

Modernité du primitif

*Blaise Cendrars est de nous tous celui qui réalise le mieux un nouvel exotisme. Mélange de moteurs et de fétiches noirs*¹. Jean Cocteau

En 1919, Jean Cocteau témoigne de l'intérêt grandissant, parmi les avant-gardes parisiennes, pour les arts dits « primitifs », dont il fait de Cendrars un chef de file. Blaise Cendrars est en effet devenu, pour ses contemporains et la postérité, un représentant de l'attrait envers le « monde nègre » au tournant du XX^e siècle.

Le terme de « nègre », comme ceux de « primitif » ou « sauvage », réfère à une terminologie et à un cadre de pensée communs au début du XX^e siècle. La France, comme le reste de l'Europe, est alors en pleine expansion coloniale. En 1885, la conférence de Berlin a marqué le début d'une phase politique coloniale bien plus invasive, motivée par des intérêts économiques. À l'occasion de cette conférence, en l'absence des principaux concernés, l'Afrique est répartie entre les différentes puissances occidentales, qui suivent un programme de conquête en trois points : civilisationnel, commercial et scientifique.

C'est au XIX^e siècle en effet que prend naissance la discipline scientifique de l'ethnologie. En parallèle, la découverte de sites préhistoriques en France participe à alimenter une conception évolutionniste des peuples. Les ressemblances perçues entre ces tribus distantes dans l'espace et dans le temps semblent dessiner une ligne d'évolution qui permet d'organiser les peuples, de l'état le plus « primitif » au plus « développé », c'est-à-dire l'Occident. Le « primitif », de la racine latine « primus », signifie en effet l'origine et désigne autant des peuples d'Afrique, d'Océanie ou d'Amérique du Sud, que des hommes préhistoriques.

De ces terres lointaines sont rapportés nombre d'objets, études, sculptures, dictionnaires, qui vont remplir les vitrines des musées d'ethnographie comme celui du Trocadéro. C'est grâce à ces objets témoins que Cendrars, comme beaucoup d'artistes et d'écrivains au début du siècle, découvrent les cultures dites « primitives ». Mise à part une courte escale lors d'un voyage au Brésil, l'écrivain ne s'est en effet jamais rendu en Afrique subsaharienne.

Mais l'éloignement géographique ne fait qu'alimenter l'importance symbolique du monde noir dans l'œuvre de Cendrars. Entre faits ethnologiques et projections fantasmatiques, le « primitif » lui permet d'interroger les codes esthétiques et moraux d'une société occidentale vécue comme étouffante. Le renversement du rapport à l'altérité, qui n'est plus inférieure mais devient une source d'inspiration, est constitutif de ce qu'on a appelé le primitivisme. Cette tendance artistique du début du XX^e siècle, bouscule la chronologie évolutionniste : elle postule la modernité du « primitif » et, inversement, la primitivité de l'artiste moderne.

Cet article propose de parcourir les contours du *continent noir* dans l'œuvre de Cendrars, en s'attardant sur différents textes : les *Poèmes nègres*, certains des *Dix-neuf poèmes élastiques*, l'*Anthologie nègre*, *Feuilles de route* ou *La Création du monde*. Placés dans leur contexte, ils révèlent l'importance d'une esthétique des marges pour l'écrivain.

Primitivisme et exotisme - « Continent noir », (1916)

Au début du XX^e siècle, Blaise Cendrars n'est pas le premier à écrire sur l'Afrique, loin de là. Le continent africain fait l'objet d'une intense production littéraire, qui va des rapports de missionnaires, aux romans d'aventures passant par les récits de voyage. Cendrars a

¹ Jean Cocteau, « Jazz-Band », *Paris-Midi*, 4 août 1919.

connaissance de cette vaste bibliothèque coloniale, selon l'expression récente de Mudimbe¹. Il a lu, comme bien d'autres, le récit d'exploration de Livingstone et s'intéresse au développement de l'ethnologie.

Dans « Continent noir »², un des deux « Poèmes nègres » datant de 1916, il fait référence à cette représentation exotique de l'Afrique, issue du XIX^e siècle. Les « nègres » y sont décrits selon des topoï coloniaux, poussés jusqu'au grotesque : voleurs, cupides, saisissant « tout avec le gros orteil et pliant les genoux enfouissent tout sous leur pagne ». Le poème se présente comme une suite de propos sur l'Afrique, allant de la classification ethnologique à la légende. « L'île merveilleuse de Saint-Borandion [qui] paraît et disparaît de temps en temps » fait émerger en effet un imaginaire romanesque propre aux romans d'aventures. Aucune prétention d'objectivité dans cette somme de « on dit ». Le « continent noir » annoncé dans le titre semble moins désigner la réalité géographique qu'un matériau livresque, un continent de mots et de fantasmes donc.

Cendrars se joue des stéréotypes véhiculés par la littérature sur le monde « nègre ». Comme l'écrivait Mac Orlan à propos de *La Folie Almayer* de Joseph Conrad : « l'exotisme ne domine pas la pensée de l'auteur, mais c'est au contraire l'auteur qui se sert de l'exotisme pour broder son sujet, ce qui est très différent [...] »³. Cendrars réutilise lui aussi les stéréotypes exotiques avec ironie et révèle la part de mythes associée à l'Afrique depuis l'Antiquité. Il prend ainsi du recul vis-à-vis des hiérarchies établies par une pensée raciste, qui voit en l'homme noir un être adonné au vol, cupide, paresseux, etc. La mention de la pensée de Strabon, qui « trouvait [l'Afrique] si peu considérable », est ainsi à entendre à rebours, c'est-à-dire comme un appel justement à s'y intéresser.

L'art « nègre » - « Les Grands fétiches », (1916)

Ce sont les artistes qui, les premiers, découvrirent la beauté des arts « primitifs » autour de 1900⁴. Mais le terme « découvrir » est à pondérer car les objets « primitifs » étaient exposés dans la capitale depuis quelques dizaines d'années déjà. Le musée d'ethnographie du Trocadéro, par exemple, avait ouvert ses portes au public en 1882 et l'on pouvait trouver quantité de sculptures africaines et océaniques dans les magasins de curiosité. C'est donc le regard des artistes occidentaux qui change à cette époque. Alors que les objets « primitifs » étaient auparavant considérés comme des objets usuels, exposés dans les musées d'ethnographie, les artistes d'avant-garde commencent à leur accorder une valeur artistique. Le poète Guillaume Apollinaire, qui a écrit plusieurs articles à propos de l'art « nègre » dans les années 1900-1910, déplore par exemple que les collections du Trocadéro : « sont mêlées de façon à satisfaire la curiosité ethnique et non le sentiment esthétique. Et, cependant, il y a là quelques œuvres d'art de premier ordre [...] »⁵.

Ce changement de perception est crucial car il rejoue le rapport à l'altérité, à qui est rendue une certaine légitimité artistique. Dès lors, les artistes d'avant-garde s'inspirent de ces formes et ces

¹ Valentin-Yves Mudimbe, *The Invention of Africa. Philosophy and the Order of Knowledge* Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1988.

² Blaise Cendrars, *Œuvres romanesques précédé de Poésies complètes I*, Claude Leroy, Jean-Carlo Flückiger, et Christine Le Quellec Cottier (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 87-88.

³ Mac Orlan, « La Folie-Almayer et les aventuriers dans la littérature », *La Nouvelle Revue Française*, t. 81, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1920, p. 933.

⁴ Voir Philippe Dagen, *Le peintre, le poète, le sauvage : les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, 1998.

⁵ Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes tome II*, Pierre Caizergues et Michel Décaudin (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1991, p. 473-476.

expressions si différentes pour interroger et renouveler leur propre pratique. Tableau généralement pris comme l'exemple fondateur de cette inspiration « primitive », *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso (1907) ne se contente pas d'emprunter certains motifs à une esthétique africaine. Les masques participent d'une interrogation sur le paradigme de la vision et d'une recherche d'expressivité. Selon William Rubin, le primitivisme est lié à une mutation générale de l'art au début du XX^e siècle, qui rompt avec les habitudes de représentation héritées du réalisme et de l'impressionnisme¹.

Picasso, Derain, Vlaminck, Braque : tous évoluent dans les mêmes cercles parisiens. Mais cette effervescence artistique touche aussi à d'autres domaines : la musique, la mode ou la littérature. Depuis 1912, Cendrars est à Paris où il rencontre les personnalités de ce milieu et participe à l'émulation artistique de l'avant-garde. Il s'intéresse lui aussi aux cultures extra-occidentales. En 1916, il écrit « Les Grands fétiches »², une série de portraits de statues tribales qu'il aurait vues lors d'une visite au British Museum à Londres. En réalité, il a utilisé les illustrations du livre de Carl Einstein, premier historien de l'art à avoir théorisé l'importance esthétique de la sculpture africaine et océanienne dans l'essai *Die Negerplastik*³ (1915)⁴. Dans les « Les grands fétiches », Cendrars porte lui aussi une grande attention aux lignes et aux volumes des sculptures. Brefs, coupés nets, les dix portraits présentent une écriture brute à la sexualité violente et exacerbée. La voix du poète alterne avec celle prêtée aux fétiches, une manière de rendre une intériorité à ce qui est doublement objet, à la fois sculpture et curiosité des scientifiques. En effet, il n'est pas courant à cette période de faire d'africains, ou d'éléments africains, des narrateurs. Ils restent plus souvent à l'état de motifs, muets et sauvages, que l'on garde dans le décor⁵.

La date indiquée au bas du poème, « *British Museum. Londres, février 1916* », est à comprendre de manière plus symbolique que réelle, car le poète était hospitalisé à Sceaux à ce moment-là. Engagé dans la légion étrangère, Cendrars est revenu du front avec un bras en moins, fauché par une rafale de mitrailleuses. Les *Poèmes nègres*⁶ sont les premiers écrits de la main gauche. La renaissance à l'écriture est ainsi placée sous le signe du primitivisme, ce qui offre un regard oblique sur une lecture plus connue de l'œuvre⁷.

Pour Cendrars, comme pour les artistes et les poètes d'avant-garde, les cultures extra-occidentales sont porteuses de renouveau, paradoxalement. Il est étonnant en effet d'associer le « primitif », c'est-à-dire l'arriéré, l'archaïque, à un renouvellement contemporain. Mais c'est la caractéristique du primitivisme que de jouer sur temporalité anachronique. Le « primitif » n'est pas « premier » au sens où il serait au point de départ d'une évolution, mais parce qu'il porte en lui le principe de l'humanité, occulté par des siècles de civilisation. Pour les artistes et les écrivains d'avant-gardes, il s'agit de retrouver ce qu'il y a de premier en l'homme et dans l'art, de renouer avec une simplicité essentielle.

¹ William Stanley Rubin, *Le primitivisme dans l'art du 20^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, Flammarion, 1987.

² Blaise Cendrars, *Œuvres romanesques précédé de Poésies complètes I*, op. cit.

³ Voir l'article de Christine Le Quellec Cottier, « Blaise Cendrars et Carl Einstein - L'alternative africaine d'un début de siècle », in *Blaise Cendrars et le monde germanique*, Wagner Birgit (éd.), *Feuilles de route*, Bulletin de l'association AIBC, 52, 2014, pp. 49-63.

⁴ Carl Einstein, *Les arts de l'Afrique*, Paudrat Jean-Louis et Meffre Liliane (éd.), Paris, J. Chambon, 2015.

⁵ À ce propos, voir Jean-Marie Seillan, *Aux sources du roman colonial (1863-1914). L'Afrique à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Karthala, 2006.

⁶ Publiés d'abord séparément dans différentes revues, « Continent noir » et « Les Grands Fétiches » ont été réunis pour la première fois dans les *Poésies complètes* de 1944, sous le titre de *Poèmes nègres*. À ce propos, voir les « Notes » des *Œuvres romanesques précédé de Poésies complètes*, op. cit., p. 1263-1265.

⁷ Voir notamment Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

L'altérité de la langue - « Mee too buggi », (1919)

Si l'art se sert du primitif pour réfléchir au paradigme de la vision et à la manière de représenter, la poésie, elle, interroge la manière de signifier à l'aide des langues extra-occidentales. La question d'une influence « nègre » a souvent été discutée dans le domaine artistique mais peu en littérature, peut-être parce que la matérialité des sculptures rend plus évidente cette circulation culturelle. De nombreuses informations sur les langues et les traditions littéraires africaines parvenaient cependant en Europe par le biais d'articles de missionnaires ou d'ethnologues. De cette manière, les poètes eurent accès à des transcriptions de contes, des vocabulaires ou des commentaires phonologiques de langues africaines et océaniques. Pour composer ses *Poèmes nègres*, Tristan Tzara a par exemple consulté la revue d'ethnologie *Anthropos* lorsqu'il était à Zurich. Si les poètes d'avant-garde ne sont pas devenus bilingues en ronga ou en bambara, ils se passionnent néanmoins pour les sonorités de ces mots si exotiques à l'époque.

Dans « Mee too buggi »¹, un des dix-neuf poèmes élastiques parus en 1919, Cendrars parsème ses vers de termes étrangers² : « Comme chez les Grecs on croit que tout homme bien élevé doit savoir pincer la lyre / Donne-moi le fango-fango / Que je l'applique à mon nez / Un son doux et grave / De la narine droite / [...] ». À l'instrument noble qu'est la lyre, le poème préfère la flûte nasale. « Mee too buggi » opère un renversement par lequel le trivial est valorisé. L'utilisation de mots étrangers crée un effet d'illisibilité. Comme la signification de *Volotoo*, *Papalangi* ou *Mee too buggi* échappe, c'est alors la matérialité du signifiant qui ressort, avec ses sonorités singulières.

Ce poème est représentatif des recherches poétiques menées par les avant-gardes parisiennes. Dans les années 1910, Apollinaire, Cocteau, le groupe Dada ou Cendrars, cherchent à libérer la langue du signifié pour souligner sa dimension sonore, vibratoire, rythmée³. Ils souhaitent se détacher d'une conception rationnelle de la littérature pour trouver une autre forme d'expressivité, une altérité de la langue. Usant de procédés phonologiques, se jouant des règles grammaticales, ils tentent de créer une coupure entre la valeur des sons et la charge sémantique des mots, pour retrouver un rapport primitif à la langue. Leurs motivations relèvent moins d'une pensée de l'origine que d'une volonté de rendre à la poésie sa puissance performative. L'exemple des langues extra-occidentales accompagne ainsi des recherches esthétiques qui sont à la pointe de la modernité.

Transposer l'oralité – L'Anthologie nègre (1921)

En plus d'études ethno-linguistiques, circulaient à cette époque en Europe de nombreux recueils de contes africains, transcrits par les missionnaires ou les ethnologues. La première étude où il est question de récits africains, celle de l'abbé Grégoire⁴, date déjà de 1808. Mais ce qu'accomplit Cendrars en 1921 est sans précédent. Il publie alors une somme de récits africains sous le titre d'*Anthologie nègre*. Il ne s'agit plus d'approcher ces textes comme des curiosités ethnologiques, source d'information sur des peuples inconnus, mais de révéler leur dimension

¹ *Ibid.*, p. 70.

² Sur la technique de collage et les sources de « Mee too buggi », voir Jean-Pierre Goldenstein, *Dix-neuf poèmes élastiques*, Paris, Méridiens Klincksieck, coll. « Connaissance du 20^e siècle », 1986.

³ Voir Annie Tomiche, « Poétiques de l'altération dans/de la langue », in *Altérations, créations dans la langue : les langages dépravés*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, pp. 5-23.

⁴ L'abbé Grégoire, *De la littérature des nègres, ou Recherches sur leurs facultés intellectuelles, leurs qualités morales et leur littérature*, 1808.

poétique¹. Dans le domaine littéraire, Cendrars accomplit le renversement proposé par les artistes à propos des arts primitifs. « Plus qu'un livre, dira Michel Leiris, c'est un acte² » !

Pour composer son anthologie, Cendrars a glané contes et légendes dans les écrits d'ethnologues comme René Basset, François-Victor Equilbecq ou Henri Alexandre Junod. Il dit avoir compulsé 11 821 volumes à la Bibliothèque nationale française. Ce chiffre extravagant montre à quel point l'univers de Cendrars est livresque. Les sources identifiées se montent toutefois à une dizaine d'ouvrages. De ce matériau, Cendrars a prélevé certains contes en les assemblant selon des motivations personnelles. Il a refusé une organisation culturelle liée à des groupes linguistiques et a supprimé tout commentaire ou explications ethnologiques. Les contes et légendes acquièrent ainsi une autonomie esthétique et la tradition orale entre en littérature, ce qui est loin d'aller de soi à l'époque. Selon Janos Riesz, la valorisation de l'art et de la littérature africaine au cours des trois premières décennies du XX^e siècle, à laquelle a contribué Cendrars, a préparé l'accueil enthousiaste réservé aux premières prises de parole noires dans les années 1930³.

Pourquoi est-ce que ces récits intéressent tant Cendrars ? Car « ce qui caractérise l'ensemble de la littérature nègre est son lyrisme », qui montre une autre « façon d'être et de sentir »⁴, comme il le dira lors d'une conférence à Sao Polo en 1924. Dans ce monde pleinement colonial, l'imaginaire et les histoires africaines semble présenter un rapport au monde différent, direct, sensitif et irrationnel. Cette représentation des langues et récits « nègres » n'est pas exempt d'une logique évolutionniste, formulée par exemple par Henri Alexandre Junod à propos des Ronga, un peuple d'Afrique du Sud : « les Ronga sont encore dans l'enfance de l'art. Mais l'enfance a aussi ses charmes »⁵. Son commentaire est significatif quant à la mentalité d'une époque. Il écrit encore : « L'esprit bantou, s'il n'est guère mathématique [...], se distingue par la vivacité de l'imagination. [...] Elle submerge tout à fait la raison ! » Ce débordement de la raison par l'imaginaire n'est pas pour déplaire à Cendrars. Pour l'*Anthologie nègre*, il a d'ailleurs privilégié les récits à caractère magique, fantastique, mythique. La première section est composée par exemple de légendes cosmogoniques.

Ces contes présentent des tournures de phrases inhabituelles qui laissent deviner la syntaxe d'une langue étrangère. Les répétitions de structures et de mots font entendre un rythme et une diction autres. De plus, Cendrars modifie la temporalité des verbes – du passé au présent – pour créer un effet d'immédiateté et donner l'impression d'une forme d'oralité. Comme le souligne Christine Le Quellec Cottier : « 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 écrit⁶. » Il poursuit cette démarche d'appropriation avec *Petits Contes nègres pour les enfants des Blancs* en 1928, dont il est cette fois l'auteur. Il s'est néanmoins inspiré des récits recueillis pour l'*Anthologie nègre*, qu'il retravaille, coupe, transforme. Le sens change, la morale aussi, les traits d'oralité sont accentués

¹ Voir la Préface par Christine Le Quellec Cottier de l'*Anthologie nègre ; Petits contes nègres pour les enfants des Blancs ; Comment les Blancs sont d'anciens Noirs ; La création du monde*, textes présentés et annotés par Christine Le Quellec Cottier, Paris, Éditions Denoël, TADA, t.10, 2005.

² Michel Leiris, in Blaise Cendrars, *Œuvres complètes*, III, Le Club français du livre, 1969, p. XVI.

³ János Riesz, « Carl Einstein et la littérature africaine : sa perception et son rapport aux arts plastiques chez les contemporains », in Michel Espagne et Hans-Jürgen Lüsebrinck (dir.), *Transferts de savoirs sur l'Afrique*, Paris, Karthala, 2015, pp. 271-291.

⁴ Blaise Cendrars, « Sur la littérature des nègres », in *Anthologie nègre*, op. cit., pp. 273-288.

⁵ Henri-Alexandre Junod, *Les Ba-Ronga. Etude ethnographique sur les indigènes de la baie de Delagoa moeurs, Droit coutumier, Vie nationale, Industrie, Traditions, Superstitions et Religion*, Neuchâtel, s.n., 1898, p. 251. Consulté à la Bibliothèque nationale suisse : <http://permalink.snl.ch/bib/sz000675528>.

⁶ Christine Le Quellec Cottier, « Blaise Cendrars et Carl Einstein- L'alternative africaine d'un début de siècle », art. cit., p. 61.

et les temporalités modifiées. Cendrars donne une nouvelle vie à ces récits traditionnels africains.

Le philosophe contemporain Souleymane Bachir Diagne formule deux façons d'envisager une telle entreprise¹. La première est de considérer cette transposition comme une forme d'assimilation ou, pour reprendre les termes d'un débat contemporain, d'« appropriation », de la part d'une culture impériale envers la langue d'un peuple dominé. La seconde est de lire ce travail d'adaptation comme une mise en co-présence de deux traditions, car le texte oral traduit en français porte la présence, virtuelle bien sûr, de la langue depuis laquelle il a été créé. « Le genre littéraire de la récréation, en français écrit, de l'orature indigène constitue aussi un éloge authentique de la langue africaine, présente dans le texte produit par la « traduction », établissant ainsi un dialogue entre le français et elle. »²

En 1923 déjà, un récit de l'*Anthologie nègre* avait été l'objet d'un travail d'adaptation, afin d'écrire l'argument d'un ballet « nègre ». En proposant *La Création du monde*, Cendrars collabore avec une équipe aux projets novateurs. Pour ce ballet audacieux sont associés Rolf de Maré, directeur des Ballets suédois ; Jean Börlin, chorégraphe ; le compositeur Darius Milhaud, qui a introduit dans la musique française des éléments de jazz ; et, finalement, Fernand Léger pour le décor et les costumes. En 2000, on a pu apprécier l'inventivité totale de ce ballet grâce à sa recreation à Genève à l'occasion de l'exposition *La Création du Monde – Fernand Léger et l'art africain*. En effet, ce que Cocteau a qualifié de « crise nègre »³ ne se cantonne pas à l'art ou à la littérature. Le primitivisme est à la fois la rencontre de cultures, et de disciplines : métissage entre ethnologie, musique, arts plastiques et littéraires. La transversalité de cette tendance est révélatrice des aspirations d'une société profondément ébranlée par la Guerre, pour qui le « primitif » représente un nouvel espoir.

Rompre – Feuilles de route (1924)

En 1920, après la Grande Guerre, l'art « nègre » connaît en Europe un succès grandissant qui confirme son rôle d'altérité. Le « primitif » est vu alors comme une échappatoire, permettant de rejeter les codes d'une civilisation défailante et destructrice. Cette figure est révélatrice des insuffisances de la société occidentale, à laquelle elle apporte, par sa simplicité et son authenticité, les conditions d'un renouveau. En effet, ce monde « nègre », auquel s'identifie Cendrars et les autres artistes de sa génération, est en partie fantasmé et projectif. Il leur permet d'afficher une rupture avec un ordre et des valeurs. Dans « En route pour Dakar »⁴, le poète exprime ce besoin d'indépendance qui prend le monde « noir » pour caution :

[...] Adieu l'Europe que je quitte pour la première fois depuis 1914

Rien ne m'intéresse plus à ton bord par plus que les émigrants de l'entrepont juifs russes basques espagnols portugais et saltimbanques allemands qui regrettent Paris

Je veux tout oublier ne plus parler tes langues et coucher avec des nègres et des négresses des indiens et des indiennes des animaux des plantes

Ce poème est issu du premier volet du recueil *Feuilles de route, Le Formose*. Sous la forme d'instantanés, les poèmes de *Feuilles de route* restituent les étapes du voyage pour le Brésil en 1924. Synonyme de rupture avec Paris, son milieu et ses codes, ce départ vers le Nouveau

¹ Souleymane Bachir Diagne, « Cultural Mediation, Colonialism & Politics. Colonial « Truchement », Postcolonial Translator », in Wale Adebaniwi (éd.), *The political economy of everyday life in Africa. Beyond the margins*, Suffolk, Boydell & Brewer, 2017, pp. 308-317.

² *Ibid.*, p. 315. Je traduis.

³ Jean Cocteau, « Opinions sur l'art nègre », in Florent Fels et Marcel Sauvage (dir.), *L'Action*, n°2, Mars, 1920.

⁴ Blaise Cendrars, *Œuvres romanesques précédé de Poésies complètes I, op. cit.*, p. 134.

Monde est un tournant décisif pour Cendrars. Il est invité par Paul Prado, son ami et mécène qui l'accueille à Sao Paulo et lui présente les artistes modernistes. À plusieurs égards, les motivations de Cendrars rejoignent celles des modernistes brésiliens, qui cherchent à se libérer des conventions stylistiques pour faire entendre la voix populaire. Ces derniers rejettent l'autorité européenne pour forger une nouvelle identité brésilienne qui puise aux sources du primitif noir et indien¹.

L'édition originale du *Formose* est illustrée de huit dessins de Tarsila do Amaral, peintre brésilienne et grande amie de Cendrars. Sur la couverture de cette première édition figure le dessin *La Nègresse*. Liant l'Afrique et le Brésil, la figure du « nègre » témoigne d'une primitivité universelle. En effet, la référence au « primitif » joue simultanément à un double niveau : le primitif est loin, il est l'étranger qui confronte l'Occident à ses propres limites ; mais il est aussi cette part énigmatique et précieuse en chaque homme, par laquelle celui-ci communique avec une simplicité et une vérité essentielles. L'homme moderne est primitif : telle est la proposition innovante qu'affirmèrent les avant-gardes à travers leurs pratiques esthétiques.

Le « nègre » n'est donc pas seulement l'Africain, l'Océanien ou le Brésilien. Il est cette zone incivilisée en l'homme. Cendrars s'est longuement identifié à cet alter égo africain, qui lui a permis d'afficher une distance face aux codes et aux valeurs européens. C'est ce que laisse deviner « Bijou-Concert »², un autre poème de *Feuilles de route* :

Non
Jamais plus
Je ne foutrai les pieds dans un beuglant colonial
Je voudrai être ce pauvre nègre je voudrais être ce pauvre nègre qui reste à la porte
Car les belles négresses seraient mes sœurs
Et non pas
Et non pas
Ces sales vaches françaises espagnoles serbes allemandes qui meublent les loisirs des fonctionnaires
cafardeux en mal d'un Paris de garnison et qui ne savent comment tuer le temps
Je voudrais être ce pauvre nègre et perdre mon temps

Ainsi est exprimée une lassitude face à la culture occidentale. La référence au monde « noir » a une force critique. En s'identifiant au « nègre », Cendrars cherche à se décentrer pour penser la civilisation et la littérature française à partir de ses marges.

Quelle réception ? - *Comment les Blancs sont d'anciens Noirs* (1930)

En 1930, paraît *Comment les Blancs sont d'anciens Noirs*. Ces récits issus de la masse de documents regroupés pour l'*Anthologie* n'arrivent alors pas à attirer l'attention de la critique et laissent aujourd'hui ses lecteurs sceptiques. Il est parfois difficile en effet de se confronter à ces textes de près de cent ans, avec leur cadre de pensée et leurs références propres. Car dans ce dernier recueil se lit nettement la supériorité des Blancs au fil de l'Histoire, réactivant les théories de hiérarchisation des peuples. Dans la légende intitulée « Origine des blancs et des nègres », l'image de Manicogo qui reste noir dans la rivière car il n'arrive pas à se laver, contrairement à son frère blanc Zonga, a effectivement de quoi déranger.

Il serait faux cependant d'interpréter ces contes comme un mépris envers l'homme africain, colonisé et soumis, car Cendrars ne s'identifie pas au Blanc mais au Noir. Être « nègre »

¹ À propos de Cendrars et des Modernistes brésiliens, voir Sylvestre Pidoux, *Les frontières de l'œuvre : Paris, São Paulo, Sacramento : les lieux de Blaise Cendrars (1923-1926)*, Thèse de français sous la co-direction de Jérôme Denis et Christine Le Quellec Cottier, Université de Lausanne, 2016.

² Blaise Cendrars, *Œuvres romanesques précédé de Poésies complètes I, op. cit.*, p. 140.

représente une certaine attitude d'indépendance face aux normes, sociétales et esthétiques, que l'écrivain recherche lui-même dans son écriture et sa vie. Ses romans des années 1920, *Moravagine* ou *Dan Yack*, s'ils ne mettent pas directement l'Afrique en scène, donnent vie, par exemple, à ces êtres hors-normes, brutes, inadaptés, qui représentent eux aussi des figures de sauvages. Pour Cendrars, leur force primitive est signe de liberté. Il perçoit dans ces modèles marginaux, qu'ils soient blancs ou noirs, un élan vital¹.

Conclusion

Si en 1930, après le recueil *Comment les Blancs sont d'anciens Noirs*, Cendrars se détourne du référent africain, il continuera à en affirmer l'importance fondatrice, qu'il fait remonter déjà à son enfance. Dans *Le Lotissement du ciel*, en 1949, il raconte comment, petit, il s'enfermait dans la bibliothèque de son père pour retrouver dans un volume de géographie l'image étrange et fascinante d'un fétiche. L'idole lui a fait découvrir un monde autre, auquel il va s'identifier totalement :

Personnellement, l'idole du tome IX de la Géographie de Reclus m'a plutôt paralysé, ce n'est pas elle qui m'a poussé au voyage ; mais une fois en route, c'est elle qui m'a appris à me tenir tranquille, à cuver, comme elle, cubique et millénaire dans la solitude, le pourquoi de ma présence, inhibition qui fait que je me sens partout étranger, en exil, et déjà alors, et à mon insu, je le comprends aujourd'hui, au sein de ma famille².

L'alternative africaine offre un décentrement essentiel pour Cendrars, qui révèle la modernité de l'art africain en même temps que la part de primitif en l'homme moderne. De cet anachronisme peut surgir un renouveau.

Jehanne Denogent
Université de Lausanne

¹ À ce propos, voir Christine Le Quellec Cottier, « Transparence de Moravagine », in Jean-Carlo Flückiger et Claude Leroy (éd.), *Sous le signe de Moravagine*, Caen, Lettres modernes minard, 2006, pp. 116-128.

² Blaise Cendrars, *Œuvres autobiographiques complètes II*, Claude Leroy, Jean-Carlo Flückiger, et Christine Le Quellec Cottier (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 632.