

PRÉFACE

Lorsqu'un soir d'automne parisien de 1925 Marie Vassilievitch invita ses amis à venir voir sa série de " portraits-poupées ", Cendrars ne cacha pas son émotion : elle avait fait de lui un fétiche nègre. L'artiste russe ne s'était pas laissé distraire par le récent succès " américain " du poète qui venait de publier *L'Or*, et son choix africain montre à quel point elle avait perçu le *continent noir* qui habitait l'âme de Cendrars.

Jeune encore, chez ses parents à Neuchâtel, Freddy Sauser s'enferme dans la bibliothèque de son père et feuillette nerveusement le tome IX de la *Géographie universelle* d'Élisée Reclus pour retrouver l'image d'un fétiche androgyne qui provoque en lui crainte et fascination : " *le volume s'ouvrait toujours à la même page sur une gravure représentant une grande idole de bois accroupie au pied d'un arbre géant dans la forêt vierge, une idole cubique, aux yeux démesurés, aux dents grimaçantes.* " Quarante ans plus tard, dans *Le Lotissement du Ciel*, le poète consacre plus de quatre pages à ce souvenir d'enfance qu'il présente comme fondateur car l'idole a été le sésame d'un monde insoupçonné, fantasmé, 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 famille.

L'Afrique est l'altérité originelle que le futur poète découvre grâce à ses lectures innombrables parmi lesquelles les recueils d'Henri Trilles ont une place de choix. Aux yeux de Cendrars, nul n'a avancé plus loin que ce missionnaire catholique français dans la conscience des primitifs et la pénétration de l'âme nègre :

Depuis, mon amour de la littérature des nègres dans toutes ses manifestations ne s'est jamais apaisé (pas plus que ne s'apaisa jamais jusqu'à ce jour cette titillation intime que je ressens à la vue d'une statuette ou d'un masque nègre, rappel lancinant de l'idole qui me terrorisait la nuit dans mon enfance et me possédait la nuit).

Demeure pourtant une énigme tenace. Alors qu'elle est si précisément retracée par Cendrars, la genèse de sa passion pour l'Afrique se dérobe à la curiosité du lecteur. Le tome IX de la *Nouvelle Géographie universelle* est consacré à *L'Asie antérieure* et si l'Afrique fait l'objet de quatre volumes (X, XI, XII et XIII), aucun d'entre eux n'a pour titre *L'Afrique Équatoriale*, et on n'y rencontre ni l'idole cubique décrite dans *Le Lotissement du ciel*, ni *Histoire de l'éléphant et des rats blancs* qui, on va le voir, a inspiré au poète l'amour des contes nègres. S'agirait-il d'un souvenir-écran ? Ou d'une façon narquoise de suggérer au lecteur trop curieux que l'Afrique pour Cendrars est d'abord *cosa mentale* ?

Ce goût pour le “ monde nègre ” prend cependant une dimension particulière lorsqu'on sait que cet univers représente, dans l'imaginaire du XIX^e et du début du XX^e siècle, la rencontre avec l'origine de l'humanité. L'Afrique permet à l'Occidental de remonter le temps en changeant d'espace. En 1912, lorsqu'il invente son pseudonyme pour devenir Blaise Cendrars, Freddy Sauser se pose en maître de sa propre origine et il choisit d'être un “ Primitif ”. En créant son “ nom nouveau comme une affiche ”, l'homme qui n'a plus de passé fait de l'Africain son alter ego.

C'est avec les premiers explorateurs puis les expéditions coloniales que l'Afrique se dévoile progressivement à une Europe en quête d'origine. Le XIX^e siècle se passionne pour l'homme des temps primitifs et la géologie est à la mode. Ces premières recherches bousculent la chronologie biblique et bien des scientifiques peinent à concilier les observations de terrain et le Livre ; mais, indépendamment de ces gloses, le grand enjeu de l'époque est d'établir une hiérarchie intellectuelle des peuples. Il faut attendre la fin du XIX^e siècle pour que soit envisagée la possibilité de plusieurs cultures primitives et donc l'idée que tous les humains ne suivent pas la même voie, menant évidemment au stade ultime que représenterait l'homme blanc occidental. La première conviction des scientifiques de l'époque – dont Camille Flammarion que Cendrars a lu avec passion et recopié dans ses *Cahiers de jeunesse* – était que les “ êtres des peuplades primitives actuelles, plus animaux qu'humains, offrent l'image la plus rapprochée de l'état primitif de nos propres ancêtres ”. Ainsi, l'Afrique représente-t-elle le plus souvent l'enfance de l'humanité, obligée de grandir pour atteindre le stade de développement supérieur, européen. Cette perception de l'Autre domine toute la littérature africaniste du XIX^e et elle explique le

regard condescendant, paternaliste ou méprisant de bien des colons et missionnaires du début du XX^e siècle.

Cendrars a beaucoup fréquenté les récits de ces voyageurs et il connaît bien le miroir de l'Afrique qu'ils tendent aux Occidentaux. Pourtant, s'il tient à rendre accessible tout un pan des traditions africaines au début des années 20, il ne se confine nullement dans la vision paternaliste d'une Afrique figée dans un folklore immobile. L'Afrique représente pour lui une énergie brute, une force de régénération qui s'impose face à l'Europe qu'il méprise et à l'Amérique qu'il juge trop mercantile. Rentré de New York en juin 1912, il s'est installé à Paris au cours de l'été et il y fait ses premières armes d'écrivain qui veut appartenir aux avant-gardes littéraires. Il rencontre Apollinaire, Delaunay et bien d'autres qui l'accueillent comme un des leurs, après la publication des *Pâques* en automne 1912, puis de la *Prose du Transsibérien* en 1913. Mais Cendrars est l'homme des ruptures, des chocs et des recommencements à zéro. Toute son œuvre en est marquée, qu'il s'agisse de sa volonté de devenir écrivain, de son engagement à la Légion et de sa mutilation en 1915, de son retour à la vie, de la main gauche, en 1917, et bien sûr de toutes les formes d'expression qu'il a pratiquées : la poésie, le cinéma, le roman, le journalisme ou les récits de Mémoires. Cette diversité révèle combien il est fondamental pour lui de n'avoir aucune attache, aucune ligne définie : il se veut libre, toujours. Sa découverte du monde africain et surtout ses poèmes nègres de 1916 – *Continent noir* et *Les grands fétiches* – sont la première étape d'une appropriation qui a perduré jusqu'en 1930, date à laquelle paraît *Comment les Blancs sont d'anciens Noirs*, son dernier recueil nègre.

Le goût des artistes parisiens pour l'art nègre s'est pourtant construit sur une interprétation erronée de ce qu'ils découvraient. Alors qu'en 1909 déjà Apollinaire espérait que les musées cesseraient de classer les objets africains ou océaniens selon leur fonction ou leur curiosité pour les traiter comme des œuvres d'art, tous percevaient ces statues et masques comme des œuvres libres de toute référence ou modèle. Ils opéraient de la sorte une réduction significative puisque les artistes occidentaux n'avaient aucune idée des systèmes mythologiques ou même de la nature auxquels ces sculptures appartenaient. De même, forts de cette interprétation, ils ont utilisé cet art pour " liquider les problèmes esthétiques et philosophiques qui les préoccupaient ". L'art nègre offrait le moyen de rejeter les valeurs occidentales et, bien que des discussions persistent encore aujourd'hui quant à l'origine de son inspiration, c'est Picasso qui a matérialisé une nouvelle perception du réel et opéré " une coupure décisive dans le

langage plastique de l'Occident ” avec ses *Demoiselles d'Avignon*, en 1906 déjà.

En 1920, après la guerre, l'art nègre connaît en Europe un second souffle qui le confirme dans son rôle d'altérité et fait de lui le dernier espoir d'une société qui a touché au tréfonds d'une humanité déchu. Pour survivre à la catastrophe, il faut rejeter les codes d'une civilisation qui a conduit à la faillite et à la destruction, il faut être inadapté, hors normes, comme un primitif moderne. Telle est l'option prise par le poète manchot qui a perdu son bras d'écriture et essaie de se reconstruire. Lui qui tient l'artiste pour un individu d'exception va créer des êtres monumentaux, inadaptés, criminels dont la force primitive est un signe de liberté et un gage de survie. *Moravagine* et *Dan Yack* témoignent exemplairement d'une démarche qui récuse la morale bourgeoise pour célébrer la grandeur de l'idiot et de la brute et faire voir en eux les porteurs d'un élan vital, sauvage.

Tout en s'essayant au roman, Cendrars cherche cette force brute dans l'imaginaire des contes africains qu'il a découverts au cours de ses lectures, puisqu'il n'est jamais allé en Afrique noire qu'à l'occasion d'une brève escale à Dakar sur le chemin du Brésil. Il aborde par le livre une culture de l'oralité fixée par les mots puisque ces contes ont été recueillis, transcrits puis rédigés par des missionnaires ou des colons qui les ont détachés de leur origine. Dans le fameux tome IX de la *Géographie universelle*, le petit Blaise avait fini par dénicher au bas d'une page la traduction d'un conte nègre donnée en note par Élisée Reclus à titre de curiosité, *L'Histoire de l'Eléphant et des rats blancs* : “ ce me fut une telle révélation du monde des nègres et de leur merveilleux, que je me mis à rechercher chez tous les bouquinistes de la petite ville académique et de bigots et à lire tous les livres sur l'Afrique que je pouvais dégotter et qui contenaient des histoires nègres ”.

Lorsqu'elle paraît en 1921, l'*Anthologie nègre* est un événement littéraire : c'est la première fois que de tels récits sont regroupés pour former une somme artistique et non pas ethnologique. Le poète a choisi de les considérer comme des œuvres d'art dont il fallait restituer la force vive. Pour constituer son anthologie, il s'est offert un “ Nègre ” longtemps inaperçu. Lorsqu'il était conseiller littéraire aux Éditions de la Sirène, Cendrars avait demandé à Raymond Radiguet de recopier à la Bibliothèque Nationale les *Petits Châteaux de Bohême* de Nerval. En comparant les manuscrits, Miriam Cendrars s'est rendu compte que la même main avait également transcrit les contes réunis dans l'*Anthologie nègre*. C'est en effet Raymond Radiguet

qui a regroupé et recopié sur environ six cents feuillets les contes et légendes des volumes indiqués par son ami. De cet imposant matériau, Cendrars a prélevé certains contes en les assemblant selon des centres d'intérêt très personnels, et il a privilégié les récits à caractère magique, fantastique, mythique. Il a refusé une organisation culturelle liée à des groupes linguistiques, ce qui était la classification la plus usitée, entre autres par René Basset dont le recueil *Contes populaires d'Afrique* (1903) constitue la source principale de Cendrars. Il s'est inspiré en revanche du choix thématique opéré par l'administrateur des colonies François-Victor Equilbecq dans ses *Contes populaires de l'Afrique occidentale* (1913), autre source importante de l'*Anthologie nègre* qui reprend dans bon nombre de ses chapitres les mêmes formules :

- A. Légendes cosmogoniques, ethniques, héroïques et sociales.
- B. Contes de science fantaisiste (histoire naturelle, astronomie, etc.).
- C. Récits d'imagination pure et dépourvus d'intentions didactiques.
- D. Contes à intentions didactiques, tant de morale pure que de morale pratique.
- E. Fables. Geste burlesque du lièvre et de l'hyène.
- F. Contes égrillards. Contes à combles (se confondants souvent avec les contes égrillards)
- G. Contes-charades.

D'autre part, le nombre important de chapitres consacrés au "Totémisme" et au "Fétichisme" trouve sa source dans l'imposant volume du missionnaire Trilles *Le Totémisme chez les Fân* (Münster, 1912). Sur plus de six cents pages, le religieux considère toutes les applications du totémisme et son importance chez le groupe bantou des Fân. Cette lecture est déterminante car plusieurs contes de l'*Anthologie nègre* en proviennent mais surtout elle questionne le totem, le fétiche, l'idole. Trilles y explique que le Totem est l'enseigne d'un clan, son nom visible, tandis que le fétiche désigne tous les êtres spirituels ou corporels auxquels un culte est consacré : " Le fétiche n'a de valeur que s'il est " influencé ", habité par un esprit, dépositaire d'une force mystérieuse quelconque ". En lisant Trilles, Cendrars retourne auprès de la grande idole de son enfance dont l'" étonnante Présence " le tétanisait en le laissant " savourer sa peur ".

En fabriquant son volume, le poète décide que les récits nègres doivent retrouver leur source vive et qu'il faut pour cela les recréer. À cet effet, il modifie la temporalité en effaçant les temps du passé au profit du présent, il ne donne pas de lexique explicatif et gomme les situations d'énonciation qui permettent de situer ces histoires dans le temps et l'espace. Il maintient, par exception, ces indications dans le dernier chapitre de l'*Anthologie*, " contes modernes ", ce qui lui

permet justement de les nommer “ modernes ” alors qu’ils n’ont pas du tout cette dénomination dans le volume d’Equilbecq. Mais, d’une façon générale, le gommage des références permet au lecteur de se placer plus facilement dans le cercle du griot, d’imaginer qu’il participe à un de ces moments magiques où le conteur capte l’attention de son public par quelques formules d’appel. En agissant de la sorte, Cendrars crée un effet d’immédiateté et valorise le mot qui doit parler de lui-même : rien n’est fixe, le sens est à créer et l’imagination du lecteur participe de la sorte à un *work in progress* qui confirme le caractère inachevé de toute oralité.

Le conte est à nouveau le matériau brut de la communauté et Cendrars donne voix au texte écrit. Tel le griot, l’homme de parole, il converse avec son public. Et la force de l’*Anthologie nègre* tient sans doute à ce relais imaginé par le nouveau conteur car les griots sont par excellence des médiateurs. Ainsi que l’observe Alain Ricard chez les Malinkés, “ les griots sont des hommes qui ne sont pas tout à fait des hommes, puisqu’ils ne font pas la guerre : ils sont plus proches des captifs que des autres hommes. Avec les femmes, ils partagent d’autres activités comme le chant et l’usage des instruments de musique. Cette position ambiguë leur donne un pouvoir spirituel considérable et une position d’arbitre. La parole se joue à travers le griot ”. Être griot signifie être un relais entre les hommes, un poète en qui se joignent le réel et l’imaginaire. Pour Cendrars qui est imprégné des gestes médiévaux et qui renouvellera par la suite le rôle du rhapsode antique en cousant les morceaux de ses histoires, la figure du griot semble être un double nécessaire : il crée dans l’immédiateté de la sensation, de l’inspiration et sa force vive s’enrichit de son public.

Cette liberté d’association et d’appropriation est identique à celle que Marie Vassilieff revendiquait pour ses “ portraits-poupées ” dont elle dut défendre l’originalité :

Mes portraits poupées ne le sont qu’extérieurement, ils sont en réalité une démonstration contre la sévère banalité de la sculpture moderne et classique ; celle-ci ayant à sa disposition toute la richesse de la matière ne sait pas l’exploiter. Est-ce donc un crime que de cueillir un fruit nouveau, est-ce que l’art est limité aux couleurs à l’huile et au marbre de Carrare ? L’art étant une chose naïve et enfantine et pleine de joie et de création – pourquoi donc imiter les autres autant en esprit qu’en création ? .

L’exigence de Marie Vassilieff est un miroir de la démarche de Cendrars qui refuse les cadres et les modèles, alors que les africanistes de l’époque épinglent le poète sur sa façon de procéder. Lorsqu’il rend compte de l’*Anthologie* dans la *Revue d’Ethnographie*, en juin 1922, le célèbre africaniste René Basset relève principalement l’arbitraire des divisions des chapitres et se

demande “ ce que c’est que cette bibliographie ”... Il en repère les imprécisions, très nombreuses il est vrai, puisque les titres de certains ouvrages aussi bien que les noms des auteurs y sont fautifs, mais surtout il la tient pour un énorme fourre-tout sans intérêt étant donné qu’aucune référence directe ne permet de retrouver l’origine des contes cités. Si nous avons choisi dans la présente édition de donner en note les sources de chaque conte, ce n’est nullement pour remettre en cause la portée artistique de l’*Anthologie nègre*, mais pour faire mieux prendre la mesure et les formes de ses interventions.

Un autre africaniste de renom, Arthur van Gennep, consacre lui aussi un bref compte-rendu à l’*Anthologie nègre* dans le *Mercure de France* du 1^{er} juillet 1922. Tout en contestant l’emploi de certains termes utilisés pour les titres de chapitres, il ne s’en prend pas à la bibliographie et prend soin d’ajouter : “ Je ne veux pas faire à Blaise Cendrars [...] des querelles de spécialistes, parce que l’idée de publier une compilation comme celle-ci est très utile à l’expansion, dans le grand public, de sympathies plus actives pour l’ethnographie et le folklore des peuples noirs ”. Cendrars a non seulement lu cette prise de position avec le plaisir qu’on devine, mais il a pris connaissance avec attention de la suite de cette rubrique “ Folklore ”. Van Gennep y présente un ouvrage sur *L’Éternuement et le bâillement dans la magie, l’ethnographie et le folklore médical* (P. Saintyves, 1921) et ce titre se trouve en effet recopié partiellement (*L’Éternuement et le bâillement*) parmi les références bibliographiques que Cendrars a ajoutées de sa main dans son volume personnel de l’*Anthologie nègre*. Cette bibliographie jugée totalement inutile par les spécialistes a été ainsi complétée par l’écrivain d’une cinquantaine de titres dès la parution de l’ouvrage ! Toutefois cette liste complémentaire ne fut jamais publiée du vivant de l’auteur, et nous la présentons ici pour la première fois, en appendice. En 1979, la bibliographie de 1921 fut même supprimée par l’éditeur mais il nous paraît indispensable de la maintenir pour respecter la volonté du poète. Il n’en est pas moins difficile de comprendre pourquoi il a tenu à placer cette copieuse bibliographie à la fin de son *Anthologie* alors qu’il ne prétendait nullement proposer un ouvrage scientifique et a effacé les références ethnographiques des contes. La réponse appartient peut-être à un autre africaniste célèbre, Michel Leiris pour qui, l’*Anthologie nègre*, “ plus qu’un livre, c’est un acte ”.

Toujours, Cendrars a aimé les listes, les répertoires. Ses dossiers d’archives en sont remplis et, à la publication de chacun de ses livres, il veillait à ce que soient inscrits sous les “ déjà parus ” les éternels “ 33 volumes en préparation ”. Ces listes sont sa façon de capter le

monde, de maîtriser un univers, de donner forme à un imaginaire. Cendrars s’y est appliqué pour l’Afrique, le continent infini, en allant jusqu’à préciser lors de sa conférence sur “ La Littérature nègre ” en 1924 à Rio, qu’il avait compulsé... “ 11 821 volumes ” pour établir son anthologie. Ce chiffre rocambolesque bâtit toute une bibliothèque et il révèle à quel point l’univers de Cendrars est livresque : son épopée personnelle est celle d’un aventurier des textes et des mots, jungle dense dans laquelle il dissimule ses véritables sources. Les matériaux de l’*Anthologie nègre* que nous avons identifiés se concentrent, en effet, en une dizaine d’ouvrages, tous de langue française, auxquels nous renvoyons dans le dossier en fin de volume. Il convient cependant de les sortir de l’anonymat dans lequel ils ont été enfouis durant presque quatre-vingt ans, recouverts d’une épaisse couche de références illusoire, véritable jungle papivore. Voici donc les sources majeures de l’*Anthologie* :

Basset, René, *Contes populaires d’Afrique*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1969 (1903).

Equilbecq, François-Victor, *Contes populaires d’Afrique Occidentale*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1972 (1913).

Froger, Fernand, *Étude sur la langue des Mossi*, Paris, E. Leroux, 1910.

Jacottet, Édouard, *Les contes populaires des Bassoutos*, Paris, 1896.

Études sur les langues du Haut-Zambèze, I-II-III, Paris, E. Leroux, 1896.

Junod, Henri-Alexandre, *Contes et chants des Ba-Ronga*, Lausanne, 1897.

Nouveaux contes Ronga, Neuchâtel, 1898.

Épopée de la rainette, conte de la tribu ba-ronga, Neuchâtel, 1897.

Landeroin, M. et Thilo, J., *Grammaire et contes haoussas*, Paris, Imprimerie nationale, 1909.

Monteil, Charles, *Contes soudanais*, Paris, Ernest Leroux, 1905

Trilles, Henri, *Proverbes, légendes et contes Fang*, Neuchâtel, Paul Attinger, 1905.

Le Totémisme chez les Fang, Münster, 1912.

La pratique de l’inventaire permet à Cendrars de rester maître de ses références et par là de son origine, mais elle est surtout à considérer comme une phase de son apprentissage d’écrivain qui se nourrit à la lecture des autres. En 1909-1910, Cendrars a pratiqué la traduction de l’allemand au français, devenant le re-créateur du sens, le passeur de mots. Après la guerre, lorsqu’il commence à recueillir ces contes – en 1919 il en a déjà réuni la majorité – il procède de la même façon en se faisant le griot qui recrée l’oralité nécessaire à la survie des traditions. Cette appropriation fait partie des nombreuses phases expérimentales de Cendrars, mais cette fois-ci de la main gauche : tout est à reconstruire.

L'*Anthologie nègre* est le premier “ livre ” de Cendrars dans la mesure où il avait publié jusqu’alors des plaquettes ou des poèmes en souscription. Sorti des presses de la Sirène en juillet 1921, ce volume de trois cent trente deux pages signe donc son entrée “ sur le marché ”, malgré la crise qui sévit dans l’édition en ce début des années vingt. L'*Anthologie nègre* se vendra mal, en dépit du vif soutien manifesté par un Paul Morand qui, dans *La Nouvelle Revue française* du 1^{er} octobre 1921, estime que ce recueil doit figurer désormais dans les bibliothèques : “ Scientifiquement dressé, muni d’une rigoureuse documentation, il eût fait honneur à un savant. Nous sommes heureux de le devoir à un poète ”. En 1927, René Hilsum, ami de Cendrars et directeur des Éditions du Sans Pareil, rachète deux mille exemplaires invendus pour proposer une seconde édition qui n’a de neuf que la couverture et le premier cahier. Si le volume plaît aux artistes, l'*Anthologie nègre* n’aura pas nourri son auteur.

Ce n’est donc pas sans raisons que Cendrars accepte de collaborer au projet de ballet nègre que souhaitent monter les Ballets suédois. Le directeur de la troupe, Rolf de Maré, vit à Paris depuis de nombreuses années. Amateur de peinture contemporaine et d’arts primitifs, cet aristocrate suédois s’est décidé à élargir ses activités en fondant une troupe de ballet qu’il a installée à Paris en octobre 1920. L’année précédente, il a engagé comme chorégraphe et danseur étoile son compatriote et ami très cher Jean Börlin, et les deux hommes cherchent un art total et moderne où la musique, la danse, la poésie et la peinture se marieraient avec une même exigence : déconstruire le ballet traditionnel. Börlin concrétise cette mission dès la création de son ballet *Sculpture nègre*, en 1919, où il interprète seul une danse mécanique, transformé en totem africain. Quatre ans plus tard, le 25 octobre 1923, naît au Théâtre des Champs-Élysées avec le ballet *La Création du Monde* un “ théâtre mécanique ” dont le décor est un acteur intégré au déroulement du spectacle.

Lorsque Rolf de Maré prend contact avec Cendrars pour l’argument du ballet, il le connaît en tant qu’auteur de l'*Anthologie nègre*, mais il est surtout un ami proche de Fernand Léger qui réalise déjà des décors pour la troupe. En collectionneur averti, Maré achète les œuvres du peintre depuis 1914. Grâce à ce projet de ballet, Cendrars, qui s’est éloigné peu à peu des Éditions de la Sirène, trouve une place de choix au sein d’une équipe aux projets novateurs. Dès 1922 le groupe se constitue autour de Jean Börlin, le chorégraphe, de Léger pour les décors et les costumes, de Cendrars pour l’argument et enfin de Darius Milhaud, de retour d’Amérique, pour la partition. Une telle équipe va révolutionner l’art du ballet et marquer l’histoire de l’art, malgré l’accueil

très mitigé que lui a réservé la critique parisienne de l'époque. En proposant *La Création du monde*, Cendrars jette aux oubliettes la tradition chrétienne au profit d'un rituel païen qui choqua. Léger imagine un décor animé, monumental et ajoute aux grandes fresques des décors-figures dans lesquels se glissent les danseurs, traités comme des objets mécaniques. Quant à Darius Milhaud, membre du groupe des Six et expérimentateur de la première heure, il compose une partition de musique symphonique dans laquelle il introduit des éléments de jazz, avec entre autres un saxophone. Sa témérité — car le rythme musical n'était pas celui des danseurs sur scène — et sa réussite placent cette composition au sommet des succès de Milhaud. En 2000, on a pu apprécier sur le vif l'inventivité de ce ballet lorsqu'il a été recréé à Genève pour l'exposition *La Création du Monde – Fernand Léger et l'art africain*.

Pourtant, en proposant à Rolf de Maré sa *Création du monde*, Cendrars lui offrait une genèse qui n'en était plus tout à fait une car le même argument avait déjà été utilisé lors d'une soirée africaine en juin 1919. Cette année-là, le collectionneur Paul Guillaume avait organisé une "Fête nègre", parallèlement à la première exposition exclusive d'art nègre et océanien qui se tenait à la Galerie Dewanbez. Ce collectionneur est le premier qui expose à Paris, dès 1916, de "l'art nègre", expression qui désigne alors la statuaire africaine. Inventée par le critique d'art André Warnod dans la revue *Comœdia* en 1910, cette expression fit rapidement fortune en remplaçant "art colonial". Par la suite elle désignera tout ce qui "n'est pas blanc", c'est-à-dire de façon plus ou moins péjorative le "Noir". Selon le souhait de son ami Apollinaire, Dewanbez avait exclu de son exposition toute référence ethnographique. Ce choix préfigure celui que va faire Cendrars dans son *Anthologie* : objets et récits demandent à être découverts pour eux-mêmes, en eux-mêmes, sans intermédiaire analytique. Grâce à Guillaume Apollinaire qu'il a rencontré chez les Delaunay à la fin de l'année 1912, Cendrars est, en 1919, un proche du collectionneur qui s'adresse à lui pour le scénario de sa fête. Paul Guillaume veut joindre l'authentique au ludique, la musique étant "exécutée sur des instruments indigènes authentiques" et les costumes et tatouages réalisés pour l'occasion. Ce soir-là Cendrars règle les entrées, les éclairages et les danses de sa mise en scène de la "Légende de la Création" — qui est "La Légende des Origines" de l'*Anthologie nègre* —, découpée en diverses phases qui illustrent la création du monde, avec par exemple la "Danse de la reconnaissance des créatures, la "danse de la provocation à la divinité" ou encore celle de "l'accouplement". La "Fête nègre" fut reprise au Théâtre des Champs-Élysées et Guillaume considérait qu'elle était

indissociable de l'exposition, mais elle ne marqua pas durablement les esprits. En 1922, Cendrars peut donc proposer le même canevas à Rolf de Maré et ce " synopsis pour un ballet nègre " devient en 1923 l'argument du ballet *La Création du monde*.

Cette expérience a permis la mise en œuvre d'un spectacle où le rythme et le mouvement guidaient toute la réalisation. La démarche touchait pourtant à ses propres limites et Rolf de Maré décida de dissoudre les Ballets suédois en 1924, considérant qu'il n'était pas possible de pousser plus loin la déconstruction d'un genre. Au terme de l'aventure, Cendrars retourne à sa solitude d'écrivain. Il promet à ses éditeurs des romans qui progressent lentement – *Moravagine* toujours, *La Brute*, premier projet du futur *Dan Yack* – et il touche des avances qui lui permettent d'agir au plus pressant.

1924 marque un tournant décisif pour Cendrars qui disparaît à l'autre bout du monde. Il est invité au Brésil par Paul Prado, son ami et mécène, qui l'accueille à São Paulo et lui présente les artistes " modernistes ". Il avait déjà rencontré à Paris certains d'entre eux comme Oswald de Andrade et Tarsila. À Rio où il est reçu en héros, Cendrars donne une conférence " sur la littérature nègre " dans laquelle il conseille à ses nouveaux amis de ne plus chercher des modèles en Europe mais de retrouver la souche poétique propre au Brésil, faite du mélange de cultures diverses, notamment africaines. Cette idée s'accorde aux recherches qu'il mène lui-même, en poète des rythmes et des aventures du sens qui refuse les courants littéraires et l'embrigadement. Le retour aux sources évoqué dans cette conférence de 1924 est un miroir tendu aux Modernistes pour qu'ils exploitent à leur tour la masse anonyme qui coule dans leurs veines, le magma, les " tas de coquillages " sédimentarisés qui doivent être grattés, découverts. Il s'agit de découvrir un monde intérieur, primitif et essentiel. C'est sur le bateau qui l'emporte au Brésil que Cendrars a rédigé cette conférence à partir des notes africaines de l'*Anthologie*. Il en reprendra des éléments pour les développer au retour dans un chapitre de *Moravagine*, " Nos randonnées en Amérique ", lui-même repris dans *Aujourd'hui* (1931) sous le titre " Le Principe de l'utilité ". Le poète s'y interroge sur l'origine du monde et de l'humanité, réactivant la fameuse loi de constance intellectuelle formulée par Remy de Gourmont, qui fait du " primitif " l'Autre renvoyant par miroir, et non à travers les siècles, un reflet de ce que nous sommes tous, de toute éternité.

En 1925, Cendrars reprend ces mêmes réflexions à Madrid, à la Residencia de Estudiantes où le grand africaniste allemand Léo Frobenius vient de donner une conférence en mars de la même année. Le monde " nègre " est toujours d'actualité. À Paris, c'est la grande époque de la

“ Revue Nègre ” de Joséphine Baker dont l’impresario est Rolf de Maré. Et lorsque les Éditions des Portiques, à Paris, proposent à Cendrars d’écrire un livre pour les enfants, il se tourne à nouveau vers les contes nègres en bon lecteur de Gobineau pour qui “ la source d’où les arts ont jailli est cachée dans le sang des Noirs ”. Sans prendre ses distances à l’égard d’une idéologie colonialiste et évolutionniste alors dominante, Cendrars ne conteste pas l’idée que le Noir est un enfant, un être qui doit encore se développer mentalement pour atteindre l’intelligence du Blanc. Cette conception qui heurte à bon droit aujourd’hui témoigne de l’influence d’une époque qui agit avec paternalisme envers les Africains – qu’on pense à *Tintin au Congo* d’Hergé. La population noire est regardée avec condescendance, à la manière de Léo Frobenius qui retrouvait en elle la souche unique de l’évolution humaine. Des arts tels que la sculpture et l’expression orale sont, de ce fait, gratifiés d’une sorte de pureté originelle qui offre au poète le champ d’expérimentation auquel il pouvait rêver dans sa conférence : “ ce qui caractérise l’ensemble de la littérature nègre est son lyrisme. Le lyrisme est une façon d’être et de sentir. Nous savons bien que la langue est le reflet de la conscience humaine ”. Sa perception du monde africain a sans doute contribué à libérer Cendrars d’une certaine tradition littéraire française. Lui qui cherchait son style a sans doute été très marqué par cette langue vivante qui sert l’expressivité, qui la complète en permettant une gestuelle ou une mise en scène. Il ne partage nullement le jugement péremptoire d’un Paul Morand qui, dans son compte rendu de *l’Anthologie nègre*, estimait que ces légendes sont “ d’une composition défectueuse, d’un débit incohérent, embarrassés d’infinies répétitions qui les font prendre en aversion. On est loin de la concision chinoise, de la sobriété des récits juifs, des mythes grecs. Imagination sommaire, invention peu décisive ”. Cendrars se réjouit tout au contraire de cette langue rhizomatique à partir de laquelle il construit sa propre originalité. N’est-ce pas justement parce que Cendrars est un “ écrivain protéiforme, anarchique, explosif, dionysiaque ” qu’Henry Miller l’a jugé exceptionnel, ni “ trop léché, ni trop intelligent, ni trop esthétique ” ? Cendrars s’est construit en étranger dans sa propre langue et il s’est nourri de multiples cultures pour enrichir sa plume. Découvrir les contes nègres a signifié pour lui les réinventer, leur rendre vie en se les appropriant par l’écriture.

Lorsque les *Petits contes nègres pour les enfants des Blancs* paraissent en 1928 aux Éditions des Portiques dans la collection de “ L’Âge heureux ”, ils sont accueillis très favorablement par la critique qui célèbre le rare talent d’un conteur à rencontrer le monde enfantin. Cette fois-ci Cendrars ne propose plus aucune bibliographie ni aucune référence

d'origine : ces contes lui appartiennent, ils sont de sa main. Pourtant, s'il est désormais reconnu, l'écrivain n'a fait que rouvrir les dossiers de l'*Anthologie nègre* pour puiser parmi les contes inutilisés. Ces contes destinés aux enfants sont élaborés à partir d'un matériau qui n'avait rien d'enfantin à l'origine et que Cendrars modifie sans le simplifier pour autant. Il malaxe, coupe, avale des tranches de conte pour les reconstruire ; il modifie le sens, la morale d'une histoire, il accentue des caractères propres à l'oralité, comme la répétition de mêmes mots ou formules, ou encore il ajoute une phrase de clôture qui caractérise le récit en tant que conte. Cette activité redonne vie et voix au conte transcrit, fabrique un rythme nouveau grâce à l'association de séquences cousues en une mosaïque qui n'existe que par son assemblage. Il ne s'agit nullement de bafouer ou ridiculiser les récits notés dix ans auparavant mais de leur permettre au contraire de vivre une vie nouvelle. Ainsi recréés de façon jubilatoire, ils continuent à amuser les plus jeunes et à surprendre les adultes.

Lorsque René Hilsum lui propose en 1929 de rééditer les *Petits Contes nègres* au Sans Pareil, Cendrars ajoute au recueil deux contes, " Le Don de Vitesse " et " La Féticheuse ", qui ne figuraient pas dans les dossiers de l'*Anthologie*. Le premier d'entre eux fait entrer le lecteur dans la cuisine du créateur qui, comme un griot, a composé " Le Don de vitesse " à partir de plusieurs histoires. Comme pour le conte " Pourquoi ? pourquoi ? ou les aventures d'un tout petit poussin qui n'était pas encore venu au monde ", l'écrivain associe des récits divers pour en construire un nouveau, sans ébauche écrite, en imaginant mentalement le déroulement de son histoire, comme s'il avait devant lui son cercle d'auditeurs, en fin de journée, au moment où la lumière diminue, à cette heure indistincte où les vivants rencontrent les morts et où les frontières de la réalité disparaissent.

En 1930, l'ami René Hilsum publie *Comment les Blancs sont d'anciens Noirs* au Sans Pareil, dans la collection " Plaisir de Bibliophile ". Ces récits appartiennent à la masse des documents regroupés pour l'*Anthologie* et Cendrars les avait conservés en vue d'un 2^e et même d'un 3^e volume qu'il songeait à ajouter à son anthologie. Cette publication ne retient pas l'attention des critiques et elle laisse un goût amer au lecteur d'aujourd'hui. La supériorité de Blancs s'y lit dans le fil d'une Histoire qui a toujours su trouver ses boucs émissaires. C'est ainsi, par exemple, qu'un employé des colonies, L. J. B. Bérenger-Ferraud, composant en 1885 un *Recueil de Contes populaires de Sénégambie* (Ernest Leroux), se sent en droit d'affirmer que

“ quand on entreprend d’étudier les productions de l’esprit chez les nègres, [...] il semble impossible qu’on puisse découvrir chez eux autre chose que ce qui est l’attribut de la brute ”. Bien que Cendrars ait souvent fait l’éloge de cette “ brute ”, il n’empêche que ce dernier recueil, à travers la confrontation du Blanc et du Noir, réactive les théories du XIX^e siècle qui cherchaient à hiérarchiser les intelligences. Cendrars joue un mauvais tour aux colonisés en effaçant – comme il l’avait fait pour les contes de l’*Anthologie* – toutes les références données par le missionnaire Trilles, car celles-ci auraient expliqué l’apparente modernité de ce conte où le Blanc joue un rôle prépondérant, alors que sa présence en Afrique est récente. Ces références auraient permis de comprendre que le nom du Blanc remplace celui d’une tribu ennemie dont l’identité a disparu au profit du nouvel envahisseur. Une telle précision renvoie à un contexte culturel, historique et géographique que Cendrars a négligé au profit du texte seul. Le regard rétrospectif du lecteur d’aujourd’hui ne peut que regretter ce choix qui, dans le cas présent, renvoie l’Africain à un statut d’enfant qui le tourne en ridicule.

Il serait cependant faux d’interpréter ce déni comme un mépris de l’homme noir, colonisé et soumis. Cendrars s’est longuement identifié à cet alter ego africain qui lui a permis d’afficher une altérité qui ne voulait rien devoir à l’Europe et l’Amérique, comme le laisse deviner “ Bijou-Concert ”, un poème de *Feuilles de route* :

Non

Jamais plus

Je ne fouterai les pieds dans un beuglant colonial

Je voudrais 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.

Lorsqu’au début des années trente, Cendrars utilise dans *Comment les Blancs sont d’anciens Noirs* des contes qu’une première lecture pourrait juger paternalistes, c’est en fait à lui-même que Cendrars s’adresse : il ne s’identifie pas au Blanc mais au Noir placé en situation d’échec. Cette défaite du Noir sert de métaphore à un poète qui a le sentiment de ne pas avoir trouvé la forme d’un renouveau poétique et de ne pas avoir su imposer une trace reconnaissable

entre toutes. Après une décennie très dense, l'écrivain quitte la voie romanesque et il accepte un rôle social en devenant journaliste, lui qui récusait tout métier par l'écriture. Déçu de sa trajectoire d'après guerre, Cendrars se caricature à travers une vision de l'Afrique dont la source vive n'est plus que de la naïveté.

En 1930, à l'image du Noir qui ne saute pas par-dessus la Méditerranée dans "*La Légende de la séparation des Noirs et des Blancs* ", Cendrars tire un trait sur l'Afrique : le fétiche de Marie Vassilieff ne le protège plus. Découragé par ses échecs éditoriaux – la collection des "Têtes brûlées" qu'il dirige au Sans Pareil tourne court après deux volumes – l'écrivain quitte le champ expérimental de la brute et il repart en quête des forces vives de l'écriture, "comme un mineur au fond de la mine avec une lampe grillagée au front, lumignon dont la clarté douteuse fausse tout, dont la flammèche est un danger permanent d'explosion". L'expérience de mise en péril est sans doute le noyau fondateur du poète manchot.

Christine Le Quellec Cottier