurte à de grandes difficultés, quand on cherche à expliquer l'art africain »³⁴ ; « L'Afrique [...] se refuse obstinément à satisfaire la curiosité européenne »³⁵. Il constate l'impossibilité à questionner une Histoire écrite, à obtenir des explications des Africains eux-mêmes, et il reconnaît que la contrainte coloniale a rendu amnésique les peuples, ainsi dépossédés de leur passé et de leurs croyances. Einstein ne s'avoue pourtant pas vaincu et je pense que c'est en lien avec cette nouvelle configuration que l'on peut analyser sa ou ses rencontres avec Cendrars en 1922³⁶ : une autre forme d'art, la littérature, la tradition orale, doit lui permettre d'accéder à cette interprétation culturelle.

33 ... et non rendre le moderne primitif. Voir Georges Didi-Huberman, op. cit., p. 47.

34 Carl Einstein, *La Sculpture africaine*, Paris, Crès, 1922, p. 4.

35 *Ibid.*, p. 6.

36 Paru en 1922, *Afrikanische Plastik* est déjà traduit en 1922. *Negerplastik* - réédité en 1920 - ne le sera qu'en 1961 (Yvan Goll en avait traduit le premier chapitre en 1921, dans *Action*, n° 3, Paris).

En 1916, Einstein publiait *Drei Afrikanische Lieder* ; de cette même année sont datés les « Poèmes nègres » que Cendrars envoie dès mai 1917 en Italie au directeur de la revue *La Diana*. Quant à l'appropriation des contes africains, elle commence en 1919 avec la préparation puis la publication de l'*Anthologie* en 1921, année où le Prix Goncourt est remis avec scandale à René Maran pour son fameux *Batouala. Véritable roman nègre*. Einstein essaie au début des années vingt de repenser une approche de l'art plastique en utilisant la « littérature nègre », démarche qui lui permettra de publier en 1925 *Afrikanische Legenden*, aux sources fort proches de celles de Cendrars. Les contes, présentés par les colons ou missionnaires, avaient été récoltés oralement, avant leur transcription, et étaient perçus comme un miroir de la société et des croyances, reflétant une « mentalité commune ». Janos Riesz, qui a récemment mis en évidence les relations d'Einstein avec ses contemporains, précise :

Einstein selbst (wie ähnlich Blaise Cendrars) wechselt die Blickrichtung von der Bildenden Kunst (auf dem Umweg auch über die Ethnographie) zur afrikanischen Dichtung, von der Plastik zum Tanz und zum Ballett [...] ³⁷.

Einstein est convaincu qu'à la tridimensionnalité doivent se joindre des éléments de culture africaine, mais que ceux-ci ne se laissent pas deviner par les objets plastiques eux-mêmes, comme il le précise déjà dans *Negerplastik* : « Utiliser l'art à des fins anthropologiques ou ethnologiques, c'est à mon avis un procédé douteux, car la représentation artistique n'exprime presque rien des faits auxquels s'attache une telle connaissance scientifique » ³⁸. Il faut donc la questionner autrement, c'est-à-dire grâce à un autre art : la tradition orale, proposée sans paratexte ni notes de régie répond à cette interrogation, et c'est exactement le

37 Janos Riesz, « Carl Einstein und die afrikanische Dichtkunst – Ihre Wahrnehmung und ihr Verhältnis zur Bildenden Kunst bei den Zeitgenossen », Lisbonne, 2013, à paraître. Notre traduction : Einstein lui-même (tout comme Blaise Cendrars) a su modifier la façon de regarder, des arts plastiques (par le biais de l'ethnographie) à la poésie africaine, de la sculpture à l'art de la danse [...].

38 Cité par Liliane Meffre, *op. cit.*, 2002, p. 115.

choix fait par Blaise Cendrars pour son *Anthologie*. Les objets poétiques sont ainsi perçus comme des entités et les lire produit une expérience qui – comme pour la sculpture – fait partie de l'œuvre.

La motivation similaire des deux protagonistes ne vise pourtant pas les mêmes finalités. Einstein cherche à expliquer l'art africain, en inventant une démarche novatrice de critique et d'analyste qui vise une « positivité formelle » ³⁹ pour faire « signifier les deux objets, Picasso et l'art nègre, de la même façon » ⁴⁰.

Cendrars n'a pas une démarche de critique, mais agit en artiste qui s'approprie un univers pour le faire sien, pour tester une oralité transposée et ainsi donner à entendre l'acte narratif comme une parole et non comme un écrit. Bien qu'en phase avec divers autres écrivains du début du siècle, il est une fois encore un précurseur. Son alternative africaine est dans un premier temps représentative, car l'*Anthologie nègre* donne les contes presque toujours à l'identique des versions trouvées dans les volumes des colons et des missionnaires ; elle atteste d'un savoir par de multiples références bibliographiques et l'auteur s'y présente comme un compilateur, alors même qu'il construit un monde dans le livre : *Anthologie nègre* s'ouvre sur les « Les Légendes cosmogoniques » qui renvoient à un temps mythique et se clôt avec les « Contes modernes » qui touchent au monde contemporain du volume : peut-être est-ce là l'« anachronisme » reconnu par Didi-Hubermann, car on peut considérer que primitivisme et modernité se juxtaposent dans l'espace du livre grâce à la compilation – principe d'une anthologie – qui place les récits immémoriaux d'une origine du monde en situation de simultanéité avec ceux qui font explicitement référence à la situation coloniale : ils peuvent être « saisis » en une même « expérience », ce que Einstein définissait comme une « spatialité

39 Formule de H. Rosshoff (1970), citée par Klaus H. Kiefer, *op. cit.*, p. 152.

40 Klaus H. Kiefer, *op. cit.*, p. 153.

de la représentation » pour la sculpture, et que l'on peut envisager comme une « temporalité de la représentation » pour l'*Anthologie nègre*.

Comme l'a récemment montré Sylvestre Pidoux, la démarche de Cendrars s'est précisée dans *Les Petits contes nègres pour les enfants des Blancs*, parus en 1928. « Totem », placé tel une préface, modifie le récit proposé par Trilles dans son volume *Le Totémisme chez les Fan*, et l'« échec communicationnel » de l'ethnologue devient un conte qui transforme la relation à l'indigène : la littérature « émerge alors de la difficulté à réduire l'autre à ses propres catégories ; d'un renoncement à le considérer selon les concepts du discours ethnologique du début du XX^e siècle »⁴¹. Le conte peut ainsi être perçu comme une façon de contester « l'altérité irréductible » du topos colonial.

Entre 1915 et 1925 pour Einstein, entre 1916 (avec les « Poèmes nègres ») et 1930 pour Cendrars, l'alternative africaine s'est modifiée et sans doute densifiée. Chacun a modulé sa façon d'approcher l'univers créatif africain et a trouvé des solutions qui passent par la littérature. En fait, pour ces hommes marqués par l'Histoire, la guerre et le « Zeitgeist », l'Afrique est un monde étranger qui leur a permis de trouver une alternative à l'Europe et à son rationalisme destructeur.

Leur pratique n'est pas un « exotisme déguisé », primitivisme qu'Einstein récusait. Mais ce n'est pas non plus le primitivisme dénoncé par les études postcoloniales qui voient en cette décontextualisation (disparition du cadre temporel, spatial et culturel) une procédure réductrice⁴² qui renvoie à une lecture

41 Sylvestre Pidoux, « De l'enquête ethnologique à la littérature de jeunesse : la réécriture dans les *Petits contes nègres pour les enfants des Blancs* », in *Entre Prose et Poésie – Continent Cendrars* n° 15, Paris, Champion, 2013, p. 93.

42 Sans doute faut-il différencier notre lecture critique contemporaine des motivations et de la réception de telles démarches originales à l'époque. Sur une discutée lecture postcoloniale de Cendrars, voir Carole Maccotta, *Stratégies raciales de l'adaptation : l'Anthologie nègre de Blaise Cendrars et le ballet La Création du monde*, Thèse proposée à l'Université de Caroline du Nord (Chapel Hill), 2011. Disponible en ligne : https://cdr.lib.unc.edu/indexablecontent?id=uuid:0519a340-1a11-4827-9930-7241bc4c13d3&ds=DATA_FILE.

a-historique du monde africain. Il faut éviter ici un décalage qui ne saurait être productif : Cendrars et Einstein sont des modernes qui placent l'art nègre dans leur temporalité, pour en faire une part constitutive de leur monde esthétique et créatif. Cette démarche fonde le fameux « anachronisme » né de la rencontre de ce qui était tenu pour Primitif et ce qui est Moderne (cubisme ou oralité dans le discours écrit). D'ailleurs, comme l'a relevé Didi-Hubermann, « ne prend sens dans l'Histoire que ce qui apparaît dans l'anachronisme »⁴³ : le décalage et l'étrangeté sont les modalités d'une expérience poétique et esthétique qui fusionne une relation au temps et à l'espace, sans enjeu idéologique. Leurs intuitions simultanistes ne sont pas trace d'un mépris de l'Histoire, mais plutôt d'un au-delà de l'Histoire, qui signifiait pour eux actualisation et mouvement perpétuel.

Christine Le Quellec Cottier

43 Georges Didi-Hubermann, *op. cit.*, p. 47.