

Bourlinguer en écriture - Cendrars et le Brésil.

N. Laporte et E. Viana-Martin (éds.), *Méthodes ! Revues des littératures*, 12, Pau, 2007, p. 51-56.

“Sur la littérature des nègres” : Blaise Cendrars au Brésil.

En 1899, lorsque Joseph Conrad publie *Heart of Darkness, Au cœur des ténèbres*, il réactive le souvenir d’une expérience coloniale au Congo, dans laquelle l’aventurier Marlowe confie que “la remontée de ce fleuve, c’est comme une remontée aux premiers commencements du monde, au temps où la végétation se déchaînait sur la terre, où les grands arbres étaient rois. Un fleuve vide, un vaste silence, une forêt impénétrable. L’air était chaud, épais, lourd, léthargique [...] on se perdait sur ce fleuve comme on le fait dans un désert, et l’on donnait de la proue dans les hauts-fonds du matin au soir, en essayant de trouver le chenal, jusqu’à se croire enfin ensorcelé, et coupé à jamais de tout ce qu’on avait connu jadis – quelque part – très loin – dans une autre existence peut-être.” “[...] Nous pénétrions de plus en plus profondément au cœur des ténèbres. [...] Nous avançons à l’aventure sur une terre préhistorique, sur une terre qui offrait l’aspect d’une planète inconnue. Nous aurions pu nous prendre pour les premiers hommes entrant en possession d’un héritage maudit, ...”ⁱ.

Cette remontée du fleuve conjugue l’espace et le temps, confronte l’Occidental désorienté au rythme des temps primitifs, lui fait retrouver un monde oublié : cette perception de l’Afrique répond aux théories évolutionnistes qui ont cours tout au long du XIX^{ème} siècle, et même après. Se rendre en Afrique, c’est retrouver l’enfance de l’Humanité, “l’époque préhistorique” comme le dit Marlowe.

Cendrars ne déroge pas à cette perception de l’Humanité et la conférence qu’il prononce à la Villa Kirial de Sao Paulo le 29 mai 1925ⁱⁱ, intitulée “Sur la littérature des nègres”, calque le même processus aux langues dites primitives. Le poète est convaincu que les langues africaines expriment “sous une forme dépouillée et facilement assimilable, la pensée même et la façon d’être de nos ancêtres” (p. 482ⁱⁱⁱ).

Je reviendrai sur cette analyse naïve du langage, mais il importe de relever que pour Cendrars la langue révèle l’homme, elle le constitue et le situe : l’activité langagière étant à la fois un mouvement rythmique et la trace d’une discontinuité, elle marque un retour aux sources du psychisme. Cette perception de la langue est au cœur du dispositif que Cendrars bâtit dans sa conférence, qui n’a de nègre que le nom, lui qui veut convaincre ses amis brésiliens de leur *modernité* intrinsèque, à découvrir chez eux et non à Paris ou ailleurs.

Invité par le richissime homme d'affaires et mécène Paul Prado, Cendrars arrive au Brésil en tant qu'ambassadeur de la modernité. Il se doit donc d'être le porte-parole de "l'Esprit nouveau" en vigueur à Paris. A cette époque, le hiatus est de taille : Cendrars a justement profité de l'offre de Prado pour quitter Paris et ses cercles littéraires, qu'il rejette absolument. Il ne veut être le porte-drapeau d'aucun groupe, comme il l'explique en 1945 dans *L'Homme foudroyé* :

André me raconta qu'il avait surtout fréquenté les surréalistes à Paris, mais devinant que si j'aimais la poésie pure je n'aimais pas ces jeunes gens que je traitais d'affreux fils de famille à l'esprit bourgeois, donc arrivistes jusque dans leurs plus folles manifestations, [...]

En octobre 1923 [...] depuis que j'avais dit adieu, non pas à la poésie, mais aux poètes et à Paris, pour toujours. La septième année de ma vie d'homme commençait. Et j'étais de retour à Paris. Et je repartais de zéro*.

Dès lors, pour être cohérent avec lui-même et surtout répondre aux attentes de ses amis, il invite les modernistes brésiliens à remonter le fleuve de leur "origine", à la façon de Marlowe qui éprouve tant dans son esprit que dans son corps cette pénétration, cette confrontation à son propre monde intérieur. Cendrars va défendre l'idée que l'Homme nouveau n'est pas celui qui adhère aux tendances de "cette singerie d'Europe"^v mais bel et bien celui qui décèle sur place ses origines multiples et originales. La modernité brésilienne est celle qui exploite le synchronisme du temps et de l'espace aussi proposé par le fleuve : "Le berceau des hommes d'aujourd'hui est dans l'Amérique centrale et plus particulièrement sur les rives de l'Amazone ; [...] c'est à la source de ce fleuve qu'il faut chercher le berceau de ce qu'on appelle l'homme préhistorique du ternaire et du quaternaire" (p. 485).

Une telle déclaration ne se veut pas une flatterie mais la synthèse de la démonstration qui doit convaincre les modernistes brésiliens de se détacher de l'attraction parisienne. Cela signifie qu'il leur propose d'agir comme lui, en non-conformiste, insaisissable.

Dans le cas de Cendrars, le besoin de détachement, la notion de nouveau départ est un leitmotiv absolu qui caractérise autant l'œuvre que l'homme. N'ayant jamais voulu être associé à un courant esthétique, il navigue seul et les heurts, ressacs et autres écueils sont sans cesse l'occasion d'une renaissance. Cela a déjà été mis en évidence pour sa propre naissance de poète et la création de son pseudonyme, mais il s'agit aussi de ruptures esthétiques, puisqu'il quitte Paris en 1924 en abandonnant le monde des poètes, sans désir de retour :

Dire que des gens voyagent avec des tas de bagages

Moi je n'ai emporté que ma malle de cabine et déjà je trouve que c'est trop que j'ai trop de choses
 Voici ce que ma malle contient
 Le manuscrit de Moravagine que je dois terminer à bord et mettre à la poste à Santos pour l'expédier à Grasset
 Le manuscrit...^{vi}

Et c'est du Brésil qu'il reviendra transformé en s'affirmant romancier : installé au Tremblay après son retour, il dit rédiger *L'Or, La merveilleuse histoire du Général Suter* en six semaines... De plus, c'est lors de la première traversée brésilienne qu'il retravaille le manuscrit de *Moravagine* et trouve la façon de s'en débarrasser, de l'achever. En inventant le personnage de Raymond, le psychiatre qui accompagne l' "idiot", Cendrars trouve le narrateur qui va raconter le personnage Moravagine et lui permettre de se tenir à distance de ce double maléfique.

Le Brésil a ainsi le pouvoir de générer l'Homme nouveau : cette renaissance, le poète la ressent aux tréfonds de lui-même et il veut que ses amis acceptent ou activent cette force immanente qui ne doit rien à l'Europe. Tel est son but dans la conférence "Sur la littérature des nègres", texte hybride constitué de discours très divers greffés sur cette quinzaine de pages conservées^{vii} au Fonds Blaise Cendrars des Archives littéraires suisses à Berne.

Il s'agira donc de montrer dans un premier temps comment Cendrars assume son discours en tant que créateur d'avant-garde, puis comment il confirme ses savoirs en utilisant les textes de divers linguistes. Ces considérations sur les langues lui permettent ensuite de développer sa propre interprétation de celles-ci pour mettre en évidence comment leur méconnaissance se confond avec l'origine de l'humanité. Ce dernier élément ouvre la voie à la démonstration finale du poète, qui exploite ces présences en creux pour proposer un renversement de perspective : l'humanité s'est fondée de l'Occident vers l'Orient, en marchant vers le soleil... et son berceau est le fleuve Amazone, donc le Brésil. Ce pays est proposé comme le microcosme du monde contenant en parallèle toutes les spirales de l'évolution de l'homme. Le Brésil, pays de l'homme nouveau, est pour Cendrars un cas de synchronisme appliqué. Toutes les époques se côtoient dans le même temps et le même espace. Les Brésiliens n'ont donc rien à demander à l'ailleurs, puisque tout est chez eux, en eux.

En proposant la conférence "Sur la littérature des Nègres" Cendrars assume son rôle d'artiste français novateur : il a publié trois ans plus tôt, en 1921, l'*Anthologie nègre*, premier recueil de contes africains qui se veut œuvre littéraire et non un ouvrage ethnographique ou

scientifique. Avec cette publication, Cendrars affirme ses intérêts et surtout rejoint les tendances primitivistes observables en Europe dès le début du XX^{ème} siècle.

Face à une Europe qui déçoit, qui s'embourbe dans des idéologies positivistes, guerrières et mercantiles, de nombreux artistes ont répondu par le désir de s'associer aux arts dits primitifs, venus de ce continent si méconnu et si différent : l'Afrique. Inutile de revenir ici sur les erreurs faites par les artistes qui ne voyaient dans les productions graphiques et la statuaire que l'image d'un monde initial, non codé, non organisé, vierge. Il importe plus de relever ce que cette appropriation – même fallacieuse – a signifié pour eux-mêmes et ce qu'elle a permis. Pour les peintres, cette immersion a lieu avant la guerre de 1914, mais pour les poètes comme Blaise Cendrars, c'est la guerre qui impose ce rejet de l'Europe et conduit à la découverte d'un patrimoine oral déjà transcrit par de nombreux missionnaires ou colons.

Au sortir de la grande boucherie de 14 –18, l'Europe est décomposée, détruite et toutes les illusions sont mortes : les blessures sont grandes ouvertes et la société qui a conduit à cette hécatombe est honnie. 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 déchue. 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, car la modernité du début XX^{ème} ne signifie pas seulement recherche du progrès et goût de la vitesse, elle est aussi mouvement de rupture, d'éclatement et de fragmentation : la vision du monde se modifie, se morcelle et l'ordre est bouleversé. Le "primitivisme" appartient à ce mouvement de rejet d'une société bourgeoise dont les valeurs sont très fortement contestées par les artistes.

Telle est l'option choisie par le poète manchot qui 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. Avec cette appropriation, les artistes affirment à leur façon que la dégénérescence, grand thème bourgeois du tournant du siècle^{viii}, n'est pas là où l'on croit.

La première échappée cendrarsienne se construit avec l'*Anthologie nègre* qui exploite largement les contes à caractère magique, merveilleux, ainsi que des légendes cosmogoniques offrant d'autres mythes fondateurs à l'homme occidental chrétien. Ces choix permettent de se détacher de tout rationalisme et d'exploiter un imaginaire qui associe les images, les sons et l'expressivité langagière. La voie poétique choisie par Cendrars le détache de l'Europe et, à ce

titre, son discours au Brésil ne peut se contenter de présenter les tendances contemporaines de la poésie : comme lui, les modernistes doivent retrouver des sources négligées, ignorées, porteuses d'un souffle nouveau, puisque hors de tous les codes et toutes les conventions rhétoriques connues ou contestées.

Pour asseoir son autorité et favoriser l'adhésion à ses propos, Cendrars utilise en ouverture de sa conférence la caution du linguiste Robert Cust dont l'ouvrage *African Languages* est traduit en français en 1885. Il reprend de nombreux extraits de ce volume, déjà cité dans sa préface à l'*Anthologie nègre*, et ce jusqu'à une série de tableaux regroupant les diverses langues et les dialectes d'Afrique, constitués selon l'origine des populations ou selon les caractéristiques morphologiques des langues en question. Ces éléments descriptifs posent une première strate à sa démonstration des incertitudes qui jalonnent l'histoire humaine, puisque les traditions africaines sont orales et que son propos de "littérature africaine" sonne creux aussi au début du XX^{ème} siècle : c'est principalement avec l'arrivée des missions et des écoles que l'écrit s'implantera dans les sociétés africaines et qu'il deviendra un support de communication. En 1920 rares sont encore les écrits d'Africains^{ix} et le plus souvent, le Blanc est celui qui transcrit les contes ou proverbes, par le biais d'un traducteur.

Ce décalage entre le titre de la conférence et la réalité africaine confirme la nécessité de chercher ailleurs le but de la démonstration de Cendrars. Le poète abandonne d'ailleurs très vite ces questions africaines, se contentant de décrire en quelques lignes la multitude de titres consultés^x pour la fabrication de son *Anthologie* : "J'ai fait mon *Anthologie* en compulsant 11821 volumes à la Bibliothèque nationale et en m'aidant de grammaires, de dictionnaires, de contes composés par les missionnaires et rapportés par eux d'Afrique dès 1815" (p. 479). Et il n'y revient qu'au terme de son discours [soit environ dix pages plus loin !] pour annoncer "Maintenant je reprends mon exposé de l'histoire des sociétés noires en Afrique" (p. 487), c'est-à-dire citer quelques titres d'ouvrages relatifs à l'histoire africaine, avant de conclure en récitant quelques contes.

La méconnaissance des langues africaines permet à Cendrars des constats généraux qui révèlent sa propre perception du langage lorsqu'il affirme : "Ce qui caractérise l'ensemble de la littérature nègre est son lyrisme" (p. 479), car le lyrisme est compris comme une "façon d'être et de sentir", donc un acte instinctif individuel.

En s'inspirant très largement de la lecture de l'ouvrage du linguiste Joseph Vendryes, *Le Langage, Introduction linguistique à l'histoire*, paru à Paris en 1921, Cendrars exploite les conceptions de celui-ci, qui écrit que "le langage n'existe pas en dehors de ceux qui pensent et qui parlent. Il plonge par ses racines dans les profondeurs de la conscience individuelle"^{xi}. L'approche des langues par Vendryes se caractérise par le fait qu'il ne considère pas le langage comme une entité autonome, mais que celui-ci se modifie en fonction d'éléments extérieurs, sociaux, et donc que l'individu qui manipule la langue a toute son importance. C'est cela qui intéresse Cendrars, car il y voit – comme l'a relevé Patrice Thompson^{xii} lors du premier colloque consacré à Cendrars, en Suisse, en 1987 – la découverte d'un inconscient poétique qui justifie l'attitude des poètes modernes devant le langage. Pour Cendrars, poésie moderne et poésie primitive se rejoignent car elles exploitent les mêmes schèmes mentaux et donc de la parole, ce qu'il exprime en reprenant des formules de Vendryes, telle que "La langue est le reflet de la conscience humaine" (p. 479) ou encore "La vérité c'est que le langage est en rapport étroits avec la vie psychique, qu'il est depuis ses origines psychologie en acte" (p. 480).

Mais trop souvent Cendrars le récupère en porte-à-faux, spécialement lorsqu'il évoque les langues primitives donnant naissance aux contemporaines, ce que conteste Vendryes, convaincu qu'il est faux de croire que "par la comparaison des langues existantes on aboutirait à la reconstitution d'un idiome primitif est chimérique"^{xiii}. De même, le linguiste conteste l'idée que la langue des « sauvages » soit une forme primitive du langage : "S'il y a une différence entre les langues des peuples dits civilisés et les langues des sauvages, elle est dans l'idée à exprimer plutôt que dans l'expression. Les langues des sauvages peuvent instruire utilement sur les rapports du langage et de la pensée, mais non sur ce qui a été la forme primitive du langage"^{xiv}. Alors que Vendryes reconnaît le rationnel dans le langage des peuples dits primitifs (signes pour lui d'une expression verbale possible), Cendrars fait de ce rationalisme une contre-genèse du lyrisme moderne.

Ainsi toute la séquence de la conférence officiellement consacrée au lyrisme de la littérature nègre (pp. 479-482) est une longue discussion sur l'origine du langage et ses diverses catégories, largement reprise de Vendryes, et adaptée selon les besoins.

Cette récupération permet de rappeler que les langues sont en mouvement, qu'elles évoluent au gré des énonciateurs, tout autant que de l'espace ou du temps qui les entourent. Ce rythme,

lié à un processus oral et surtout une liberté de création propre à l'imagination, est en phase avec l'homme et atteste du langage comme d'une sorte de *psychologie en acte*. La liberté d'expression est le propre de la poésie, du lyrisme impliquant une relation au monde, la capacité de se percevoir dans le monde, de s'y inclure et de le saisir dans son immédiateté : "Le changement est une des lois du langage" (p. 482) prononce Cendrars après Vendryes^{xv}.

Cette interprétation du langage conforte encore Cendrars lorsque le linguiste conteste en littérature "la notion de progrès comme dogme" (p. 481)^{xvi}, idée impliquant une notion de perfection indéfinissable et surtout indéfendable pour toute personne convaincue qu'il y a "autant de langages différents que d'individus" (p. 481). L'affirmation de Vendryes permet à Cendrars de retrouver son maître à penser Remy de Gourmont, auteur du *Latin mystique, les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au Moyen-Age*, paru en 1892. Le volume de Gourmont, dévoré, recopié entièrement et souvent cité par Cendrars, se donne pour but de réhabiliter les auteurs qui s'exprimaient en un latin qui ne correspondait plus à celui de l'Empire, soit la littérature du Vème au XIIIème siècle. Celle-ci était "inconnue et méprisée" parce qu'elle n'illustrait pas l'orthodoxie de la langue latine représentée par la poésie de Virgile et la prose de Cicéron comme le dit si délicatement Remy de Gourmont : "après ces deux auteurs, si on eut encore le droit d'écrire en latin, on n'eut plus le droit d'y bien écrire"^{xvii}. Propos que Cendrars, par le biais de Vendryes, reprend de façon identique dans sa conférence (pp. 481-482).

Le Latin mystique est pour Cendrars un acte de foi contenant tout ce qu'il revendique : la langue est la vie, et à ce titre bouge, change et se transforme au gré des temps et des individus. Qu'il suffise de penser à la fameuse formule placée en exergue du roman *Rhum*, daté de 1930, pour se convaincre de ce principe fondamental pour l'auteur : "Je ne trempe pas ma plume dans un encrier mais dans la vie".

Lorsque Cendrars écrit "Si les langues vivantes expriment dans des forces muables tout le travail intérieur et toutes les influences extérieures de la vie individuelle et collective, les langues mortes sont comme les fossiles qui gardent l'empreinte de l'être vivant" (p. 482), il s'associe aux conclusions proposées par Vendryes dans son dernier chapitre "Les progrès du langage" où celui-ci affirme que "le progrès consiste en ce que la langue s'adapte le mieux aux besoins des sujets parlants"^{xviii}.

Mais l'image du fossile lui permet de glisser, par analogie, de la question des langues au "problème de l'origine", en considérant que la méconnaissance des langues, du langage se confond avec le problème de l'origine de l'humanité (p. 483). De même qu'il n'est pas possible de reconstituer les parlers africains et leurs origines, de même les instruments actuels

– principalement la chronologie biblique – ne permettent pas d’expliquer l’origine de l’homme. Ainsi, Cendrars exploite avec sa formule “Mais qu’est-ce donc que la préhistoire ?” (p. 484), un thème porteur de ce début de siècle où les études paléographiques et préhistoriques progressent et interpellent le monde des scientifiques.

La force de Cendrars est sans doute son art des renversements, car bien que son discours ne se détache pas de la dichotomie “civilisé-sauvage” explicite avec la citation du comte de Gobineau^{xix}, ou encore des notions d’“abstrait-concret” qui caractérisent le discours évolutionniste occidental du XIXème siècle et du début du XXème, il les subvertit en les inversant, ce qui, en quelque sorte, en démontre la vacuité.

Puisque rien n’est connu ni certain, il est possible de faire des hypothèses, et même d’envisager des “possibilités” (p. 485) qui renversent l’ordre établi, qui déplacent les centres historiques et redistribuent les rôles et les fonctions : Cendrars affirme que l’origine du monde n’est pas où on la croit, c’est à dire à l’est, mais bel et bien à l’ouest ! Pour cela, il n’hésite pas à décrire un nouveau déluge : “... les eaux se gonflent à l’équateur, de nouveaux continents émergent, [...] les eaux accumulées se mettent à couler vers l’Orient, vers le soleil [...] ; c’est à la source de ce fleuve qu’il faut chercher le berceau de ce qu’on appelle l’homme préhistorique du ternaire et du quaternaire, ...” (p. 485).

La présence de l’homme est quant à elle associée à celle des animaux et des plantes de la forêt, univers que l’on peut relire comme un nouveau Paradis terrestre. Toute cette hypothèse cendrarsienne se construit sur les cases vides de la chronologie, incapable de remonter au-delà de quelques civilisations ayant laissé des traces palpables : ces présences en creux sont la faille qui permet de réinterpréter l’origine du monde et de placer l’homme préhistorique au Brésil, car “le flot des migrations humaines a suivi le cours des eaux, de l’ouest vers l’est, attirés par le soleil [...]. Le berceau des hommes d’aujourd’hui est dans l’Amérique centrale et plus particulièrement sur les rives de l’Amazonie” (p. 485).

En parlant du Brésil sous couvert de “littérature nègre”, Cendrars affirme que les temps préhistoriques et les temps modernes se côtoient en une simultanéité résolument moderne et que c’est la prise de conscience de cette caractéristique synchronique qui fonde l’Homme nouveau brésilien. De plus, en associant les langues originelles d’Afrique et l’Homme nouveau du Brésil, Cendrars fait disparaître l’Europe et son orgueil, sa fierté galvaudée. C’est en cherchant parmi les peuples de l’ailleurs, ceux des langues fondatrices – selon son imaginaire erroné - que chacun peut remonter le fleuve du temps et de l’espace, celui que

Marlowe n'avait pu oublier malgré les années passées : cette remontée est un voyage au bout de soi-même et ce geste est le fondement de la modernité multiple et dense revendiquée par Cendrars, qu'il propose dès lors à ses amis modernistes brésiliens.

CHRISTINE LE QUELLEC COTTIER
Centre d'Etudes Blaise Cendrars
(Berne) et Université de Lausanne.

Notes

ⁱ Joseph Conrad, *Au Cœur des ténèbres*, in *Œuvres, II*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1985, pp. 88-89 et 91. L'œuvre de Conrad est évoquée plusieurs fois dans des textes de Cendrars.

ⁱⁱ Lors de son premier voyage au Brésil, Cendrars est invité à donner trois conférences, la première "La Poésie française moderne" au Conservatoire de Musique le 21 février 1924, la seconde qui nous intéresse et la dernière le 12 juin sur "La Peinture contemporaine", au Conservatoire d'Art dramatique.

ⁱⁱⁱ Pour tout l'article, cette pagination solitaire indique la source de cette communication : Blaise Cendrars "Conférence sur la littérature nègre" in *Œuvres complètes TADA : Tout Autour d'Aujourd'hui*, volume X, Paris, Denoël, 2005, pp. 471 – 488.

^{iv} Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé*, TADA 5, 2002, p. 129 et p. 173.

^v Blaise Cendrars, *Le Lotissement du ciel*, TADA 12, 2005, p. 209.

^{vi} Blaise Cendrars, "Bagage" in *Feuilles de route* (1924), TADA 1, 2001, p. 206.

^{vii} Cette conférence a été publiée dans son entier pour la première fois dans *Anthologie nègre*, volume X de la nouvelle collection d'œuvres complètes de Cendrars, TADA, Denoël, 2005.

^{viii} Voir sur ce thème Max Nordau (1849-1923), *Dégénérescence*, trad. française par E. Dietrich, Paris, Alcan, 1894. La traduction française de 1894 est proposée à partir de la quinzième édition allemande du volume paru en 1882.

^{ix} On peut bien sûr penser à *Batouala*, de René Maran, paru en 1921 et qui reçut le prix Goncourt cette année-là. Maran est né en Martinique de parents d'origine guyanaise et a passé toute sa jeunesse en France. Devenu fonctionnaire des colonies, il est envoyé en mission au Congo français, l'actuel Gabon, et y vit durant la Première Guerre mondiale.

^x Le chiffre fabuleux proposé par Cendrars ne correspond à aucune réalité. Pour les sources de l'*Anthologie nègre*, voir la préface au volume X de l'édition TADA, 2005.

^{xi} Joseph Vendryes, *Le Langage – Introduction linguistique à l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1921, p. 389.

^{xii} Patrice Thompson "Blaise Cendrars et le langage" in *Cahier Blaise Cendrars n° 3 : L'Encrier de Cendrars*, Neuchâtel, La Baconnière, 1989.

^{xiii} J. Vendryes, *op. cit.*, p. 17.

^{xiv} *Ibidem*, p. 18.

^{xv} *Ibidem*, p. 375.

^{xvi} Cette formule est aussi extraite de Vendryes, *op. cit.*, p. 374.

^{xvii} Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, Paris, Crès, 1913, Préface, p. I et II.

^{xviii} Vendryes, *op. cit.*, p. 389.

^{xix} Comte de Gobineau (1816-1882), *Essai sur l'inégalité des races humaines*, Paris, 1853-1855. Cité par Cendrars dans sa conférence (p. 480) : "[...] ce goût frappant des choses de l'imagination, [...] la source d'où les arts ont jailli est cachée dans le sang des Noirs".