Le Primitivisme des avant-gardes littéraires

Sous la direction de Christine Le Quellec Cottier
et Antonio Rodriguez

CLASSIQUES
GARNIER

RENCONTRES, 595

CLASSIQUES GARNIER

RODRIGUEZ (Antonio), LE QUELLEC COTTIER (Christine) (dir.), *Le Primitivisme des avant-gardes littéraires*

DOI : 10.48611/isbn.978-2-406-15120-3

Publié sous licence CC BY 4.0

RENCONTRES
595

Série *Littérature des XX^e et XXI^e siècles*
dirigée par Didier Alexandre
46

Le Primitivisme des avant-gardes littéraires

Actes du séminaire international de recherche
« Primitivismes et modernités littéraires au XX^e siècle »
organisé du 7 au 11 septembre 2020 à Leysin

Ouvrage publié avec le concours du Fonds national suisse de la recherche
(FNS) et de la faculté des lettres de l'université de Lausanne

Le Primitivisme des avant-gardes littéraires

Sous la direction de Christine Le Quellec Cottier
et Antonio Rodriguez

PARIS
CLASSIQUES GARNIER
2023

Christine Le Quellec Cottier est professeure à l'université de Lausanne et spécialiste en francophonie littéraire subsaharienne. Elle dirige le Centre d'études Blaise Cendrars (CEBC) et a, entre autres, édité les recueils de contes africains composés par Blaise Cendrars dans les années 1920 (Paris, 2005), et ses textes de jeunesse (Paris, 2013 et 2017).

Antonio Rodriguez, professeur de littérature française à l'université de Lausanne, est spécialiste de poésie lyrique. Il a travaillé sur les esthétiques modernistes, notamment à partir de Max Jacob. Il a dirigé l'édition des œuvres de Max Jacob (Paris, 2012) et les *Cahiers Max Jacob* (Pau, 2006-2014). Son dernier essai est *Le Paysage originel. Changer de regard sur les poésies francophones* (Paris, 2022).

© 2023. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

ISBN 978-2-406-15118-0 (livre broché)
ISBN 978-2-406-15119-7 (livre relié)
ISSN 2103-5636

PRÉFACE

Une esthétique primitiviste face à la pluralité des avant-gardes littéraires

Le « primitivisme » enrichit le débat actuel sur les arts et la littérature en diverses langues, même s'il suscite d'emblée une réactivité morale et plusieurs réserves face à un modèle avant tout fondé sur une asymétrie. Sans aucun doute, il nous faut désormais considérer cette notion avec une distance contextuelle indispensable, alors qu'elle continue à sourdre dans les arts contemporains. Elle rassemble dans le temps, l'espace ou les groupes sociaux, des approches esthétiques souvent traitées de manière séparée, monographique ou hétérogène. Car la notion se rapporte à une construction de l'Autre au sein de l'ethnocentrisme occidental, dans les milieux de l'art et des lettres, tout particulièrement au moment de la seconde vague de mondialisation par la colonisation[1], portée par la révolution industrielle. Des visions de la littérature consolident alors l'identité nationale et l'influence impériale. Aussi, afin de construire cet Autre « primitif », les références à des « sources », des « objets », des « traditions orales » se révèlent aussi multiples qu'hétérogènes, incluant les artefacts et les rites exotiques des colonies (Afrique, Océanie, Amérique précolombienne), des civilisations archaïques hors de la culture classique (Égypte, Sumer par exemple), mais également l'art rupestre, les dessins d'enfants, la sexualité ou encore la fécondité des femmes[2]. Le primitivisme s'inscrit dans un « darwinisme social » qui souligne combien « l'altérité artistique était en voie de colonisation, en dehors de l'Europe certes, mais

1 Voir Christian Grataloup, *Géohistoire de la mondialisation. Le temps long du monde*, Paris, Armand Colin, 2011.

2 Comme l'a récemment montré Philippe Dagen dans *Primitivismes. Une invention moderne*, Paris, Gallimard, 2019 ; *Primitivismes II. Une guerre moderne*, Gallimard, 2020. Ces ensembles sont commentés dans des traités d'époque, tel que celui de G.-H. Luquet : *L'Art primitif*, Paris, G. Doin et Cie, coll. « Encyclopédie scientifique », 1930.

aussi sur son propre territoire[3]. » Un tel rapport asymétrique peut être compris aussi bien sous le signe d'une ouverture que d'une clôture, d'une médiation des cultures que d'un asservissement des colonies.

La notion de « primitivisme littéraire » offre une réelle opérativité pour considérer les œuvres littéraires modernistes ou d'avant-garde au XX^e^ siècle, notamment dans une des principales capitales des arts et des lettres : Paris. Afin de lever d'emblée quelques malentendus, le geste critique fondamental consiste ici à distinguer le « primitivisme » en esthétique de l'attribution du terme « primitif » à des œuvres, comme pour les « sculptures primitives », le « cinéma primitif » ou, avec des euphémismes, les « arts premiers ». Le « primitivisme » des écrivains et des artistes ne se confond nullement avec des objets, des œuvres ou des civilisations qui étaient qualifiés alors de « primitifs », mais il s'appuie et transforme ces éléments comme des sources d'une esthétique singulière. Le terme reste imprégné par l'historisme romantique du progrès et également par le darwinisme appliqué à la littérature, notamment après l'essor des théories de Ferdinand Brunetière[4]. L'esthétique avec des composantes primitivistes touche différentes avant-gardes sans que le terme apparaisse forcément dans le contexte d'origine[5]. C'est pourquoi une telle esthétique pourrait parfois ressembler à une « illusion d'optique » construite *a posteriori*[6], comme l'a indiqué Jean Dubuffet. Pourtant, elle met en évidence un élément fondateur et transversal des avant-gardes littéraires occidentales.

---

3 Baptiste Brun, *Jean Dubuffet et la besogne de l'Art Brut. Critique du primitivisme*, Paris, Les presses du réel, 2021, p. 16.

4 Ferdinand Brunetière a publié *Évolution des genres littéraires* en 1890 (Paris, Pocket, 2000). Voir à ce propos : Béatrice Grandordy, *Charles Darwin et « l'évolution » dans les arts plastiques de 1859 à 1914*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sciences et société », 2012.

5 La formule n'a jamais été une auto-désignation d'auteurs se reconnaissant dans un cénacle primitiviste, à Paris ou en Europe. Mais le volume collectif *Primitivismes russes* met en évidence que cette appellation était revendiquée par des poètes d'avant-garde russe (*Les Primitivismes russes*, *Slavica Occitana*, C. Gheerardyn et D. Rumeau (dir.), n° 53, 2021, p. 21). Par contraste, le « Manifeste du primitivisme » paru à Toulouse en 1909 – imprégné de valeurs conservatrices et nationalistes par ses attachements à la terre et ses fondements originels – est une réaction au « Manifeste du futurisme » de Marinetti.

6 « Je crois pour tout dire que cette notion de "primitivisme" ne répond à rien sinon à une illusion d'optique », lettre de Jean Dubuffet à Françoise Choay, [11 fév. 1961], *Prospectus et tous écrits suivants*, t. II, Paris, Gallimard, 1967, p. 335.

LES OBJETS HÉTÉROGÈNES DU PRIMITIVISME

Alors que Cendrars ou Tzara optent pour des traditions africaines, Guillaume Apollinaire choisit davantage des sources médiévales, tandis que Max Jacob considère le folklore breton ou la poésie pour les enfants. D'aucuns retrouvent ainsi des formes originelles dans des contes, dans des formats littéraires pour grand public comme *Fantômas* ; d'autres dans des arts dits « populaires » comme le cinématographe naissant, le cirque des saltimbanques, le music-hall. Les sources du primitivisme se révèlent nombreuses, mais elles ne divergent pas d'une esthétique commune et identifiable. Adopter le pluriel avec « les primitivismes » ne résout pas le faisceau de problèmes de cette notion. Comment en garantir la singularité alors qu'il existe une pluralité d'œuvres, de déterminations différentes ? Au lieu de dire que les sources sont « primitivistes » en tant que telles, nous devons souligner combien elles relèvent d'un environnement culturel, dans lequel elles sont considérées comme « primitives ». À partir de là, des artistes et des écrivains transforment ces sources selon une esthétique, que nous qualifions de « primitiviste », et qui instaure une relation particulière. Les créations littéraires primitivistes se distinguent alors de la relation ethnographique, scientifique, face à ces « documents ». Par le choc qu'elle suscite, cette relation ne se confond pas avec la délectation désintéressée, mais elle implique des actions, des évaluations pour celui qui l'expérimente.

Afin de mieux définir la notion, nous devrions éviter trois écueils qui sont autant de tentations critiques pour la consolider. Tout d'abord, nous devrions éviter d'homogénéiser les objets pour généraliser la notion à partir d'un corpus trop délimité : par exemple, prétendre que le primitivisme ne s'applique qu'aux colonies africaines et océaniennes. La généralisation, ensuite, par des caractéristiques transhistoriques (du « barbare » chez les Grecs à l'« appropriation culturelle » aujourd'hui) ne permet pas de comprendre dans quelles circonstances précises, dans quels réseaux la notion elle-même a pris une ampleur esthétique (début, développement et fin éventuelle). Dernier point, la notion se consolide dans des situations et des imaginaires géographiques et sociologiques : dans notre cas, les milieux littéraires au contact des

milieux artistiques, à Paris principalement, comme dans d'autres capitales impériales.

Les œuvres littéraires primitivistes adoptent plusieurs types de « ressourcement ». Si elles se tournent systématiquement vers ce qui est primordial ou premier, elles le font à partir de cinq modalités principales, que nous pouvons dégager de nos études. Elles s'appuient parfois sur un imaginaire spatial (comme les colonies, les nouveaux mondes, les espaces extrêmes, les utopies), mais aussi sur un imaginaire social (par le biais de la sociologie et de l'ethnologie), un imaginaire historique (pour retrouver les sources par-delà la lignée, avec un caractère archaïque), un imaginaire esthétique ou médiologique (les genres littéraires, les formes, les arts populaires) ou encore à partir de catégories logiques qui s'opposent à l'identité rationnelle. Lors de nos recherches collectives, nous avons tenté de rassembler les termes associés à nos objets pour parvenir à un ensemble de mots. Le tableau ci-dessous, non exhaustif, montre justement autant de termes de différentes époques, que les rédacteurs du présent volume ont pu considérer dans leurs études.

À partir de ce lexique, des sources différentes sont mobilisées et produisent des œuvres en apparence bien hétérogènes. Pourtant, derrière cette multiplicité se tient une forme de « primitivisme littéraire » qui instaure une relation esthétique particulière[7], tant pour les auteurs que pour les lecteurs. Ces principes se trouvent enrichis d'un contexte non seulement historique, mais également géographique et institutionnel. En effet, la création littéraire adepte du primitivisme est fortement associée aux réseaux artistiques, voire au marché de l'art. Une telle esthétique se trouve alors valorisée par des peintres, des sculpteurs, des musiciens, mais aussi par des collectionneurs d'art et d'objets tribaux. Si Paris occupe une place déterminante pour cette esthétique en peinture et en littérature, il ne faudrait pas oublier la forte circulation qui a lieu entre les capitales impériales à ce moment-là. La littérature en français participe ainsi à des mouvances plus larges, polycentrées, dont les liens aux arts visuels ont été déjà souvent commentés. Tout comme les objets pluriels du primitivisme, les contextes gagnent alors à être traités plus subtilement.

7 Jean-Marie Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2015.

Imaginaire spatial	Imaginaire social	Imaginaire historique	Imaginaire esthétique	Imaginaire logique
Afrique	Amérindiens	Adamique	Arts décoratifs	Alogisme
Colonies	Amulette	Aède	Brut (art brut)	Altérité
Cosmopolite	Animisme	Anti-tradition	Collage	Bestialité
Désert	Bohème	Archaïque	Cinéma	Débilité
Exotisme	Bretagne	Barbare	Conte	Décentrement
Grand Nord	Chaman	Barde	Corps	Élémentaire
Grand Ouest	Cosmique	Non canonique	Cri	Fragmentaire
Océanie	Démiurge	Commencement	Danse	Imaginaire
Orient	Enfance	Édénique	Épopée	Inconscient
Extrême-Orient	Esprits	Moyen Âge	Idéogramme	Instinctif
Nouveau Monde	Exorcisme	Originel	Légende	Intuitif
Transatlantique	Femme	Premier	Masque	Juxtaposition
Ur	Folie	Précolombien	Manuscrit	Marge
Utopie	Folklorique	Préhistoire	Matière	Naïveté
	Foule	Primitif	Oralité	Palimpseste
	Magie	Primordial	Performance	Préréflexif
	Mysticisme	Rupestre	Poupée	Pulsion
	Noir/« Nègre[8] »	Source	Sculpture	Pureté
	Orphisme		Statuette	Renversement
	Paysan		Voix	Spontanéité
	Populaire			Vitalisme
	Religion			
	Rite			
	Sauvage			
	Sexualité			
	Vaudou			

Tab. 1 – Liste de termes fréquemment associés au primitivisme littéraire.

8 Dans ce volume, principalement consacré aux pratiques en langue française, le terme « nègre », comme dans les expressions « art nègre » ou « contes nègres », a été utilisé contextuellement. Nous employons ce terme entre guillemets afin de rendre compte de la distance historique et idéologique qui nous sépare des propos d'époque.

UN ÉCART VERS LE PRIMORDIAL

Longtemps constitutive d'une relation aux arts plastiques qui la cantonnait à une fonction d'« archaïsme salvateur[9] », la notion de primitivisme gagne à être pensée en tant qu'*écart* au début du XX^e^ siècle, que celui-ci soit d'ordre culturel ou chronologique, pour reprendre une terminologie utilisée par Lovejoy et Boas dès 1936[10]. Le philosophe et l'anthropologue qualifiaient le primitivisme de *culturel* pour désigner les expressivités extra-européennes et de *temporel* pour les cultures populaires, rurales, archaïques, mais aussi préhistoriques mises au jour en Europe. Cependant, le lien au « primordial » a des formes multiples et ne cesse de traverser temps et espace, sans que la remontée du temps soit un attribut nécessaire : il importe parfois de regarder autour de soi, autrement. L'attrait artistique pour un monde *premier*, ou supposé tel, souligne une volonté de distanciation des référents canoniques qui imposent une lecture figée des valeurs artistiques, celles fondées en Occident par le goût séculaire de la figuration réaliste[11]. Par contraste, le détournement du regard, orienté vers des créations « considérées comme des œuvres primitives[12] » – qu'il s'agisse d'un folklore européen ou d'une statuaire souvent africaine – a généré des métamorphoses dans la mesure où les artistes ont été transformés par les productions qu'ils découvraient : le primitivisme est un processus qui engage un mouvement d'interaction, mouvement de translation qui met à mal le « mythe fondateur de l'art moderne » bâti sur l'idée que les musées d'ethnographie « recelaient des

9 Philippe Dagen, *Le Peintre, le Poète, le Sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion-Champs, 1998, p. 247.

10 Cité dans l'introduction du collectif *Les Primitivismes russes*, *op. cit.*, p. 24. Il s'agit d'une référence au célèbre volume : *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Baltimore, Johns Hopkins Press ; London, Oxford University Press, 1935.

11 Tel que W. Rubin l'a explicité dans son ouvrage fondateur *'Primitivism' in 20th century art : affinity of the tribal and the modern*, New York, Museum of Modern Art, Boston, 1984 ; éd. française : William Rubin, Jean-Louis Paudrat (dir.), *Le Primitivisme dans l'art du XX^e^ siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, Flammarion, 1991. Éléments discutés par Isabelle Krzywkowski dans *« Le Temps et l'Espace sont morts hier ». Les Années 1910-1920. Poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, L'Improviste, 2006, p. 193-214.

12 Introduction par C. Gheerardyn et D. Rumeau du collectif *Les Primitivismes russes*, *op. cit.*, p. 16.

trésors dont leurs gardiens étaient inconscients jusqu'à ce que les artistes, puis, guidés par eux, marchands et collectionneurs, en découvrent la valeur[13] ». La critique du mythe n'annule pas le processus de découverte mais le réoriente, car elle oblige à tenir compte de l'impact de la rencontre, en tant que modification de chacun des acteurs, tant l'artiste que l'objet projeté dans un nouveau circuit de sens. Pour l'anthropologue Philippe Descola, il s'agit d'un processus de « re-connaissance[14] » mutuelle, bien qu'inégale, ce que le philosophe S. Bachir Diagne soutient quand il évoque les artistes en tant que médiateurs, ayant accompli un « geste de réciprocité » grâce à une forme de « traduction » qui ne pouvait, de fait, « combler l'écart entre équivalence et adéquation totale[15] ».

Ainsi, reconnaissons *l'écart* comme générateur de représentations symboliques qui animent les modalités de création, qu'il s'agisse de motifs ou de formes poétiques. Les esthétiques littéraires primitivistes ne sont pas une forme redondante des créations picturales dont la naissance a souvent précédé celle des fictions. La démarche littéraire procède avec un autre scénario, car elle n'a pas de relation directe avec des *créations littéraires* dites *primitives*, notamment lorsqu'elles sont extra-européennes. L'aspect anti-mimétique se manifeste donc dès l'origine de la relation : l'inspiration littéraire primitiviste se fonde sur une projection qui n'est pas liée à une source originelle, puisque celle-ci était souvent inaccessible ou reconstituée par des savants ou des missionnaires. De fait, les formes de la création littéraire sont sa force même, aniconique, et son agencement se perçoit par les spécificités de sa composition[16]. Nous postulons donc, à l'inverse de Dagen, que la figure de style ne dégrade pas la figuration[17], car la rhétorique est, dans le cas du primitivisme littéraire, une invention chaque fois renouvelée – une figuration nouvelle – et non la reprise d'un motif ou d'une forme supposée « primitive ».

---

13 Benoît de L'Estoile, *Le Goût des autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007, p. 32.

14 Philippe Descola, *Les Formes du visible*, Paris, Seuil, 2021, p. 630.

15 Souleymane Bachir Diagne, *De langue à langue. L'hospitalité de la traduction*, Paris, Albin Michel, 2022, p. 102.

16 Philippe Descola use du terme « agence » (*op. cit.*, p. 45) en se référant à « agency » selon Alfred Gell (*Art and Agency*, 1998). Il spécifie la figuration aniconique par les mouvements de symétrie et inversion, de translation et de rotation.

17 À propos de la rhétorique, Dagen considère que sa pratique est tel un effet d'emprunt et non d'observation, donc une dégradation (*op. cit.*, 1998, p. 91).

Dès lors, qu'en est-il d'un « primitivisme littéraire » ? La relation à une esthétique dite primitiviste convoque les traditions populaires orales – folkloriques (chants, contes) – que ce soit en Europe, en Afrique ou sur d'autres continents – dans un mouvement qui cumule primitivisme culturel et chronologique. La transmission orale séculaire a été convertie en transposition écrite par les détenteurs d'un savoir ethnographique : l'accès à une prétendue primitivité de l'expression et de la langue est donc dépendant d'un filtre savant. Si Picasso peut déclarer « Tout ce dont j'ai besoin de savoir sur l'Afrique se trouve dans ces objets[18] », la source textuelle pour l'auteur rend caduque ce contact immédiat : il n'y a pas d'accès direct à un *écrit primitif* au même titre qu'aucune langue n'est en soi primitive. Cet écart, créé par la saisie scientifique d'une culture jugée décadente, en Europe, et primitive, hors des métropoles occidentales, place immédiatement les sources dans une situation de « défaillance » puisqu'elles ont le statut de réécritures et recyclage d'un matériau alors inaccessible. Les auteurs ont conscience de ce *palimpseste*, et à leur tour vont composer en ne cherchant nullement une adéquation à un supposé référent réaliste ou mimétique[19] : l'écriture fictionnelle et poétique conforte une mise à distance du réel, motivée par les sources fabriquées. De fait, le processus créatif rejoue l'écart reconnu entre signifiant et signifié, propre à l'écriture. L'arbitraire du signe est rejoué par l'abstraction de la figuration.

Dans le cas du modèle extra-européen, comme l'a démontré Jehanne Denogent[20], les écrivains souvent associés à des mouvements « perturbateurs » se sont révélés de patients érudits passant des heures en bibliothèques pour recopier des contes, des récits, des chants, qu'ils

18 Cité par Benoît de L'Estoile, *ibid.*, p. 324.

19 Il faut d'ailleurs relever qu'aucun auteur ne maîtrise une langue parlée dans les pays colonisés et leurs lectures se font principalement à partir du français, de l'allemand et de l'anglais. Le voyage en Afrique subsaharienne, tel qu'il était pratiqué en Orient au XIX^e^ siècle, n'est pas une activité commune. Le peintre Emil Nolde a accompagné une expédition ethnographique en Nouvelle-Guinée (1912-1913) à l'ouest de l'océan Pacifique. Max Jacob, quant à lui, naît et passe son enfance à Quimper en Bretagne, territoire considéré comme archaïque depuis la capitale, mais il ne maîtrise pas parfaitement le breton et a certainement demandé l'aide d'un spécialiste pour traduire vers le breton ses poèmes de *La Côte*, parus en 1911.

20 Jehanne Denogent, *Palimpsestes africains. Le Primitivisme littéraire et les avant-gardes (Paris 1901-1924)*, thèse issue du projet FNS *Le Primitivisme dans les avant-gardes littéraires (1898-1924)*, soutenue à l'Université de Lausanne le 24 juin 2022.

ont ensuite souvent transformés : l'acte primitiviste s'avère bel et bien un rapport transmédial. C'est en ce sens que Denogent a proposé le terme « palimpsestes africains » pour évoquer la relation particulière à cet ailleurs spatial et culturel, une « Afrique de papier » construite à partir de sources ethnographiques ou de représentations fantasmées du continent décrit de longue date comme une altérité absolue, avant de devenir l'espace nécessaire à une réinvention de soi. Le primitivisme littéraire est ainsi à définir *a contrario* de l'exotisme, caractérisé par un « imaginaire préconstruit où la représentation de l'altérité obéit à des structures fantasmatiques collectives[21] » ; l'exotisme se veut une altérité positive « dans le contexte de l'expansion européenne » cautionnée en fonction d'une hiérarchie des peuples, devenue « synonyme d'artificialité » dès la fin de la Première Guerre mondiale, avant que Lévi-Strauss ne le désigne comme une « scorie de la mémoire[22] ». La diversité des pratiques se matérialise au sein d'un réseau et de sociabilités[23] où le goût pour une création marginale favorise des appartenances et des reconnaissances transversales ; ainsi, comme a pu l'écrire Henri Meschonnic, le primitivisme est bel et bien une *part constitutive* de la modernité[24].

Les textes primitivistes du début du XX^e^ siècle, temps des avant-gardes historiques, ont conscience de générer un écart et se veulent transgressifs par le choix de leurs motifs et celui de leur expressivité : leurs modèles alternatifs renvoient autant au monde rural, archaïque, qu'à celui des fous et celui des enfants, à la préhistoire qu'au monde extra-européen. L'intérêt esthétique pour ce dernier est en 1900 perçu comme « une provocation[25] », car la statuaire puis les récits « nègres[26] »

21 Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 44.

22 Anaïs Fléchet, « L'Exotisme comme objet d'histoire », Paris-Sorbonne, *Hypothèses*, 2008-1, p. 15-26 : https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2008-1-page-15.htm (consulté le 16/07/2022). Voir p. 19-20. La « Poétique du divers » de Segalen, auteur de *Stèles* (1912), voulant revaloriser le terme exotisme, est présentée ici comme un échec inévitable.

23 À ce propos, se référer à : Anna Boschetti, *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS éditions, 2014 ; Anthony Glinoer, *La Bohème. Une figure de l'imaginaire social*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2018 ; Jehanne Denogent, « Portrait de famille. Les Poupées de Marie Vassilieff et le primitivisme », *Les Primitivismes russes*, *op. cit.*, p. 209-224.

24 Henri Meschonnic, « Le Primitivisme vers la forme-sujet », *Modernité modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988, p. 273.

25 Philippe Dagen, *Primitivismes. Une invention moderne*, *op. cit.*, p. 133.

26 Comme indiqué en note de notre tableau lexical, nous reprenons le terme en usage au début du XX^e^ siècle, en le plaçant entre guillemets pour signaler la distance avec ce mot

glissent du statut d'artefacts à celui d'arts[27]. Les écrivains d'avant-garde qui s'emparent d'un objet *primitif*, conscients des usages discursifs pour fabriquer des imaginaires et des formes, inventent des motifs et des esthétiques. Diverses pratiques ont été explorées, qui toutes ont valorisé l'expressivité contre la représentation : l'oralité, la performance et la contestation de la structure de la langue fondent une relation sensible au langage. Les auteurs s'approprient avec jouissance et ironie les traits caractéristiques des sociétés extra-européennes dites « pré-logiques » et donc « primitives » qu'un Lévy-Bruhl s'évertuait à décrire[28]. Ce monde artistique européen affirme une altérité pour transformer le système axiologique, sans pour autant qu'une forme concrète d'engagement politique soit présente[29]. *L'Orientalisme*, par Edward Saïd, puis *L'Invention de l'Afrique* par Valentin Mudimbe[30], ont mis en évidence les présupposés structurels, tant idéologiques et philologiques, d'une époque de domination impériale. Mais face à la violence et au mépris, les poètes n'ont pas toujours pris leurs distances ; leur engagement s'affirme par leurs choix esthétiques, valorisant des objets, sans lien avec ceux qui les avaient générés, des « sujets ». Le primitivisme littéraire, parce qu'il ne réfère à aucune réalité tangible ou accessible, est une adresse de l'Europe à l'Europe.

---

aux connotations raciales et racistes. L'expression « art nègre » est utilisée en 1912 dans l'essai du critique André Warnod, *Le vieux Montmartre*, mais l'expression est proposée une première fois par F. Regnault en 1896 dont le « critère de jugement est l'imitation naturaliste » (Ph. Dagen, *op. cit.*, 2019, p. 78). Il est aussi une construction occidentale. C'est en 1913 que Paul Guillaume et Guillaume Apollinaire fondent la « Société des Mélanophiles ». Voir : *Dada Africa*, catalogue d'exposition, musée d'Orsay et de l'Orangerie, Paris, Hazan, 2017, p. 78.

27 Nous nous référons aux propositions de James Clifford dans *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle* (trad. Marie-Anna Sichère), Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. « Espaces de l'art », 1996 [1988].

28 Les recherches du sociologue et anthropologue Lucien Lévy-Bruhl aboutissent en 1922 à la publication de l'essai resté célèbre *La Mentalité primitive*, où il distingue les peuples pré-logiques et logiques.

29 C'est en 1931, lors de l'exposition coloniale, que le groupe des Surréalistes prend position contre cette démonstration de force et crée une contre-exposition. Paru en 1902, *Ubu Colonial*, d'Alfred Jarry, semble un cas rare de satire littéraire et politique, au début du siècle.

30 Edward Saïd, *Orientalisme. L'Orient crée par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980 [1978] ; Valentin-Yves Mudimbe, *L'Invention de l'Afrique, Gnose, philosophie et ordre de la connaissance*, Paris, Présence africaine, 2021 [1988].

UNE RECHERCHE INTERNATIONALE SUR LE PRIMITIVISME : ÉTAT DES LIEUX

La notion de primitivisme mobilise désormais de nombreux chercheurs issus de contextes culturels différents. Ce « retour » d'une notion à laquelle restent attachés des « prémisses et présupposés racistes et colonialistes[31] » s'avère significatif d'un temps où la légitimité des discours se négocie souvent en fonction des appartenances des uns et des autres : il importe cependant d'éviter les anachronismes et les amalgames, car parler d'« appropriation culturelle » pour qualifier la relation des artistes de l'avant-garde historique à ces productions mérite discussion[32]. Les travaux récents qui ont aussi nourri nos recherches participent à cette réévaluation, en contextualisant une dynamique créative qui s'est souvent voulue émancipatrice et engagée. Ce postulat marque une distance avec la lecture primitiviste des arts plastiques qui s'est appliquée à décontextualiser les productions extra-européennes pour les intégrer à un marché de l'art, en les détachant de tout enjeu politique ou social[33]. Le tournant du XXIe siècle peut être retenu comme moment de ré-émergence et de questionnement – dans la sphère française et francophone – d'un rapport à l'autre dans les sociétés européennes, pointant des inégalités et des hiérarchies implicites, des sources de tension : celles-ci, politiques et sociales, ont impliqué un regard rétrospectif pour faire face aux écueils historiques qui les ont générées. L'ouvrage collectif *Retour du colonial ?*, paru en 2008 sous la direction de Catherine Coquio, en est à ce titre un exemple saisissant, permettant de lire en filigrane les conséquences du modèle assimilationniste français et, par contraste, les enjeux d'une politique de la diversité culturelle. En 2007, l'essai de Benoît de L'Estoile, *Le Goût des Autres.*

31 Introduction au collectif *Les Primitivismes russes*, *op. cit.*, p. 9-10.

32 Voir supra l'interview de S. B. Diagne. Dans son essai *De langue à langue*, le mouvement de transfert de forces, dû à l'incorporation des objets d'art africains par les artistes et l'élan vital que ceux-ci ont produit dans leur « terre d'emprunt », est considéré comme un geste « décolonial » (*op. cit.* p. 102).

33 Jean-Luc Aka-Evy cite Apollinaire à propos des « objets » qui doivent être « en quelque sorte déracinés, flottants et dépouillés de leur histoire », *Créativité africaine et primitivisme occidental*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 54.

De l'Exposition coloniale aux arts premiers, met au jour les fondements idéologiques, culturels et politiques de l'Exposition de 1931, à Paris, en analysant les discours qui traversaient le monde colonial : l'un, évolutionniste, soutenant la hiérarchie des peuples, l'autre, primitiviste, valorisant la différence pour rompre avec les valeurs occidentales bourgeoises. L'auteur analyse les mises en scène de l'exposition et discute de l'imprégnation primitiviste[34], en remontant dans le temps : « Dès la fin du XVIII^e^, des artistes s'affirment "primitifs" afin de contester le modèle de l'Antiquité classique [...]. C'est effectivement au XVIII^e^ siècle que s'est mis en place un récit de l'histoire de l'humanité où les peuples de l'Antiquité et les peuples sauvages sont mis en parallèle[35] ». Les plus récents ouvrages *Discours sur le primitif*[36] et *Les Savoirs des barbares, des primitifs et des sauvages*[37], en associant plusieurs disciplines des sciences humaines et sociales, du XVIII^e^ au XX^e^ siècle, permettent de saisir ce phénomène dans toute sa diversité.

L'actualisation du « débat primitiviste » en littérature – incluant une « renaissance de l'archaïsme[38] » quand il s'agit de commenter les inspirations régionalistes – a été marquée par l'essai fondateur de Jean-Claude Blachère, *Le Modèle nègre. Aspects littéraires du mythe primitiviste au XX^e^ siècle chez Apollinaire, Cendrars et Tzara*[39], paru en 1981, dont nos réflexions ont hérité à propos des poètes modernistes. L'intérêt s'est renouvelé en 1992 avec *Primitivismes*, numéro spécial de la *Revue des Sciences humaines* dirigé par Bernard Mouralis, où plusieurs études abordent le succès de la figure du primitif parmi les écrivains de la fin du XIX^e^ siècle, alors que parallèlement s'érige en Europe la

34 « Le primitivisme n'est pas directement présent à l'exposition, sinon par quelques tableaux de Gauguin exposés dans la "rétrospective de l'art colonial", aux côtés de Matisse et Delacroix ; mais son influence y est perceptible de façon diffuse. » Benoît de L'Estoile, *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007, p. 58-59.

35 *Ibid.*, p. 313-314.

36 Fiona McINTOSH-Varjabédian (dir.), Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaule – Lille 3, coll. « UL 3 Travaux et recherches », 2002. La dernière partie de l'ouvrage est consacrée au XX^e^ siècle, sur plusieurs aires géographiques.

37 Françoise Le Borgne, Odile Parsis-Barubé, Nathalie Vuillemin (dir.), *Les Savoirs des barbares, des primitifs et des sauvages. Lectures de l'Autre aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2018. De riches chapitres consacrés au lexique et sa portée permettent ensuite d'organiser les parties du collectif.

38 L'orientaliste Raymond Schwab cité (1936) par Benoît de L'Estoile, *op. cit.*, p. 324.

39 Paru aux Nouvelles éditions africaines à Abidjan et Lomé.

hantise de la « dégénérescence », jugement de valeur d'une société conservatrice récusant l'éclectisme de modes de vie dits *sauvages*, dont les écrivains seraient les complices[40]. En 1995, le dictionnaire de Joachim Schutze, *Wild, irre und rein : Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarden in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940*, présente la notion comme un « champ sémantique, rassemblant une pluralité de motifs (le sauvage, le barbare, le fou, l'enfant, mais aussi les idées de "pureté" et d'authenticité) qui circonscrivent une relecture éminemment moderne du mythe du bon sauvage, une sorte de miroir renversé et de paradis perdu par une société occidentale égarée par l'industrialisation, le matérialisme et la foi aveugle dans le progrès[41] ». Ce spectre très large prend source avec Rimbaud dont la trace est suivie jusqu'à la Seconde Guerre mondiale : les figures du sauvage et du barbare y sont partie prenante de la société européenne qui les dénonce, ou les revendique, selon des enjeux esthétiques et politiques divergents.

La diversité du modèle primitiviste est au cœur des essais majeurs de Philippe Dagen, *Primitivismes. Une invention moderne* (2019) et *Primitivismes II. Une guerre moderne* (2020[42]) où la césure éditoriale est motivée par le surgissement de la Première Guerre mondiale, confrontation violente des sociétés, des individus et des cultures, point de bascule d'une relation à soi et aux autres. Proposée au pluriel, la notion de primitivisme ne doit pas, selon Dagen, être restreinte au domaine des arts plastiques, mais bel et bien être envisagée dans sa pluralité, à la fois politique, sociale, philosophique et littéraire, afin de mettre à nu les tensions qui cristallisent les sens et les enjeux transversaux d'une perception de l'homme et de ses origines, source de cette « passion du *primitif*[43] ». Le primitivisme – dans toute sa diversité, puisque les

40 Le *best-seller* de Max Nordau, *Dégénérescence*, traduit de l'allemand dès sa parution en 1882, associe les écrivains, par leur « hallucinations pathologiques », à un groupe dangereux et barbare.

41 Hubert Roland, « Le "primitivisme littéraire" à l'heure de la modernité. Contribution à une grammaire des avant-gardes historiques », *Plurilinguisme et avant-gardes*, Franca Bruera et Barbara Meazzi (dir.), Bruxelles, Peter Lang, 2011, p. 385-400, p. 387. L'auteur se réfère à Joachim Schultz, *Wild, irre und rein : Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarden in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940*, Lahn-Giessen, Anabas, 1995.

42 Les deux volumes ont paru aux éditions Gallimard.

43 Phillippe Dagen, *op. cit.*, 2019, p. 47.

catégories de Schutz et de L'Estoile sont appliquées[44] – est ainsi constitutif de la modernité techniciste, réactif puissant qui oblige à se définir *a contrario*. Les analyses – qui dans le premier volume se concluent sur la quête des *primitifs*, mélanésiens ou bretons, par Gauguin – amplifient celles proposées dans le volume *Le Peintre, le Poète, le Sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français* dont l'orientation, en plaçant Gauguin en amorce de la réflexion, ciblait principalement les arts visuels. Ainsi, vingt ans après cet essai incontournable, Dagen propose un cheminement pour comprendre les « circonstances intellectuelles des primitivismes[45] » et, grâce à l'analyse de sources nombreuses, perçoit les primitivismes comme « un ensemble d'arrachements ». Pour les artistes qui manifestent leur détachement du monde rationnel en remettant en question une perception univoque du monde, ce « renversement du regard » vise à « se détacher d'une civilisation moderne dont ils mesurent combien elle sépare l'être humain de la nature, de sa nature, de lui-même donc[46] ».

En questionnant cette orientation dans le monde germanique, Nicola Gess a proposé dans son dernier essai, traduit en anglais en 2022, *Primitive Thinking*[47], une réflexion fondée sur la dialectique primitiviste pour en dégager les enjeux philosophiques au début du XX^e^ siècle, à partir des écrits de Carl Einstein et Max Weber[48]. Elle met en évidence quatre points de convergence qui modifient la relation au monde des intellectuels et artistes. Ceux-ci admettent la présence de « forces » perturbant la maîtrise du temps, et donc d'un devenir dont le contrôle est inopérant. Le primitivisme, alternative à la désillusion, prend ainsi corps à la fois en un récit de l'origine, en un outil discursif pour une critique de civilisation, en une utopie littéraire et un diagnostic du temps présent. Ce dernier point fait la jonction entre l'utopie archaïque et le temps vécu,

44 Ce que Dagen développe dans le chapitre « Le système du primitif », *op. cit.*, 2019. Les primitifs sont ainsi techniquement inférieurs (le sauvage et le préhistorique), socialement limités (le paysan ou berger européen) ou encore n'ont pas un développement abouti (l'enfant et le fou).

45 *Ibid.*, p. 326.

46 *Idem*, p. 132 et 177.

47 Nicola Gess a dirigé en 2013 le collectif *Literarischer Primitivismus* (Berlin/Boston, De Gruyter) et vient de faire paraître : *Primitive Thinking. Figuring Alterity in German Modernity* (Translated by Erik Butler and Susan Solomon), Berlin, De Gruyter, 2022.

48 Dialectique marquée par les contrastes entre centre et marge, attrait et répulsion. L'auteure présente son essai dans la vidéo disponible sur notre site http://primilitt.ch/.

impliquant le caractère politique de cette pensée primitiviste dans le champ allemand, où Carl Einstein affirmait en 1919 que la reconnaissance de l'art primitif signifie « un refus de l'art inféodé au capitalisme[49] ». Cet engagement politique qui caractérise les avant-gardes germaniques[50] se lisait déjà en 1908 dans l'essai de Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* « pour lequel l'homme est aujourd'hui, par rapport à l'image du monde, aussi perdu et impuissant que l'homme primitif[51] ».

Les recherches récentes se consacrent aux formes des discours et des représentations symboliques, indépendantes de l'histoire de l'art : l'hétérogénéité du primitivisme a élargi la recherche vers des « figurations » *arbitraires*, des discours formels plutôt que des motifs. Ceux-ci avaient été saisis dès 2006 par Isabelle Krzywkowski, dans l'indispensable essai comparatiste *« Le Temps et l'Espace sont morts hier ». Les Années 1910-1920. Poésie et poétique de la première avant-garde*, qui a postulé l'existence et la spécificité d'un primitivisme littéraire n'étant ni un exotisme, ni une forme de retour au primitif : « Le primitivisme ne saurait être réduit à l'exotisme, mais on ne peut nier que son développement dans les années 1910-1920 s'accompagne d'un nouvel essor de la littérature de voyages, qui peut faire l'objet de réalisations très diverses : reportages d'esprit cosmopolite, romans d'aventures, récits coloniaux, poèmes en vers ou en prose se rapprochant volontiers chez certains du projet d'épopée moderne qu'avaient relancé les années 1905-1910[52] ». La démarche de la

---

49 Carl Einstein, « Sur l'art primitif », publié pour la première fois en français dans *Carl Einstein et les primitivismes*, *Gradhiva*, Isabelle Kalinowski et Maria Stavrinaki (dir.), Musée du quai Branly, 2011, p. 185.

50 Particulièrement berlinoise avec Huelsenbeck, Gross, Jung et Hausmann (revues *Die Aktion* & *Revolution*), selon le catalogue Dada Africa, *op. cit.*, p. 35.

51 Catalogue *Dada Africa*, *op. cit.*, p. 35. I. Krzywkowski met aussi en évidence que Worringer « en proposant de considérer les arts byzantins et médiévaux ou non occidentaux, non comme des arts antérieurs et inférieurs, mais comme le fruit d'un choix esthétique, d'une approche particulière des relations de l'art et du réel, celui-ci rend possible un nouveau regard sur les arts "premiers" qui, renforçant le rejet des codes de représentation réalistes amorcé par le symbolisme, accompagnant le passage d'une convention fondée sur la perception visuelle à la conceptualisation, sera l'un des éléments sur la voie de l'abstraction ». Isabelle Krzywkowski, *« Le Temps et l'Espace sont morts hier ». Les Années 1910-1920. Poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, Éditions L'Improviste, 2006. Le chapitre « Le primitivisme dans la poésie des avant-gardes historiques » est disponible en ligne : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00634798/document (consulté le 16/07/2022), voir p. 6-7.

52 *Ibid.*, p. 4.

chercheuse s'est concentrée sur les créations formelles des poètes, sous-tendues par la quête d'une langue première qui « n'est ainsi pas celle qui est à l'origine des langues, mais celle qui origine la langue poétique[53] ». De fait, cette quête implique un détachement de l'indiscuté, car « les langues européennes, perverties par "l'universel reportage", comme par une approche du langage fondée sur la signification et la représentation, ont perdu cette richesse plastique qui est aussi puissance illocutoire[54] » privilégiant l'expression, grâce aux sons et aux rythmes. Ainsi, l'étrangeté prend forme avec la poésie sonore, le bruitisme, le photomontage, la performance corporelle et la déclamation ; gestes qui mettent à mal la structure de la langue. Les expressivités corporelles sont perçues comme une autre langue, instinctive, à associer aux mots connus ou inventés, car la littérature doit redevenir une forme de vie, partie prenante d'une spiritualité et d'une liberté que les institutions méconnaissent : en 1902, déjà, René Ghil offrait « Le Pantoun des pantoun » ; en 1916, Hugo Ball proposait la « poésie des mots inconnus » et tant Cendrars que Tzara fabriquaient ou traduisaient des « poèmes nègres ».

Cette présence d'un primitivisme littéraire est l'enjeu discuté par Ben Etherington dans *Literary Primitivism*, paru en 2018, dont le postulat innovant est que le primitivisme n'est pas un projet spécifique à l'Occident. Etherington étudie le primitivisme littéraire en tant que fiction contestataire opposée à l'impérialisme capitaliste[55]. Il présente historiquement les traces de ce qu'il nomme un « philo-primitivisme » – dès le XVII^e^ siècle dans la littérature anglo-saxonne – repérable à la présence d'un « motif » primitiviste, par exemple le *noble sauvage*, déjà porteur d'« enjeux narratifs critiques vis-à-vis de la conquête coloniale de l'Occident[56] ». Mais cette stratégie contestataire devient un « primitivisme emphatique » avec la montée de l'impérialisme capitaliste à la fin du XIX^e^ siècle : les avant-gardes européennes font de la quête du « primitif » un *leitmotiv* expressif et poétique, et celui-ci dépasse selon

53 *Ibid.*, p. 16.

54 *Ibid.*, p. 13.

55 Ben Etherington, *Literary Primitivism*, Stanford, Stanford University Press, 2018. Cet axe anti-capitaliste est sans doute à nuancer parmi les écrivains français des années 1920, par exemple chez Apollinaire ou Cendrars au Brésil.

56 Nadejda Magnenat et Jehanne Denogent, *Décoloniser le primitivisme*, compte rendu du volume d'Etherington, 2020 : https://www.fabula.org/lodel/acta/document12628.php (consulté le 18/07/2022).

Ethrington tout clivage racial : ainsi le *Cahier d'un retour au pays natal* est perçu comme un acte primitiviste, historiquement situé et engagé par un sujet écrivant. De façon inattendue, l'analyse d'Etherington récuse une lecture décoloniale de la notion associée encore souvent à un principe actif de domination structurelle. D'un point de vue intersectionnel, le chercheur déplace les critères de référence en éliminant celui de la *race* au profit de la *classe*, et poursuit l'analyse d'une pratique primitiviste hors du référent chronologique des avant-gardes historiques[57]. Cette analyse transculturelle noue des liens avec « l'ensemble d'arrachements » considéré par Dagen, en proposant la lecture située d'une notion connotée. Dans cet essai, qu'il s'agisse de D. H. Lawrence, Césaire ou Damas, la création littéraire est un accès alternatif *au plaisir d'être primitif*.

Le primitivisme littéraire s'avère une dynamique transculturelle, internationale et cosmopolite dont les expressions ont essaimé dans toute l'Europe au début du XX^e^ siècle, en Russie aussi bien, comme le montre avec force le collectif *Les Primitivismes russes* de la revue *Slavica Occitana*, paru en 2021. Les poètes russes caractérisés par ce goût primitiviste, bien qu'attentifs aux cultures d'Afrique subsaharienne, ont un lien plus puissant avec le monde paysan et toutes les formes de traditions populaires intérieures à cet empire dont l'altérité se trouve d'abord en allant vers l'est, en « Extrême-Orient ». Le constat archaïsant – proche de l'idiot dada – conforte des expressivités qui valorisent le simple, l'innocent, l'enfantin, non limité à un temps colonial. Cette caractérisation esthétique – impliquant formes et motifs – reconnaît aussi un primitivisme littéraire hors du temps des avant-gardes historiques, puisqu'il implique un rapport au monde qui se lit telle une phénoménologie, une relation au monde sensible[58] qui dépasse tout carcan chronologique.

Le développement d'une civilisation occidentale, fondée sur son pouvoir national, colonial et par l'essor conjoint de l'industrie littéraire, de la recherche, de l'éducation tout comme des institutions culturelles et muséales, amène à s'interroger sur les fondements d'un primitivisme fait par les mots, par le papier bien souvent, ou par des performances.

---

57 Premier quart du XX^e^ siècle où les voix colonisées n'étaient pas encore entendues. *Le Cahier* de Césaire date de 1939.

58 C'est ce qu'a défendu Laura Laborie dans sa thèse intitulée *Aspects du primitivisme littéraire aux XX^e^ et XXI^e^ siècles. C. F. Ramuz, Claude Simon, Richard Millet*, soutenue à l'université de Toulouse et publié en 2023 chez Minard, Paris.

En quoi les mots, par-delà la peinture, la musique ou la sculpture, renouvellent-ils la capacité de raconter, de décrire ou d'évoquer ? Le primitivisme s'inscrit face au développement sans précédent des sciences de l'esprit (psychologie, psychanalyse, phénoménologie), des sciences sociales (sociologie, ethnologie) et des sciences naturelles (physique, chimie). Les écrivains reflètent à travers les avant-gardes les doutes permanents d'une société soumise au fonctionnalisme, à la rationalité instrumentale et à un capitalisme industriel particulièrement violent[59]. Les avant-gardes, qu'elles soient révolutionnaires ou non, adoptent le primitivisme comme un moyen de contester les valeurs institutionnalisées et de proposer un ressourcement de la société. En littérature, l'hybridation passe par les contes, les fables, les comptines, les récits populaires, mais aussi par un traitement du cirque, de la danse, du cinéma, de la chanson ou de la presse. En somme, les textes littéraires prennent appui sur une intertextualité et un ensemble de discours, de mises en forme préexistantes. Ces sources renvoient souvent à d'autres lieux ou à d'autres époques, comme si l'horizon temporel de l'évolution s'inscrivait dans une géographie projetée sur d'autres continents : les temps passés se retrouvent au même moment, mais ailleurs dans l'espace. Pourtant, au lieu de comprendre l'asymétrie comme une faiblesse, les écrivains tout comme les artistes y trouvent une énergie nouvelle de création. Les sociétés impériales occidentales semblent scinder cette énergie au nom de la raison, de l'exploitation, mais aussi des canons littéraires et de l'héritage traditionnel à reproduire.

Dans le primitivisme des avant-gardes se trament des innovations littéraires qui ont marqué l'histoire littéraire du XX^e^ siècle pour différents genres : les premiers élans de la poésie sonore, l'oralité dans le roman, la narration à la première personne, les techniques de dialogue à outrance, les temporalités simultanées, la superposition des voix, les cris chez Artaud sont autant d'éléments qui donnent un relief singulier à la notion de primitivisme en littérature et en font un outil indispensable pour mieux comprendre le modernisme. Et quand Henri Michaux s'adresse avec amitié à la figure de Charlot, celui qui « suit toujours son idée »

59 Ils préfigurent en cela bon nombre de constats menés en 1948 sur la rationalité instrumentale. Voir : Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *La Dialectique de la Raison : fragments philosophiques* (trad. Éliane Kaufholz-Messmer), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1974.

et « fait triompher poétiquement son *principe de plaisir* », il n'hésite pas à reconnaître le primitif au cœur de la projection cinématographique : « Charlie, pour tous, tu es notre frère. / *Charlie simple, primitif.* / Un chapeau melon et une badine, et voilà Charlie. […] / Ô simplicité[60] ». La quête du primitif n'est plus une provocation ou un propos décentré, elle occupe le cœur des formes et figures du renouvellement des arts. Il s'agit d'une performance qui englobe toutes les formes d'expressivité, spécialement celles dissociées des arts occidentaux canoniques au début du XX^e^ siècle, tels que le music-hall, le cirque, la danse, le cinéma.

Mais la spécificité du primitivisme littéraire s'observe dans sa production même : il se constitue à partir d'une lecture approfondie de sources scientifiques, avec la conscience de l'inexistence d'un « référent primitif » et en savourant sa propre capacité à créer un décentrement initiatique.

LE PRIMITIVISME À L'ÈRE DU LIVRE

Notre recherche a été soutenue par le Fonds national suisse de la recherche scientifique[61]. Elle a permis d'engager divers travaux sur le primitivisme littéraire, notamment deux thèses de doctorat[62] et cet ouvrage collectif. Les cadres de ce projet étaient concentrés sur la ville de Paris, de 1898 (avec les premiers textes d'Apollinaire) à 1924 (la naissance du surréalisme). Mais l'objectif de ce volume dépasse un ensemble d'études sur cette période. Le cadre historique s'étend en effet du milieu du XIX^e^ siècle (avec Walt Whitman et sa réception européenne) jusqu'à la fin du XX^e^ siècle (avec les poèmes-actions de Julien Blaine). Ce déploiement temporel met en évidence l'esprit sans cesse renouvelé

60 Maire-Annick Gervais-Zaninger, « Façon d'idiot/Face d'idiot chez Henri Michaux », *Bêtise et idiotie (XIX^e^-XXI^e^ siècle)*, Marie Dollé et Nicole Jacques-Lefèvre (dir.), Paris-Nanterre, *RITM* 40, 2011, p. 188 et 189. Sur les liens entre primitivisme et cinéma, voir Nadja Cohen, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013 et la thèse en cours de Nadejda Magnenat, issue de notre projet FNS et consacrée aux liens entre poésie moderniste et cinéma des premiers temps.

61 Notre site www.primilitt.ch est consacré à cette recherche FNS, et s'y trouvent des ressources visuelles associées à ce volume collectif.

62 Par Jehanne Denogent, *op. cit.* et Nadejda Magnenat, *op. cit.*

d'avant-gardes qui ont créé ou rediscuté la nécessité d'un ressourcement primitiviste. Bien que tenant compte de la situation dans la capitale française, les chapitres ne cessent de souligner les ramifications entre capitales européennes, occidentales, tout en englobant par l'imaginaire le monde entier. Nous avons en effet pu nous concerter pendant une semaine dans les Alpes suisses, à Leysin, afin d'élaborer cet ouvrage dépassant l'alignement d'études multiples. Cela a permis de montrer la nécessité théorique, les fondements historiques et les maillages sociologiques qui sous-tendent une telle esthétique littéraire. La transversalité de la notion, par les disciplines, les langues et les médias, y est valorisée afin que les lecteurs puissent sortir de cet ouvrage avec une notion probante, des outils opératoires pouvant être déployés avec de multiples sources.

Les études qui composent ce volume[63] s'organisent en deux parties : l'une sur les usages, les définitions et les paradoxes de la notion ; l'autre comme autant d'études de cas dans l'histoire contemporaine. En ouverture de la première partie, les analyses d'Isabelle Krzywkowski montrent que le primitivisme littéraire cherche à sortir du temps linéaire, par son appel constant à un ailleurs spatial et temporel. Elle observe cette extraction au sein des avant-gardes historiques, tout en contextualisant les usages du terme « primitivisme ». La relation à l'espace est quant à elle au cœur du propos d'Antonio Rodriguez qui met en évidence la participation d'écrivains modernistes au réseau international du marché de l'art, avec une volonté de briser par le primitivisme la « lignée nationale » de la littérature et d'intéresser les collectionneurs, puis un plus large public. Cette tentation du primitivisme, comme l'observe Émilien Sermier, se retrouve chez les poètes modernistes des années 1920, métamorphosés en conteurs de récits *vocalisés*, où l'oralité s'associe aux cultures extra-européennes ou aux terroirs proches. Les auteurs modernistes installés dans les villes – Paris dans le cas le plus fréquent des études présentées – découvrent aussi les possibilités primitivistes dans l'intermédialité : dès les premières années du XX^e^ siècle, le cinématographe naissant, avec des projections animées et populaires, devient une source, dont Nadejda Magnenat explore l'impact sur les textes poétiques. Christine Le Quellec Cottier considère les ambivalences de cette « présence primitiviste » au milieu des années 1920, lorsque les « arts industriels » affirment leur

63 Les résumés des contributions sont placés au terme l'ouvrage.

esthétique par un *utilitarisme* et un *retour à l'ordre* bien éloignés d'un ressourcement initiatique. Ces écarts de réception sont actualisés dans l'entretien que nous a accordé Souleymane Bachir Diagne à propos des intentions des avant-gardes historiques, à Paris, ainsi que de leur réception dans notre monde contemporain.

Dans la deuxième partie, les études de cas emblématiques associent plusieurs périodes du primitivisme et plusieurs continents. Bacary Sarr met en perspective ce que l'on peut considérer comme des médiations, avec Carl Einstein, Blaise Cendrars et Léopold Sédar Senghor. Néanmoins, à l'aune de Cheikh Anta Diop, un palimpseste européen porteur d'une axiologie spécifique ne peut être négligé. Cet écart interprétatif est envisagé par Jehanne Denogent sur le travail d'érudition de Tristan Tzara tout comme sur la construction éditoriale posthume du recueil *Poèmes nègres*, source d'un « mythe » primitiviste. L'ambiguïté de l'interprétation des actes et des créations primitivistes se joue aussi à propos de la réception américaine de Longfellow et Whitman, comme le montre Delphine Rumeau, en relevant la distance entre l'idéal du noble sauvage et le cri de la révolte. Et, bien qu'éloigné de la « sauvagerie » américaine, le monde rural est privilégié dans les romans de C. F. Ramuz que Laura Laborie perçoit comme une phénoménologie qui enrichit la portée de cette œuvre. Parmi ces études de cas, il nous a paru essentiel d'accorder une place aux créations primitivistes conçues par des femmes. L'article d'Estela Ocampo, paru en espagnol en 2015 et traduit pour ce volume, est centré sur des œuvres textuelles, picturales, photographiques et des performances féminines. Il tisse un lien entre la femme et les *primitifs*, d'abord perçus comme des figures consubstantielles, puis transformé par un retournement *primitiviste*, lorsque les artistes féminines prennent elles-mêmes en charge, en tant que sujets créateurs, cette association afin de dénoncer un statut de minorité et de subalternité. Le surgissement du féminin primitiviste, dès les années 1920, a gagné sa pleine expressivité durant le siècle, au fur et à mesure que les voix féminines européennes se sont fait entendre. Cette ouverture chronologique se retrouve dans l'étude de Serge Linarès consacrée à trois écrivains « scripteurs » (Michaux, Dotremont et Blaine) dont l'action première consiste à questionner les fondements de l'alphabet, source de la langue écrite. Une telle démarche lie des temps – l'origine des lettres – et des espaces – celui des supports –, en confortant notre compréhension du primitivisme littéraire.

Ainsi, cette notion ne constitue pas une mouvance explicite, un groupe défini, mais traverse les imaginaires et les esthétiques contestataires, spécifiquement durant le premier quart du XX^e^ siècle. Nous associons à ces esthétiques des pratiques plus tardives, réactives à l'air de leur temps, usant d'autres stratégies[64]. Cette mobilité ouvre selon nous un registre et un lexique de profusion, signes de diverses esthétiques primitivistes liées à la mondialisation culturelle depuis l'Occident.

Les ressources visuelles rattachées aux différents articles de ce volume se trouvent sur le site www.primilitt.ch.

Christine Le Quellec Cottier
et Antonio Rodriguez
Université de Lausanne

64 Peut-être au risque d'une usure du processus, du fait d'un recyclage, comme l'a relevé Émilien Sermier : « […] d'abord valorisé en tant que forme "sauvage" ou "barbare", n'est-il pas progressivement condamné à l'usure en s'institutionnalisant, en se "désensauvageant" et en tournant malgré lui en "pittoresque" ? », « Le Sacre du primitif. Musiques russes et imaginaires littéraires », *Primitivismes littéraires*, *op. cit.*, p. 193-207, p. 206. Le volume collectif *Paradoxes de l'avant-garde. La modernité artistique à l'épreuve de la nationalisation* [Thomas Hunkeler (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2014] offre un cadrage significatif de ces ambiguïtés, au début du siècle. D'un point de vue contemporain, le recyclage marqué d'un prétendu retour aux sources est ce que dénonce avec virulence l'anthropologue Jean-Loup Amselle dans son essai *Rétrovolutions. Essai sur les primitivismes contemporains* [Paris, Stock, 2009], en évoquant un imaginaire éculé et récupéré.

PREMIÈRE PARTIE

LES PARADOXES DU PRIMITIVISME LITTÉRAIRE

« BARDES DU FUTUR » ET « PRIMITIFS D'UNE NOUVELLE SENSIBILITÉ »

Le primitivisme et le temps des avant-gardes historiques

Si la critique spécialisée a démontré que la rupture d'avec le passé relevait plus de la posture que de la réalité, les avant-gardes historiques restent souvent assimilées au mot d'ordre de l'« anti-tradition ». Une telle perspective ne permet évidemment pas de donner la place requise au « primitivisme » autrement qu'en pointant une contradiction qui a pu servir à disqualifier ces mouvements. À l'inverse, mon hypothèse est que le primitivisme est aussi constitutif des avant-gardes historiques que l'engouement machiniste, et que ce paradoxe n'est qu'apparent : il manifeste plutôt une rupture profonde avec le paradigme temporel moderne, qui est celui du progrès. Je voudrais donc interroger ici ce que nous dit l'intérêt pour le primitif du rapport que le début du XX^e^ siècle entretient avec le temps.

Force est d'avouer que, si je me proposais au départ de considérer comment les artistes de l'époque argumentent cette apparente contradiction, je n'ai guère trouvé de commentaires explicites. Par ailleurs, il me paraît vrai, comme on le verra dans un premier temps, que la notion de « primitivisme » est dans une certaine mesure anachronique appliquée aux avant-gardes historiques. Le terme permet cependant efficacement de nommer un faisceau de notions et d'aspirations que les avant-gardes historiques associent au « primitif ». J'examinerai donc d'abord les usages du terme à l'époque, avant de montrer que son évolution est la condition pour ouvrir une autre histoire et illustre une nouvelle manière de penser le temps.

DES PRIMITIFS AU PRIMITIVISME

Sans prétendre à l'exhaustivité, un échantillonnage qui me semble néanmoins probant, tiré des histoires littéraires contemporaines et des écrits des groupes avant-gardistes, impose un premier constat : le terme « primitivisme », dont l'apparition dans les langues européennes est contemporaine de la période[1], est peu employé par les artistes des avant-gardes historiques. S'il ne semble donc pas encore constitué comme notion, les nombreuses occurrences de l'adjectif « primitif » (parfois substantivé) permettent de suivre l'évolution de ce que l'on perçoit comme tel.

« Primitif » s'est imposé, au cours du XIX^e^ siècle, particulièrement dans le champ de l'histoire de l'art, pour qualifier les peintres du Moyen Âge puis, par extension, ce qui renvoyait à l'art préhistorique. Cette perspective fait bouger les canons artistiques mais son développement entre en résonance avec les théories déterministes contemporaines dont ces temps « premiers » illustrent la conception progressiste (que les artistes cependant questionnent, comme en peinture le mouvement préraphaélite au milieu du XIX^e^ siècle).

À la fin du XIX^e^ siècle, le terme « primitif » va également être appliqué à des cultures éloignées géographiquement[2], ce qui s'accompagne d'un élargissement des valeurs qui lui sont associées, au point, selon

1 En français, le dictionnaire de Littré (1873/1883) ignore le terme (la notion de « peintre primitif » n'est pas identifiée non plus), mais admet « primitivité ». Le *Trésor de la langue française* ne lui consacre pas une entrée mais le présente comme un dérivé dans l'article « Primitif » : la première attestation remonterait à 1904 pour la peinture et à 1906 dans une étude de Marius et Ary [*sic*] Leblond sur Leconte de Lisle. En allemand comme en anglais, le mot apparaîtrait à la fin du XIX^e^ siècle et connaît un pic à partir des années 1930, essentiellement dans le champ de la critique d'art. En italien, selon le *Grande dizionario della lingua italiana*, la première occurrence semble être celle des peintres futuristes, à propos des primitifs italiens dans le « Manifeste technique de la peinture futuriste » du 11 avril 1910.

2 « Primitif » concurrence le terme plus ancien « sauvage ». Un exemple intéressant est la préface d'Henri Clouzot et d'André Level au catalogue de l'exposition « d'art nègre et d'art océanien » organisée par Paul Guillaume en 1919 : intitulée « L'art sauvage, Océanie-Afrique », elle alterne les deux mots. En concluant sur le fait qu'« il n'existe guère d'art vraiment sauvage » puisque tous sont issus « d'anciennes civilisations » (p. 4), les auteurs font aussi entendre que l'art africain ou océanien n'est pas plus « primitif » que l'art européen.

J. C. Middleton, d'être « en passe de devenir un cliché[3] » dès 1914. Il faut cependant noter que les citations que ce dernier mobilise utilisent essentiellement l'adjectif « primitif » (éventuellement substantivé). C'est, selon Erhard Schüttpelz[4], avec Aby Warburg que le primitivisme devient un concept opératoire en histoire de l'art. Mais l'usage du terme ne semble se généraliser qu'en 1938[5], avec l'ouvrage de Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, qui propose une première synthèse et une classification fondée sur une évolution de la notion[6]. Cette institutionnalisation fait l'objet de nombreuses critiques dans les années 1940, notamment par Dubuffet[7].

Pour ce qui concerne un primitivisme littéraire, Giovanni Lista a attiré l'attention des chercheurs sur le « Manifeste du primitivisme » publié en 1909 par un groupe de poètes toulousains en réponse au manifeste fondateur du futurisme de Marinetti. Le texte des Toulousains, qui affiche un terme promis à plus d'avenir que les signataires, est assez évasif : il associe le primitivisme aux « sources de la vie », fait un détour par la peinture et la physique pour mentionner les « couleurs primitives » et revendique le « culte du souvenir » et le principe d'une « Beauté Éternelle[8] » : si la première expression n'est sans doute pas incompatible avec le futurisme italien, la troisième constitue à l'évidence, comme le souligne Lista, le « négatif du Manifeste futuriste[9] ». En tout état de cause, le primitivisme ici ne paraît guère « d'avant-garde ».

---

3 J. C. Middleton, « The Rise of Primitivism an its Relevance to the Poetry of Expressionism and Dada », *The Discontinuous Tradition. Studies in German Literature in honour of Ernest Ludwig Stahl*, P. F. Ganz (dir.), Oxford, Clarendon Press, 1971, p. 193.

4 Erhard Schüttpelz, « Zur Definition des literarischen Primitivismus », *Literarischer Primitivismus*, Nicola Gess (dir.), Berlin, Boston, Walter de Gruyter, 2013, p. 24.

5 1938 est aussi l'année de la publication (en anglais) de la conférence présentée par Warburg en 1923, dans l'établissement psychiatrique où il séjournait, sur les Indiens Pueblo rencontrés vingt-sept auparavant. Elle n'a été publiée en allemand qu'en 1988.

6 Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, New York, Harper & Brothers, 1938. Les chapitres 3 à 6 distinguent un primitivisme « romantique » (Gauguin, le fauvisme), « émotionnel » (les expressionnistes allemands), « intellectuel » ou « formel » (Picasso, l'abstraction) et « du subconscient » (infantilisme, dada et le surréalisme).

7 Voir Baptiste Brun, *Jean Dubuffet et la besogne de l'Art Brut : critique du primitivisme*, Dijon, Les presses du réel, 2019.

8 Touny-Lérys, Marc Dhano, Georges Gaudion, « Le primitivisme » (1909), *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, Giovanni Lista (éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 69-71.

9 Giovanni Lista, « Un siècle futuriste », *Futurisme*, *op. cit.*, p. 78. Je renvoie pour le détail à son analyse p. 65-79.

Une source probable du manifeste toulousain est l'étude de Marius-Ary Leblond sur Leconte de Lisle, qui semble être une des premières occurrences du terme « primitivisme » en français, donc légèrement antérieure aux avant-gardes historiques. On y lit par exemple :

> Haineux du « siècle », [Leconte de Lisle] regrette dans ses poèmes les âges de l'humanité primitive que son esprit socialiste imagine libertaires, et dans la représentation à la fois béate et désespérée de la vie primitive, il exprime quel avait été son idéal d'avenir. […] Cela constitue une sorte de primitivisme socialiste, pour lequel le bonheur de la cité socialiste future tient dans un retour aux mœurs simples primitives, égalitaires et partageuses, […][10].

Je reviendrai plus loin sur les implications de ce texte que théorise plus largement l'essai *L'Idéal du XIX^e^ siècle. Le rêve de bonheur d'après Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre. Les théories primitivistes et l'idéal artistique du socialisme*, publié lui aussi en 1909. Les deux auteurs utilisent le terme pour établir des nuances intéressantes : ils font ainsi le départ entre « primitifs » au sens académique et « primitifs modernes ou primitivistes[11] » et identifient dans le « primitivisme » une visée beaucoup plus large que la « primitivité[12] ». On trouve déjà dans ce texte, dont l'état actuel des connaissances laisse penser qu'il est l'inventeur du concept, tous les éléments de la complexe et ambiguë nébuleuse primitiviste : de la préhistoire aux « civilisations rudimentaires », peuples « sauvages » ou « bruts[13] », des sources hellénistiques aux cultures populaires, du mythe de l'âge d'or à l'utopie politique[14].

Ce « primitivisme » porté par des auteurs proches du néo-classicisme n'est, pour ce que j'ai pu consulter, pas associé en tant que tel aux

---

10 Marius-Ary Leblond, *Leconte de Lisle. D'après des documents nouveaux*, Paris, Mercure de France, 1906, p. 274 (chap. 10). Marius-Ary Leblond est le pseudonyme de Georges Athénas et d'Alexandre Merlot ; écrivains nés à la Réunion, ils opposent le « roman colonial » à l'exotisme. En 1909 leur est attribué le prix Goncourt pour leur roman *En France*. Sur les ambivalences du « roman colonial », voir Jean-Michel Racault, « Marius et Ary Leblond théoriciens du roman colonial : exotisme, altérité, créolité », *Les Cahiers naturalistes*, 2014 (88), p. 61-80.

11 Marius-Ary Leblond, *L'Idéal du XIX^e^ siècle. Le rêve de bonheur d'après Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre. Les théories primitivistes et l'idéal artistique du socialisme*, Paris, Alcan, 1909, p. 1. Le livre a reçu le Prix de la critique littéraire en 1911.

12 *Ibid.*, p. 31.

13 *Ibid.*, p. 1 et 7.

14 Ils défendent dans cet essai le retour à la nature – mais une mécanisation réfléchie pour libérer du travail –, la structuration communautaire, l'affranchissement des femmes. Ils n'en sont pas moins les ardents défenseurs de l'entreprise coloniale.

mouvements avant-gardistes par la critique de l'époque, à l'exception de la Russie[15]. En France, Florian-Parmentier me semble le seul à ne pas ignorer le « primitivisme » dans sa cartographie des mouvements littéraires d'avant-guerre, mais il renvoie précisément au manifeste du groupe toulousain, dont il trouve d'ailleurs le nom inadapté, notamment en regard de son usage en peinture[16].

Le primitivisme ne paraît pas non plus identifié comme un courant artistique spécifique : il est intéressant qu'un Christian Sénéchal, dont l'étude sur *Les Grands Courants de la littérature française contemporaine* (1934) est pourtant très attentive aux différentes tendances, et dont le classement est souvent subtil, identifie un ensemble de thématiques qui rayonnent autour de ce que ses théoriciens plus tardifs associeront au primitivisme. À propos des « générations de la guerre », Sénéchal constate, d'une part, l'intérêt d'un certain nombre d'auteurs pour « la connaissance de l'âme » (ce qui inclut « l'âme des enfants et adolescents », « l'âme des races étrangères » et « les mystères du subconscient ») ; d'autre part, il identifie une tendance ouverte à « la conquête du monde », constituée des « voyageurs », des « aventuriers » et des « coloniaux » : il note que « *l'Afrique noire*, dont l'âme mystérieuse exerce sur les Européens un attrait si puissant, [...] a donné naissance à une véritable mode artistique[17] », qu'il explique par les contacts avec le monde noir pendant la guerre et par un « courant général [qu'il ne nomme pas] qui, depuis le cubisme, entraîne l'art vers les formes primitives capables de le rajeunir[18] ». Sénéchal ne propose donc aucun terme générique pour ces orientations diverses qui caractérisent, selon lui, l'époque. Plus étonnant encore, on ne trouve pas d'entrée liée au « primitif » dans le plus tardif *Dictionnaire du dadaïsme* de Georges Hugnet en 1976. Il n'est pas non plus dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* que publient (sans noms

15 Pour la France, cette impression est corroborée par le livre de Michel Décaudin, qui n'utilise le mot « primitivisme » qu'une fois, à propos du manifeste toulousain (*La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895-1914*, Paris, Genève, Slatkine, 1981 [1960], p. 279). À noter pour l'archéologie de la nébuleuse primitiviste les pages qu'il consacre au « nouveau paganisme » en France, dont Nietzsche est l'une des références (p. 282-285). Pour la Russie, voir *infra*.

16 Florian-Parmentier, *La Littérature et l'époque. Histoire de la littérature française de 1885 à 1914*, Paris, Figuière, s. d. [1914], p. 242-245.

17 Christian Sénéchal, *Les Grands Courants de la littérature française contemporaine*, Paris, Société française d'éditions littéraires et techniques E. Malfère, 1933, p. 276.

18 *Ibid.*, p. 278.

d'auteurs) Breton et Éluard en 1938, alors même que Breton avait pu affirmer en 1925 : « Il n'y a pas une œuvre d'art qui tienne devant notre *primitivisme* intégral[19]. »

Si l'on considère pour finir les manifestes, on constate que l'emploi des termes « primitif »/« primitivisme » (le second nettement plus rare) est d'abord le fait des peintres et des plasticiens (on trouvera plus loin quelques exemples). Notons que l'*Almanach du Cavalier bleu* [*Der blaue Reiter*], qui, selon Middleton, constitue « *the most dramatic result of sympathy with the primitive*[20] », utilise l'adjectif « *primitiv* » dans des acceptions diverses mais pas le substantif « *Primitivismus* ». Par réaction peut-être, étant donné les liens entre ces artistes, c'est en Russie qu'un groupe, constitué en 1911 autour de Mikhail Larionov et de Natalia Gontcharova pour l'exposition « La queue de l'âne », rejoint par des poètes, suscite, en 1913, le manifeste du « Néo-primitivisme » d'Alexandre Chevtchenko[21] : ils s'intéressent aux arts populaires et cherchent à sortir de l'héritage européen en se tournant vers les sources orientales (notamment la Scythie, qui inspire le nom du groupe cubo-futuriste Gileia).

En somme, la notion existe mais n'a pas été adoptée par la plupart des mouvements avant-gardistes et, sans être complètement absent[22], le terme « primitivisme » n'a guère fait l'objet d'un travail de théorisation ni de conceptualisation par les mouvements (pourtant férus d'« ismes ») auxquels il a ensuite été rattaché. Ils l'ont, pourtant, parfois explicitement dénoncé, comme le mouvement brésilien « anthropophage » : « *Os antropofagos não são modernistas [...] Mas tambem não são primitivistas. [...] Não se deve confundir volta ao estado natural (o que se quer) com volta ao estado primitivo (o que não interessa). O que se quer é simplicidade [...]. Naturalidade [...] Contra a beleza canonica, a beleza natural, feia, bruta,*

19 André Breton, « Le surréalisme et la peinture » [1925], éd. Jean-Michel Place, Paris, 1975, p. 27. Rappelons l'*incipit* de l'article (et des éditions qui le reprennent) : « L'œil existe à l'état sauvage. » (*Ibid.*, p. 26).

20 [le résultat le plus remarquable de la sympathie pour le primitif]. J. C. Middleton, art. cité, p. 188.

21 Alexandre Chevtchenko, *Нео-примитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения [Le Néo-primitivisme. Sa théorie. Ses possibilités. Ses réalisations]*, Moscou, [juin] 1913. Voir aussi les travaux de Vladimir Markov.

22 On le trouve par exemple dans le tardif « Manifiesto ultraísta vertical » de Guillermo de Torre, daté de novembre 1920, qui présente une synthèse assez complète des différentes perspectives que recouvre la notion.

agreste, barbara, ilogica. Instinto contra verniz[23]. » On retrouve dans cette liste une série de termes qui viennent couramment concurrencer l'adjectif « primitif » : adamique, archaïque, barbare, sauvage (les deux premiers plus historiques, les suivants souvent réservés aux peuples extra-européens), ou encore primordial, élémentaire, pur et, bien sûr, « nègre », nuancent en même temps qu'ils constituent le paradigme primitiviste.

Ces alternatives montrent, à la fois, la part mythique de l'imaginaire primitiviste (dont Tzara formulera plus tard la relation avec ce qu'il appelle la « poésie latente » : « Penser non dirigé, mythe, activité métaphorique et rêve sont donc pour le primitif des formes vivantes correspondant à ce qui pour nous est englobé sous le terme général de poésie[24] ») et la très large constellation que le terme finit par dessiner : « critique pratique du rationalisme et du naturalisme[25] », comme dit Meschonnic, qui prend, avec les futuristes russes puis avec dada, une portée anthropologique. Ces variations de périmètre expliquent aussi qu'il puisse s'agir d'une tendance transversale, non spécifique aux avant-gardes (c'est pourquoi le nazisme pourra revendiquer un « primitif » germain tout en interdisant des productions contemporaines taxées de dégénérescence parce qu'elles vont chercher du côté d'un « primitif » extra-européen).

La notion, telle que forgée *a posteriori* par les historiens de l'art, crée un biais par son association avec les avant-gardes. Il reste qu'elle est opératoire : elle synthétise ces orientations multiples, et parfois contradictoires. Il reste aussi qu'on peut examiner ce que les avant-gardes y ont apporté de spécifique (à mon sens, et pour dire très vite, la

---

23 « Les anthropophages ne sont pas des modernistes. […] Mais ce ne sont pas non plus des primitivistes. […] On ne doit pas confondre retour à l'état naturel (ce que nous voulons) avec retour à l'état primitif (ce qui ne nous intéresse pas). Ce que nous voulons, c'est la simplicité […]. Le naturel […] Contre la beauté canonique – la beauté naturelle, laide, brute, agreste, barbare, illogique. Instinct contre vernis. » Anonyme, « de antropofagia », *Revista de Antropofagia (Diário de São Paulo)*, Segunda dentição [Deuxième dentition], nº 4, 7 avril 1929 : https://digital.bbm.usp.br/view/?45000033273&bbm/7064#page/84/mode/2up, (consulté le 28/02/2022), « De l'anthropophagie », trad. Jacques Thériot, *Anthropophagies*, Paris, Flammarion, 1982, p. 290.

24 Tristan Tzara, « [Note] III : La dialectique de la poésie », *Le Surréalisme et l'après-guerre* (1948), *Œuvres complètes 1924-1963*, t. V, Henri Béhar (éd.), Paris, Flammarion, 1982, p. 91. À la page précédente, il mentionne Lévy-Bruhl et dénonce son approche positiviste du « penser *prélogique* » auquel Tzara oppose la volonté de « savoir si le dépassement du penser logique est possible, sinon nécessaire » (*ibid.*, p. 90).

25 Henri Meschonnic, *Modernité, modernité* [1988], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, p. 273.

dimension de l'élémentaire et la volonté de renouveler le langage[26]) ou encore, comme je me propose de le faire ici, ce que cette préoccupation éclaire des rapports des avant-gardes historiques avec le temps.

OUVRIR L'HISTOIRE

On comprend qu'il n'est pas si simple d'opposer primitivisme et « anti-tradition » : ce que les groupes avant-gardistes rejettent, c'est le « culte de la tradition » qui s'enseigne dans les écoles, organise les musées et les bibliothèques et tient lieu de critère d'appréciation académique. Mais l'anti-tradition ne vise pas tant à remplacer un canon par un autre, qu'à refuser la notion même de « canon » qui mène à l'académisme, au « respect des ancêtres », donc à l'imitation (ce que le manifeste « Le Futurisme » qualifie, en 1920, de « primitivisme plagiaire » ou « faux primitifs[27] ») et au déni d'autres traditions.

À la place de ce passé « étriqué[28] », pour reprendre le mot des futuristes russes, il peut s'agir, comme le dit Serge Milan, de construire une « histoire sans passé[29] ». Mais il peut aussi s'agir de révéler une autre histoire. C'est ce que fait par exemple Wilhelm Worringer lorsqu'il s'attache à distinguer les arts « naturalistes » ou « empathiques », à caractère imitatif (c'est-à-dire l'art classique grec et l'art européen de la Renaissance à la fin du XIX^e^ siècle) et l'art qu'il qualifie d'« abstrait », dans le cadre duquel il associe les arts byzantins, médiévaux, ainsi que

26 Voir Isabelle Krzywkowski, « Le primitivisme dans la poésie des avant-gardes historiques », *« Le Temps et l'Espace sont morts hier ». Les Années 1910-1920. Poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, L'Improviste, 2006, p. 193-214, également en ligne : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00634798 (consulté le 28/02/2022).

27 Leonardo Dudreville, Achille Funi, Luigi Russolo, Mario Sironi, « Le Futurisme » (11 avril 1920), *Peintres futuristes italiens* (1921), *Futurisme*, *op. cit.*, p. 218.

28 « Прошлое тесно ». David Bourliouk, Alexeï Kroutchenykh, Vladimir Maïakovski, Vélimir Khlebnikov, « Пощёчина общественному вкусу » [1912], « Gifle au goût public », trad. Marc Dachy et Macha Poynder, *Poésure et peintrie. D'un art, l'autre*, Musée de Marseille, 1993, p. 492.

29 Serge Milan, « Les récits historiques du Futurisme, ou l'histoire sans passé de l'avant-garde », *Cahiers de Narratologie*, n° 15, 2008 : http://journals.openedition.org/narratologie/849 (consulté le 28/02/2022).

l'art contemporain[30]. Cette autre histoire, susceptible d'intégrer des traditions extra-européennes (en s'appuyant notamment sur l'essor de l'ethnologie au début du XX^e siècle) aussi bien que des traditions ignorées par les institutions artistiques[31], doit rouvrir l'histoire de l'art : « souvent, seule la barbarie peut sauver l'art[32] », affirment ainsi les frères Bourliouk dans la *Première revue des futuristes russes* en 1914.

Selon Adrian Marino, le primitivisme serait « refus de la culture[33] ». Je rejoins plutôt l'approche d'Henri Meschonnic qui parle de « transformation du regard[34] » porté sur l'autre et sur l'histoire occidentale. Nul doute que cette transformation n'ait été progressive[35], d'une curiosité parfois condescendante, parfois clairement raciste, à la prise de conscience (comme l'analyse Jean-Claude Blachère à propos de Breton) du fait que « le primitif est notre contemporain[36] » menacé par l'entreprise coloniale. Nul doute aussi qu'il n'ait été difficile d'échapper à l'impensé évolutionniste que porte le terme, on l'a vu dans les propos des futuristes italiens

30 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsycholgie* [1907], *Abstraction et* Einfühlung *: contribution à la psychologie du style*, trad. Emmanuel Martineau, Paris, Klincksieck, 1978. Il faut cependant noter que Worringer exclut les arts africains, qui sont comparés à des productions enfantines donc non artistiques : on voit que malgré la rupture que constitue sa proposition, il n'a pas abandonné la perspective évolutionniste.

31 En particulier les arts populaires, qui intéressent déjà certains symbolistes. Notons toutefois que Marinetti privilégie le music-hall (plutôt que le cirque, par exemple), précisément parce qu'il « n'a heureusement pas de traditions, pas de maîtres, pas de dogmes et se nourrit d'actualité véloce » : « Le Music-hall est naturellement anti-académique, primitif et ingénu », F. T. Marinetti, « Le Music-hall. Manifeste futuriste » (tract, 29 septembre 1913), *Futurisme*, *op. cit.*, p. 250 et 252).

32 Cité par Agnès Sola, *Le Futurisme russe*, Paris, PUF, 1989, p. 19.

33 Adrian Marino, « Le retour aux sources », *Les Avant-gardes littéraires du XX^e siècle*, Jean Weisgerber (dir.), publication du Centre d'étude des avant-gardes littéraires de l'université de Bruxelles, coll. « Comparative History of Literatures in European Languages », Budapest, Akaémiai Kiadó, 1984-1986 (2 vol.), vol. 2, p. 763.

34 Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 276.

35 Ceci pose évidemment la question du racisme et du rapport des avant-gardes à la situation coloniale, que les surréalistes formuleront les premiers explicitement, dès 1925 contre la guerre du Maroc (voir *La Révolution surréaliste*, par exemple le n° 5, 15 octobre 1925, p. 31) ou dans le plus célèbre manifeste de 1931 « Ne visitez pas l'exposition coloniale » (voir Dominique Rosse, « Surréalisme, colonialisme et pensée primitive », *Mélusine*, « Cultures, contre-culture », XVI, 1997, p. 16-28 ; Sophie Leclercq, *La Rançon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919-1962)*, [Dijon], Les presses du réel, coll. « Œuvres en sociétés », 2010). Le primitivisme a été une critique de la culture hégémonique avant d'être une critique de l'hégémonie culturelle.

36 Jean-Claude Blachère, *Les Totems d'André Breton. Surréalisme et primitivisme littéraire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1996, p. 29.

cités plus haut – mais l'enjeu est bien toujours celui d'un déplacement des questionnements. C'est la valeur que donne Tristan Tzara à sa rencontre avec « l'art nègre » : « Ce qui m'a attiré dans la production des peuples primitifs a été le problème de savoir pourquoi on fait de l'art[37]. »

Le « primitif » vient donc bouleverser les normes et l'histoire officielle. On pourrait en dire ce que Cyrille Zola-Place énonce de l'anthologie *Negro* publiée par Nancy Cunard en 1934 : il s'y construit la « dynamique d'un autre rapport au monde et à la connaissance », qui n'est pas une « nouvelle géographie des cultures » mais « un système tectonique qui fait exploser l'humanisme de la raison autoritaire héritées des Lumières[38] ». La primauté est accordée à d'autres critères, l'émotion, l'affect, l'expression, le *pathos* – terminologie que les avant-gardes allemandes ont particulièrement bien explorée – qui sont associés au « primitif ». Il y a là, comme le dit Pierre Sabot à propos du surréalisme, « l'horizon de possibilité d'une contre-culture[39] » : « L'anti-modèle[40] », dit Meschonnic.

Le vrai paradoxe est donc finalement moins la prise de conscience progressive de temporalités simultanées, que le lien établi entre primitivisme et futur. On trouvait déjà cette idée dans les textes de Marius-Ary Leblond que je citais plus haut : les deux auteurs en appellent aux « primitifs modernes ou primitivistes[41] » pour qui « le primitivisme est à la fois le souvenir, le culte de l'ancêtre, et la préoccupation, l'amour des arrière-petits-fils[42] ». Cet « idéal artistique du socialisme contemporain[43] », qu'ils distinguent de la « primitivité[44] », ne renie pas le passé, mais associe explicitement le primitivisme à un futur.

Il faudrait dans ce cadre poser la question de l'utopie : ne pouvant développer, je renvoie au très riche collectif *Utopia. The Avant-garde, Modernism and (Im)possible Life* dont l'introduction explique que la

37 Tristan Tzara, cité dans Catherine Dufour, « Méditation sur le monde nègre », *Europe*, nº 1061-1062, septembre-octobre 2017, p. 123.

38 Cyrille Zola-Place, « Nancy Cunard et la *Negro* : une poétique de l'intervalle », *Negro. Anthology. 1931-1933*, Nancy Cunard (éd. 1934), Paris, Nouvelles éditions Place, 2018, p. 7.

39 Pierre Sabot, « Primitivisme et surréalisme : une "synthèse" impossible ? », *Methodos*, nº 3, 2003 : http://journals.openedition.org/methodos/109 (consulté le 28/02/2022).

40 Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 273.

41 Marius-Ary Leblond, *L'Idéal du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 1.

42 *Ibid.*, p. 3.

43 *Idem*.

44 *Ibid.*, p. 31.

conception avant-gardiste diffère des périodes précédentes en ce qu'il ne s'agit plus de penser un progrès, mais la destruction de l'ancien comme condition d'émergence du nouveau[45]. Le primitivisme (en tant qu'élargissement du passé et refus de la tradition comme valeur) invite à nuancer cette affirmation mais est un constituant essentiel pour une conception non progressiste de l'histoire.

Refonder l'histoire, c'est donc autant rendre sensible à l'existence d'histoires parallèles, qu'ouvrir la perspective historique à l'avenir. Les avant-gardes historiques ont à plusieurs reprises revendiqué le fait qu'elles n'étaient elles-mêmes qu'un début : c'est la célèbre formule du manifeste des peintres futuristes en 1910, « nous sommes [...] les primitifs d'une nouvelle sensibilité centuplée[46] ». Dans le même ordre d'idée, Kroutchenykh, Matiouchine et Malevitch convoquent en 1913 le premier congrès panrusse des « bardes du futur[47] ».

Cet étonnant renversement confirme que le « primitif » est moins considéré comme un passé que comme un recommencement. Pour les futuristes italiens, d'ailleurs, la « nouvelle sensibilité » vise la « reconstruction futuriste de l'univers[48] ». Ils distinguent deux primitivismes, l'un superficiel et l'autre fondateur : en sculpture, Boccioni renvoie dos à dos l'« *imitazione degl'egizi, dei primitivi o dei selvaggi* », au profit de la « *verginità primitiva di una nuova costruzione architettonica*[49] ». La

---

45 David Ayers, Benedikt Hjartarson, Tomi Huttunen, Harri Veiro (dir.), *Utopia. The Avant-garde, Modernism and (Im)possible Life*, Berlin, Boston, De Gruyter, coll. « European Avant-Garde and Modernism Studies », 2015.

46 Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, « Manifeste des peintres futuristes » (11 avril 1910, version française), *Futurisme*, *op. cit.*, p. 165. La même idée est reprise en 1912 : « Voilà pourquoi nous nous sommes proclamés les *primitifs d'une sensibilité complètement rénovée* » (Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, « Les exposants au public », *ibid.*, p. 171). Il est possible que cette formule trouve sa source chez Saint-Georges de Bouhélier : « Nous sommes sans doute les Primitifs d'une race future » (« Thème à Variations. (Notes sur un art futur) », *L'Académie française*, nº 1, février 1893, p. 11). Le titre même de sa revue (elle deviendra *La Revue naturiste*, mouvement important dans la constitution du primitivisme) montre le chemin qui reste à parcourir, mais il est probable que Marinetti en ait eu connaissance.

47 « бардов будущего ». Voir Alexei Kroutchenykh, « Les Nouvelles Voies du mot. Langage du futur mort au symbolisme. », *Troe* [*Les Trois*] (1913), cité dans Viktor Chklovski, *Résurrection du mot*, trad. Andrée Robel, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1985, p. 77.

48 Giacomo Balla, Fortunato Depero, « Ricostruzione futurista dell'universo » (tract, 11 mars 1915), « Reconstruction futuriste de l'univers », *Futurisme*, *op. cit.*, p. 202-204.

49 [l'imitation des Égyptiens, des Primitifs ou des sauvages / la virginité primitive d'une nouvelle construction architectonique]. Umberto Boccioni, « Manifesto tecnico della

même année 1912, les artistes futuristes expliquent à leur public qu'il faut distinguer le « primitivisme impressionniste » du « primitivisme futuriste[50] ». Pour le futuriste anglais Nevinson, les « Néo-primitifs » n'ont été qu'une étape dans la destruction des valeurs et des normes[51]. À propos de Gauguin, il développe :

> *If it has been necessary in painting and sculpture to have naïveté, deformation and archaism, it was only because it was essential to break away violently from the academic and the graceful before going further towards the plastic dynamism of painting*[52].

Mais comment concilier cela avec l'abandon d'une conception positiviste de l'histoire ? Jean-Claude Lanne, qui examine la « singulière assomption » du futur qui caractérise l'époque, parle, à propos du travail de refondation linguistique qu'explorent les artistes russes[53] avec la *zaoum*, d'une « technique eschatologique » où le sens serait suspendu « *in futuro* », pour permettre « l'extension infinie de l'énonciation poétique à partir du point présent dans la direction du futur[54] ». Le primitivisme est une voie vers l'universel.

---

scultura futurista » (11 aprile 1912), « Manifeste technique de la sculpture futuriste », trad. originale s.n., *Futurisme*, *op. cit.*, p. 176 et 177.

50 Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, « Les exposants au public », *Les Peintres futuristes italiens : exposition, 5-24 février 1912*, *Futurisme*, *op. cit.*, p. 169.

51 Notons qu'Agnès Sola envisage aussi le « primitivisme » et « l'infantilisme » comme des étapes transitoires pour la peinture et la poésie du futurisme russe (Agnès Sola, *Le Futurisme russe*, *op. cit.*, p. 19-25).

52 [S'il a été nécessaire, en peinture et en sculpture, d'arriver à la naïveté, à la déformation et à l'archaïsme, c'est seulement parce qu'il était essentiel de rompre violemment avec l'académisme et le gracieux, avant d'aller plus loin vers le dynamisme plastique de la peinture. (Je traduis)]. F. T. Marinetti, C. R. W. Nevinson, « Vital English Art. Futurist Manifesto », *The Observer*, London, June 7, 1914, p. 7.

53 Il n'aura pas échappé que je glisse des futuristes italiens aux « futuriens » russes. Le raisonnement lisse une divergence probable entre les deux groupes : les futuristes cherchent à refonder le temps, mais les Italiens ne sortent en fait pas de la perspective progressiste alors que les Russes ont une visée universelle.

54 Jean-Claude Lanne, « Temps et parole poétique chez Vélimir Khlebnikov », *Europe*, n° 978, octobre 2010, p. 162-163. De ce point de vue, Lanne apporte la contradiction à Tchoukovski (*cf.* note 70), qui considère que le futurisme russe n'a été qu'une « simulation de futurisme » (p. 54) puisqu'il était tourné vers le passé, même si c'était un passé mythique.

SORTIR DU TEMPS

Ce que ces différentes propositions nous indiquent, c'est une rupture profonde dans la conception du temps. La pensée déterministe et rationaliste qui domine le XIX^e^ siècle est une pensée de la continuité. Pour les avant-gardes il s'agit au contraire, comme le souligne Jean-Claude Lanne, de rompre avec « la continuité des temps[55] ».

Les nouvelles théories mathématiques et physiques offrent des modèles pour repenser le temps[56], avec lesquels dialogue la philosophie (Bergson, Ouspenski, …). L'opposition que construit Bergson – en réponse à Einstein – entre le temps scientifique, mesurable, et le temps vécu, s'avère, on le sait, particulièrement féconde pour les arts[57] : la « durée » ne relève pas de la succession mais de l'interférence des strates passées, présentes et à venir, qui sont donc éprouvées comme simultanées (ou synthétiques) plutôt que comme une succession. Cela conduit à privilégier le temps ressenti, principe qui nourrit par exemple la démarche du *stream of consciousness* [flux de conscience]. De même, la temporalité linéaire peut être remplacée par ce que Carl Einstein nomme la « théorie du temps relatif[58] », qu'il avait explorée dans son roman *Bebuquin*[59], publié en 1912. Ce renouvellement radical de la perception temporelle suscite notamment un roman expérimental qui se joue de la cohérence[60] :

55 *Ibid.*, p. 161.

56 Voir par exemple Jean-Christophe Valtat, *Culture & figures de la relativité. Le temps retrouvé, Finnegans Wake*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de Littérature Générale et Comparée », 2004 ; Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, UP, 1983.

57 Pour un état des lieux récents, voir *Annales bergsoniennes*, t. IX, « Bergson et les écrivains », Arnaud François, Clément Girardi et Camille Riquier (dir.), Paris, PUF, 2020 ; ainsi que Mark Antliff, *Inventing Bergson. Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton, UP, 1993.

58 Carl Einstein, « Lettre à Kahnweiler [1923] », *Carl Einstein et Daniel-Henry Kahnweiler – Correspondance 1921-1939*, trad. Liliane Meffre, Marseille, Dimanche, 1993, p. 19.

59 Carl Einstein, *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders. Ein Roman* [1906-1909], *Bébuquin ou les dilettantes du miracle*, trad. Sabine Wolf, Dijon, Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2000.

60 Voir : *Cahiers de Narratologie*, n° 24, *Avant-gardes et littérature narrative*, Isabelle Krzywkowski et Barbara Meazzi (dir.), 2013 : https://journals.openedition.org/narratologie/6656 (consulté le 28/02/2022).

début et fin arbitraires, dislocation du cadre spatio-temporel, hétérogénéité et fragmentation, versatilité des personnages interrogent les cadres narratifs dont il s'agit, comme pour les autres arts, de définir les composants élémentaires (préoccupation qui s'inscrit, elle aussi, dans la nébuleuse primitiviste). Le « temps relatif » conduit dans tous les genres à l'exploration de nouvelles formes discontinues, où les points de vue varient et les événements se télescopent. La valorisation du présent en est un autre aspect : les événements s'y font écho selon d'autres modalités (notamment la simultanéité ou la synthèse[61]), avec pour corollaire le goût de l'instantané, de la spontanéité et, par association, de l'instinct, qui nous ramènent au primitif. On connaît les conséquences formelles de ces procédés dans tous les arts.

Transformer la perception et la conception du temps est l'un des enjeux majeurs des avant-gardes historiques. L'expression fantasmatique est son annulation. Depuis la célèbre affirmation de Marinetti dans le manifeste fondateur du futurisme en 1909, « le temps et l'espace sont morts hier » (ce que met exemplairement en œuvre le fait de privilégier les verbes à l'infinitif), la plupart des groupes ont exprimé leur défiance à l'égard de la représentation progressiste du temps. L'abolition de la temporalité est, selon Theo Van Doesburg, ce qui caractériserait le mouvement dada : « *Dada ontkent de evolutie. Elke beweging, verwekt een tegen-beweging van gelijke sterkte, die elkander opheffen. […] Dada heft de algemeen erkende dualiteit […] en schept hierdoor het "Indifferenzpunkt" een punt alzoo boven het menschelijk begrip van tijd en ruimte*[62]. » Le primitivisme est partie prenante du processus : ainsi, le principe « anthropophagique » de l'avant-garde brésilienne débouche-t-il sur « *O mundo não datado*[63]. » Chez les futuristes russes, cela prend la forme d'une temporalité réversive : « Nous avons appris

61 Sur ces notions, voir Isabelle Krzywkowski, *« Le Temps et l'Espace sont morts hier »*, *op. cit.*, p. 87-111 et 113-127.

62 « [Dada nie l'évolution. Tout mouvement suscite un contre-mouvement de force égale, ils s'annulent l'un l'autre. […] Dada abolit le dualisme […] et crée ainsi l'"Indifferenzpunkt", un point situé au-delà de la conception humaine du temps et de l'espace] ». Theo van Doesburg, *Wat is dada ?*, La Haye, De Stijl, 1923, p. 10-11 ; *Qu'est-ce que dada ?*, trad. Marc Dachy, Paris, L'échoppe, 1992, p. 30.

63 [Le monde sans date]. Oswald de Andrade, « Manifesto antropófago », *Revista de antropofagia*, 1re année, no 1, mai 1928, p. 3 et 7, « Manifeste anthropophage », trad. Jacques Thériot, *Anthropophagies*, *op. cit.*, p. 272. Plus haut, il dénonce aussi la notion de « mentalité prélogique » chez Lévy-Bruhl.

à suivre le monde en commençant par la fin, ce mouvement inversé me réjouit[64] » explique Kroutchenykh.

Adrian Marino rend compte en ces termes de ce qu'il nomme les « polarités fondamentales » des avant-gardes :

> L'avant-garde – on le sait – est toujours tournée vers l'avenir. Mais cette projection, du fait même qu'elle tend à une pureté paradisiaque, implique une régression « primitive ». Le futur rejoint ainsi le passé le plus éloigné à travers un présent, qui ne fait que prolonger celui-ci. Par son extension et sa dilatation progressives, le présent devient une continuation et une intégration croissante du temps révolu dans le temps à venir – mouvement à la fois cyclique et dialectique. […] Tuer le passé et le ressusciter sous des formes neuves, promises à un avenir brillant, constitue donc un procédé constant des avant-gardes[65].

Le primitivisme joue donc un rôle-clé dans cette refondation du temps – non sans avoir, on l'a vu, fait subir au « primitif » une réélaboration radicale, puisque, comme l'analyse Meschonnic, le primitivisme n'est pas « dans une linéarité naïve de l'arrière et de l'avant[66] » ; il n'est pas non plus, selon le même auteur, réductible à « une origine[67] ».

Non que la réflexion sur les origines, le primordial, ne soit partagée par les avant-gardes historiques (voir le rappel qu'en fait Adrian Marino[68] ou encore l'entrée que Joachim Schulze consacre au préfixe « *Ur-* », distincte des sections « *Anfang* », « *Antike* », « *Archaisch* » ou « *Primitiv* », dans son dictionnaire du primitivisme[69]) mais, comme la notion de « primitif », elle dépasse la seule perspective (pré)historique pour désigner aussi ce que l'homme n'a pas encore transformé, ce qui relève de l'inconscient ou de l'élémentaire. De même, il s'agit pour les futuristes russes, selon Tchoukovski, de fonder avec la *zaoum* « un pré-langage, préculturel, pré-historique quand le mot n'était pas encore le logos[70] […] »

64 Alexei Kroutchenykh, *op. cit.*, p. 88.
65 Adrian Marino, « Passé / Présent / Avenir », *op. cit.*, p. 781.
66 Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 272.
67 *Idem*.
68 Adrian Marino, « Le retour aux sources », *op. cit.*, p. 760-768 : ce chapitre dense fait un état des lieux international des formes que prend « l'idée du retour périodique aux origines ».
69 Joachim Schulze, « Ur-Mythen, Seele, Sprache, Tanz, Wald, usw. », *Wild, Irre & Rein. Wörterbuch zum Primitivismus*, Giessen, Anabas, 1995, p. 198-199.
70 Kurneï Tchoukovski, *Futuristy* [1922], *Les Futuristes*, trad. Gérard Conio, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976, p. 52.

car l'enjeu est de libérer la langue « de la Raison, de la psychologie, de la logique[71] ».

Le mythe tient un rôle dans ce programme, qui vise à rompre avec la culture de la rationalité (dont le temps progressiste est un des attributs), puisqu'il se situe précisément hors de l'histoire et du temps. Je n'en évoquerai pas d'autres, pour finir, que celui qui traverse l'œuvre de Vélimir Khlebnikov, qui pousse sans doute au plus loin la volonté de « construire conceptuellement un "temps" nouveau, de telle sorte que le temps empirique, ("notre" temps, celui de l'histoire) n'en soit qu'un cas particulier[72] ». Jean-Claude Lanne renvoie au concept de « métabiose », « forgé par Khlebnikov pour compléter celui de symbiose », soit « l'association de deux êtres vivants dans le même lieu, mais en des temps successifs[73] ». C'est ce programme « achronique[74] » que mettent en place les « Tables du destin », c'est-à-dire la (re)découverte des « pures lois du temps[75] » grâce auxquelles la « gamme du futurien [...] relie [...] les grandes vibrations de l'humanité[76] ».

Dès lors, il n'y a pas d'anachronisme primitiviste puisqu'« il n'y a plus d'anachronisme[77] » : rien n'empêche donc, comme le proclame l'annonce de l'exposition d'arts africains organisée par Stieglitz à New York en 1913, de proclamer les « *African Savages the First Futurists* », ni les sculptures nègres de cohabiter avec les machines, le ciment et les avions dans la liste de ce qui a « contribu[é] à modifier [la] sensibilité » comme le rappelle Christine Le Quellec Cottier à partir d'un témoignage d'Angel Zarraga[78].

Si cet article doit ses meilleures formules à Henri Meschonnic, je ne partage pas sa conviction que « la temporalité mythique de l'avant-garde

71 *Ibid.*, p. 56.
72 Jean-Claude Lanne, *Vélimir Khlebnikov, poète futurien*, Paris, Institut d'études slaves, 1983, t. 1, p. 41.
73 *Id.*, « Temps et parole poétique chez Vélimir Khlebnikov », art. cité, p. 171-172.
74 *Id.*, *Vélimir Khlebnikov, poète futurien*, *op. cit.*, p. 47.
75 Vélimir Khlebnikov, *Extrait des Tables du destin* [1922-1923], *Des nombres et des lettres*, trad. Agnès Sola, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986, p. 117.
76 Vélimir Khlebnikov, « Наша основа » [1919], « Notre Base », trad. Agnès Sola, *Des nombres et des lettres*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986, p. 92.
77 Jean Epstein, *La Poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état de l'intelligence*, Paris, Éditions de la sirène, 1921, p. 147.
78 Voir dans ce volume l'article de Christine Le Quellec Cottier, note 39.

consiste dans l'opposition du passé au futur, du "recul" et de "l'avancée". Son temps est linéaire[79] » – ce qui résonne d'ailleurs en contradiction avec ce que je citais plus haut à propos du primitivisme[80]. Tout au contraire, comme j'ai tenté de le montrer, l'enjeu des avant-gardes historique me paraît tenir à cette volonté de sortir de ce temps linéaire moderne (qui n'est de fait pas exactement celui de la modernité artistique dont parle Meschonnic), et le primitivisme est, au même titre que le simultanéisme, un de ses instruments. Pour cette raison, je ne crois pas non plus que « le primitif [soit] une création du primitivisme », mais plutôt que le « primitivisme » sort le « primitif » de ce que le XIX^e^ siècle déterministe lui attribuait de « primitivité », pour reprendre la distinction proposée par Marius-Ary Leblond, de poids du passé. Son expansion permet de tirer tout le parti possible des nouvelles « lois du temps » (pour suivre Khlebnikov) écrites par les mathématiques, la physique et la philosophie. Primitivisme et machinisme, comme l'analysait Tchoukovski, « ne font que se compléter l'[un] l'autre et l'[un] est impossible l'un sans l'autre[81] ».

Isabelle Krzywkowski
Université Grenoble-Alpes

79 Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 95.
80 À propos de « l'origine », *ibid.*, p. 272.
81 Korneï Tchoukovski, *op. cit.*, p. 63.

BIBLIOGRAPHIE

Andrade, Oswald de, « Manifesto antropófago », *evista de antropofagia*, 1re année, nº 1, mai 1928, p. 3 et 7, « Manifeste anthropophage », trad. Jacques Thériot, *Anthropophagies*, Paris, Flammarion, 1982, p. 267-275.

Annales bergsoniennes, t. IX, « Bergson et les écrivains », Arnaud François, Clément Girardi et Camille Riquier (dir.), Paris, PUF, 2020.

Anonyme, « de antropofagia », *Revista de Antropofagia (Diário de São Paulo)*, Segunda dentição [Deuxième dentition], nº 4, 7 avril 1929 : https://digital.bbm.usp.br/view/?45000033273&bbm/7064#page/84/mode/2up, (consulté le 28/02/2022), « De l'anthropophagie », trad. Jacques Thériot, *Anthropophagies*, Paris, Flammarion, 1982, p. 289-292.

Antliff, Mark, *Inventing Bergson. Cultural politics and the parisian avant-garde*, Princeton, UP, 1993.

Ayers, David, Hjartarson, Benedikt, Huttunen, Tomi et Veiro, Harri (dir.), *Utopia. The Avant-garde, Modernism and (Im)possible Life*, De Gruyter, coll. « European avant-garde and modernism studies », 2015.

Balla, Giacomo et Depero, Fortunato, « Ricostruzione futurista dell'universo » (tract, 11 mars 1915), « Reconstruction futuriste de l'univers », *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, Giovanni Lista (éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 202-204.

Blachère, Jean-Claude, *Les Totems d'André Breton. Surréalisme et primitivisme littéraire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1996.

Boccioni, Umberto, « Manifesto tecnico della scultura futurista » (11 aprile 1912), « Manifeste technique de la sculpture futuriste », trad. originale s.n., *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, Giovanni Lista (éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 172-177.

Boccioni, Umberto, Carra, Carlo, Russolo, Luigi, Balla, Giacomo et Severini, Gino, « Les exposants au public », *Les Peintres futuristes italiens : exposition, 5-24 février 1912*, Paris, Bernheim-Jeune et Compagnie, 1912, *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, Giovanni Lista (éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 167-171.

Boccioni, Umberto, Carra, Carlo, Russolo, Luigi, Balla, Giacomo et Severini, Gino, « Manifeste des peintres futuristes » (tract, 11 avril 1910), *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, Giovanni Lista (éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 163-166 (version française).

Bourliouk, David, Khlebnikov, Vélimir, Kroutchenykh, Alexei et Maïakovski, Vladimir, « Пощёчина общественному вкусу » (Moscou,

1912), « Gifle au goût public », trad. Marc Dachy et Macha Poynder, *Poésure et peintrie. D'un art, l'autre*, Musée de Marseille, 1993, p. 492.

Breton, André, « Le surréalisme et la peinture », *La Révolution surréaliste*, nº 4, Première année, 15 juillet 1925, p. 27, Jean-Michel Place (éd.), Paris, 1975 [pour l'édition de 1965 : *Œuvres complètes*, t. IV, Marguerite Bonnet (éd.), puis publiée sous la direction d'Étienne-Alain Hubert *et al.*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008].

Brun, Baptiste, *Jean Dubuffet et la besogne de l'Art Brut. Critique du primitivisme*, Dijon, Les presses du réel, 2019.

Chapoutot, Johann, *Le National-socialisme et l'antiquité*, Paris, PUF, 2008.

Chevtchenko, Alexandre, *Нео-примитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения [Le Néo-primitivisme. Sa théorie. Ses possibilités. Ses réalisations]*, Moscou, [juin] 1913.

Collectif, « La révolution d'abord et toujours ! », *La Révolution surréaliste*, nº 5, 15 octobre 1925, p. 31-32.

Cunard, Nancy (éd.), *Negro. Anthology. 1931-1933* [London, Wishart & Co, 1934] Paris, Nouvelles éditions Place, 2018.

Décaudin, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960, Paris/Genève, Slatkine, 1981.

Doesburg, Theo van, *Wat is dada ?*, La Haye, De Stijl, 1923, p. 10-11 ; *Qu'est-ce que dada ?*, trad. Marc Dachy, Paris, L'Échoppe, 1992.

Dudreville, Leonardo, Funi, Achille, Russolo, Luigi et Sironi, Mario, « Le Futurisme » (11 avril 1920), *Peintres futuristes italiens* (catalogue), Paris, Galerie Reinhardt, 1921, *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, Giovanni Lista (éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 217-220.

Dufour, Catherine, « Méditation sur le monde nègre », *Europe*, nº 1061-1062, septembre-octobre 2017, p. 117-129 [numéro sur Tristan Tzara].

Einstein, Carl, *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders. Ein Roman* [1906-1909], Berlin, Verlag der Wochenschrift « Die Aktion », 1912 ; *Bébuquin ou les dilettantes du miracle*, trad. Sabine Wolf, Dijon, Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2000.

Epstein, Jean, *La Poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état de l'intelligence*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921.

Florian-Parmentier, *La Littérature et l'Époque. Histoire de la littérature française de 1885 à 1914*, Paris, Figuière, s.d. [1914].

Goldwater, Robert, *Primitivism in Modern Art*, New York, Harper & Brothers, 1938.

Henderson, Linda Dalrymple, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, UP, 1983.

Khlebnikov, Vélimir, *Extrait des Tables du destin* (1922-1923), *Des nombres et des lettres*, trad. Agnès Sola, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986.

KHLEBNIKOV, Vélimir, « Наша основа » (1919), « Notre Base », trad. Agnès Sola, *Des nombres et des lettres*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986, p. 80-97.

KRZYWKOWSKI, Isabelle, « Dématérialisation du roman », *Cahiers de Narratologie*, nº 24, *Avant-gardes et littérature narrative*, Isabelle Krzywkowski et Barbara Meazzi (dir.), 2013 : http://narratologie.revues.org/6692 (consulté le 28/02/2022).

KRZYWKOWSKI, Isabelle, *« Le Temps et l'Espace sont morts hier ». Les Années 1910-1920. Poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, L'Improviste, 2006.

KROUTCHENYKH, Alexei, « Les Nouvelles Voies du mot. Langage du futur mort au symbolisme. » (*Les Trois* [*Troe*], Moscou, 1913), Viktor Chklovski, *Résurrection du mot*, trad. Andrée Robel, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1985, p. 75-90.

LANNE, Jean-Claude, « Temps et parole poétique chez Vélimir Khlebnikov », *Europe*, nº 978, octobre 2010, p. 159-172.

LANNE, Jean-Claude, *Vélimir Khlebnikov, poète futurien*, Paris, Institut d'études slaves, 1983 (2 vol.).

LEBLOND, Marius-Ary, *L'Idéal du XIX^e^ siècle. Le rêve de bonheur d'après Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre. Les théories primitivistes et l'idéal artistique du socialisme*, Paris, Alcan, 1909.

LEBLOND, Marius-Ary, *Leconte de Lisle. D'après des documents nouveaux*, Paris, Mercure de France, 1906.

LECLERCQ, Sophie, *La Rançon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919-1962)*, [Dijon], Les presses du réel, coll. « Œuvres en sociétés », 2010.

LISTA, Giovanni, « Un siècle futuriste », *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, Giovanni Lista (éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 15-79.

MARINETTI, F. T., « Le Music-hall. Manifeste futuriste » (tract, 29 septembre 1913), *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, Giovanni Lista (éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 249-254.

MARINETTI, F. T. et NEVINSON C. R. W., « Vital English Art. Futurist Manifesto », *The Observer*, London, June 7, 1914, p. 7.

MARINO, Adrian, « Tendances esthétiques », *Les Avant-gardes littéraires du XX^e^ siècle*, Jean Weisgerber (dir.), Centre d'étude des avant-gardes littéraires de l'université de Bruxelles, coll. « Comparative History of Literatures in European Languages », Budapest, Akaémiai Kiadó, 1984-1986 (2 vol.), vol. 2, p. 633-791 (et plus spécifiquement : « La pureté » ; « Le retour aux sources » ; « Une tradition retrouvée » ; « Polarités fondamentales » ; « Ancien/Nouveau » ; « Passé/présent/avenir »).

MESCHONNIC, Henri, *Modernité, modernité*, Paris, Verdier, 1988, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993.

MIDDLETON, J. C., « The Rise of Primitivism an its Relevance to the Poetry of Expressionism and Dada », *The Discontinuous Tradition. Studies in German Literature in honour of Ernest Ludwig Stah*l, P. F. Ganz (dir.)., Oxford, Clarendon Press, 1971, p. 182-203.

MILAN, Serge, « Les récits historiques du Futurisme, ou l'histoire sans passé de l'avant-garde », *Cahiers de Narratologie*, nº 15, 2008 : http://journals.openedition.org/narratologie/849 (consulté le 28/022022).

RACAULT, Jean-Michel, « Marius et Ary Leblond théoriciens du roman colonial : exotisme, altérité, créolité », *Les Cahiers naturalistes*, nº 88, 2014, p. 61-80.

ROSSE, Dominique, « Surréalisme, colonialisme et pensée primitive », *Mélusine* « Cultures, contre-culture », XVI, 1997, p. 16-28.

SABOT, Pierre, « Primitivisme et surréalisme : une "synthèse" impossible ? », *Methodos*, 3, 2003 : http://journals.openedition.org/methodos/109 (consulté le 28/02/2022).

SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER, « Thème à Variations (Notes sur un art futur) », *L'Académie française*, nº 1, février 1893, p. 10-13.

SCHULZE, Joachim, *Wild, Irre & Rein. Wörterbuch zum Primitivismus*, Giessen, Anabas, 1995.

SCHÜTTPELZ, Erhard, « Zur Definition des literarischen Primitivismus », *Literarischer Primitivismus*, Nicola Gess (dir.), Berlin, Boston, Walter de Gruyter, 2013, p. 13-27.

SÉNÉCHAL, Christian, *Les Grands Courants de la littérature française contemporaine*, Paris, Société française d'éditions littéraires et techniques E. Malfère, 1933.

SOLA, Agnès, *Le Futurisme russe*, Paris, PUF, 1989.

TCHOUKOVSKI, Kurneï, *Futuristy*, Petersbourg, 1922, *Les Futuristes*, trad. Gérard Conio, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976.

TORRE, Guillermo de, « Manifiesto ultraista vertical » (tract, novembre 1920) : https://collections.library.yale.edu/catalog?search_field=all_fields&q=Guillermo+de+Torre%2C+Vertical%2C+Manifiesto+Ultraista (consulté le 28/02/2022) ; trad. Eddie Breuil : *Guillermo de Torre. Ultra-Dada entre deux avant-gardes*, s. l. [Dijon], Les presses du réel, 2009, p. 156-169.

TOUNY-LÉRYS, DHANO, Marc et GAUDION, Georges, « Le primitivisme », *Poésie* (Toulouse), Ve année, juin-juillet-août 1909, nº 31-32-33, *Futurisme*, *op. cit.*, p. 69-71.

TZARA Tristan, « [Note] III : La dialectique de la poésie », *Le Surréalisme et l'après-guerre* (Paris, Nagel, 1948), *Les Écluses de la poésie* [posth.], *Œuvres complètes. 1924-1963*, t. V, Henri Béhar (éd.), Paris, Flammarion, 1982, p. 87-98.

VALTAT, Jean-Christophe, *Culture & figures de la relativité. Le temps retrouvé, Finnegans Wake*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de Littérature Générale et Comparée », 2004.

WORRINGER, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsycholgie*, Neuwied, Heuser'sche Verlags-Druckerei, 1907 pour la thèse, Munich, Piper & Co Verlag, 1908 ; *Abstraction et* Einfühlung *: contribution à la psychologie du style*, trad. Emmanuel Martineau, Paris, Klincksieck, 1978.

ZOLA-PLACE, Cyrille, « Nancy Cunard et la *Negro* : une poétique de l'intervalle », *Negro. Anthology. 1931-1933*, éd. Nancy Cunard, Londres, Wishart & Co, 1934 ; Paris, Nouvelles éditions Place, 2018.

LES RÉSEAUX DU PRIMITIVISME FACE AU « CANON » LITTÉRAIRE NATIONAL

« Dada est un mot qui existe dans toutes les langues – il n'exprime rien d'autre que l'internationalité du mouvement[1]. » Alors que Dada se donne en grande partie comme une avant-garde internationale, cosmopolite, radicalement antinationale au milieu de la Grande Guerre, plusieurs mouvements du modernisme littéraire, rattachés à des langues particulières, se gardent de s'opposer aux logiques nationales de la littérature[2]. Certes, les futurismes italiens ou russes, tout comme Zaum[3], ont eux-mêmes porté les élans nationaux, voire nationalistes, en concrétisations politiques des révolutions de l'esprit[4]. Plutôt que de traiter de ces problèmes déjà balisés par la critique, je me concentre ici sur les paradoxes des modernistes littéraires à Paris, qui sont associés aux peintres, d'abord à Montmartre puis à Montparnasse. Apollinaire, Cendrars, Max Jacob, Cocteau ou Salmon adoptent en effet des imaginaires et des projets primitivistes, en parallèle à une volonté de renouveler la poésie et le récit, notamment pour se défaire de la rigidité du canon national, institutionnel, tout comme de l'imitation des grands modèles. Pourtant, ces auteurs, qui fréquentent assidûment les ateliers des peintres[5], s'inscrivent également à l'encontre du futurisme ou de

1 Richard Huelsenbeck, *Dada Zurich Paris 1916-1922*, Paris, Jean-Michel Place, 1981, p. 31.

2 Thomas Hunkeler, *Paris et le nationalisme des avant-gardes, 1909-1924*, Paris, Hermann, 2018.

3 Jean-Claude Lanne, « Xlebnikov et le langage d'outre-entendement », *Altérations, créations dans la langue*, Anne Tomiche (dir.), Clemont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 69-85.

4 Je renvoie à l'ouvrage de synthèse d'Anne Tomiche, *La Naissance des avant-gardes occidentales, 1909-1922*, Paris, Armand Colin, 2015.

5 Philippe Geinoz, *Relations au travail : Dialogue entre poésie et peinture à l'époque du cubisme. Apollinaire-Picasso-Braque-Gris-Reverdy*, Genève, Droz, 2014.

Dada, au cosmopolitisme plus affirmé. Il convient pour eux de prendre les devants de la littérature nationale avant de s'imposer dans le « monde entier », pour reprendre la formule de Cendrars. Par le biais du primitivisme, ils cherchent à transformer le « canon » littéraire.

Pour eux, les revues, tout comme les galeries d'art, servent avant tout de réseaux, souvent internationaux, comme le marché de l'art à Paris à ce moment-là[6], bien plus que l'industrie littéraire nationale à laquelle ils restent encore associés de loin[7] ; à l'exception d'Apollinaire par les revues et le *Mercure de France*. La revue *Lacerba* a ainsi accueilli des échanges littéraires avec l'Italie par exemple[8], tout comme d'autres revues bien connues, telles *291* à New York ou *391* à Barcelone. Si l'échelle internationale semble une évidence pour les auteurs qui fréquentent des peintres, des galeristes tels Ambroise Vollard ou Daniel-Henry Kahnweiler, des collectionneurs tel Paul Guillaume, elle ne correspond pas exactement aux logiques de la reconnaissance littéraire nationale, au sein d'une langue internationale. Apollinaire et Max Jacob ne fréquentent pas les mêmes peintres et les mêmes réseaux qu'Anatole France ou Proust[9]. Au contraire, ils publient leurs premiers livres par le biais de Kahnweiler, avec des tirages limités à une centaine d'exemplaires[10].

Cette étude vise à comprendre mieux comment nous allons d'un primitivisme littéraire associé au marché de l'art tout comme à une contestation du canon national vers un primitivisme qui intègre l'industrie culturelle, notamment par le roman ou le cinéma. Pour ce faire, nous développerons sept points principaux :

---

6 Comme l'indiquent Emmanuel Hoog et Michel Hoog : « À la veille de la première guerre mondiale, les structures essentielles du marché actuel sont dessinées : c'est un marché international et bientôt mondial, qui s'est annexé, autour de marchandises auxquelles on reconnaît des qualités esthétiques, toutes sortes de produits de l'activité humaine qui ont perdu leur finalité première. » *Le Marché de l'art*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1995, p. 72.

7 Pour comparer les deux réseaux à ce moment, je renvoie aux biographies parallèles de Pierre Assouline : *Gaston Gallimard, Un demi-siècle d'édition française*, Paris, Gallimard, 1984 ; *L'Homme de l'art, D.-H. Kahnweiler 1884-1979*, Paris, Gallimard, 1989.

8 Mario Richter, « Apollinaire et *Lacerba* », *La Revue des revues*, vol. 58, n° 2, 2017, p. 24-33. Adriano Marchetti, « Les débuts de Max Jacob en Italie, avant qu'on ne l'y traduise », *Les Cahiers Max Jacob*, n° 10, 2010, p. 9-16.

9 Je renvoie à l'essai sur la relation plus proche, et néanmoins impossible, entre Proust et Cocteau : Claude Arnaud, *Proust contre Cocteau*, Paris, Grasset, 2013.

10 Guillaume Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant*, avec des illustrations d'André Derain, Paris, Henry Kahnweiler, 1909. Max Jacob, *Œuvres burlesques et mystiques de frère Matorel*, avec des illustrations d'André Derain, Paris, Heny Kahnweiler, 1912.

1. Le « primitivisme » en littérature appartient vers 1900 aux avant-gardes proches du marché de l'art pour devenir une valeur montante, puis une valeur sûre pour la littérature elle-même dans les années 1920.
2. Cette esthétique reste ambivalente face à la reconnaissance nationale de la littérature, des grands auteurs, et elle demande à recomposer le « canon » hors du classique (de Homère à nos jours) et des héritages institutionnels (l'école, le musée, l'opéra, l'Université).
3. Le « primitivisme » permet une sortie hors des modèles de la représentation et de l'imitation, y compris de l'imitation des « pères » par la « filiation » nationale.
4. Les objets et les figures convoquées sont multiples (allant du Gaulois à l'Africain, en passant par la femme ou le fou), mais ils invitent à un geste « primitiviste » semblable.
5. La fréquentation première des réseaux de l'art offre un seuil pour entrer dans les réseaux de la littérature la plus diffusée, qui sont dans un nouvel essor industriel.
6. La réaction face au « darwinisme social » des civilisations associe un imaginaire temporel, spatial, sociologique contre les facultés de l'esprit prises sous une perspective cartésienne (par exemple, le fou donne accès au monde prélogique, le « Noir » à la sexualité).
7. Le primitivisme littéraire permet d'explorer ce que la morale impériale refoule (la sexualité, le corps, l'homosexualité, les marges) et de le valoriser par le biais d'une libération de la création.

LE CHOIX D'UN IMAGINAIRE « PRIMITIVISTE »

Ce primitivisme littéraire permet aux auteurs d'intéresser les peintres, les éditeurs-galeristes et les collectionneurs proches des avant-gardes. Il s'inscrit typiquement dans les phases de « problématisation » et d'« intéressement » proposées par les recherches sur les réseaux. Par « problématisation », nous entendons d'abord la formulation d'un problème en vue de le présenter comme essentiel, « passage obligé » pour les autres acteurs du réseau ; l'« intéressement » consistant à transformer

ces acteurs comme alliés, en les incitant à coopérer[11]. En somme, pour que le primitivisme littéraire se diffuse, il « doit s'intégrer dans un réseau d'acteurs qui [le] reprennent, [le] soutiennent, [le] déplacent[12]. » C'est bien ce qui a lieu en littérature avec les poètes qui fréquentent les ateliers. Ils s'inscrivent ainsi à l'encontre de trois valeurs : les « vies bourgeoises » fondées sur la réussite économique ; la reproduction sous le signe de l'imitation classique ; le « canon littéraire national » promu par l'école républicaine, tout comme « l'héritage institutionnalisé » du XIXe siècle (musées, théâtres et scènes lyriques), qu'il soit « classique », « romantique » ou « naturaliste[13] ». Par le biais de figures diverses considérées comme primitives, une esthétique du décentrement agit tel un déplacement vers les franges de la société, dans le temps et l'espace, une sortie hors des normes ou du canon attendu. Elle offre un écart face aux attentes associées à la « domination » intérieure, au modèle fantasmé de la centralité dans les capitales impériales, dont la figure majeure, servant de repoussoir, serait une concentration, plus ou moins mouvante, de caractéristiques : un adulte, de sexe masculin, blanc, marié, père de famille, chrétien (par habitude, non par conviction), hétérosexuel, moralisateur, rationaliste, ancré dans son confort matériel. Par-delà une histoire des idées ou des mentalités, nous sommes typiquement dans une catégorie de l'imaginaire au sens où la définit Jean-Jacques Wunenburger : « L'activité de l'imagination elle-même, désigne les activités de groupement systémique d'images en tant qu'elles comportent une sorte de principe d'auto-organisation, d'autopoïétique, permettant d'ouvrir sans cesse l'imaginaire à de l'innovation, à des transformations, à des recréations[14]. » Selon Joël Thomas, l'imaginaire est « un système, un dynamisme organisateur des images, qui leur confère une profondeur en les reliant entre elles[15] ». Le primitivisme offre un bien curieux reflet des valeurs, comme un « envers[16] », présenté par le milieu

11 Voir l'article précurseur de Michel Callon, « Éléments pour une sociologie de la traduction », *L'Année Sociologique*, vol. 36, 1986, p. 169-208.

12 Madeleine Akrich, Michel Callon, Bruno Latour, « À quoi tient le succès des innovations ? 1 : L'art de l'intéressement », *Gérer et comprendre, Annales des Mines*, nº 11, 1988, p. 20.

13 Anne Tomiche souligne quant à elle « le rejet de la tradition » et la « valorisation du nouveau », *op. cit.*, p. 143-150.

14 Jean-Jacques Wunenburger, *L'Imaginaire*, Paris, PUF, 2020, p. 36.

15 Joël Thomas (dir.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998, p. 15.

16 Je songe à la formule d'Antonin Artaud sur la recherche de « l'envers » dès le Théâtre de la Cruauté. Voir sur les rapports à la mimèsis : Alain B. Marchand, « Mimèsis et

artistique au monde européen en pleine expansion impériale, en pleine homogénéisation nationale, mais aussi en pleine croissance des collections d'art. Les appels au « primitivisme » circulent alors abondamment dans les milieux artistiques[17], en s'écartant d'autres circuits littéraires.

Les auteurs modernistes qui fréquentent ou participent à ce marché de l'art sont les plus favorables au primitivisme. Ils se retrouvent dans les ateliers de Picasso[18], des Delaunay, chez les peintres d'avant-garde, tout en participant à la bohème de Montmartre ou de Montparnasse. En somme, ils possèdent des lieux de rencontre, de sociabilité (des cafés, des ateliers), puis des revues *(Les Soirées de Paris, Nord-Sud, Sic)*, des collections, des galeries ou des théâtres qui les accueillent. Si nous ne comprenons pas mieux ces réseaux, nous ne pouvons guère saisir comment et où, précisément à Paris, circulent les valeurs du primitivisme littéraire. Car un réseau principal s'intéresse et évalue favorablement les composantes du « primitivisme », tandis que le terme de « primitif » circule déjà de manière courante[19]. La légitimation de la singularité de l'artiste, qui passe par un décadrage axiologique[20], inclut même un tel primitivisme dans des milieux précis. Une approche en réseau a pour vertu de compléter une sociologie de la « domination » dans les arts (Pierre Bourdieu, Pascale Casanova[21]) ou une sociologie de la singularité (Bernard Lahire[22]). Or, le « primitivisme » se révèle être un élément clé, moins pertinent pour acquérir un « capital symbolique » au

---

catharsis : de la représentation à la dénégation du réel chez Aristote, Artaud et Brecht. » *Philosophiques*, vol. 15/1, 1988, p. 108-127.

17 Voir Philippe Dagen, *Primitivismes : une invention moderne,* Paris, Gallimard, 2019 ; *Primitivismes II. Une guerre moderne*, Paris, Gallimard, 2021.

18 Voir Serge Linarès, *Picasso et les écrivains,* Paris, Citadelles & Mazenod, 2013.

19 Dans sa thèse de doctorat, Jehanne Denogent démontre combien le primitivisme à partir de l'Afrique s'appuie sur une culture coloniale et un usage du terme « primitif » dans les milieux populaires et savants. Jehanne Denogent, *Palimpsestes africains : Primitivisme littéraire et avant-garde (1901-1924)*, sous la direction de Christine Le Quellec Cottier, Lausanne, Université de Lausanne, 2022.

20 Voir Nathalie Heinich, *De la visibilité*, Paris, Gallimard, 2012.

21 Voir Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, nº 22, p. 49-126 ; *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1992. Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard, 2001. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, édition revue et corrigée, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2008 [1999].

22 Voir Bernard Lahire, *Franz Kafka : éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, 2010 ; *Ce qu'ils vivent, ce qu'ils écrivent : mises en scène littéraires du social et expériences socialisatrices des écrivains*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2011.

sein du champ[23] qu'en tant qu'orientation imaginaire et intéressement esthétique des différents acteurs du marché de l'art ; du moins, jusqu'à la Première Guerre mondiale. Le terme sous-tend un ensemble de mots régulièrement associés et usités dans de telles esthétiques.

Ces orientations se renouvellent avec la succession des avant-gardes artistiques jusqu'en 1945, puis sont contestées, relativisées, réutilisées autrement. Par-delà l'étude de cet ensemble de mots-clés en littérature que nous pouvons regrouper sous le terme de « primitivisme », nous pouvons également décrire des « actants[24] » (qui se rapportent principalement aux revues, mais aussi aux collections, puis à la direction d'institutions). Il faut y ajouter les rapports aux nouvelles technologies, comme le cinéma. Toutes ces actions cachent souvent autant de « luttes pour la reconnaissance » qui passent par un imaginaire de l'asymétrie, et recouvrent des questions éthiques[25], outre le désir de consolider une reconnaissance personnelle.

Le « primitivisme littéraire » offre ainsi une notion centrale pour considérer des formes de « problématisation », d'« intéressement », de « mobilisation[26] » dans les réseaux artistiques et littéraires au début du XX^e^ siècle à Paris. Capable de rassembler des orientations en apparence distinctes (par les objets convoqués, réalisés, ou par des références communes), cette notion devient un « point de passage obligé[27] », et souvent moins apparent, pour comprendre des choix opérés au sein d'une « modernité ». Plusieurs acteurs du milieu littéraire éveillent l'intérêt pour un tel primitivisme, à l'instar de Paul Guillaume, mais aussi des figures comme Jean Paulhan, secrétaire à la NRF dès 1919 et auteur des *Hain-Tenys Merinas* malgaches (1913-1917), ou, plus tard, André Malraux. Ces derniers acteurs prendront d'ailleurs une place prépondérante dans les institutions littéraires, distribueront les rôles dans l'édition, les reconnaissances ou les prix littéraires[28]. Nous retrouvons enfin des phases de « mobilisation », au sens de la sociologie de la

23 Voir l'étude d'Isabelle Krywskowki dans ce même volume.
24 Voir Bruno Latour, *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2006.
25 Voir Axel Honneth, *La Lutte pour la reconnaissance*, Paris, Gallimard, 2013.
26 Voir Michel Callon, *Sociologie de l'acteur réseau*, dans Madeleine Akrich *et al.* (dir.), *op. cit.* [en ligne], Paris, Presses des Mines, 2006.
27 Madeleine Akrich *et al.* (dir.), *op. cit.*
28 Sur Jean Paulhan, voir : Clarisse Barthélemy-Arkwright (dir.), *La Littérature selon Jean Paulhan*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

traduction, par les acteurs du « primitivisme littéraire » dans des soirées littéraires, des spectacles, des expositions, des numéros de revues, tels les événements de *Lyre et Palette*.

LES MOTIVATIONS MODERNISTES POUR LE PRIMITIVISME

Pourquoi adopter le primitivisme comme imaginaire de l'asymétrie et du décentrement ? Ce qui irrite encore notre sensibilité dans cette notion consiste à voir combien ce décentrement implique une hiérarchisation des valeurs, qui articule le plus haut (l'art « noble » porté par les artistes) avec ce qui est le plus déconsidéré par rapport au rationalisme occidental : les femmes, les noirs, les fous, les enfants ; souvent les plus vulnérables ou les plus dominés. Néanmoins, une telle asymétrie cache également une manière de reconsidérer le refoulé, de comprendre la vie intégralement et de s'en prendre au modèle de l'imitation (peut-être de la reproduction). Comme l'a montré Anne Tomiche, le primitivisme se nourrit d'un ressourcement, énergétique, presque magique, dans les origines pour reprendre contact avec les parts occultées de la société. Il en allait comme si les capitales impériales étaient frappées d'une scission entre leur soif de domination par la rationalité et les contrepoints « vitalistes » révélés par les arts.

Pour ce faire, les écrivains modernistes convoquent des « sources » communes, souvent déconsidérées par l'éducation : les productions des enfants, les folklores régionaux, les écrits ou les dessins des fous, les figures du barbare, du sauvage, des textes archaïques ou préclassiques qui donnent forme à ces valeurs. Le primitivisme crée alors plusieurs figures « primitives », forcément « péjoratives » dans l'axiologique, comme autant de points d'appui d'un imaginaire et d'un « rapport » de création asymétrique. Celle-ci s'oppose à la lignée du canon, à la transmission entre « pères » et « fils ». Comme l'indique Baptiste Brun : « Figures héritées du second XIX^e^ siècle, les "primitifs" que sont, tour à tour et à des degrés différents, l'enfant, le nègre, l'homme préhistorique, voire l'ouvrier et le paysan marqués du sceau du darwinisme social, sont les dénominateurs

communs de ces productions, auxquels s'ajoute la figure du fou, du dégénéré[29]. » Dans ce « darwinisme social[30] », les revendications anti-économiques et anti-industrielles participent souvent aux principes valorisés d'une bohème symbolique[31], tout en perturbant les « fonctions » et la « distribution » des rôles d'une société bourgeoise. Néanmoins, cet écart est paradoxal, car ces valeurs participent largement au marché de l'art.

Au sein de ces centres culturels, la stabilité de la lignée nationale est mise à mal, notamment par les appels au décentrement : les avant-gardes doivent bousculer les catégories, superposer les époques, les groupes, créer la « surprise[32] » par les catégories de l'hybridation ; telles sont les valeurs préconisées. Ainsi, participer à la littérature à proximité des peintres à Paris assure un rayonnement « international », notamment par la fréquentation de Picasso, Modigliani, Juan Gris, Francis Picabia et tout un ensemble de peintres non français[33], avant d'investir la littérature « nationale », occupée dans les années 1900 à 1914 par d'autres acteurs, qui les maintiennent à distance. Contrairement à Proust qui s'inscrit en continuité d'Anatole France, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire ou Alfred de Vigny, Apollinaire montre davantage ses liens aux milieux artistiques, son influence dans la presse, tout en participant déjà au *Mercure de France*[34]. Dans tous les cas, la volonté de se dire « universel » ne passe plus par l'expression d'un génie national retranché dans une pureté et une homogénéité, mais par une forte hétérogénéité.

Il existe une multiplicité d'objets pour le « primitivisme littéraire » : Apollinaire se fonde sur la littérature médiévale et le cycle arthurien, Max Jacob sur les légendes et les folklores bretons, Blaise Cendrars sur l'Afrique subsaharienne ou le Brésil, Jean Cocteau sur le jazz. Pour ces auteurs qui se fréquentent depuis 1905 (si nous considérons les deux premiers), puis dans les années 1910 pour des projets éditoriaux ou artistiques, l'orientation primitiviste apparaît, mais elle se porte sur des

29 Baptiste Brun, *Jean Dubuffet et la besogne de l'art brut*, Dijon, Les Presses du Réel, 2019, p. 16.

30 Voir Jean-Marc Bernardini, *Le Darwinisme social en France (1859-1918) : Fascination et rejet d'une idéologie*, Paris, Éditions CNRS, 1997.

31 Voir Anthony Glinoer, *La Bohème : une figure de l'imaginaire social*, Montréal, PUM, 2019.

32 Nous renvoyons à notre article : « Du nouveau dans la surprise ? Une notion conventionnelle devenue emblématique de l'année 1917 », *Littérature*, nº 188, 2017/4, p. 28-38.

33 Tel que l'a montré Annie Cohen-Solal dans *Un Étranger nommé Picasso*, Paris, Fayard, 2021, ainsi que le catalogue *Picasso l'Étranger*, Paris, Fayard, 2021.

34 Voir Laurence Campa, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, 2014.

objets distincts. Le « merveilleux » peut aussi bien prendre appui sur des textes médiévaux que sur des contes populaires bretons. Mais il est également possible d'avoir des « sources » plus lointaines : les contes dits « nègres », le rapport à la Russie chez Cendrars et Salmon. Ces auteurs, comme d'autres par la suite, projettent un imaginaire primitiviste par le biais de l'espace (la géographie), du temps (l'histoire et l'archéologie), de la littérature et des médias (la poésie face à la paralittérature ou aux arts populaires, souvent moins reconnus), de l'ethnologie (les races, les civilisations), des religions (la magie, les sources du christianisme) ou de la conscience (psychologie, métapsychologie).

Dans la variété d'asymétries, le point commun paraît tout d'abord relever d'une perspective ancrée à Paris, dans les milieux savants ou « autorisés ». Il s'agit d'une projection de valeurs depuis la capitale nationale et impériale. Elle renoue avec l'opposition bourgeois/bohème du XIX^e^ siècle[35], en suivant ce qui prend de la valeur sur le marché de l'art ou dans les musées. Ainsi, en considérant les premiers ouvrages publiés par Apollinaire, Max Jacob, de 1908 à 1914, nous voyons la recherche d'un ancrage imaginaire des origines légendaires, et une conquête d'une légitimité littéraire par le biais des arts et des publications chez Kahnweiler. André Derain enrichit les œuvres avec des bois gravés, tout comme Picasso avec ses pointes sèches. Chez Apollinaire, comme chez Max Jacob, la création joue sur un regard philologique ou érudit. Dans les *Œuvres burlesques et mystiques de frère Matorel*, Max Jacob adopte une voix d'éditeur bourgeois qui se moque des essais poétiques pratiqués dans la première partie. Il avait déjà établi en 1911 ce dédoublement dans *La Côte* à partir de poèmes bretons et d'un regard ethnographique[36]. Il ne s'agit pas de revenir aux « sources » au premier degré, mais d'avoir une distanciation assez complexe avec les désirs d'un « retour aux sources » : les auteurs convoquent l'enchantement, sans en être dupes, avec ironie bien souvent.

Cet enchantement se détache du canon « national », tel qu'il est donné par les programmes scolaires de la Troisième République (allant de l'Antiquité grecque à la modernité, en passant par la Renaissance,

35 Pour reprendre les éléments des études de Pierre Bourdieu, Anthony Glinoer et Vincent Laisney.

36 Voir Serge Linarès, « La Côte, "un livre pâle" ? », *Les Cahiers Max Jacob*, n° 21/22, 2021, p. 157-180 ; Antonio Rodriguez, « Max Jacob, le primitivisme breton face à l'art nègre », *La Critique d'art des poètes*, Corinne Bayle, Philippe Kaenel, Serge Linarès (dir.), Paris, Kimé, 2022, p. 141-154.

la période classique et les grands romantiques), ou par le canon des grandes institutions culturelles que sont les musées des Beaux-Arts et les théâtres lyriques. En somme, le point central du primitivisme est de se détacher d'emblée du corpus scolaire, de l'éducation normée ou des canons des musées. Il apparaît forcément comme un « écart » dans le temps et l'espace, et cet écart, projeté sur le reste du monde, ou dans l'histoire, sert de fondement à la création, bien plus que l'objet ou le document lui-même. D'où les formules pour le moins ambivalentes de Picasso, Cocteau ou Dubuffet sur le primitivisme :

> Je ne connais pas d'ouvrage que je puisse vous recommander sur l'art des primitifs. Du reste peut-on légitimement parler d'un art des primitifs ? On range là toutes espèces d'art bien disparates. Somme toute on y range tout ce qui n'est pas hellénistique. C'est bien arbitraire. Peut-on même parler d'hommes primitifs, ou de pensée primitive ? Telles civilisations (nègre – polynésienne – eskimo etc.) sont-elles véritablement – objectivement – primitives par rapport à la nôtre ? C'est nous qui le disons ! Voire[37] !

PARIS : UN ENCHEVÊTREMENT DE RÉSEAUX

Paris se trouve ainsi dans une situation paradoxale : d'une part, les institutions culturelles et l'éducation nationale françaises dépendent d'instances centralisées, dans des « réseaux » nationaux ; d'autre part, en tant que « ville cosmopolite » et « capitale des arts et des lettres », elle porte un rayonnement international, voire mondial, qui fait aussi sa fierté. La Ville lumière accueille les différents réseaux, sans pour autant les superposer instantanément. La notion trop large de « contexte » parisien pourrait alors créer une illusion d'optique : les auteurs considérés seraient forcément connus dans les autres capitales occidentales, forcément en phase avec les autres milieux littéraires et les grandes maisons d'édition. C'est mal connaître la circulation et les activités littéraires multiples de l'époque. En même temps, dans la même ville, des réseaux artistiques et littéraires coexistent sans forcément se rencontrer.

37 Lettre de Jean Dubuffet à Charles Ladame, 8 mai 1946, Lausanne, Archives de la Collection de l'Art Brut.

Comme l'a montré Anne-Marie Thiesse[38], la lignée « nationale » vise une homogénéité qui va, généralement pour les États en Europe, de la Grèce antique aux temps modernes. Elle est construite notamment par les portraits littéraires des civilisations (Sainte-Beuve) et le canon scolaire, en vue de l'éducation du citoyen[39]. Cette lignée s'élabore en opposition aux littératures « étrangères », parmi lesquelles les textes « primitifs » forment des marges. Comme l'indique Nicola Gess[40], de nombreuses découvertes alimentent d'autres connaissances : par exemple, la littérature médiévale, mais aussi l'Égyptologie, l'archéologie et surtout l'ethnologie (qu'elle soit intérieure à la nation, dans les régions ; ou extérieure, notamment dans les colonies). Avec la Troisième République, la littérature a servi de consolidation pour le modèle « national », comme l'ont montré Antoine Compagnon[41] ou Pascale Casanova. L'organisation des États-nations a été guidée par la constitution d'une « identité » propre, l'élaboration d'une histoire de la littérature, une éducation à la langue par ladite littérature, le déploiement du « canon » national par la scolarité, la conservation et la valorisation du patrimoine.

Cette valorisation s'appuie dans les faits sur des réseaux, dans ce cas sur la consolidation nationale du réseau, qui montre son efficacité en littérature, par l'éducation et la distribution avant tout en lien avec des industries littéraires ou des groupes qui détiennent la presse. Pour le domaine français, Paris possède les principaux leviers : industrie littéraire et culturelle (cinéma, opéra, théâtre), éducation nationale (avec un impact intérieur considérable), accès au marché international de l'art, capitale d'un empire colonial. Aucune autre ville francophone ne peut revendiquer un tel impact. Seules des villes comme Londres, New York, puis Berlin, Vienne, Moscou, Milan, Barcelone – peut-être la nouvelle São Paulo – sont capables d'une telle attractivité. On le sait, si les poètes, les écrivains, les artistes vivent à Paris, malgré des conditions économiques parfois difficiles, c'est dans l'espoir de participer aux bons réseaux avec une concentration suffisante d'acteurs déterminants dans la capitale. Ils bénéficient ainsi

38 Voir Anne-Marie Thiesse, *La Fabrique de l'écrivain national*, Paris, Gallimard, 2019.
39 Voir Gustave Lanson, *L'Éducation de la démocratie*, Paris, F. Alcan, 1903.
40 Voir l'essai de Nicola Gess, *Primitive Thinking : Figuring Alterity in German Modernity*, qui vient d'être traduit en anglais (Berlin, De Gruyter, 2022).
41 Voir Antoine Compagnon, *La Troisième République des Lettres*, Paris, Le Seuil, 1983.

de l'image positive du « contexte » qui souligne combien les choses importantes se déroulent à Paris.

Dans les modèles de la filiation masculine, pour capter l'héritage du génie national, ces auteurs s'inscrivent souvent en « mauvais fils ». Ils ont d'ailleurs des origines étrangères, comme pour Apollinaire, Cendrars, Tzara, mais aussi des filiations juives comme Max Jacob. Le modèle familial patriarcal semble en tout cas difficile à reproduire dans leur vie. Ainsi, malgré des propos sur la portée « universelle » des œuvres, les poètes eux-mêmes montrent une forte motivation pour participer à une histoire nationale, qui sert de lieu principal de reconnaissance, mais sans l'imaginaire de la filiation. Le primitivisme reconstruit alors l'identité nationale, le patrimoine littéraire et artistique par d'autres biais, plus fraternels.

Il devient omniprésent à partir du moment où l'évolutionnisme darwinien touche aussi les genres littéraires[42]. Le pouvoir des artistes et des écrivains se trouve accru par une « religion de l'art[43] ». Dans ce contexte, le primitivisme sert de « ressourcement », comme s'il fallait intégrer d'autres sources au « canon » alors constitué.

Au vu du statut bohème des artistes et des écrivains à ce moment-là, ce ressourcement doit être antibourgeois et aller vers des objets en apparence peu valorisés par les « beaux-arts ». Il me semble important d'insister sur un point : ils veulent défaire à la fois l'histoire continue et la structuration pyramidale du corps social : déformer la tête, le centre visionnaire et coupé du reste du corps, la structure verticale des réseaux.

Dans le primitivisme littéraire, nous trouvons alors un rapport critique à la société par le biais des origines de l'humanité. Le fou n'est plus le fou, il nous ramène au monde prélogique. L'enfant n'est pas bête, il est la conscience première, tout comme le paysan. En somme, toutes ces figures primitives illustrent une conscience par le corps par-delà la rationalité instrumentale et technologique, dite « cartésienne », qui se développe sur les différents plans de la société.

---

42 Voir Ferdinand Brunetière, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, Pocket, 2000 [1890].

43 Se référer à Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, J. Corti, 1985.

CONTRE LE COLONIALISME DE L'ESPRIT

Dans les différentes géohistoires de la mondialisation[44], le moment colonial, notamment africain et océanien, apparaît comme une deuxième phase d'expansion. Il est fortement lié à la révolution industrielle et à l'essor de modes d'organisation de la société, déployés dès le milieu du XIXe siècle, comme autant de « réseaux » qui favorisent la circulation et l'échange des biens manufacturés. Le rapport aux colonies ou l'organisation du territoire national s'élabore ainsi comme une « captation » des ressources (matérielles, humaines) pour alimenter le développement industriel et économique. Dans quelle mesure assistons-nous à une telle démarche dans les milieux artistiques à Paris, notamment à travers le primitivisme ?

Les auteurs et les artistes « captent » également les ressources premières des contes et folklores, dans une conquête de la valeur sur un marché de l'art mondialisé, qui dépasse le fonctionnement du canon national. Ils se placent eux-mêmes dans un rapport de « raffinement » des matières littéraires premières, en les mettant en valeur (ce qui reste quand même éloigné d'un pur capitalisme). Mais ce qui va également à l'encontre d'un anti-capitalisme forcené[45]. Les réécritures, les collages, les juxtapositions visent non pas à imiter certains groupes sociaux, mais à recréer une circulation dans la pyramide sociale.

Le rayonnement des capitales impériales passe considérablement par les arts et les lettres. Or, ceux-ci tendent à se réorganiser radicalement : la multiplication des musées des beaux-arts, des théâtres lyriques, mais aussi la reconsidération des collections, tout comme une nouvelle organisation de la littérature à l'ère industrielle. Un certain militantisme apparaît dans les collections privées d'abord, puis publiques[46]. Dans ce contexte, les poètes tendent à occuper une frange particulière de la société, dès le deuxième tiers du XIXe siècle : ils se retrouvent dans le monde bohème, vendent peu d'ouvrages, mais leurs œuvres participent

44 Comme l'ont montré Christian Grataloup, *Géohistoire de la mondialisation. Le temps long du monde*, Paris, Armand Colin, 2011, et Laurent Carroué, *Géographie de la mondialisation*, Paris, Armand Colin, 2019.

45 Cette analyse est au cœur du volume de Ben Etherington, *Literary Primitivism*, Stanford, Stanford University Press, 2018.

46 Emmanuel Hoog, Michel Hoog, *op. cit.*, p. 43.

au marché de l'art avec les peintres, ainsi qu'au théâtre lyrique par le biais du ballet. Avec Mallarmé, d'un point de vue sociologique, la nouvelle valorisation de la poésie s'associe à l'esprit de collection[47], au livre imprimé rare, mais aussi au livre d'artiste avec Manet ou au ballet avec Debussy. Les poètes fréquentent alors les milieux artistiques, côtoient les peintres et les musiciens bien plus que les romanciers : les collaborations intermédiales servent de principal lieu de reconnaissance et de survie économique.

Les figures du primitivisme littéraire ne sont pas une nouveauté du modernisme au XX^e^ siècle. Déjà, les personnages d'un certain réalisme romanesque avaient pu passer par les femmes (Flaubert, Tolstoï), les enfants (Hugo, Dickens), l'idiot (Dostoïevski), et la poésie moderniste a intégré l'univers des maudits : le saltimbanque, le bohémien, les cabarets interlopes, les divertissements populaires. Mais le traitement ressemble davantage au « nègre » qu'on retrouve dans « Mauvais Sang » de Rimbaud, ou au fou chez Lautréamont, considéré à la première personne. Dans ce cadre, le sujet lyrique adopte un point de vue « primitiviste » où il célèbre ce qui est généralement dévoyé. Un passage d'une *Saison en enfer* condense à lui seul les attributs de ce point de vue primitiviste, tant il crée une généalogie non christianisée fondée sur le Gaulois[48], le barbare. Rimbaud associe la « raison » avec « la nation et la science ». Une hypocrisie est alors dénoncée entre le « nègre », qui refuse la lumière illusoire, et les « faux nègres » :

> Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière. Je suis une bête, un nègre. Mais je puis être sauvé. Vous êtes de faux nègres, vous maniaques, féroces, avares. Marchand, tu es nègre ; magistrat, tu es nègre ; général, tu es nègre ; empereur, vieille démangeaison, tu es nègre : tu as bu d'une liqueur non taxée, de la fabrique de Satan. – Ce peuple est inspiré par la fièvre et le cancer. Infirmes et vieillards sont tellement respectables qu'ils demandent à être bouillis. – Le plus malin est de quitter ce continent, où la folie rôde pour pourvoir d'otages ces misérables. J'entre au vrai royaume des enfants de Cham.

47 Voir Luc Boltanski, Arnaud Desquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, avec Arnaud Esquerre, Paris, Gallimard, 2017.

48 « J'ai de mes ancêtres gaulois l'œil bleu blanc, la cervelle étroite, et la maladresse dans la lutte. Je trouve mon habillement aussi barbare que le leur. Mais je ne beurre pas ma chevelure. // Les Gaulois étaient les écorcheurs de bêtes, les brûleurs d'herbes les plus ineptes de leur temps. » Arthur Rimbaud, « Mauvais sang », *Une Saison en enfer*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007 [1873].

> Connais-je encore la nature ? me connais-je ? – *Plus de mots*. J'ensevelis les morts dans mon ventre. Cris, tambour, danse, danse, danse, danse ! Je ne vois même pas l'heure où, les blancs débarquant, je tomberai au néant.
> Faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse[49] !

Ces lignes, bien connues, montrent les renversements et les dichotomies. Les « faux nègres » se détachent de leurs origines, de leur corps et des forces de la vie. L'imaginaire primitiviste s'inscrit contre la rationalité ; le ventre contre la tête. Un imaginaire social apparaît, qui transforme les capitales impériales en cerveau dominant le corps, les régions et les colonies, non sans rappeler les trois ordres de la société. L'appel au ventre, à la danse, au cri, à la soif s'inscrit comme un renversement des valeurs. L'impact de Rimbaud se fait surtout sentir au début du XX^e^ siècle, plus qu'à la publication d'*Une Saison en enfer*, y compris dans les polémiques entre modernistes : Reverdy face à Max Jacob, ou, plus tard, entre les surréalistes et Claudel. Nous pouvons également penser au cas de Lautréamont, valorisé par les surréalistes, y compris dans l'idée d'une poésie faite par tous[50]. La reconstitution du patrimoine littéraire est directement en jeu.

Chez Apollinaire, l'imaginaire historique des sources ne part pas du Gaulois, mais plutôt du Moyen Âge[51]. En Angleterre à la fin du XIX^e^ siècle, une querelle autour de la « ballade » a eu lieu. Il existe en effet deux types de « ballades » : la *« ballad »*, qui adopte un modèle plus anglo-saxon, la *« ballade »*, qui sert de référence française et cosmopolite. Or, comme l'a indiqué Marion Thain : « Une argumentation [...] met aussi en exergue comment la poésie de cette période met en scène des tensions entre le nationalisme et le cosmopolitisme, qui sont aussi cruciales pour nous aujourd'hui qu'elles l'étaient à l'époque[52]. » Dans

---

49 Arthur Rimbaud, *op. cit.*

50 Olivier Belin, *La Poésie faite par tous : une utopie en question*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2022. Olivier Belin souligne par exemple les rêveries de Benjamin Péret : « Pourtant la poésie véritablement faite par tous existe, et Péret l'a même rencontrée : dans le merveilleux des mythes amérindiens et précolombiens. Érigé en source originelle de la voix poétique, le génie attribué aux peuples premiers garantirait la perpétuelle possibilité d'un retour à la création collective… » (p. 91).

51 Voir : Nathalie Koble, Amandine Mussou et Mireille Séguy (dir.), *Mémoire du Moyen Âge dans la poésie contemporaine*, Paris, Hermann, 2014.

52 Marion Thain, « Le cosmopolitisme parnassien anglais : transnationalisme et forme poétique », traduit par Megan Zeitz, *Théories du lyrique. Une anthologie de la critique mondiale de la poésie*, Antonio Rodriguez (dir.), Université de Lausanne, novembre 2021, en ligne.

ce contexte, le retour aux sources s'inscrit dans un nationalisme anti-français, à l'encontre des vues plus cosmopolites accordées à la « ballade ». Où se tient le ressourcement de l'énergie ? Est-ce dans une Bretagne légendaire, dans l'orphisme archaïque ou encore dans les imaginaires rhénans ? Apollinaire lui-même n'hésite pas à faire varier ses sources.

LES TENTATIVES POUR INCORPORER LE PRIMITIVISME DANS L'INDUSTRIE CULTURELLE

Si le « retour au classique » de 1916 a été bien documenté pour les avant-gardes, j'aimerais souligner deux phénomènes à partir de ces années : d'une part, les auteurs évoqués prennent les devants de l'espace littéraire et artistique, grâce à des revues comme *Nord-Sud* et *Sic*, mais aussi grâce à des spectacles (*Parade* et *Les Mamelles de Tirésias*). Dès 1918, nous voyons les réseaux modernistes se transformer : passer de la logique du marché de l'art (avec Kahnweiler, Vollard, Paul Guillaume), des salons mondains et des collectionneurs (Jacques Doucet), aux échanges entre les arts (ballets russes), aux nécessités de survie par le biais de l'industrie : cinématographique ou littéraire (par le roman)[53]. Nous voyons alors surgir un intérêt pour les grandes formes narratives. Ces différents auteurs, qui étaient des poètes, passent du côté du récit long, du roman tout particulièrement, et du scénario[54]. L'ouvrage récent d'Émilien Sermier[55] sur la « saison » des poètes dans le roman me paraît justement montrer le passage des écritures d'avant-garde associées au milieu artistique, donc à un réseau particulier, à des tentatives pour intégrer des industries littéraires, avec un succès relatif, c'est-à-dire à un autre réseau. Les auteurs sont alors pris sous une double injonction : 1. Garder les principes qui ont fait leur succès sur le marché de l'art, passant par une stratégie de l'énergétique, du mouvement, du cri, du corps, de tout ce qui se rattache au « primitif ». 2. Entrer dans une

53 Voir l'article proposé dans ce volume par Nadejda Magnenat.

54 Nadja Cohen, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

55 Émilien Sermier, *Une Saison dans le roman. Explorations modernistes : d'Apollinaire à Supervielle (1917-1930)*, Paris, José Corti, 2022.

standardisation des années 1920 (d'autant plus, ensuite, avec le cinéma parlant), avec pour contre-modèle les romans à l'Anatole France, mais aussi à la Proust ou Martin du Gard, dont ils se gaussent.

Il est fascinant de les voir transposer une telle stratégie des arts à l'industrie du roman, avec les déceptions que cela implique, mais aussi avec les réussites, dans la mesure où le « primitivisme » en tant que trait du modernisme va s'instituer et devenir une valeur sûre[56]. Les récits autobiographiques légendaires vont contribuer à en faire un élément de distinction : l'art « nègre », le folklore, la littérature médiévale, le jazz, le cinéma apparaissent comme les « ressourcements » d'une civilisation qui reconstruit son patrimoine.

UN MOMENT ET UNE SITUATION DU PRIMITIVISME LITTÉRAIRE

Si l'homogénéité de la lignée nationale, partant du classique, est remise en question par le modernisme littéraire, l'imaginaire du « primitivisme » permet de sortir de l'imitation, de la reproduction des modèles, d'une perspective historique également. Fondé sur le différentiel et le « choc », comme l'esthétique de l'image de Reverdy, le primitivisme convoqué par ces auteurs offre des contrastes et des surprises à partir d'objets « primitifs » distincts. La multiplicité de ces objets, le faisceau de mots associés à cette démarche n'empêchent guère l'adoption d'une esthétique et d'un imaginaire tout à fait favorable dans les réseaux du marché de l'art à Paris. Les auteurs évoqués se lancent en littérature, à Montmartre comme à Montparnasse, par le biais de livres d'artiste à forte valeur symbolique : les bois gravés de Derain ou Dufy renouent ainsi avec des techniques premières pour accompagner les textes médiévaux ou orphiques d'Apollinaire.

Pourtant, cette situation tend à se transformer de 1916 à 1921. Le « retour du classique » avec la direction de revues littéraires, de collections chez des éditeurs souligne une sortie progressive des seuls réseaux

56 *Ibid.*

de l'art. Parallèlement, ces auteurs ont la volonté, après les premières expérimentations intermédiales, d'intégrer l'industrie culturelle du livre par le roman ou de s'insérer dans le milieu du cinéma. Tous se mettent à écrire des nouvelles ou des récits pour le moins étranges, en gardant des techniques élaborées précédemment, qui s'inscrivent à l'encontre de l'intrigue standardisée.

La ville de Paris ne peut servir de contexte homogène à l'histoire du primitivisme, car elle se tisse de réseaux hétérogènes qui ne se superposent pas constamment. En tant que « capitale des arts », elle offre d'emblée un horizon international pour la circulation et la valorisation des livres d'artistes. Néanmoins, en tant que « capitale littéraire », elle est davantage soumise aux valeurs nationales de la métropole : la Ville lumière apparaît alors, dans un imaginaire social, comme incarnant la partie cérébrale d'un progrès, de la période hellénistique à la Belle-Époque, contestable et contestée par le primitivisme, dans une géographie des contrastes. Des débuts d'Apollinaire à la Grande Guerre, cette attitude possède sa part d'innovation et de surprise, et elle sera particulièrement soutenue ensuite par les positions déterminantes de Jean Paulhan à la *NRF*, d'André Malraux ou de Jean Dubuffet. L'expansion des primitivismes tout au long des années 1920-1930 poursuivra un tel imaginaire.

Antonio Rodriguez
Université de Lausanne

BIBLIOGRAPHIE

Akrich, Madeleine, Callon, Michel, Latour, Bruno, « À quoi tient le succès des innovations ? 1 : L'art de l'intéressement », *Gérer et comprendre, Annales des Mines*, nº 11, 1988 : https://shs.hal.science/halshs-00081741/document.

Akrich, Madeleine, Callon, Michel, Latour, Bruno (dir.) *Sociologie de la traduction : Textes fondateurs.* Nouvelle édition [en ligne]. Paris, Presses des Mines, 2006.

Arnaud, Claude, *Proust contre Cocteau*, Paris, Grasset, 2013.

Assouline, Pierre, *Gaston Gallimard, Un demi-siècle d'édition française*, Paris, Gallimard, 1984.

Assouline, Pierre, *L'Homme de l'art, D.-H. Kahnweiler 1884-1979*, Paris, Gallimard, 1989.

Barthélemy-Arkwright, Clarisse (dir.), *La Littérature selon Jean Paulhan*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

Belin, Olivier, *La Poésie faite par tous : une utopie en questions*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2022.

Bernardini, Jean-Marc, *Le Darwinisme social en France (1859-1918) : Fascination et rejet d'une idéologie*, Paris, Éditions CNRS, 1997.

Boltanski, Luc et Desquerre, Arnaud, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, avec Arnaud Esquerre, Paris, Gallimard, 2017.

Brun, Baptiste, *Jean Dubuffet et la besogne de l'art brut*, Dijon, Les Presses du Réel, 2019.

Callon, Michel, « Éléments pour une sociologie de la traduction », *L'Année Sociologique*, vol. 36, 1986, p. 169-208.

Campa, Laurence, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, 2014.

Casanova, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, édition revue et corrigée, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2008 [1999].

Cohen, Nadja, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

Cohen-Solal, Annie, *Un Étranger nommé Picasso*, Paris, Fayard, 2021.

Cohen-Solal, Annie, *Picasso l'Étranger*, Paris, Fayard, 2021.

Compagnon, Antoine, *La Troisième République des Lettres*, Paris, Le Seuil, 1983.

Dagen, Philippe, *Primitivismes : une invention moderne,* Paris, Gallimard, 2019.

Dagen, Philippe, *Primitivismes II : une guerre moderne*, Paris, Gallimard, 2021.

Denogent, Jehanne, *Palimpsestes africains : Primitivisme littéraire et avant-garde (1901-1924)*, thèse dirigée par Christine Le Quellec Cottier, Lausanne, Université de Lausanne, 2022.

Geinoz, Philippe, *Relations au travail : Dialogue entre poésie et peinture à l'époque du cubisme. Apollinaire-Picasso-Braque-Gris-Reverdy*, Genève, Droz, 2014.
Gess, Nicola, *Primitive Thinking : Figuring Alterity in German Modernity*, Berlin, De Gruyter, 2022.
Glinoer, Anthony, *La Bohème : une figure de l'imaginaire social*, Montréal, PUM, 2019.
Grataloup, Christian, *Géohistoire de la mondialisation. Le temps long du monde*, Paris, Armand Colin, 2011.
Heinich, Nathalie, *De la visibilité*, Paris, Gallimard, 2012.
Hoog Emmanuel, Hoog Michel, *Le Marché de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1995.
Huelsenbeck, Richard, *Dada Zurich Paris 1916-1922*, Paris, Jean-Michel Place, 1981.
Hunkeler, Thomas, *Paris et le nationalisme des avant-gardes, 1909-1924*, Paris, Hermann, 2018.
Koble, Nathalie, Mussou, Amandine et Séguy, Mireille (dir.), *Mémoire du Moyen Âge dans la poésie contemporaine*, Paris, Hermann, 2014.
Latour, Bruno, *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2006.
Linarès, Serge, *Picasso et les écrivains,* Paris, Citadelles & Mazenod, 2013.
Rodriguez, Antonio, « Max Jacob, le primitivisme breton face à l'art nègre », *La Critique d'art des poètes*, Corinne Bayle, Philippe Kaenel, Serge Linarès (dir.), Paris, Kimé, 2022.
Sermier, Émilien, *Une Saison dans le roman. Explorations modernistes : d'Apollinaire à Supervielle (1917-1930)*, Paris, José Corti, 2022.
Thiesse, Anne-Marie, *La Fabrique de l'écrivain national*, Paris, Gallimard, 2019.
Tomiche, Anne (dir.), *Altérations, créations dans la langue*, Clemont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 69-85.
Tomiche, Anne, *La Naissance des avant-gardes occidentales, 1909-1922*, Paris, Armand Colin, 2015.
Wunenburger Jean-Jacques, *L'Imaginaire*, Paris, PUF, 2020.

DE VIVE VOIX

Reviviscences modernistes du « conteur »

> J'ai la faiblesse de me croire un grand talent de conteur[1].
> Apollinaire

À rebours d'une modernité ayant déconnecté la narration de toute oralité au profit de ce qu'Alain Vaillant appelle la « littérature-texte[2] », bien des poètes modernistes renouent avec des formes de « littérature-discours », plus vivantes et plus incarnées. Contre Flaubert, contre les narrations impersonnelles et contre les littératures dont la valeur se mesure à la seule beauté sculpturale de la phrase écrite, des écrivains comme Pierre Albert-Birot, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Max Jacob, Pierre Mac Orlan, Victor Segalen ou encore Jules Supervielle entendent réinsuffler de la « vie » dans la narration – tout particulièrement en régénérant la figure du *conteur*.

Figure immémoriale dont Walter Benjamin déplorera la disparition à l'ère des temps modernes (on y reviendra, bien sûr), le conteur est au centre de maintes productions modernistes. Grands lecteurs des *Mille et une nuits*, les écrivains non seulement font valoir dans leurs fictions toute une série de figures à la parole envoûtante ou spectaculaire – aèdes, troubadours, enchanteurs, bonimenteurs, griots, récitants maoris ou « conteurs de guitounes[3] » –, mais eux-mêmes se font à leur tour *conteurs* dans leurs écrits. Parallèlement à leur intérêt pour la chanson ou

1 Guillaume Apollinaire, lettre du 23 août 1915, *Lettres à Madeleine*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, p. 147.
2 Alain Vaillant, *La Crise de la littérature : romantisme et modernité*, Paris, ELLUG, 2005, p. 20-21.
3 Pierre Mac Orlan, *La Clique du Café Brebis* [1919], *Le Rire jaune et autres textes*, Paris, Sillage, 2008, p. 275-282.

la romance en poésie, ils renouent en prose avec des formes anciennes et populaires – le conte (pour enfants), l'épopée, la geste médiévale – dont ils reprennent volontiers des procédés énonciatifs et scénographiques.

De tels ressourcements narratifs n'entrent-ils pas, dès lors, en convergence avec les sensibilités primitivistes des auteurs ? On verra qu'il existe plusieurs corrélations entre ces éléments formels et les thématiques primitivistes, associés à tout un faisceau de valeurs similaires. Isabelle Krzywkowski l'avait d'ailleurs bien perçu, en se référant au contexte des années 1910-1920 : « l'une des conséquences des réflexions sur le "primitif" est qu'elle permet d'intégrer des formes d'arts jusqu'alors non reconnues », à l'image des arts populaires ou oraux qui offrent des « formes d'expression plus spontanées[4] ». C'est donc dans le sillage de ses travaux formels et ceux d'Henri Meschonnic que nous observerons comment certains écrivains modernistes recyclent des traditions narratives éloignées dans le temps (ou dans l'espace) pour revivifier les formes du récit, à l'instar d'Albert-Birot recherchant le « souffle » des « premiers hommes » dans *Grabinoulor*. Soyons plus précis encore : nous montrerons de quelles manières tous ces écrivains-conteurs élaborent des récits, non pas forcément oralisés, mais bien plutôt *vocalisés*.

DU CONTE : RÉCITS AVEC « QUALITÉ D'ENFANCE SUPPOSÉE »

Tout commence, souvent, par le conte. À l'orée de leur carrière en prose, Apollinaire, Cendrars ou Max Jacob s'illustrent par l'édition de quelques contes. Non pas des textes tels qu'en a vu fleurir le XIX^e^ siècle littéraire, qui prennent souvent l'allure de nouvelles fantastiques menées à la première personne du singulier (c'est pourtant le cas, parfois, chez Apollinaire). Mais plutôt des contes de type merveilleux et légendaire, ancrés dans des traditions orales et populaires, proches de ceux pour enfants. Les sensibilités primitivistes de l'époque ont en ce sens naturellement porté les écrivains vers ce type de récit, qui recèle nombre de

4 Isabelle Krzywkowski, *Le Temps et l'espace sont morts hier. Les années 1910-1920 : poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, L'Improviste, 2006, p. 208.

valeurs alors recherchées par les artistes – « l'étrangeté, l'exotisme, une qualité d'enfance supposée, un mystère[5] », selon les mots de Meschonnic – tout en permettant un travail sur la voix narrative.

L'ère coloniale a sans nul doute favorisé l'intérêt des artistes pour les contes étrangers, issus de civilisations elles-mêmes perçues comme mythiques et primordiales. En témoigne bien l'énigmatique tableau de Paul Gauguin, *Contes barbares* (1902), dont on ne sait trop si le titre fonctionne de manière thématique ou rhématique : ne semble-t-il pas assimiler une scène de la vie en Polynésie à l'univers originel et fabuleux d'un conte mythologique ? C'est cependant avec nostalgie que Gauguin représente ici une sorte de paradis perdu, comme l'a noté Philippe Dagen[6], en figurant une conversation entre une Marquisienne et une sorte de Bouddha androgyne, écoutée par un Occidental aux allures diaboliques. Autrement dit, à la fois en tant que genre narratif et en tant qu'objet ethnologique, le conte apparaît doublement « primitif ». L'exemple littéraire le plus net, à cet égard, est sans nul doute celui de Blaise Cendrars : son premier véritable livre publié est une *Anthologie nègre* (aux Éditions de la Sirène en 1921), qui rassemble plusieurs contes venus d'Afrique. L'écrivain, dans sa préface, présente d'abord ces textes en tant qu'objets culturels :

> J'ai reproduit ces contes tels que les missionnaires et les explorateurs nous les ont rapportés en Europe et tels qu'ils les ont publiés. […] L'étude des langues et de la littérature des races primitives est une des connaissances les plus indispensables à l'histoire de l'esprit humain[7].

Mais l'intérêt n'est évidemment pas que documentaire : à l'image de Picasso ou de Derain se réappropriant des fétiches africains, Cendrars s'empare de contes issus des colonies pour les manipuler et les transformer à sa manière en objets artistiques. Car en éditant, en réagençant et même en retouchant un matériau africain, il s'en fait à sa manière le ré-énonciateur créatif, et même plus : comme l'a bien montré Christine Le Quellec Cottier[8], il assume en quelque sorte le rôle du « griot » des

5 Henri Meschonnic, « Le primitivisme vers la forme-sujet », *Modernité modernité* [1988], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1994, p. 277.

6 Philippe Dagen, *Le Peintre, le Poète, le Sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 2010, p. 123-125.

7 Blaise Cendrars, « Notice », *Anthologie nègre*, TADA 10, Paris, Denoël, 2005, p. 420.

8 Christine Le Quellec Cottier, « Cendrars, conteur "nègre" », *Cendrars à l'établi (1917-1931)*, Claude Leroy (dir.), Paris, Non Lieu, 2009, p. 141-150.

traditions de l'Afrique de l'Ouest, à savoir celui d'un récitant dépositaire d'histoires orales et d'une mémoire communautaire – une sorte de rhapsode africain.

Reste que c'est surtout avec ses *Petits Contes nègres pour les enfants des blancs* (1928) que Cendrars réécrit plus largement des contes africains, dont il accentue souvent la dimension oralisante. Tout se passe en effet comme s'il s'agissait de recréer, à l'écrit et dans l'espace du livre, la parole vive des conteurs. Parmi divers procédés employés pour créer un effet d'oralité (répétitions, interrogations, listes), l'un des plus marquants relève sans doute de la disposition typographique – comme dans cet extrait du conte « Le Vent », qui met en avant un protagoniste non humain au sein d'un décor élémentaire :

> Et il [le vent] se met en colère et ravage tout, les plantations et le reste, et il fait très peur aux hommes enfermés dans le village. Quand il a réussi à renverser la grande paillote du chef, il est content et remonte très haut en l'air.
>
> On dit alors qu'il plane.
>
> L'eau se ride à peine.
>
> Avez-vous remarqué que le vent n'a pas d'ombre, même pas quand il rôde tout autour du soleil, en plein midi ?
>
> C'est bien un magicien.
>
> C'est pourquoi il est changeant.
>
> C'est le fils de la Lune et du Soleil[9].

On le voit : cette prose ô combien élastique réduit souvent le paragraphe à l'unité de la phrase, donnant lieu à toute une série de « phrasagraphes[10] », pour reprendre le joli néologisme d'Emmanuel Rubio. Or, cette expressivité typographique est loin d'être anodine, tant elle contribue avec les reprises anaphoriques (« C'est ») à inscrire un rythme, un phrasé, une voix et, pour tout dire, un corps dans le texte. Un tel exemple confirme dès lors pleinement les réflexions d'Henri Meschonnic, pour qui « l'oralité » – qui n'est pas le « parlé » – désigne « l'intégration du corps et de la voix dans le discours » ; elle met « du corps dans le langage[11] »

9 Blaise Cendrars, « Le vent », *Petits contes nègres pour les enfants des blancs*, Paris, Denoël, TADA, t. 10, 2005, p. 420.

10 Emmanuel Rubio, « Le roman en archipel », *Revue des Sciences Humaines* : *Réinventer le roman dans les années vingt*, Myriam Boucharenc et Emmanuel Rubio (dir.), n° 298, 2010, p. 19.

11 Henri Meschonnic, « Qu'entendez-vous par oralité ? », *Langue française*, n° 56, décembre 1982, p. 18.

en donnant l'impression d'une « présence ». Or, Meschonnic s'élevait justement contre l'idée d'« un modernisme » qui serait « désoralisé » en raison de ses « recherches graphiques » : au contraire, « une poétique de la typographie, et du visuel, loin d'être étrangère à l'oralité, peut montrer la relation entre l'oral et le visuel[12] ». Car le rythme n'est pas qu'une question d'ouïe, mais aussi de vue ; et ces « rythmes visualisés » rendent ici palpable et tangible la trace de l'énonciateur-conteur. C'est donc par un moyen essentiellement textuel, et même livresque, que Cendrars parvient ici à produire un effet de voix.

On trouve aussi des effets de voix, quoique sur un tout autre ton, chez Max Jacob – qui a pour sa part toujours valorisé les formes d'expression « naïve ». À l'en croire, en effet, « le lyrisme à l'état pur se trouve dans quelques romances populaires et dans les contes d'enfants[13] ». Dès ses débuts, l'écrivain a ainsi exploré le genre du conte, en particulier dans son petit conte médiévisant pour enfant, « Histoire du roi Kaboul 1er et du marmiton Gauwain », paru en 1904 chez Picard et Kaan dans une collection intitulée « Bibliothèque d'éducation récréative ». Si, comme l'avait bien relevé Gabriel Bounoure, la prose de Max Jacob ne fuit rien tant que « l'immobilité du roman *écrit*[14] », l'écrivain traite ici le discours narratif comme une parole impromptue voire improvisante. À l'encontre du paradigme de la « littérature-texte », son écriture affiche une allure étonnamment capricante :

> À partir de ce jour-là, Gauwain travailla, travailla, travailla tant et tant, tant et tant qu'il connut toutes les recettes par cœur et en inventa plusieurs autres, de sorte qu'il était le meilleur cuisinier du monde [...]. François, qui avait seize ans et qui étudiait tous les soirs la chimie et la botanique alimentaires, avait composé avec de l'anis, du sucre, de l'orange, des acides et du serpolet de Hongrie une poudre blanche qui devait donner aux desserts un goût délicieux, et dont il désirait éprouver la force[15].

Le récit se déroule comme s'il s'écrivait en quelque sorte à haute voix. Or, cette écriture sautillante et faussement ingénue, Max Jacob l'a

12 *Ibid.*, p. 21.
13 Max Jacob, *Conseils à un jeune poète*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2012, p. 1721.
14 Gabriel Bounoure, « Max Jacob, romancier », *Intentions*, nº 18, septembre-octobre 1923, p. 18 [texte réédité dans *Europe*, nº 1019, mars 2014, p. 90].
15 Max Jacob, « Histoire du roi Kaboul Ier et du marmiton Gauwain », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 120.

consciemment cherchée : « Je n'ai jamais poli mon style et regratté les *que*, les *qui* et les virgules comme je le fis pour ce conte que je voulais parfait[16]. » Autrement dit, l'idéal du style « parfait » se situe ici aux antipodes de celui que pouvait prôner un Flaubert – qui ne tolérerait évidemment pas ces répétitions et ce trop-plein de subordonnées.

À l'instar de Cendrars, Max Jacob présente sa prose comme un « conte pour enfant ». On peut évidemment se demander dans quelle mesure ces récits sont véritablement adressés à des enfants. Cette catégorie de récit témoigne du moins de l'attrait des modernistes pour toute « qualité d'enfance supposée » (Meschonnic), tout en renvoyant à un contexte de lecture orale et partagée, destinée à des auditeurs ne sachant pas forcément lire – bien plus qu'à la lecture silencieuse et solitaire des adultes. Tout se passe en effet comme si, à partir du conte pour enfants et à partir de leurs scénographies énonciatives, les écrivains entendaient renouer avec un type de narration plus vivante, plus transitive et relationnelle, plus joueuse aussi, tout en subvertissant au passage la « grande » littérature-texte.

Comme une sorte de paradis perdu, et loin de tout archétype réaliste, le modèle du conte pour enfant va ainsi jusqu'à imprégner de manière plus ou moins amusée, ou plus ou moins nostalgique, certains romans des années 1910-1920. Car la figure du conteur n'est pas exclusive au genre du conte. C'est le cas chez Jules Supervielle, chez qui l'imaginaire merveilleux et les procédés énonciatifs du conte servent d'arrière-pays à de nombreux récits. Outre ses contes proprement dits (*L'Enfant de la haute mer*, 1931), le roman fabuleux qu'est *L'Homme de la pampa* (1923) – souvent qualifié par la critique de « conte[17] » – joue avec les scénographies du conte pour enfant, tout en ancrant le récit dans la géographie sud-américaine et les « paysages originels[18] » d'un écrivain né à Montevideo. D'emblée, en exergue du livre, Supervielle annonce : « J'ai écrit ce petit roman pour l'enfant que je fus et qui demande des histoires. Elles ne sont pas toujours de son âge ou du mien, ce qui est l'occasion de voyager l'un vers l'autre […][19] ». Quoi qu'il en soit, ce « voyage » à travers les âges se

16 Cité par Robert Guiette dans *La Vie de Max Jacob* (Paris, Nizet, 1976, p. 64-65).

17 Voir : Benjamin Crémieux, « *L'Homme de la pampa*, par Jules Supervielle », *La Nouvelle Revue Française*, nº 124, 1er janvier 1924, p. 119.

18 Voir : Antonio Rodriguez, *Le Paysage originel*, Paris, Hermann, 2022.

19 Il est au passage piquant de relever que le nom de l'écrivain est orthographié de manière fautive sur la couverture de l'édition originale en *Jules Supervieille*…

vérifie sur un plan narratif. Dans le souvenir des contes pour enfants ou des narrations de Shéhérazade, le roman a la particularité de progresser à coups de relances interrogatives qui entretiennent la curiosité et la tension narrative : « Pourquoi ses mains tremblaient-elles ainsi quand il la toucha [la valise] ? Et que pressentait-il ? Qu'y avait-il là-dedans ? Un brûle-parfums, peut-être[20] ? » Mais ces questions intrigantes se révèlent par moments plus incongrues ; et, loin d'accentuer la part dramatique de l'histoire, elles participent alors au déploiement d'un lyrisme rêveur et chatoyant, faisant divaguer le discours loin de l'intrigue : « Ses premières années ne reposaient-elles pas aux vivaces frontières de sa mémoire dans un berceau gardé la nuit par la lune bleue des pampas et le jour par un couple de vanneaux aux cris si aigus qu'il les entendait encore[21] ? » Ainsi, Supervielle mêle-t-il ingénuité enfantine et ingéniosité littéraire, en produisant un « petit roman » qui n'est effectivement pas toujours de « l'âge » d'un enfant, mais qui entend rappeler chez l'adulte la faculté d'émerveillement des premiers récits entendus.

En effet, le genre du conte – symboliquement très souvent relié à la notion d'*enfance* et diversement associé aux notions de primitif (Cendrars), de populaire (Jacob) ou d'originel (Supervielle) – sert-il de ressource voire de laboratoire narratif pour plusieurs poètes modernistes. Désireux de renouer avec l'*ethos* prestidigitateur des conteurs dont la parole envoûterait autant que l'histoire elle-même, ils prolongent également la veine « vocale » du conte dans leurs romans. Plusieurs textes, de fait, revivifient la figure du « récitant ».

20 Jules Supervielle, *L'Homme de la pampa* [1923], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1978, p. 63.
21 *Ibid.*, p. 11.

FIGURES DE « RÉCITANT » : DES NARRATIONS VOCALES

Lorsqu'ils se font romanciers, les poètes modernistes gardent volontiers les modes énonciatifs du conte. À maintes reprises, dans leurs textes, le plan du discours l'emporte sur celui de l'histoire, tant la parole spectaculaire de l'énonciateur parasite et recouvre l'intrigue. Tout se passe comme si le fait de conter importait plus encore que celui de raconter. C'est le cas dans *L'Or* (1925) de Blaise Cendrars, qui se déroule sur une autre terre des commencements (l'Amérique de l'Ouest). Relisons, pour s'en convaincre, ce passage extrait des premières pages :

> Un jour, il a une illumination. Tous, tous les voyageurs qui ont défilé chez lui, les menteurs, les bavards, les vantards, les hâbleurs, et même les plus taciturnes, tous ont employé un mot immense qui donne toute sa grandeur à leurs récits. Ceux qui en disent trop comme ceux qui n'en disent pas assez, les fanfarons, les peureux, les chasseurs, les outlaws, les trafiquants, les colons, les trappeurs, tous, tous, tous parlent de l'Ouest, ne parlent en somme que de l'Ouest.
>
> L'Ouest.
>
> Mot mystérieux.
>
> Qu'est-ce que l'Ouest[22] ?

Le narrateur, qui joue un peu le rôle d'un bonisseur ici, se fait le porteur et le colporteur des récits du monde entier autour de l'Ouest. Il n'y a, cependant, aucun locuteur explicitement mis en scène. Et pourtant, il y a incontestablement une « présence » : celle-ci se manifeste non seulement par l'usage d'un présent actualisant, mais surtout par une série de listes nominales, de reprises et de retardements syntaxiques, de relances interrogatives, de rythmes typographiques qui donnent « corps » au discours. Par sa remarquable vigueur énonciative, l'écriture confère à la narration une verve proprement épique, de telle sorte que Cendrars apporte ainsi une profondeur légendaire à son roman biographique – lui-même ayant entendu au préalable « plusieurs versions orales[23] » de la vie

22 Blaise Cendrars, *L'Or*, *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Christine Le Quellec Cottier (éd.), Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2017, p. 391.

23 Blaise Cendrars, « Lettre ouverte à mes éditeurs Harper & Brothers » [4 mars 1927], *Œuvres romanesques complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 483.

de Johan August Suter (dont celle de son oncle, comme s'en souviennent les lecteurs du *Panama*). Ainsi le roman ravive-t-il, par et dans l'écriture, la figure de celui que Cendrars appelle ailleurs le « récitant[24] ».

Ce terme n'est pas anodin. Figure symbolique de la mémoire et de la reprise, le récitant est par définition lié à des traditions orales et ancestrales qu'il entretient et prolonge. De fait, il n'est pas hasardeux que cette figure soit thématiquement déjà au cœur des *Immémoriaux* (1907) de Victor Segalen. Souvenons-nous : dans ce roman qui relate la mort de la civilisation maorie au contact de missionnaires anglais imposant leurs « nouveaux parlers[25] » en Polynésie, l'écrivain insiste sur la disparition des langues indigènes mais aussi de leurs récits mémoriels communs. Le protagoniste, Térii le Récitant, apparaît, en effet, comme l'héritier des grands « récits des Maîtres » que les colons condamnent à l'oubli. L'incipit du livre situe d'ailleurs le personnage dans une temporalité pré-coloniale et mythique :

> Cette nuit là – comme tant d'autres nuits si nombreuses qu'on n'y pouvait songer sans une confusion – Térii le Récitant marchait, à pas mesurés, tout au long des parvis inviolables. L'heure était propice à répéter sans trêve, afin de n'en pas omettre un mot, les beaux parlers originels : où s'enferment, assurent les maîtres, l'éclosion des mondes, la naissance des étoiles, le façonnage des vivants, les ruts et les monstrueux labeurs des dieux Maori[26].

Nous voici donc « comme jadis aux temps des beaux récits[27] ». Tout au long du livre, le narrateur laisse d'ailleurs souvent la parole aux Maoris, afin de faire résonner leurs discours païens et leurs « récits originels[28] », scandés dans une rhétorique cérémonielle et anaphorique[29]. Face à ces bribes de paroles déjà morcelées et dispersées par le récit, le narrateur reste donc relativement discret et impersonnel, évitant la posture envahissante des auteurs de récits « exotiques » pour tendre plutôt à une

---

24 Voir « *L'Or.* Projet d'adaptation radiophonique » [1938], *ibid.*, p. 489.

25 Victor Segalen, *Les Immémoriaux* [1907], *Œuvres*, t. I, Christian Doumet, (éd.) Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2020, p. 389.

26 *Ibid.*, p. 243.

27 *Ibid.*, p. 408.

28 *Ibid.*, p. 328.

29 Ainsi l'un des premiers récits mentionnés commence par l'évocation d'une « série prodigieuse d'ancêtres » : « Dormait le chef Tavi du maraè Taütira, avec la femme Taürua, puis avec la femme Tuitéraï du maraè Papara : / De ceux-là naquit Tériitahia i Marama. / Dormait Tériitahia i Marama avec la femme Tétuaü Méritini du maraè Vaïrao : / De ceux-là naquit… » (*Ibid.*, p. 246).

attitude « ethnologique[30] » face aux discours d'autrui. Mais ce narrateur n'est pas totalement effacé, bien qu'il n'intervienne jamais à la première personne : par son goût des listes, des métaphores, des adverbes de relance (« Alors », « D'abord », « Puis ») et des épithètes homériques[31], il s'apparente volontiers à un aède dont la parole, aux limites du chant, réinscrit une veine épique dans le cadre narratif, apte à exprimer les destins collectifs des Maoris.

Tous ces « récitants » n'apparaissent-ils pas, en fin de compte, comme des avatars de l'*Erzähler* tel que le décrira peu de temps après Walter Benjamin ? Ces entreprises narratives rejoignent du moins les réflexions ultérieures de l'essayiste allemand dans *Der Erzähler*, paru en 1936 et traduit généralement en français par « Le Conteur » plutôt que par « Le Narrateur ». De fait, là où le terme de « narrateur » désigne généralement une instance interne au discours, voire impersonnelle, celui de « conteur » se rapporte directement à celui qui énonce une histoire[32]. Or chez Walter Benjamin, le « conteur » a la particularité de désigner une figure historique, archaïque et primitive, que la modernité occidentale aurait totalement occultée. Sous le double coup de l'essor du roman à l'ère de l'imprimerie, et du triomphe de la technologie et de la reproductibilité industrielle, la faculté de transmettre et de partager des histoires aurait disparue – et, avec elle, l'*aura* du conteur. Car ces éléments auraient « éliminé le récit du domaine de la parole vivante » (« *die Erzählung ganz allmählich aus dem Bereich der lebendigen Rede entrückt hat* ») :

> Le premier indice du processus qui devait aboutir au déclin du récit est l'apparition du roman au début des Temps modernes. […] Le roman se distingue de toutes les autres formes de prose littéraire – des contes, des légendes et même des nouvelles – en ce qu'il ne provient pas de la tradition orale, et n'y conduit pas davantage […] Le romancier, lui, s'est isolé. Le lieu de naissance du roman, c'est l'individu dans sa solitude […] Celui qui écoute une histoire se trouve en compagnie du conteur : même celui qui la lit partage cette compagnie. Le lecteur de roman, lui, est solitaire[33].

---

30 Dominique Combe, « *Les Immémoriaux* et la fiction de l'autre », *Littérature*, n° 75, 1989, p. 42-56.

31 Voir à ce sujet les développements de Jean-François Louette dans sa « Notice » du roman de Segalen en Pléiade (*op. cit.*, p. 932-936).

32 Voir l'explication liminaire du traducteur Maurice de Gandillac dans : Walter Benjamin, *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000.

33 Walter Benjamin, « Le conteur » [1936], *Œuvres*, t. III, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2000, p. 120-121 et p. 138). Texte original : « *Das*

Dans une perspective socio-historique, Benjamin défend ainsi une esthétique et une éthique du récit, ancré dans l'oralité et la communauté, tout en dévalorisant le roman moderne et la lecture solitaire qui participeraient d'une individualisation générale, dans laquelle la relation et la communication seraient défaites. Plus qu'aucun autre, le roman réaliste du XIX^e^ siècle illustre cette thèse, et c'est d'ailleurs contre le Flaubert de *L'Éducation sentimentale*[34] que Walter Benjamin promeut Nikolaï Leskov, dont les récits parviennent selon lui à réintégrer à l'écrit la figure de l'*Erzähler*. Il est vrai que les proses de Leskov relèvent d'un type de discours narratif particulier, le *skaz* (le « dit » ou le « conte oral », en russe), que les formalistes russes entreprennent justement de remettre à la surface dans les années 1920, que ce soit dans leurs textes théoriques (Boris Eichenbaum) ou leurs récits fictionnels (Alekseï Remizov, Mikhaïl Zochtchenko ou Isaac Babel), comme l'a bien rappelé Catherine Géry[35]. À partir d'un matériau fictionnel issu des cultures populaires et folkloriques, et dans une visée parfois assez nationale, le *skaz* se donne comme un récit conté, visant à créer une illusion de présence et à transformer le lecteur en un auditeur contemporain de l'acte d'énonciation.

On l'aura donc compris : dans le sillage de Segalen et bien avant le constat de Benjamin, mais dans un esprit moins nostalgique qu'euphorique, les modernistes français remettent au premier plan le « conteur » au sein même du roman, en forgeant des narrations incarnées et adressées à un lecteur-auditeur fictif. Quand bien même la lecture reste fatalement une activité solitaire, les dispositifs scénographiques de leurs récits tendent à en conjurer l'isolement par des effets de présences et d'interpellations. Dans le souvenir des contes, mais à l'heure également où les bonimenteurs de cinéma narrent les films muets et où les

---

früheste Anzeichen eines Prozesses, an dessen Abschluß der Niedergang der Erzählung steht, ist das Aufkommen des Romans zu Beginn der Neuzeit. […] Es hebt den Roman gegen alle übrigen Formen der Prosadichtung – Märchen, Sage, ja selbst Novelle – ab, daß er aus mündlicher Tradition weder kommt noch in sie eingeht. Vor allem aber gegen das Erzählen. […] Der Romancier hat sich abgeschieden. Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit […] Wer einer Geschichte zuhört, der ist in der Gesellschaft des Erzählers ; selbst wer liest, hat an dieser Gesellschaft teil. Der Leser eines Romans ist aber einsam. »

34 Tout flaubertien ne manquera, en effet, pas d'objecter qu'outre le « gueuloir » de l'auteur, certains de ses textes (*Salammbô*) peuvent contenir une veine épique. Rappelons d'ailleurs que *Salammbô* fut l'un des modèles de Segalen écrivant *Les Immémoriaux*.

35 Voir Catherine Géry, *Leskov, le Conteur. Réflexions sur Nikolaï Leskov, Walter Benjamin et Boris Eichenbaum*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

premiers enregistrements *audio* apparaissent[36], et à la croisée ainsi du plus ancien et du plus moderne, tout se passe comme si la narration ne voulait pas rester lettre morte, comme si elle voulait faire oublier son statut de texte imprimé pour mimer la parole orale.

Mais il faut ici établir une distinction. Car les récits d'Apollinaire, de Cendrars, de Jacob ou de Supervielle, tout comme le *skaz*, ne se confondent pas avec les « romans parlants » des années 1930, tels que les a mis en évidence Jérôme Meizoz[37]. Les romans de Poulaille, de Queneau ou de Céline développeront, en effet, une tout autre forme d'oralité. Pour mieux saisir cette différence, rappelons la distinction opérée par Gilles Philippe qui différencie efficacement « un paradigme *oral* », « dicté par le souci de rendre compte de la langue telle qu'elle se parle » (et qui correspond aux romans étudiés par Meizoz), et un « paradigme *vocal* », « justifié par la volonté de renouer avec la parole comme médium sonore[38] ». Autant les romans *oraux* témoignent d'un souci socio-linguistique en intégrant des parlers argotiques, ouvriers, prolétariens ou paysans dans la prose littéraire (avec un travail philologique marqué sur la grammaire et le vocabulaire), autant les romans *vocaux* cherchent plutôt à créer un effet de présence en incorporant dans le discours les inflexions, les détours, les rebonds, les bredouillements, les mouvements d'une parole parlée, avec un travail sur l'énonciation et la scénographie. Or, les modernistes, dans les années 1910-1920, cherchent moins à écrire un « sociolecte » qu'une « voix », afin de retrouver les rythmes (Cendrars), les rebonds (Jacob), les divagations (Supervielle) d'une parole récitante.

---

36 Rappelons qu'en 1913 déjà Ferdinand Brunot grave les voix de grands écrivains (Apollinaire, Salmon) lisant leurs poèmes dans la collection « Aux Archives de la parole » pour Pathé. Voir également Serge Linarès, « "On veut de nouveaux sons" : poésie et oralité à l'orée du XX^e^ siècle en France », *La Poésie délivrée*, Stéphane Hirschi *et al.* (dir.), Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2017, p. 227-240.

37 Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939), Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat* [2001], préf. de Pierre Bourdieu, Genève, Droz, 2015. Que l'on nous permette de préciser que les lignes qui suivent synthétisent les développements que nous avons proposés dans *Une Saison dans le roman. Explorations modernistes : d'Apollinaire à Supervielle* (José Corti, 2022).

38 Gilles Philippe, « Langue littéraire et langue parlée », *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), Paris, Fayard, 2009, p. 68. À cet égard, le cas de Charles Ferdinand Ramuz reste sans doute à part, tant il se situe aux frontières de ces deux catégories. Rappelons d'ailleurs que pour décrire la figure du narrateur-récitant de romans comme *Passage du poète* ou *La Beauté sur la terre*, la critique a volontiers évoqué la figure antique du coryphée.

N'est-ce pas pour cela que les modernistes, en quête de vocalisation narrative, ont été si intéressés par deux genres pré-romanesques et pré-gutenbergiens – à savoir l'épopée et le récit de geste médiéval ? À l'instar du conte, en effet, ces deux formes narratives mettent en avant l'*ethos* du poète-conteur.

ÉPOPÉES ET GESTES MÉDIÉVALES : DES NARRATIONS DE POÈTES ?

On sait l'attrait de Pierre Albert-Birot pour les époques historiquement reculées (notamment médiévales[39]) en même temps que pour les inventions techniques de la modernité (phonographiques surtout). Auteur de « poèmes à crier et à danser », il est également l'auteur d'une vaste épopée, *Grabinoulor* : commencée dès 1918 et s'étendant finalement sur six « Livres » de plus de mille pages que l'auteur aura rédigées toute sa vie durant, *Grabinoulor* est une vaste fable dans laquelle le protagoniste éponyme traverse les temporalités et les espaces en toute décontraction, mais aussi les bibliothèques, rencontrant notamment Homère, Virgile ou les Chevaliers de la Table ronde. Les références les plus éloignées se mêlent et se croisent en toute fluidité. Or, pour composer cette fable narrative, Albert-Birot non seulement réactive un genre antique (l'épopée), mais il supprime aussi toute ponctuation afin de réinsuffler dans la narration un « souffle poétique ». Comme lui-même l'explique dans sa préface en se référant à des temps primordiaux, son enjeu est de retrouver en prose une puissance sensitive et organique que la modernité, toute rationnelle et cérébrale, aurait rejetée :

> La ponctuation est une invention assez récente et que dans une certaine mesure on peut attribuer à une époque de décadence.
>
> Les premiers hommes qui aient écrit n'ont pas éprouvé le besoin de faire cette invention parce que ces hommes étaient des poètes et que la poésie – qui elle ne raisonne pas – n'a aucun besoin de marquer les temps qui correspondent à

39 Voir Nathalie Nabert, « Le palimpseste médiéval chez Pierre Albert-Birot », *Pierre Albert-Birot, laboratoire de modernité*, Madeleine Renouard (dir.), Paris, Jean-Michel Place, 1997, p. 191-196.

> l'opération graduelle du raisonnement [...] (Ce que je viens de dire se rapporte bien entendu à des temps quasi préhistoriques ou protohistoriques).
>
> En considérant les temps modernes je ne veux point rappeler les premiers livres imprimés qui ne portaient pas de signes de ponctuation[40].

Réactivant ici le mythe d'un Éden perdu, Albert-Birot l'imagine habité par une humanité de poètes, la poésie étant présentée comme un état antédiluvien qui se serait peu à peu dégradé avec l'essor de la raison. On sait cependant que l'invention, ou du moins une certaine codification, de la ponctuation a lieu autour du IIe siècle avant J.-C., et qu'elle nécessitera encore de nombreux siècles pour être systématisée (après Gutenberg encore). De telle sorte que, dans l'Antiquité grecque (et en partie romaine), les mots n'étaient pas même séparés par des blancs : si Albert-Birot n'a pas été jusqu'à renouer avec la *scriptio continua*, ce phénomène n'a pas manqué d'alerter un autre moderniste parmi les plus érudits de son temps, Charles-Albert Cingria, enthousiasmé par la prose non ponctuée de *Grabinoulor*, allant jusqu'à surenchérir : « c'est ce que devrait être l'écriture toujours, mais plus encore, et les mots ne devraient pas être séparés[41]. » Les mots restent cependant séparés, Albert-Birot sauvegardant ainsi le confort de lecture – et la possibilité d'une profération orale : l'auteur n'invite-t-il pas, dans sa préface, les lecteurs de *Grabinoulor* à lire « à haute voix », surtout à une période où les livres sont « généralement lus des yeux[42] » ? La lecture par la bouche devient alors un nouvel horizon du texte, et l'on sait que l'ouvrage d'Albert-Birot fera l'objet de plusieurs lectures publiques dans le cadre des « dîners Grabinoulor » organisés dès les années 1930 par Jean Follain. Rejouant avec humour la tradition orale de l'épopée, son ouvrage réussira ainsi à recréer une communauté sous la forme de réunions aux allures de festins.

L'exemple de *Grabinoulor* montre surtout combien cette prose – qui a pu être reçue dès les années 1920 comme l'une des plus novatrices de son temps, appréhendée dans le sillage des poèmes déponctués d'Apollinaire – est en même temps pensée par son auteur à l'aune de références « préhistoriques ». Le plus ancien et le plus neuf trouvent alors

40 Pierre Albert-Birot, « La langue en barre », *Les Six Livres de Grabinoulor*, Paris, Jean-Michel Place, 1997, p. 962.

41 Lettre à Pierre Albert-Birot du 3 mai 1933 éditée dans Charles-Albert Cingria, *Correspondance générale*, *t. IV : Lettres aux amis de France*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, p. 336.

42 Pierre Albert-Birot, « La langue en barre », *op. cit.*, p. 961.

à se rejoindre. Car la reviviscence de formules archaïques, loin de relever d'un geste rétrograde, devient au contraire constitutive de la modernité des œuvres. L'enjeu des auteurs est de ré-exploiter des modes d'expression marginalisés, afin de réinventer les traditions et les héritages littéraires au-delà des références canoniques. Bien des modernistes activent ainsi des formes de « survivances[43] » pour régénérer de l'intérieur la littérature. C'est dans cette perspective qu'Albert-Birot considère par exemple le si insolite *Voleur de Talan* (1917) de Pierre Reverdy, roman poétique rédigé en vers libres : en se référant à une formule empruntée au *Roman de Rou* (XII^e^ siècle), il rappelle l'origine versifiée des textes mis en « *langage* roman » et constate que « les œuvres de nos premiers poètes écrites en "patois de France" furent des romans[44] », ce qui lui permet de rattacher le texte singulier de Reverdy aux origines médiévales du genre. On l'aura donc compris : tous ces ressourcements narratifs sont réalisés par des écrivains extrêmement érudits, désireux de s'inscrire dans le temps long de l'histoire littéraire et dans des lignées alternatives par rapport aux canons académiques. Même si cette érudition est affichée sur un mode désinvolte, les auteurs détiennent effectivement une importante culture, éclectique et hybride, qui sous-tend leurs expérimentations les plus subversives.

En témoigne l'attention que les lettrés non orthodoxes que sont Apollinaire et Cendrars ont pu porter aux récits de geste médiévaux, qu'ils ont découverts et lus en abondance à la Bibliothèque Mazarine à Paris. On sait que les deux poètes collaborent en 1913 pour jouer aux scribes : ils recopient et rééditent la *Très plaisante et recreative hystoire du très preulx et vaillant chevalier Perceval le Galloys jadis chevalier de la Table Ronde lequel acheva les adventures de Sainct Graal, au temps du noble Roy Arthus*, récit de chevalerie datant de la fin du XV^e^ siècle, et qui paraîtra en 1918 dans la « Nouvelle Bibliothèque Bleue » chez Payot et C^ie[45]. Si

43 Sur la notion de « survivance », voir : Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2002.

44 « *Le Voleur de Talan* de Pierre Reverdy », *SIC* n° 23, novembre 1917, p. 3. Albert-Birot rappelle la formule du *Roman de Rou* : « Qui ceste estoire en romanz mist… »

45 La transcription, partiellement actualisée (dans sa ponctuation notamment), est adaptée au goût du jour, et les aventures de Gauvain sont supprimées. Voir les lignes que Cendrars consacre à cette aventure dans *Bourlingueur* (*Œuvres autobiographiques complètes*, t. II, Gallimard, « La Pléiade », 2013, p. 359). Si la couverture de l'ouvrage indique « publié par Apollinaire », Cendrars ajoutera à la main, sur son exemplaire : « et Blaise Cendrars ».

les récits de geste médiévaux restent inséparables des notions de voix ou de performance, comme les travaux de Paul Zumthor l'ont naguère rappelé[46], ce récit arthurien au « langage expressif et primesautier[47] » met en scène une narration portée par un conteur-bonimenteur dès l'incipit, selon une formule topique :

> Cy commence l'Hystoire recreative contenant les faictz et gestes du très preulx et vaillant Perceval le Galloys, chevalier de la Table ronde[48].

De la copie à la réécriture, la frontière est mince : ne retrouve-t-on pas une annonce inaugurale comparable au début de *L'Or* de Cendrars ? « C'est ici que commence la merveilleuse histoire du Général Johan August Suter[49]. » Bien des histoires modernistes seront ainsi innervées de formules rappelant les incipit médiévaux, où l'effet de réel importe moins que l'effet de création : dans ces deux extraits, en effet, un *fiat* énonciatif s'affirme d'emblée avec un remarquable aplomb démiurgique – qui déjoue, au passage, l'artifice des incipit réalistes, dont Valéry puis Breton dénoncent à la même période l'arbitraire et la platitude, en s'en prenant à la fameuse marquise qui sortit à cinq heures.

Apollinaire réécrit quant à lui une partie d'un *Lancelot du Lac* (édité par Antoine Vérard en 1494) pour le premier chapitre du livre-bibliothèque qu'est *L'Enchanteur pourrissant* (paru en 1909 chez Kahnweiler, avec des gravures sur bois d'André Derain). Son incipit introduit cependant, au seuil du texte copié, une phrase liminaire subjectivant d'emblée la visée du discours – sous la forme d'un alexandrin : « Que deviendra mon cœur parmi ceux qui s'entr'aiment ? Il y eut jadis une demoiselle de grande beauté, fille d'un pauvre vavasseur[50]. » Cet incipit conjugue ainsi l'*ethos* lyrique d'un poète moderne à celui d'un conteur médiéval, refondus ensemble ici pour inscrire dans le flux discursif une seule

46 Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix. De la "littérature" médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 307.

47 Guillaume Apollinaire, « Avertissement », *Très plaisante et recreative hystoire du très preulx et vaillant chevalier Perceval le Galloys jadis chevalier de la Table Ronde lequel acheva les adventures de Sainct Graal, au temps du noble Roy Arthus*, Paris, Librairie Payot & Cie, coll. « Nouvelle Bibliothèque Bleue », 1918, p. 7.

48 Guillaume Apollinaire, « Avertissement », *op. cit.*, p. 7.

49 Blaise Cendrars, *L'Or*, *op. cit.*, p. 387.

50 Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant, Œuvres en prose complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1977, p. 7.

voix, au frontière du récit et du chant. *L'Enchanteur pourrissant* mêle de la sorte naturellement poésie et narration, au-delà de la « rhétorique des genres » moderne qui exclurait le récit du domaine poétique[51], mais dans le sillage plutôt des œuvres médiévales : Albert-Birot ne rappellera-t-il pas combien « les poésies du Moyen Âge » avaient « un caractère narratif[52] » ? Ainsi la poésie, paradis perdu du récit, apparaît-elle à la fois comme la source et l'horizon de la narration, d'autant plus que la « voix » reste en fin de compte l'une des principales métonymies pour désigner le poète, comme Apollinaire le proclame lui-même : « je ne suis qu'un poète une voix[53] ». Si effectivement, et comme l'a relevé plus généralement Jean-Pierre Martin, « la posture poétique n'a cessé d'être dominée par le culte de la voix[54] », la figure du conteur représente dans l'esprit des modernistes un avatar spectaculaire du poète « qui invente » et « qui crée[55] » – permettant aux auteurs de rester poètes, donc, même hors du poème.

Longtemps étouffée par la « littérature-texte » dominante du XIX^e^ siècle (malgré quelques entreprises romantiques qui déjà renouaient avec des modèles épiques mais dans une visée plus nationale – chez Hugo ou Lamartine notamment), la figure démiurgique et immémoriale du *conteur* sert de dénominateur commun à de nombreux récits modernistes. Que ceux-ci se donnent à lire comme des rééditions, des réénonciations ou des (ré)écritures, ils font valoir des narrations *vocalisées*, incarnées et transitives, qui déjà marquent un premier virage avant le « moment énonciatif[56] » de la seconde moitié du siècle. C'est que les écrivains modernistes entendent redonner à la prose du mouvement et du naturel, du rythme (Cendrars), du souffle (Albert-Birot), de la spontanéité (Jacob),

51 Voir Dominique Combe, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris : José Corti, 1989.
52 Pierre Albert-Birot, « *Le Voleur de Talan* de Pierre Reverdy », *SIC* n° 23, novembre 1917, p. 3.
53 Apollinaire, *Couleur du temps*, acte II, scène 4, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1956, p. 941.
54 Jean-Pierre Martin, *La Bande-sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, 1998, p. 39.
55 Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », *Œuvres en prose complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 950.
56 Voir l'histoire littéraire retracée notamment par Gilles Philippe dans *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française* : *1890-1940* (Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2002).

de l'ingénuité (Supervielle), destinant volontiers leurs textes à une lecture à haute voix. Par ailleurs, ancrant souvent leurs récits dans des espaces éloignés (Afrique, Uruguay ou Polynésie), et désireux de renouer avec les sources vives du récit en dehors des traditions canoniques, ces poètes se réfèrent à diverses périodes éloignées dans le temps (la préhistoire, l'Antiquité, le Moyen Âge) qui ont toutes en commun de renvoyer à un âge pré-gutenbergien – à des temps où le récit n'a pas encore été éliminé du « domaine de la parole vivante » (Benjamin). L'enjeu n'est évidemment pas de revenir à des pratiques archaïques dans un geste rétrograde, mais au contraire de *repartir* d'elles et d'activer leur survie pour en renouveler toute une série d'aspects et de potentialités que les temps modernes occidentaux auraient délaissés et entérinés depuis la Renaissance. Tout se passe en somme comme si, à l'image des peintres rompant avec les codes de la perspective inventés au *Quattrocento*, ces écrivains modernistes avaient à cœur de refonder et de réinventer, à leurs manières, une renaissance alternative.

Émilien Sermier
Université de Lausanne

BIBLIOGRAPHIE

Albert-Birot, Pierre, *Les Six Livres de Grabinoulor*, Paris, Jean-Michel Place, 1997.

Albert-Birot, Pierre, « *Le Voleur de Talan* de Pierre Reverdy », *SIC* nº 23, novembre 1917, p. 3.

Apollinaire, Guillaume, *L'Enchanteur pourrissant* [1909], *Œuvres en prose complètes*, t. I, Michel Décaudin (éd.), Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1977.

Apollinaire, Guillaume, « Avertissement », *Très plaisante et recreative hystoire du très preulx et vaillant chevalier Perceval le Galloys jadis chevalier de la Table Ronde lequel acheva les adventures de Sainct Graal, au temps du noble Roy Arthus*, Paris, Librairie Payot & Cie, coll. « Nouvelle Bibliothèque Bleue », 1918.

Benjamin, Walter, « Le conteur » [1936], *Œuvres*, t. III, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000.

Cendrars, Blaise, *L'Or* [1925], *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Christine Le Quellec Cottier (éd.), Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2017.

Cendrars, Blaise, *Anthologie nègre* [1921], suivi de *Petits contes nègres pour les enfants des blancs* [1928], Christine Le Quellec Cottier (éd.), Paris, Denoël, coll. « TADA », t. 10, 2005.

Cingria, Charles-Albert, *Correspondance générale*, *t. IV : Lettres aux amis de France*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979.

Combe, Dominique, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.

Dagen, Philippe, *Le Peintre, le Poète, le Sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 2010.

Didi-Huberman, Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.

Géry, Catherine, *Leskov, le Conteur. Réflexions sur Nikolaï Leskov, Walter Benjamin et Boris Eichenbaum*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

Jacob, Max, « Histoire du roi Kaboul Ier et du marmiton Gauwain » [1904], *Œuvres*, Antonio Rodriguez (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2012.

Krzywkowski, Isabelle, *Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les années 1910-1920 : poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, L'Improviste, 2006.

Mac Orlan, Pierre, *La Clique du Café Brebis* [1919], *Le Rire jaune et autres textes*, Paris, Sillage, 2008.

Segalen, Victor, *Les Immémoriaux* [1907], *Œuvres*, t. I, Christian Doumet (éd.), Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2020.

Supervielle, Jules, *L'Homme de la pampa* [1923], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1978.

CINÉMA « PRIMITIF », MUSE POÉTIQUE

Une dynamique primitiviste entre poètes et films au début du XX^e siècle

> [T]rouver un moyen de *diffracter* l'enquête critique et faire advenir des motifs variables mais plus adéquats à la diversité du monde[1].

DÉPLACER LA LIGNE DE TENSION PRIMITIVISTE

« Avant d'être l'histoire des rapports entre les artistes modernes et les arts dits "primitifs", le primitivisme est l'histoire de l'invention des arts primitifs[2] » écrit Jean-Luc Aka-Evy. L'historien de l'art insiste, de fait, sur la construction socio-historique de la notion de primitivisme. Si son étude porte sur le processus de modification des jugements portés sur les objets d'art et artefacts non européens par le discours occidental, elle encourage aussi plus largement à prendre en compte les points de vue par lesquels la notion s'est constituée et continue de se constituer, autant dans la perspective des acteurs, « les artistes modernes », que chez ceux qui écrivent leur histoire et analysent leurs œuvres. Cette conscience réflexive rejoint, en un sens, la définition que proposait Robert Goldwater pour parler du primitivisme des avant-gardes picturales du début du XX^e siècle, en le considérant comme une

1 Donna Haraway, « Le témoin modeste : diffractions féministes dans l'étude des sciences », *Manifeste Cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2016, p. 311.

2 Jean-Luc Aka-Evy, « De l'art primitif à l'art premier », *Cahiers d'études africaines – Prélever, exhiber. La mise en musées*, vol. 39, n° 155-156, 1999, p. 564.

« attitude productive d'art[3] » plutôt que de vouloir désigner une forme esthétique figée. La notion de primitivisme peut donc se concevoir comme une dynamique de ressourcement de valeurs esthétiques qui repose sur des jugements culturels, des principes de classements historiquement et conventionnellement situés. Cette dynamique peut s'observer dans d'autres relations artistiques, partout où s'affirment des jugements de goûts et une attention, susceptibles de modifier la conduite conventionnelle d'un art. Et, lorsque les fétiches d'Afrique ou d'Océanie entrent en scène dans l'histoire de la peinture moderne à Paris, une autre dynamique primitiviste a pu se jouer entre des artistes en quête de nouvelles sources d'inspiration et l'apparition du cinéma des premiers temps.

J'aimerai ainsi déplacer l'observation, dans une perspective diachronique et synchronique, vers une ligne de crête qui, plutôt que de prendre appui sur des artefacts venus d'« Ailleurs », prend ancrage des tensions internes de la culture occidentale entre « haute » et « basse » culture, entre une poésie créée par un cénacle restreint d'individus cultivés – en quête de ressourcement esthétique au seuil du XX^e^ siècle – et les débuts du « cinéma », une forme d'expression non encore légitimée comme art, non institutionnalisée[4], *nouveau médium* se confondant ou s'associant aux autres spectacles et médias de son temps[5]. Ce « cinéma primitif » comme il fut couramment désigné (et comme il continue à l'être parfois, j'y reviendrai), destiné le plus souvent à divertir les foules, avait peut-être de quoi rivaliser en termes de fascination et d'étrangeté avec les collections du Trocadéro.

Les poètes modernistes de la « nouvelle bohème[6] » parisienne, qui ont fortement œuvré au renouvellement de la poésie dans la première

3 Robert Goldwater, *Le Primitivisme dans l'art moderne* [1938], Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 18.

4 Le « cinéma » tel que nous le connaissons communément aujourd'hui, avec pour norme le long-métrage de fiction, est le résultat d'une « institutionnalisation généralisée de pratiques cinématographiques à visée narrative », la période dite des « premiers temps » lui est antérieure et constitue aujourd'hui un champ de recherche spécifique, *Domitor*, association internationale de recherche sur le cinéma des premiers temps : https://domitor.org/fr/ (consulté le 07/06/2022).

5 Notons que ces tensions entre « haute » et « basse » culture ont existé de tout temps et ont donné lieu à des inspirations fécondes, sans attendre l'apparition du cinéma, notamment vers le dernier quart du XIX^e^ siècle, entre la poésie symboliste et les arts scéniques populaires. Ma réflexion s'inscrit dans leurs prolongements, tout en soulignant la singularité de ce premier cinéma en tant qu'il apparaît comme un *nouveau médium*.

6 Voir Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symboliques, vingt ans de poésie française, 1895-1914* [1960], Paris, Honoré Champion, 2013, p. 249.

décennie du XX^e siècle et qui furent surtout connus pour leur proximité avec les peintres modernes, ont manifesté un intérêt marqué pour le cinéma, voire ont directement participé à cet « art nouveau[7] » à partir de la fin des années 1910. Ainsi, Guillaume Apollinaire s'était mis à écrire des scénarios pendant la guerre, Blaise Cendrars réalisait un film en Italie après avoir été l'assistant d'Abel Gance, Max Jacob publiait *Cinématoma*[8]… Mais durant la période dite des « premiers temps » du cinéma, entre 1895 et 1915 à peu près, ces poètes ont paradoxalement très peu laissé de traces de leur intérêt pour ces nouveaux spectacles, alors qu'ils cherchaient dans la même période des conduites esthétiques innovantes. Ces « précurseurs » du surréalisme firent cependant partie de la génération ayant côtoyé de près la « naissance » de cet art, comme l'écrira bien plus tard Pierre Reverdy, né en 1889 :

> Le cinéma, je l'ai vu naître dans le ruisseau – devant la foule débandée dans le soir torride, irrespirable, l'écran insinué entre les feuillages durs des platanes, comme un piège à papillons nocturnes – mais bientôt répugnant comme un papier à mouches qui captait sous le rayon lumineux fascinant les buveurs de demis et les mangeurs de glaces. Mais entre le piège et les buveurs, il y avait, dans le ruisseau et débordant un peu sur le trottoir la populace – hurlante, dans le délire de la joie, de la chaleur et de sa propre odeur affolante, dans les délices de la gratuité[9].

Aux lecteurs du premier numéro de la revue *Minotaure* en 1933, Reverdy proposait ainsi « quelques gravats particuliers à [s]on adolescence, parmi les décombres informes et déjà presque froids de [s]a mémoire », à savoir le cinéma tel qu'il se souvenait de l'avoir vu autour de 1905, année de ses seize ans. La description évoque l'origine foraine et festive des premières projections de cinéma, mais Reverdy lui donne une allure sensiblement mythique, en forçant le trait de ce qu'il considère comme les bas-fonds de la société. Tel le « ruisseau » des rues qui se déverse dans les égouts, métaphore des vulgarités censées émaner du bas peuple, les images des premières projections semblent nées littéralement de la « populace ». Si la description de Reverdy s'apparente à celle

7 Guillaume Apollinaire, « L'esprit nouveau et les poètes », *Mercure de France*, t. CXXX, n° 491, 1er décembre 1918, p. 386.

8 Voir Nadja Cohen, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

9 Pierre Reverdy, « L'Art du ruisseau », *Minotaure*, n° 1, 1er juin 1933, p. 1.

d'une projection en plein air, une nuit d'été sous les arbres, le poète lui donne les accents d'une bacchanale. Tout semble concourir à susciter les sens du public, qui communie et s'abandonne aux « délices de la gratuité ». L'expérience dépasserait ainsi ce qu'on pourrait attendre des divertissements mercantiles pour accéder à une « gratuité » de l'ordre de la nature et de la symbiose, née de cette lumière focalisée. Car la cause de ce « délire » et de cette « joie » provient d'un « rayon lumineux fascinant », par lequel les buveurs et les mangeurs sont « capté[s] », tels des insectes pris au piège.

Qu'il soit « piège à papillons nocturnes » ou « répugnant [...] papier à mouches », la métaphore du piège est puissante, employée pour qualifier l'attrait vraisemblablement irrépressible provoqué par l'écran illuminé. Et dans cette description, le poète se réserve une place d'observateur, hors d'atteinte, sans laisser paraître qu'il partageait peut-être, trente ans auparavant, les rangs de ces insectes « buveurs » et « mangeurs » et qu'il a pu lui aussi tomber dans les filets (ou la glu) de ces images animées. L'écran, lieu focal de l'attraction, est « insinué entre les feuillages durs des platanes », comme pour souligner le trouble qu'a pu provoquer la vision de ces images animées : des enregistrements reproduisant la nature – donnant l'illusion du naturel, mais pourtant non naturels –, *sourdant* littéralement d'entre les feuilles des arbres et *illuminant* pour ainsi dire la foule.

> [J]'affirme qu'en inscrivant les premiers mots et dès le titre je prétendais prononcer le plus grand éloge du cinéma[10].

« L'art du ruisseau » de Reverdy commence par cette confidence, avant que le poète ne déboute ce qu'est devenu ce « fils du peuple » en 1933, « le plus monstrueux des parvenus », en toute logique, le comparant aux jeux du cirque romain. Pour autant, sa naissance n'en fut que plus extraordinaire : « Aucun souci d'art ne fut à sa source ni aux lèvres qui aussitôt avidement s'y abreuvèrent[11] ». Le cinéma semble alors être né de rien, telle une source qui aurait soudain jailli pour l'humanité, contenant une potentialité inouïe d'expressivité, que Reverdy aurait vu éclore dans toute sa force primitive, précisément, si l'on convoque la

10 *Idem.*
11 *Idem.*

valeur étymologique positive du terme, désignant ce qui vient en premier, au commencement, à l'échelle des manifestations du vivant. La description que le poète fait de cette « naissance », sa syntaxe alambiquée, s'apparente au chaos primordial, lieu de rencontre des éléments et des pulsions, où les extrêmes se touchent, où la beauté et la joie peuvent se mélanger à la laideur la plus crasse, dans une confusion des sens propre à susciter d'intenses émotions. Les premiers spectacles du cinéma ont donc bien fasciné Reverdy. Et si le poète n'a pas revendiqué explicitement l'influence de cet « art du ruisseau » sur le sien, Philippe Ortel a montré que son œuvre poétique y avait été assurément perméable[12]. Le poème « Galeries », publié en 1917 dans *Nord-Sud*, en est un exemple éloquent. L'incipit met en scène toute la puissance primitive que ce spectacle avait pu contenir jadis pour le jeune poète, en le rejouant par la poésie :

> Un entonnoir immense où se tordait la nuit
> Des lambeaux s'échappaient par moments
> Des lueurs qui allaient s'éteindre bien plus loin
> Tout était pâle
> L'aube
> Le soleil naissant
> Une boule à peine ronde
> Le reflet du monde
> sur l'écran[13]

Les deux premières strophes du poème laissent deviner des éléments du dispositif du cinéma (l'« entonnoir » que forme le faisceau du projecteur, « l'écran »). Ceux-ci sont pris dans l'évocation du passage de la nuit au jour, sur le mode d'un récit des origines : quelques phrases nominales à l'imparfait, décalées typographiquement, décrivent un espace infini, impersonnel et hors du temps où « [t]out » est encore « pâle ». Puis une autre unité ramassée de vers lui fait suite, de courtes propositions nominales cette fois embrayées énonciativement au présent, qui marquent l'arrivée du « soleil naissant », pris dans un jeu de rimes croisées. Ce commencement de jour est le commencement du « reflet du monde ». L'incipit fait ainsi *événement*, en jouant une forme de recréation

12 Voir Philippe Ortel, « L'envers du cinéma dans la poésie de Pierre Reverdy », *Poésie et médias. XX^e^-XXI^e^ siècle*, Céline Pardo *et al.* (dir.), Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, p. 27-52.

13 Pierre Reverdy, « Galeries », *Nord-Sud*, n° 10, décembre 1917, p. 13.

mythique, par l'évocation du dispositif de projection comme début d'un monde autre. Dans une perspective synchronique, parce que les poèmes continuent d'être lus, l'actualisation énonciative du texte (en tant qu'événement) pourrait donc être susceptible de faire ressentir au lecteur une même dynamique *primitiviste*, « productrice d'art », qui rejoindrait celle-là même ayant présidé à la création du poème.

La « bande à Picasso » côtoyait sans doute fréquemment le cinématographe[14]. Ce nouveau médium était en effet présent un peu partout dans le milieu des divertissements, partageant les programmes des cabarets, cirques, théâtres et music-halls de Paris, avant que des lieux dédiés – les salles de cinéma – commencent de proliférer vers 1907. Si Apollinaire y fait référence dès 1905 dans ses écrits, il n'atteste qu'en 1910 (sous pseudonyme), qu'il avait « coutume d'aller voir ce spectacle moderne par excellence », « en compagnie des gens de [s]on quartier[15] ». André Salmon, acquis aux causes avant-gardistes de cette période[16], dit s'y être aussi laissé entraîner, même s'il ne goûtait guère à ce « cinéma si primitif d'alors[17] », écrira-t-il plus tard dans ses mémoires. Il se souvient être « demeur[é] stupide devant l'apparent plaisir manifesté par Max [Jacob] à la contemplation de ces mélos absurdes transposés pour la lanterne magique[18] ». Ceci dit, « pas besoin d'admirer pour croire[19] », ajoutait-il. Quant à Max Jacob, si le Christ en personne lui est apparu dans une salle de cinéma, en 1914, le poète n'a pas non

14 Jean-Paul Crespelle en fait du moins état dans un ouvrage construit à partir des témoignages des acteurs de l'époque, Jean-Paul Crespelle, *La Vie quotidienne à Montmartre au temps de Picasso, 1900-1910*, Paris, Hachette, 1978, p. 191.

15 L'article relate par ailleurs l'intérêt de l'auteur pour l'archivage des films à la Bibliothèque nationale en vue d'écrire un ouvrage intitulé : « Comment le déroulement à rebours des films cinématographiques influe sur les mœurs ». – Pascal Hédégat, « Le Cinéma à la Nationale », *L'Intransigeant*, n° 10828, 1er mars 1910, p. 1-2, Transcription disponible dans l'Observatoire de la vie littéraire (OBVIL), HyperApollinaire : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/apollinaire/(consulté le 07/06/2022).

16 Maria Dario a pointé les revers de positionnements qui ont jalonné la trajectoire littéraire de Salmon, et notamment les distances qu'il prend avec les avant-gardes au début des années 1910, Voir : Maria Dario, « Gageures tenues et paris gagnés ? Jeux et enjeux de la poésie d'André Salmon dans l'avant-guerre », *André Salmon, poète de l'Art vivant*, Michèle Monte (dir.), Université du Sud Toulon-Var, 2009, p. 150-151.

17 André Salmon, *Souvenirs sans fin, deuxième époque (1908-1920)*, Paris, Gallimard, 1956, p. 88.

18 *Idem.*

19 *Ibid.*, p. 89.

plus disserté sur sa fréquentation des films avant la fin des années dix[20]. Pourtant, la concomitance de dates entre la gestation d'une poétique moderniste et l'apparition de plus en plus prégnante des films dans le marché du divertissement suggère une relation de coprésence qu'il s'agit d'investiguer, dès lors que cette nouvelle bohème, se revendiquant comme telle, était immanquablement confrontée – et de manière inédite – aux films des premiers temps. Je propose alors d'étayer ce réseau de relations esthétiques au tournant du XX^e^ siècle à Paris, à partir de ses premiers balbutiements, dans une perspective primitiviste, puisque tout porte à croire que c'est parce que les films qui constituaient ce spectacle moderne furent à la fois méprisables et sources d'émerveillement (« spectacle stupide[21] », « idiot mais merveilleux[22] », « absurde […] si primitif[23] » …) qu'ils ont pu fonctionner comme un ressourcement.

20 Je me permets de renvoyer à mon article, « Max Jacob et le cinématographe », *Les Cahiers Max Jacob*, n° 15/16, octobre 2015, p. 59-74.

21 Max Jacob, « Le Christ au Cinématographe », *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 488.

22 « Le premier film est idiot, le second film est idiot, le troisième film… Enfin l'Amérique, espoir », écrivait Pierre Reverdy en 1918, dans « Cinématographe », *Nord-Sud*, octobre 1918, p. 8. Pour Blaise Cendrars, en 1925, « [l]e cinéma est une invention formidable ! Mais s'il a une influence sur moi, c'est surtout par ses premiers films, qui étaient idiots mais merveilleux. C'est là qu'il y avait véritablement une découverte, quelque chose de nouveau », « Interview de Blaise Cendrars sur le cinéma, par François et André Berge [1925] », *Rencontres avec Blaise Cendrars 1925-1959*, Claude Leroy (éd.), Paris, Non Lieu, 2007, p. 26.

23 André Salmon, *Souvenirs sans fin, deuxième époque (1908-1920)*, *op. cit.*, p. 88.

CINÉMA « PRIMITIF »

> Si les catégories sont instables, il s'agit de les prendre sur le fait[24].

Lorsque Reverdy décrit le souvenir qu'il garde du cinéma des premiers temps, ce dernier a pu donc prendre les caractéristiques d'une source primitive d'art, au sens d'un jaillissement brut d'expressivité, qui convoque la valeur positive du terme « primitif ». Mais tout se passe comme si cette primitivité engageait aussi avec elle l'entourage de cette source vive : les spectateurs sont « populace » et s'époumonent dans le « ruisseau ». Par le choix de ces mots, dépréciatif pour l'un, ambivalent pour l'autre (un ruisseau certes, mais charriant les détritus), Reverdy fait ressortir toute la tension des rapports culturels engendrée par des préjugés de classe : ces « buveurs » en plein « délires », qui suent leur « propre odeur affolante », peuvent être perçus comme vulgaires, grossiers, non éduqués, *primitifs*, au sens connoté du terme, selon une axiologie normative et policée de l'art ou de la culture considérés comme un raffinement. La description de Reverdy évoque donc le public populaire du cinéma des premiers temps, qui semble imprégné de puissance primitive par la grâce du cinéma, ce dernier étant tout entier condensé dans un seul « rayon lumineux fascinant ».

Or ces connotations suscitées par le concept de « primitif » traversent l'historiographie du cinéma. Si le concept innerva les théories traitant de la psychologie du spectateur ou de la sémiologie du cinéma, en prolongement des premiers travaux « scientifiques » de l'Institut de filmologie[25], le terme « primitif » a longtemps été associé au cinéma des premiers temps, sans précautions particulières, par les historiens du cinéma. Ce n'est que vers la fin des années 1980 qu'il fut remis en question,

24 Anna Lowenhaupt Tsing, *Le Champignon de la fin du monde* [2015], traduit de l'anglais par Philippe Pignard, Paris, La Découverte, 2017, p. 98.

25 Peter J. Bloom a pointé cette filiation en soulignant l'influence des thèses de Lucien Lévy-Bruhl sur l'hypothèse d'une « mentalité primitive » dans la constitution de l'institut. Voir Peter J. Bloom, « Refiguring the Primitive : Institutional Legacies of the Filmology Movement », *Cinémas*, vol. 19, nº 2-3, printemps 2009, p. 169-182.

notamment par Tom Gunning, qui proposait son abolition pure et simple, au profit de termes plus neutres tels que « *Early cinema* » ou « cinéma des premiers temps » pour les francophones. Ces dénominations font à peu près consensus aujourd'hui, mais cette substitution lexicale fit l'objet de débats, quant à savoir ce que l'on perdait à rejeter le mot « primitif ».

Tom Gunning déploya une série d'arguments[26] pour montrer que les connotations négatives du terme engendraient une vision erronée de cette période. D'une part, les premiers spectateurs n'étaient pas si crédules qu'on avait bien voulu le penser (le poncif des spectateurs effrayés, sortant de la salle à l'*Entrée du train en gare de la Ciotat* avait fait long feu). Ils baignaient au contraire dans une culture du divertissement déjà imprégnée d'illusions visuelles, à l'exemple des spectacles de magie ou de lanternes magiques. Gunning pointait, d'autre part, les préjugés formels attachés à ces premiers films, analysés le plus souvent en fonction d'un « manque », par opposition à une complexité ultérieure, dans une perspective téléologique de l'histoire du cinéma[27]. Gunning suggérait aussi bien que l'usage du terme « primitif » avait contribué à alimenter, à l'inverse, une conception idéalisée des premiers films, en les chargeant d'une aura de pureté et d'innocence, signifiée en termes de perte[28]. Rien de naïf pourtant, dans les trucages de Méliès, par exemple, qui furent exécutés pour être précisément dissimulés derrière une théâtralité intentionnelle, comme l'a démontré, avec d'autres, l'historien[29].

En soulignant cette constante adresse frontale des premiers films, l'historien proposa de leur appliquer le concept eisensteinien d'*attraction*[30], par opposition à la *narration*, au centre des films de fiction ultérieurs qui

26 Tom Gunning, « "Primitive" Cinema : A Frame-up ? Or the Trick's on Us », *Cinema Journal*, vol. 28, nº 2, 1989, p. 4.

27 Précisons aussi que ce débat s'inscrivait dans le prolongement du fameux symposium de l'*International Federation of Film Archive* (FIAF) de Brighton en 1978, qui donna lieu à la redécouverte de la richesse et de la valeur des films des premiers temps. Qualifié de « rupture épistémologique », ce congrès a permis de revisiter l'histoire du cinéma en évacuant toute téléologie, rétablissant ainsi la valeur singulière des premiers films. Voir André Gaudreault, Denis Simard, « Du cinéma primitif au cinéma… des premiers temps », *Journal of Film Preservation*, avril 1994, vol. 23, nº 48, p. 58.

28 « *its apparent reversal in the image of a cinema of a lost purity and innocence* ». Tom Gunning, « "Primitive" Cinema : A Frame-up ? Or the Trick's on Us », *op. cit.*, p. 4.

29 *Ibid.*, p. 5.

30 Tom Gunning, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, nº 50 [1986], 2006 : http://journals.openedition.org/1895/1242 (consulté le 17/12/2021).

se sont progressivement imposés en norme, par le principe du montage notamment. Si l'attraction interpelle le spectateur, la narration créerait au contraire une absorption du spectateur dans la fiction. Ce couple conceptuel fit fortune dans le champ des études sur le cinéma, faisant écho à la dichotomie proposée par Noël Burch entre *Mode de Représentation Primitif* (MRP) et *Mode de Représentation Institutionnel* (MRI), qui souligne aussi une coupure historique et formelle, en termes d'effets sur le spectateur. Malgré le réquisitoire de Gunning contre le mot « primitif », Burch persista cependant à garder le terme et il s'en est expliqué dans une note de bas de page de *La Lucarne de l'infini* :

> Je tiens à justifier l'emploi que je continue de faire de ce terme [« primitif »], discrédité dans d'autres disciplines en raison de la charge ethnocentrique qu'il porte. Ce cinéma est bel est bien primitif, d'abord au sens de « premier », « originel », mais aussi au sens de « fruste », « grossier » selon toutes les normes qui sont devenues les nôtres dans les pays industrialisés qui en sont seuls responsables. L'emploi de ce terme n'offense personne, vivant ou mort[31]…

Sans s'arrêter à cette perspective diachronique, Burch a pu suggérer que ce « mode primitif » pouvait recouper les traits et les qualités d'une contre-culture au mode dominant du cinéma institutionnalisé, en faisant correspondre les caractéristiques de ces premiers films à celles de films expérimentaux ultérieurs[32]. Mais l'historien semble revenu de cette hypothèse et en minimise la portée :

> j'ai cessé de voir dans le cinéma primitif un « bon objet » sous prétexte que l'on y trouve d'innombrables préfigurations des refus que le modernisme opposera plus tard à la représentation classique, lisible. Ces préfigurations ne sont évidemment pas fortuites : il est normal que les obstacles qui dans la « préhistoire » de l'Institution s'opposaient à l'éclosion de la vision classique, réapparaissent dans les travaux de créateurs qui cherchent, implicitement ou explicitement, à renverser, à dénaturaliser cette vision. Mais rêver le cinéma primitif comme un paradis perdu, refuser de voir dans l'émergence du M.R.I. un progrès objectif, c'est flirter avec l'obscurantisme[33].

---

31 Noël Burch, *La Lucarne de l'infini, naissance du langage cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2007 [1991], p. 8.

32 Noël Burch, « Primitivism and the Avant-Gardes : A dialectical Approach », *Narrative, Apparatus, Ideology – A Film theory Reader*, Philip Rosen (éd.), New York, Oxford, Columbia University Press, 1986, p. 483-506.

33 Noël Burch, *La Lucarne de l'infini*, *op. cit.*, p. 214.

Burch concède cependant dans le même ouvrage que le « système primitif » a pu produire « des petits chefs-d'œuvre », voire atteindre « une certaine perfection archaïque », jusqu'à pointer une « poésie étrange » née d'une « altérité primitive », précisément :

> Mais on trouve aussi d'autres films fort différents, où cette altérité primitive est source d'une poésie étrange, bien à elle, irréductible aux codes des arts populaires de l'époque ni a fortiori à une quelconque démarche moderniste « avant la lettre[34] ».

Burch cite en exemple quelques titres de films en les décrivant brièvement, mais l'étrangeté de cette « poésie » n'est définie que par quelques impressions d'ensemble : « poésie visuelle » ; « récit ouvert et non-centré au possible », « sorte de haïku surgi des usines Pathé[35] ». En gardant le mot primitif, Burch semble préserver, dès lors, une sorte d'ouverture vers l'inconnu, par l'usage d'un lexique anthropologique, qui postule un « système primitif », jusqu'à la formulation d'une « altérité primitive ».

Cette ouverture n'est pas sans rappeler les premières réserves historiographiques des années 1980 qui justifiaient l'emploi du terme primitif par un détour du côté de l'histoire de l'art, à l'exemple de l'historienne du cinéma, Kristin Thompson (je traduis) :

> Bien que j'utilise ce terme [primitif] en raison de son acceptation répandue, je préfère penser aux films primitifs dans le sens où l'on parle d'art primitif, qu'il soit produit par des cultures natives (par exemple, la sculpture sur ivoire des Esquimaux [Esquimo ivory carving]) ou par des individus sans formation (par exemple, Henri Rousseau)[36].

Les précautions de Thompson, visant une valorisation artistique, ouvrent un horizon définitionnel tout aussi instable. En effet, selon quels critères (formels ?, contextuels ?) l'art sophistiqué des autochtones de l'Arctique et celui non moins réfléchi du Douanier Rousseau, seraient de l'« art primitif » ? Une solution fut de remplacer la notion de primitif par celle

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*, p. 215-16.

36 Kristin Thompson, « Chapter 3 – The formulation of the classical style, 1909-28 », *The classical Hollywood cinema*, David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson (éd.), Londres, Routledge, 1985, p. 247.

d'altérité, pour définir toute expression esthétique, hors de la norme à partir de laquelle on se situe.

Jacques Aumont s'appuie ainsi sur les théories de l'art, dans son « plaidoyer pour le primitif[37] » à l'intention des historiens et théoriciens du cinéma des premiers temps. Il revient sur cette volonté de bannir un mot « dont après tout l'histoire est intéressante », en examinant « quelques avantages de l'idée de primitif dans le cinéma des premiers temps[38] ». Aumont s'appuie sur ce qu'il considère comme la valeur *absolue* du terme primitif, en laissant de côté sa valeur *relative*, à savoir ce qui devient primitif par rapport à un évolutionnisme forcément douteux. En cela, Aumont tente de cerner ce qui a valeur de primitivité dans ces films des premiers temps, en termes de densité historique, apportée par des enjeux réellement nouveaux de figuration. Aumont suggère, en effet, de s'intéresser aux films en eux-mêmes, plutôt qu'au dispositif de projection, particulièrement étudié pour définir cette période du cinéma en terme d'attraction. Le théoricien suggère que la notion empêche de voir ce qui se joue d'autre, dans les films eux-mêmes. Et d'interroger la valeur figurative d'une image, a fortiori celle des images des premiers films, parce que « le primitif est le moment du questionnement le plus dense, donc de l'invention la plus nourrie ».

Aumont propose de s'intéresser aux films du « cinéma primitif » comme Georges Bataille s'interrogeait devant les parois des grottes de Lascaux, à savoir comme un « lieu d'art » qui suscite certes des questions légitimes de connaissance (de représentation, de fabrication, de provenance, etc.) mais, ajoute Aumont, « à un autre niveau, plus profond ou plus superficiel – vous en déciderez – il y a cette autre question : qu'est-ce que cela nous permet de *voir* ? ou simplement qu'est-ce que cela figure[39] ? »

37 Jacques Aumont, « Quand y a-t-il cinéma primitif ? ou Plaidoyer pour le primitif », *Le cinéma au tournant du siècle, Cinema at the Turn of the Century*, Claire Dupré La Tour, André Gaudreault, Roberta Pearson (éd.), Québec/Lausanne, Éditions Nota bene / Éditions Payot, 1999, p. 17-32.

38 *Ibid.*, p. 19.

39 *Ibid.*, p. 27.

LE POÈTE AU CABARET

> Il faut des histoires concrètes pour qu'un concept, quel qu'il soit, prenne vie[40].

En 1905, l'usine Pathé de Vincennes développe douze kilomètres de pellicule par jour[41], ce qui représente plus de sept heures de rubans perforés qui apparaissent journellement sur le marché. Si les salles de cinéma n'existent pas encore, nombre de vues animées font partie des programmes des lieux de divertissements existants. Le « maillage intermédial[42] » est si dense qu'André Gaudreault insiste sur le fait que les films pouvaient se confondre avec leur contenu. Un numéro de cirque, un numéro de magie, ou un numéro de danse pouvait ainsi être littéralement un film projeté, inséré dans le flux des performances scéniques ou dans celui d'autres projections de films.

Au même moment à Paris, de jeunes poètes revendiquaient leur intérêt pour l'esthétique des divertissements populaires. Ainsi les music-halls apparaissent comme un lieu de ressourcement pour le groupe qui s'était constitué autour de Guillaume Apollinaire et la revue du *Festin d'Ésope*, si l'on en croit Henry Delormel qui en fait l'éloge dans son « Essai immoraliste » paru en avril 1905 :

> Nous sommes quelques-uns à partager aujourd'hui ces sentiments [d'immoralisme], à rendre aussi l'hommage qui leur est dû aux Music-Halls, dont l'art n'est nullement vulgaire, car un esprit subtil sait y voir le monde des formes, des lignes et des couleurs, discerner le génie mathématique dans le pas des danseuses[43].

Si Delormel veut réhabiliter dans son texte les « courtisanes » de ces lieux, l'extrait montre aussi que l'ami d'Apollinaire est capable d'abstraction

40 Anna Lowenhaupt Tsing, *op. cit.*, p. 168.
41 Martin Barnier, Laurent Jullier, *Une brève histoire du cinéma (1895-2015)*, Paris, Fayard, 2017, p. 42.
42 André Gaudreault, *op. cit.*, p. 112-113.
43 Henry Delormel, « Essais d'Immoralisme [ch. 1, Courtisanes modernes] », *La Revue immoraliste*, nº 1, avril 1905, p. 2.

esthétique, en sus du plaisir vénal que le spectacle suggère. Dans *Les Lettres modernes*, autre revue fulgurante[44], les jeunes poètes que sont André Salmon, Guillaume Apollinaire et Max Jacob qui se réclament explicitement de « bohémianisme », à la recherche de « frissons nouveaux[45] », n'évoquent à première vue pas les projections de films qui devaient pourtant parsemer les programmes de ces lieux dits « immoraux ». Seuls deux alexandrins liminaires du poème d'André Salmon « Le Poète au Cabaret[46] », paru dans cette revue, semblent évoquer une expérience similaire :

> La danse des bandits et des épileptiques
> S'allonge à la clarté des lampes électriques[47]

Ces vers sont ensuite repris en ouverture du dernier quatrain. Je fais l'hypothèse qu'ils font référence au médium cinématographique, du moins la présence « électrique » de ces trépidations « épileptiques » y fait beaucoup penser, puisque l'ensemble du spectacle semble en outre engagé dans un mouvement plus fondamental d'étirement : cette danse à plusieurs personnages « s'allonge », en effet, dans tous les sens du terme, à la fois spatialement et temporellement, en pleine lumière, « à la clarté des lampes ».

Si le « style épileptique[48] » est à la mode dans les performances scéniques des artistes de cabarets et de music-halls, dès le dernier quart du XIX^e^ siècle, celui-ci se prolonge précisément par les films des premiers temps, jusqu'en 1907 au moins, comme le suggère Rae Beth Gordon. Et si l'usage de la lumière électrique est une technique d'éclairage de scène qui s'est généralisée sans attendre le cinéma, les vers de Salmon emploient cette source pour mettre en branle littéralement la danse. Ce sont à la fois les danseurs effrayants et leurs ombres qui semblent convoqués implicitement par le poème. Il ne s'agit alors plus de la description d'un événement contingent, mais d'une étrangeté de la vision,

---

44 Comme *Le Festin d'Ésope*, *Les Lettres modernes* n'a qu'un numéro, en mai 1905.
45 Michel Décaudin, *op. cit.*, p. 259.
46 Voir le poème en annexe, *supra.*
47 André Salmon, « Le Poète au Cabaret » [*Les Lettres modernes*, mai 1905, p. 11], *Poèmes*, Paris, *Vers et prose*, 1905, p. 29.
48 Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot : Mises en scène du corps pathologique*, Rennes, PUR, 2013, p. 84.

entretenue peut-être par l'expérience spectatorielle de Salmon. En cela, ces vers présenteraient l'énonciation d'une perception visuelle qui commence tout juste de médiatiser les images du monde, rejoignant le nouveau « paradigme cinématographique[49] » de ce tournant du XX^e siècle.

Que dit ce poème, qui sera dédié à Guillaume Apollinaire à sa parution en recueil ? Il évoque l'angoisse mélancolique d'un sujet lyrique, poète parmi d'autres au cabaret, happé par le présent de la « noce », et sous influence de cette envoûtante « clarté » électrique, assimilée à celle de la lune. Le poème est composé d'alexandrins à la césure classique, disposés en neuf quatrains, le plus souvent à rimes plates. Le jeu régulier des vers crée un rythme monotone, voire anesthésiant : le contraire, en somme, d'une perception nerveuse ou hystérique. La première moitié du poème évoque de manière impersonnelle et avec dérision les poètes des cabarets, les « rêveurs » qui « griffonnent d'affreux vers », pour combattre l'ennui, qui sont « ivres » et « las de tant souffrir ». La deuxième partie fait surgir la présence d'un sujet lyrique (« Or je suis sans génie et je ne suis pas ivre ») qui se distingue de ce monde interlope, mais qui va s'y incorporer progressivement (le « je » se transforme en « on », puis se pronominalise à la première personne du pluriel « nos / nous »). Si le sujet lyrique a « refusé la paix sans obtenir la gloire », il voudrait à présent « dormir ». « Mais ce soir c'est la noce, amis, ohé ! ohé ! ». La compagnie est confortable, la « chaleur » du cabaret, sa « bonne odeur », l'oblige à rester éveillé, à remettre sa fuite à plus tard, même si « un jour prochain » le poète sait qu'il « s'enfuira » vers un imaginaire plus propice pour créer, dans une nature où les bois, singulièrement, sont « sourds » et présentés comme un « palais d'ombre », partageant ainsi l'isotopie du médium cinématographique, en tant qu'images silencieuses, dont l'apparent statisme (un « palais ») contraste de manière saisissante avec l'évocation des danses effrayantes du premier et du dernier quatrain.

Cette atmosphère d'ennui et de déliquescence, dont le point de fuite est une promesse vers un ailleurs sans paroles, est ainsi enserrée par le mouvement premier et final de ces ombres dansantes des alexandrins encadrants le poème. Cette redondance crée de fait un effet de circularité, mimant l'influence obsédante de l'astre nocturne sur le sujet lyrique, dont la mélancolie est révélée aux derniers vers :

---

49 François Albera, « Le paradigme cinématographique », *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 66, printemps 2012, p. 8-33.

Et je souffre l'amour de tes rayons obliques
Lune, fardeau cruel au cœur des lunatiques[50]

Si l'évangile désigne précisément le lunatique comme personne atteinte d'épilepsie, donc possédée par le démon, il n'empêche que la clarté tout « électrique » qui fait naître ces ombres dansantes, suggère que l'inspiration poétique en est à présent tributaire. La danse ne se voit que parce qu'elle se distord temporellement et spatialement. Les ombres dansantes sont « sœurs » de la lune, elle-même « vivant péché du cadavre nocturne ». L'oxymore ne laisse présager qu'une fantomatique impression. Le médium cinématographique – si on s'accorde sur sa présence latente – n'est ainsi montré que dans son inquiétante étrangeté. Ainsi, le poème de Salmon fait vivre électriquement des figures de chairs et d'ombres dont la danse n'offre qu'une lancinante mélodie de fond. Elle entrave le sujet lyrique, incarné dans la figure du « poète », dans sa fuite vers un imaginaire tout autant imprégné d'ombres. Le sujet lyrique semble ainsi bloqué au présent de cette danse qui tourne inlassablement, parce que, dit-il : « nos culs ont besoin du velours des tavernes ». La grossièreté sonne comme un couperet à l'encontre des faiblesses de la volonté du poète, mais désigne aussi l'assignation du corps à se tenir immobile, en *spectateur*, dans le moment présent, tout en espérant rejoindre un jour ces « bois sourds, palais d'ombre [...] dont les chemins nous mettent des fleurs aux doigts ».

Cette analyse ouvre des enjeux esthétiques particulièrement intéressants pour appréhender les premiers recueils poétiques de Salmon, *Poèmes* et *Féeries*, que Michel Décaudin considérait comme porteurs du « premier signe d'une métamorphose de l'expression poétique plus riche de conséquences que toutes les réformes jusqu'alors élaborées[51] », une métamorphose que nous pourrions notamment déceler dans un rapport singulier au présent, « hanté par les images[52] ». Dans *Féeries*, par exemple, il s'agirait ainsi de prendre au sérieux les conclusions de ce « triste époux », que ses « épouses mortes » reviennent hanter. Les « vo[yant] [...] danser en rond / Des bouquets aux cheveux, les seins

50 André Salmon, « Le Poète au Cabaret », *op. cit.* Voir *supra*.
51 Michel Décaudin, *op. cit.*, p. 262.
52 Jacqueline Gojard, « L'œuvre d'André Salmon ou la fable de l'Art vivant », *André Salmon, poète de l'Art vivant*, Michèle Monte (dir.), Université du Sud Toulon-Var, 2009, p. 28.

hors du corsage, / Poussant de petits cris lubriques et sauvages », l'époux malheureux gémit : « Que je suis faible, et qu'elles sont méchantes ! ». Ce Barbe bleue lyrique saura pourtant en rire, en les hissant au statut de muses poétiques :

> Mais je crois que cela m'amuse
> Je suis heureux à ma façon,
> Ces mortes sont
> D'aimables muses
> Qui m'enseignent bien des chansons
> Vagues et légères comme Elles
> [...][53]

DANSE D'APACHES

Le site de la Library of Congress met désormais à disposition de tous, gratuitement, de nombreux films des premiers temps, restaurés puis numérisés, dans un format relativement léger pour qu'ils puissent être visionnés facilement sur tous types d'application. Ces vues animées sont accompagnées de notices faisant état des connaissances, souvent lacunaires, de leurs conditions de production et de diffusion. Il en est ainsi du film intitulé *A Tough dance*[54] (danse « brutale »), produit en 1902 par l'American Mutoscope & Biograph Company. Il s'agit d'une performance filmée au studio new-yorkais de la Biograph, peut-être en extérieur sur les toits de l'immeuble, qui met en scène la danse de « Kid Foley et Sailor Lil, qui prétendaient être les champions de cette danse populaire du Bowery[55] », quartier mal famé de la ville.

Le film, silencieux, propose quarante secondes en plan fixe de l'enregistrement d'une danse brutale et vive, dont le motif narratif – la dispute de couple – se retrouvait en effet dans de nombreuses autres danses pratiquées par les milieux populaires de l'époque. Cette

53 André Salmon, « Le triste époux et ses épouses mortes », *Féeries*, Paris, *Vers et prose*, 1907, p. 10.

54 Une copie du film est disponible en libre consultation sur le site de la Library of Congress : https://www.loc.gov/item/96520498/ (consulté le 07/06/2022).

55 *Ibid.* (je traduis).

performance rappelle la célèbre « danse apache », qui se pratiquait à Paris dès le début du XX^e siècle[56]. Les passions sont théâtralisées, mêlant rudesse et sensualité. La narration passe par l'expressivité des corps tout entiers, sans que les visages ne jouent de rôle princeps (car on les devine à peine dans ce format numérique), par les mouvements et les attitudes du corps, qui figurent parfois des postures animales (les bras ballants le long du corps, le dos voûté, la façon de s'agripper, …). La brutalité des gestes et la tension corporelle qui en découle (les regards, la gifle, les mains agrippées, la chute et la roulade finale à terre), n'a, semble-t-il, rien perdu de son attrait spectaculaire et déploie parfaitement l'intensité de ce rapport de force, mené de manière horizontale, la femme étant l'égale de l'homme dans ce corps à corps. Ce rapport de force est, par ailleurs, exacerbé encore par le mouvement continu de la danse : une sorte de valse agressive à deux, rythmée par la réunion des deux corps qui fusionnent, puis se séparent à nouveau, dans un jeu de contraction et d'expansion, dont l'amplitude est dictée par une chorégraphie sophistiquée que la sobriété du décor ne fait qu'accentuer.

Ce film est par ailleurs caractéristique du premier cinéma par sa dimension intermédiale, étant constitué d'un seul plan, qui « enregistre » une autre performance artistique (on peut le définir en tant qu'assemblage de médiums, à savoir un médium imbriqué dans un autre médium). Les conditions de réception de ce film et de ses copies, mises en circulation à partir de 1902, relèvent par contre d'une pragmatique spectatorielle qu'il est impossible de reconstituer autrement que par les discours de l'époque et ceux des historiens s'y référant. Le film faisait bien sûr partie d'un spectacle d'une autre dimension (selon le lieu, le programme, le type d'accompagnement, silencieux ou sonore) avec des conditions techniques de projection bien différentes d'une image pixellisée à basse résolution comme celle que propose le site

56 L'origine de cette *Tough dance* américaine proviendrait d'une pratique hybride de diverses danses ethniques (afro-américaines, irlandaises, polonaises, italiennes, …) présentes à New York vers 1902. La fameuse « danse apache » parisienne, née d'une adaptation du *cake walk*, lui-même importé des États-Unis à la même période, partagerait donc une même filiation. Voir, : Christopher Tremewan Martin, *How the waltz has won : towards a Waltz Aesthetic*, Ph. D/Thèse, Université de Maryland, College Park, 2010, p. 109 : http://hdl.handle.net/1903/10752 (consulté le 07/06/2022) ; ainsi que Richard Powers, « The hidden story of the Apache dance », Université de Standford, 2012 : https://socialdance.stanford.edu/Syllabi/Apache1.htm (consulté le 07/06/2022).

de la Library of Congress. Il nous manque ainsi le cône lumineux qui projette la pellicule argentique sur un écran blanc, la fumée des pipes qui le rendent visible, l'espace de la salle, la musique, la compagnie des bonimenteurs, des spectatrices, des spectateurs… S'il est donc illusoire de penser reconstituer les conditions précises de sa diffusion, ce visionnement pixellisé en constitue néanmoins une trace effective. Il peut ainsi nous éclairer partiellement sur l'expérience poétique de Salmon évoquant ces ombres dansantes, tout en permettant d'identifier quelques traits d'une esthétique toujours actualisable pour un spectateur du XXIe siècle visionnant ces images en mouvement, déliées de leur contexte historique, mais qu'il a sans doute la capacité de *relier* esthétiquement, par une attention particulière à son pouvoir de figuration, comme l'a suggéré Jacques Aumont dans son « Plaidoyer pour le primitif » :

> Il faudrait donc simplement tâcher de considérer le cinéma primitif comme un champ d'images, un dépôt d'invention figurative, un corps d'images singulières qui échappent, ou devraient échapper, à toute réduction par le discursif[57].

Pour cerner ce supplément d'expression – à l'endroit d'un film « primitif » le plus simple qui soit (un plan fixe, un décor blanc sans profondeur) – spécifions ce que le médium cinématographique propose de plus que la vision de la seule performance scénique, indépendamment de leurs contextes respectifs de présentations. D'une part, ce supplément se loge dans les caractéristiques formelles de l'image, à savoir la bidimensionnalité donnée à la danse, restituée et cadrée en une image rectangulaire noir et blanc, d'une certaine qualité perceptuelle, dont la faible résolution numérique, ici, contribue à son abstraction formelle. D'autre part, ce supplément est donné par les caractéristiques de reproductibilité du médium, à savoir la possibilité de donner une autre existence à cette performance, effectuée il y a cent vingt ans, et pouvant se rejouer et se répliquer à l'identique sous nos yeux, indéfiniment.

Le film d'un seul plan fixe, cadre et donc pose l'attention sur la performance, dont les mouvements ne débordent pas des limites du champ, en la détachant littéralement du reste du monde, en la rendant *visible*.

---

57 Jacques Aumont, « Quand y a-t-il cinéma primitif ? ou Plaidoyer pour le primitif », *op. cit.*, p. 27.

L'éclairage zénithal accentue le contraste de l'image en noir et blanc et transforme les danseurs en silhouettes, procédant d'une abstraction formelle, accentuée par le mouvement des tissus, le tournoiement et la fusion des corps. Cette indistinction, cette absence de détails figuratifs, créent un effet d'irréalité, redécoupant pour ainsi dire le réel d'une manière nouvelle, dans le déroulement du film au présent.

Pour peu qu'on lui prête une attention aussi intense qu'un poème de Salmon (décrypté, lui, par les protocoles de lecture d'une éducation littéraire), ce visionnement peut devenir sujet d'une expérience esthétique tout aussi signifiante. Celle-ci est secondée par notre savoir du statut documentaire et reproductible du film, susceptible d'ajouter un degré d'affect supplémentaire à l'expérience : l'émotion d'un passé surgissant au présent, une danse silencieuse, hissée en figure qui se joue pour n'importe qui, n'importe quand. Ainsi, les silhouettes aperçues sont des corps à la fois vrais, à la fois faux. Leur danse, rendue visible et célébrée en quelque sorte par l'image cinématographique, fait *événement*. La figuration de cette danse entre un homme et une femme, dont seuls les corps s'expriment, en silence, semble alors endosser les dimensions mythiques d'une origine. Ce serait là une lecture primitiviste, productrice d'art. Il serait donc à ce titre possible de hisser ce film au statut de poésie, par les pouvoirs d'un mode d'engagement qui ressemblerait à « l'enchantement » décrit par Rita Felski, à savoir une forme « d'absorption totale [...] de plaisir intense et énigmatique », qu'il s'agirait de réhabiliter dans la conduite savante, en faisant se rejoindre une expérience esthétique jusque-là trop scindée et stratifiée socialement. Pour Felski, il faut prendre le chemin du lâcher prise :

> Une fois que nous aurons fait face aux limites de la démystification en tant que méthode critique et idéal théorique, une fois que nous aurons renoncé au dogme moderne selon lequel nos vies devraient être complètement désenchantées, nous pourrons véritablement commencer à nous intéresser aux qualités affectives et absorbantes, sensuelles et somatiques de l'expérience esthétique[58].

58 Rita Felski, *Uses of Literature*, Oxford, Blackwell Publishers, 2008, p. 76 : « *Once we face up to the limits of demystification as a critical method and a theoretical ideal, once we relinquish the modern dogma that our lives should become thoroughly disenchanted, we can truly begin to engage the affective and absorptive, the sensuous and somatic qualities of aesthetic experience* ». Je traduis.

Plutôt qu'une valorisation de la « basse » culture, en prétendant la hisser à la hauteur d'une hypothétique mesure esthétique, j'ai tenté de montrer ce qu'un film « primitif » propose de neuf et d'étrange, et qui concerne la sphère de la perception, comme de la vision.

POÉSIE DU PRIMITIF

> Il faut chercher la poésie là où nous ne la mettons pas, il faut la chercher partout[59].

L'art « primitif », s'il peut prendre consistance à travers un objet tel que le film de cette *Tough dance*, est de fait une invention esthétique, au sens où l'analyse a permis de le construire et de le légitimer. Le terme « primitif » désigne alors les interprétations portées par un médium qui devient sujet de perception, mais non moins tributaire du régime de croyance de celle ou celui qui lui porte attention. Les connotations péjoratives du terme – dont il est impossible de se débarrasser – pourraient forcer l'usage de guillemets de modalisation, marquant l'expression d'une réserve, d'une mise à distance énonciative, mais qui fait porter au lecteur l'exigence d'un travail interprétatif, en dédouanant l'énonciateur de tout engagement. Peut-être faut-il dès lors s'engager sans guillemets, pour faire apparaître de front toute la tension que sa charge sémantique contient. Dire que cette *Tough dance* n'a rien de « primitif », au sens péjoratif du terme, oblitère d'une certaine façon toute sa richesse esthétique. S'il existe un avantage à désigner ce film comme primitif, c'est pour le reconnaître et lui donner voix, dans le jeu des valeurs qui ne cessent de mettre l'esthétique en tension.

---

59 Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, [1926], Chicoutimi, Édition électronique de l'Université du Québec et de la Bibliothèque Paul-Émile Boulet, 2002 : http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/manuel_ethnographie/manuel_tdm.html (consulté le 07/06/2022).

Alors que le poème de Salmon évoque l'étrangeté mortifère des ombres dansantes pour « le poète » de son temps, l'analyse des ombres figurées dans *A Tough dance* ouvre à des interprétations non moins étranges et enchantées, jamais éloignées d'une dynamique primitiviste, qui semble travailler constamment les relations. Si la muse prend d'ordinaire les traits d'une femme, ici elle est fille d'un « rayon lumineux fascinant » comme l'écrivait Reverdy : fascinant, du latin *fascinare* « faire des charmes, des enchantements[60] ».

Nadejda Magnenat
Université de Lausanne,
Fonds national suisse

60 Selon le *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL) : https://www.cnrtl.fr/definition/(consulté le 07/06/2022).

ANNEXE
Le Poète au Cabaret[61]

À Guillaume Apollinaire

La danse des bandits et des épileptiques
S'allonge à la clarté des lampes électriques –
Tes sœurs, pâle miroir des mauvaises fortunes,
Lune, vivant péché du cadavre nocturne.

Les rêveurs excellents boivent au cabaret,
Certains, rongés d'ennuis et de remords muets,
Honnis des filles et des valets harassés,
Griffonnent d'affreux vers sur le marbre glacé,

Hurlant en orphéon des couplets déshonnêtes,
Ivres, certains croient voir sur la ville en goguette,
Pour forcer à l'extase et la Belle et la Bête,
Le gibet triomphal promis au bon poète.

Comme une courtisane ourlant ses yeux de khol
Ils fardent leur génie aux flammes de l'alcool
Et, las de tant souffrir étant si mal payés,
Quelques-uns font des mots pour se désennuyer.

Or, je suis sans génie et je ne suis pas ivre,
L'alcool ne m'offre pas ses caresses de cuivre,
J'ai refusé la paix sans obtenir la gloire,
Je ne sais pas aimer et je ne sais plus boire !

Au moins, dormir un peu dans la bonne chaleur
Des pipes éruptant et dans la bonne odeur
Des boissons, sans songer à tout le mal qu'on fait
Au pauvre criminel ignorant du forfait.

61 André Salmon, *Poèmes*, Paris, *Vers et prose*, 1905, p. 29-31 ; première publication dans *Les Lettres Modernes*, n° 2, mai 1905, p. 11-16.

Dormir, dormir un peu ! mais ça n'est pas possible,
On gueule ici ! Oh ! fuir aux campagnes loisibles,
Se mêler aux complots des gueux dans les luzernes !…
Non ! nos culs ont besoin du velours des tavernes.

Pourtant je sais un jour prochain où je fuirai
Aux bois sourds, palais d'ombre où les chênes sont rois[62]
Et dont les chemins nous mettent des fleurs aux doigts,
Mais ce soir c'est la noce, amis, ohé ! ohé !

La danse des bandits et des épileptiques
S'allonge à la clarté des lampes électriques
Et je souffre l'amour de tes rayons obliques
Lune, fardeau cruel au cœur des lunatiques.

62 Ces deux vers étaient un peu différents dans la première publication en revue : « Pourtant je sais un jour prochain et m'enfuirai / Aux bois sourds, palais où les chênes sont rois ». Il s'agit peut-être de coquilles puisque la mesure métrique du second vers n'y était pas.

BIBLIOGRAPHIE

« *A Tough dance* », film produit par l'American Mutoscope and Biograph Company, États-Unis, 1902, *Library of Congress* : https://www.loc.gov/item/96520498/ (consulté le 07/06/2022).

Aka-Evy, Jean-Luc, « De l'art primitif à l'art premier », *Cahiers d'études africaines Prélever, exhiber. La mise en musées*, vol. 39, nº 155-156, 1999, p. 563-582.

Albera, François, « Le Paradigme cinématographique », *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, nº 66, printemps 2012, p. 8-33.

Apollinaire, Guillaume, « L'Esprit nouveau et les poètes », *Mercure de France*, t. CXXX, nº 491, 1er décembre 1918, p. 385-396.

Aumont, Jacques, « Quand y a-t-il cinéma primitif ? ou Plaidoyer pour le primitif », *Le Cinéma au tournant du siècle / Cinema at the Turn of the Century*, Claire Dupré la Tour, André Gaudreault, Roberta Pearson (éd.), Québec/Lausanne, Éditions Nota bene / Éditions Payot, 1999, p. 17-32.

Barnier, Martin, Jullier, Laurent, *Une brève histoire du cinéma (1895-2015)*, Paris, Fayard, 2017.

Bloom, Peter J., « Refiguring the Primitive : Institutional Legacies of the Filmology Movement », *Cinémas*, vol. 19, nº 2-3, printemps 2009, p. 169-182.

Burch, Noël, *La Lucarne de l'infini, naissance du langage cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2007 [1991].

Burch, Noël, « Primitivism and the Avant-Gardes : A dialectical Approach », *Narrative, Apparatus, Ideology – A Film theory Reader*, Philip Rosen (éd.), New York, Oxford, Columbia University Press, 1986, p. 483-506.

Cendrars, Blaise, « Interview de Blaise Cendrars sur le cinéma, par François et André Berge [1925] », *Rencontres avec Blaise Cendrars 1925-1959*, Claude Leroy (éd.), Paris, Non Lieu, 2007, p. 25-29.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) : https://www.cnrtl.fr/definition/ (consulté le 07/06/2022).

Cohen, Nadja, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Crespelle, Jean-Paul, *La Vie quotidienne à Montmartre au temps de Picasso, 1900-1910*, Paris, Hachette, 1978.

Dario, Maria, « Gageures tenues et paris gagnés ? Jeux et enjeux de la poésie d'André Salmon dans l'avant-guerre », *André Salmon, poète de l'Art vivant*, Michèle Monte (dir.), Université du Sud Toulon-Var, 2009, p. 129-152.

Décaudin, Michel, *La Crise des valeurs symboliques, vingt ans de poésie française, 1895-1914* [1960], Paris, Honoré Champion, 2013.

Delormel, Henry, « Essais d'Immoralisme », *La Revue immoraliste*, n° 1, avril 1905, p. 2-7.

Domitor, association internationale de recherche sur le cinéma des premiers temps : https://domitor.org/fr/ (consulté le 07/06/2022).

Felski, Rita, *Uses of Literature*, Oxford, Blackwell Publishers, 2008.

Gaudreault, André, *Cinéma et attraction, pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

Gaudreault, André et Simard, Denis, « Du cinéma primitif au cinéma… des premiers temps », *Journal of Film Preservation*, avril 1994, vol. 23, n° 48, p. 57-59.

Goldwater, Robert, *Le Primitivisme dans l'art moderne*, Paris, PUF,1988 [1938].

Gojard, Jacqueline, « L'Œuvre d'André Salmon ou la fable de l'Art vivant », *André Salmon, poète de l'Art vivant*, Michèle Monte (dir.), Université du Sud Toulon-Var, 2009, p. 25-38.

Gordon, Rae Beth, *De Charcot à Charlot : Mises en scène du corps pathologique*, Rennes, PUR, 2013.

Gunning, Tom, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 50 [1986], 2006 : http://journals.openedition.org/1895/1242 (consulté le 17/12/2021).

Gunning, Tom, « "Primitive" Cinema : A Frame-up ? Or the Trick's on Us », *Cinema Journal*, vol. 28, n° 2, 1989, p. 3-12.

Haraway, Donna, « Le témoin modeste : diffractions féministes dans l'étude des sciences », *Manifeste Cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2016, p. 309-327.

Jacob, Max, « Le Christ au Cinématographe », *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 488.

Magnenat, Nadejda, « Max Jacob et le cinématographe », *Les Cahiers Max Jacob*, n° 15/16, octobre 2015, p. 59-74.

Martin, Christopher Tremewan, *How the waltz has won : towards a Waltz Aesthetic*, Ph. D / Thèse, Université de Maryland, College Park, 2010 : http://hdl.handle.net/1903/10752 (consulté le 07/06/2022).

Mauss, Marcel, *Manuel d'ethnographie* [1926], Chicoutimi, édition électronique de l'Université du Québec et de la Bibliothèque Paul-Émile Boulet, 2002 : http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/manuel_ethnographie/manuel_tdm.html (consulté le 07/06/2022).

Observatoire de la vie littéraire (OBVIL), « HyperApollinaire » : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/apollinaire/(consulté le 07/06/2022)].

Ortel, Philippe, « L'envers du cinéma dans la poésie de Pierre Reverdy », *Poésie et médias XX^e^-XXI^e^ siècle*, Céline Pardo *et al.* (dir.), Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, p. 27-52.

Powers, Richard, « The hidden story of the Apache dance », site internet, Université de Standford, 2012 : https://socialdance.stanford.edu/Syllabi/Apache1.htm (consulté le 07/06/2022).

Reverdy, Pierre, « L'Art du ruisseau », *Minotaure*, n° 1, 1er juin 1933, p. 1.

Reverdy, Pierre, « Galeries », *Nord-Sud*, n° 10, décembre 1917, p. 13-15.

Reverdy, Pierre, « Cinématographe », *Nord-Sud*, n° 16, octobre 1918, p. 7.

Salmon, André, *Souvenirs sans fin, deuxième époque (1908-1920)*, Paris, Gallimard, 1956.

Salmon, André, « Le triste époux et ses épouses mortes », *Féeries*, Paris, *Vers et prose*, 1907, p. 9-10.

Salmon, André, « Le Poète au Cabaret », *Poèmes*, Paris, *Vers et prose*, 1905, p. 29-31.

Thompson, Kristin, « Chapter 3 – The formulation of the classical style, 1909-28 », *The classical Hollywood cinema*, Bordwell, David, Staiger, Janet, Thompson, Kristin (éd.), Londres, Routledge, 1985, p. 245-472.

Tsing, Anna Lowenhaupt, *Le Champignon de la fin du monde*, traduit de l'anglais par Philippe Pignard, Paris, La Découverte, 2017 [2015].

FORMES ET FONCTIONS AU SEIN DES AVANT-GARDES LITTÉRAIRES

Un paradoxe primitiviste au début des années 1920 ?

UN DILEMME

Questionner les formes et les enjeux d'un primitivisme en littérature – spécifiquement dans le champ français – implique la reconnaissance de pratiques et de représentations qui, au début du XX^e^ siècle, ont côtoyé celles des artistes plasticiens dont le regard posé sur des artefacts extra-européens en a transformé la saisie et la réception. Ces pionniers ont refusé la *mimesis* et ses codes, ils ont emprunté et approprié des référents étrangers à la culture européenne, ou encore intégré à leur production ce qu'une élite institutionnelle considérait folklorique, « sans culture », tels les codes d'un régionalisme archaïque ou la spontanéité expressive des fous et des enfants, pour reprendre les grandes catégories associées à cet univers primitiviste[1].

Dans le cadre de notre réflexion sur l'usage et la perception des formes et des fonctions, en littérature, nous considérons le référent « nègre » comme emblématique du renversement des valeurs qu'Henri Meschonnic a qualifié de « transformation du regard[2] ».

---

1 Nous nous référons aux récents volumes de Philippe Dagen, *Primitivismes. Une invention moderne*, Paris, Gallimard, 2019 et *Primitivismes II. Une guerre moderne*, Paris, Gallimard, 2021, ainsi qu'à Philippe Sabot, « Primitivisme et surréalisme : une "synthèse" impossible ? » *Methodos*, n° 3, 2003 : http://journals.openedition.org/methodos/109 (consulté le 28/01/2022). Mais il faut citer le numéro précurseur de la *Revue des Sciences humaines* paru en 1993, *Primitivismes*, dirigé par Bernard Mouralis.

2 Henri Meschonnic, « Le Primitivisme vers la forme-sujet », *La Licorne*, n° 14, 2011 [1988] : http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=5095&format=print (consulté le 28/01/2022).

Ce primitivisme a pleinement joué la carte d'un autre rapport à l'esthétique et celle-ci a participé à la « nouvelle sensibilité » faisant de l'artiste un démiurge, celui qui expérimente la « toute-puissance des idées », selon la formule de Philippe Dagen à propos des écrits de Freud sur les artistes[3]. Nous considérons cependant que, significativement au début des années 1920, cet absolu esthétique et créatif s'est transformé au risque d'un retour à l'exotisme, sous le poids du *Zeitgeist* de l'après-guerre, mais surtout par l'attrait nouveau des arts industriels. Il s'agit donc d'envisager la co-présence paradoxale de deux primitivismes, le second associé à un modernisme techniciste qui neutralise les forces spirituelles du poète-démiurge au profit de l'énergie et l'intensité de l'homme moderne, désormais coupé d'une intériorité élémentaire et fondatrice[4]. La création cendrarsienne primitiviste est, à ce titre, exemplaire d'un dilemme que la dualité « formes et fonctions » va nous permettre d'exemplifier. Celle-ci nous paraît explicite dès 1921 ; il ne s'agit donc pas de suivre une ligne conduisant au « point culminant » de la mode nègre en 1925-1930 comme l'a proposé Steins il y a déjà longtemps[5], mais d'envisager des articulations qui s'opposent et se superposent. Il n'y a pas un aboutissement mais un émiettement – qui contraste avec l'élan d'avant la Première Guerre et durant celle-ci – du « monde nègre » perçu comme mode d'accès aux forces primordiales, à un esprit libéré.

L'artiste, le poète est celui qui accède à des forces nommées *magiques* par Freud, le plaçant ainsi facilement hors des codes et des normes, ce que le médecin allemand Max Nordau avait qualifié de « dégénérescence » dans son *best-seller* homonyme de 1892[6]. Traversant psyché et sacré, le poète et le peintre expérimentent des transmutations, comme le formulait le psychanalyste autrichien dans *Totem et Tabou* en 1913 :

---

3 Philippe Dagen, *op. cit.*, 2019, p. 123.

4 Plus qu'une « succession » de formes primitivistes (pour Dagen, la deuxième vague primitiviste arrive après la Première Guerre, *op. cit.*, 2021, p. 79), nous postulons une simultanéité de tendances contradictoires.

5 Martin Steins, *Blaise Cendrars bilans nègres*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », n° 169, 1977, p. 20. À cette époque, les archives de l'écrivain n'étaient pas disponibles. Steins, souvent critique, a effectué un travail précurseur.

6 Max Nordau, *Dégénérescence*, trad. française par E. Dietrich, Paris, Alcan, 1894. Cette traduction est publiée alors que le titre original *Entartung* connaît sa quinzième édition depuis 1892.

> L'art est le seul domaine où la toute-puissance des idées se soit maintenue jusqu'à nos jours. Dans l'art seulement il arrive encore qu'un homme, tourmenté par des désirs, fasse quelque chose qui ressemble à une satisfaction ; et grâce à l'illusion artistique, ce jeu produit les mêmes effets affectifs que s'il s'agissant de quelque chose de réel. C'est avec raison qu'on parle de la magie de l'art et qu'on compare l'artiste au magicien[7].

Cet enjeu « magique » du début du XX^e^ siècle se décline en de multiples voies et semble se condenser à propos des créations dites primitives. Qu'il s'agisse de Freud, de Carl Einstein ou d'ethnologues, chacun explique « l'art nègre » par la dimension mystique et magique de sa fonction, donc intimement liée à des pratiques spécifiques réservées à des initiés. Cette interprétation invite à considérer l'artiste d'avant-garde comme porteur d'une clef d'accès à la spiritualité, à des perceptions élémentaires. Ainsi, *a contrario* de Nordau, sont valorisés des « comportements mentaux » éliminés « partout ailleurs par les progrès de la rationalité[8] ». Cet ailleurs de la pensée permet au primitivisme d'être non pas un retour dans le temps mais, bel et bien, un nouveau point de départ esthétique, comme l'affirmaient les peintres futuristes : « *noi siamo invece i Primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata*[9]. » Celui-ci se manifeste par un nouveau rapport au réel, le fameux *surréalisme* d'Apollinaire incarné par *l'esprit nouveau* – en 1917[10] – mais aussi en écho à la célèbre proposition du philosophe Georges-Henri Luquet, en 1913, qui définissait deux formes de réalismes, afin de « situer » la créativité artistique : pour lui, le réalisme intellectuel est la représentation de ce que l'esprit « sait », tandis que le réalisme visuel reproduit ce que l'œil voit[11].

---

7 Cité par Philippe Dagen, *op. cit.*, p. 123-124.

8 *Ibid.*, p. 124.

9 Cité par Isabelle Krzywkowski, « Le primitivisme dans la poésie des avant-gardes historiques », *Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les Années 1910-1920. Poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, L'Improviste, 2006, p. 193-214 : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00634798 (consulté le 28/01/2022), p. 8.

10 Le substantif « surréalisme » apparaît pour la première fois en mars 1917 dans une lettre de Guillaume Apollinaire à Paul Dermée : « Tout bien examiné, je crois en effet qu'il vaut mieux adopter surréalisme que surnaturalisme que j'avais d'abord employé. Le mot "surréalisme" n'existe pas encore dans les dictionnaires, et il sera plus commode à manier que surnaturalisme déjà employé par MM. les Philosophes. » Voir : Adam Biro & René Passeron, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Fribourg, Office du livre et Presses universitaires de France, 1982, p. 28.

11 Cité par Dagen, *op. cit.*, p. 95.

Le goût primitiviste des avant-gardes a donc impliqué le refus d'une compréhension des *artefacts* en tant que produits d'artisans, habiles ou malhabiles selon les commentaires des ethnologues, mais leur a reconnu une inventivité formelle qui a défini leur statut et leur valeur au sein du marché de l'art, celui qu'Apollinaire n'a eu de cesse de convoquer pour assurer leur représentation. La démarche valide donc une intentionnalité créatrice qui dépasse celle d'une fonction assignée ; elle peut être nommée, comme le propose Dagen, « déclarative[12] » et s'applique autant à la statuaire qu'aux productions orales, transcrites et transmises par les missionnaires, les administrateurs ou encore les scientifiques qu'ont lus les artistes du temps.

Dans l'œuvre de Cendrars, cette fonction déclarative est à l'œuvre parmi les poèmes « Les grands Fétiches[13] », composés à partir des photographies de statuaire reproduites dans *Neger Plastik* de Carl Einstein, en 1915[14]. Bien que publiés en 1922, ces poèmes ont été envoyés à Gherardo Marone – directeur de la revue *La Diana* à Bologne – en mai 1917[15] et leur date, « février 1916 », fait de ces textes les premiers écrits de Cendrars après la perte de sa main d'écriture survenue en septembre 1915 dans les tranchées de la Somme[16] ; ils sont véritablement le signe d'un « nouveau départ », tel que décrit pour ce premier primitivisme des avant-gardes : comme l'a relevé Jean-Claude Blachère en 1981, chaque quatrain est une description qui rend compte « de la sensibilité de Cendrars au dynamisme des objets[17] » convertissant le fameux réalisme visuel – observation des statues reproduites dans le livre d'Einstein – en un réalisme intellectuel, celui d'une prise de distance permettant la création :

---

12 Philippe Dagen, *op. cit.*, p. 140.

13 Ces brefs poèmes font désormais partie de l'ensemble « Poèmes nègres », constitué en 1944 pour la première édition des *Poésies Complètes* chez Denoël.

14 Voir Christine Le Quellec Cottier, « Blaise Cendrars et Carl Einstein : l'alternative africaine d'un début de siècle », *Blaise Cendrars et le monde germanique*, Birgit Wagner (dir.), *Feuille de routes*–Bulletin de l'AIBC, n° 52, 2014, p. 49-63.

15 Élément attesté par G. Lista, *De Chirico à l'avant-garde*, 1983, p. 140-141. Cité dans le dossier de l'édition : Blaise Cendrars, *Anthologie nègres et autres contes*, Paris, Denoël, TADA 10, 2006, p. 375.

16 Cendrars n'était pas au British Museum en février 1916, mais se remettait de son amputation à l'hôpital Lakanal de Sceaux, avant une seconde opération.

17 Jean-Claude Blachère, *Le Modèle nègre. Aspects littéraires du mythe primitiviste au XX^e siècle chez Apollinaire, Cendrars, Tzara* [1981], Dakar, Nouvelles éditions numériques africaines, 2013, p. 170.

VIII
J'ai voulu fuir les femmes du chef
J'ai eu la tête fracassée par la pierre du soleil
Dans le sable
Il ne reste plus que ma bouche
Ouverte comme le vagin de ma mère
Et qui crie[18]

Les poèmes n'ont pas fonction d'être des cartels d'exposition, mais racontent une histoire, tel ce « grand fétiche » dont la voix, un « je », est devenue un cri après sa métamorphose : son corps masculin est désormais contenu dans sa bouche, organe féminin. Cette *captation* poétique de la sculpture n'a plus de lien direct avec les photographies proposées dans le volume d'Einstein. Celles-ci sont le repère visuel d'un ressenti et, dès lors, sources d'un processus de création dans la langue, en jouant de degrés de représentation, fantasques et suggestifs[19]. Les observations de Blachère appuient ce constat à propos de « Continent noir » qui se « présente comme un simple enregistrement en apparence objectif de divers propos sur l'Afrique », mais s'avère un « dictionnaire de la bêtise » permettant, par le cumul de « perles », une lecture au second degré[20]. La conscience d'un usage des stéréotypes ou de celle d'une liberté d'interprétation permet d'affirmer que la démarche esthétique n'est nullement un calque imitatif. Il s'agit d'une mise en relation qui peut être lue comme une prémisse postcoloniale[21] ou comme une translation offrant un accès à l'autre, non pas une appropriation mais l'acceptation que les objets agissent sur les artistes et participent à un renouvellement des formes, comme le met en évidence Souleymane

18 Blaise Cendrars, « Les grands Fétiches », *Poèmes nègres* [1916], Paris, Denoël, TADA 1, 2001, p. 121.

19 *A contrario* des propos de Ph. Sabot qui considère, en se référant pourtant à Blachère, de façon déceptive, ces « poèmes descriptifs de Cendrars […] dont l'objet est immédiatement accessible par la description qui en est faite », « Primitivisme et surréalisme : une "synthèse" impossible ? », *op. cit.*, note 64.

20 Jean-Claude Blachère, *op. cit.*, p. 140.

21 Souleymane Bachir Diagne, « Cultural Mediation, Colonialism & Politics. Colonial "Truchement", Postcolonial Translator », *The Political Economy of Everyday Life in Africa. Beyond the Margins*, Adebanwi, Wale (éd.), Boydell & Brewer, 2017, p. 308-317 [en ligne] et Bacary Sarr « Blaise Cendrars "en Afrique" : genèse d'une identité postcoloniale ? », *Aujourd'hui Cendrars*, M. Boucharenc et Ch. Le Quellec Cottier (dir.), Paris, Champion, CBC 12, p. 155-166.

Bachir Diagne dans son dernier essai *De langue à langue* : « […] C'est pourquoi les avant-gardes qui s'incorporèrent les objets d'art africains, en manifestant ainsi les racines que ceux-ci avaient créées dans leur 'terre d'emprunt', ont également accompli un geste de réciprocité, un geste, disons le mot : décolonisateur. Il n'y a nulle naïveté à en juger ainsi[22]. »

Cette mise en relation se vérifie avec *Anthologie nègre* dont la collation des contes s'est faite en bibliothèque entre 1919 et 1920, pour une publication en 1921, grâce à la récupération de sources coloniales libérées de tout péritexte ou critère de classement ethnologique. L'anthologie offre un monde autonome débutant avec des récits cosmogoniques et aboutissant à des contes dits « modernes » destinés à des lecteurs français. Cet ensemble au cheminement aléatoire est indifférent aux savoirs scientifiques européens et dans la courte préface qui l'accompagne, c'est la « loi de constance intellectuelle » – reprise du maître à penser Remy de Gourmont – qui fait foi. Celle-ci conteste tout évolutionnisme en affirmant que chaque peuple vit avec son temps et son espace, donc en phase avec des contextes qui n'ont pas à subir la comparaison. Une telle prise de position de Cendrars, alors que les artistes restent majoritairement « captifs de stéréotypes fantasmatiques de type colonial[23] », conforte l'idée que l'écrivain choisit un univers extra-européen lui donnant les moyens de rejeter une société qui l'a leurré. L'après-guerre est, à ce titre, sans concession et, avec le recul, il semble peut pertinent d'évaluer cette démarche à l'aune d'une érudition mal maîtrisée, comme l'avait fait Jahnheinz Jahn en 1966 :

> Cendrars matelot, jongleur, soldat de la Légion étrangère, journaliste et poète, a picoté quelques raisins secs dans les travaux des chercheurs et les a transposés en français. De plus, il a mélangé les traditions de différents peuples en une cosmogonie de son cru qui, par l'arbitraire du choix, reste bien superficielle[24].

Le constat d'une appropriation filtrée par la « bibliothèque coloniale » est valide, puisqu'au début de la décennie, Cendrars n'est jamais allé en Afrique et, par exemple, ne commente pas la publication de *Batouala*

22 Souleymane Bachir Diagne, *De langue à langue. L'hospitalité de la traduction*, Paris, Albin Michel, 2022, p. 102.

23 Philippe Dagen, *op. cit.*, p. 165.

24 Cité par Jean-Claude Blachère, *op. cit.* p. 130 : J. Jahn, *Manuel de littérature néo-africaine. Du XVIe siècle à nos jours* [1966], trad. G. Bailly, Paris, Éditions Resma, 1969, p. 80.

en 1921[25], pas plus qu'il ne se lie aux jeunes intellectuels africains qui se font connaître sous le signe de la « négritude » dès le début des années 1930 à Paris[26]. Il s'agit pourtant de la valorisation d'une perception du monde et Cendrars, avec les artistes d'avant-gardes, participe activement à ce primitivisme esthétique qui prend aussi forme en littérature. Défini par Dagen comme « l'ensemble des créations et des comportements par lesquels de petits groupes d'Européens tentent dans leur art de se détacher d'une civilisation moderne dont ils mesurent combien elle sépare l'être humain de la nature, de sa nature, de lui-même donc[27] », ce primitivisme inaugural rend compte d'une disponibilité et d'un intérêt pour des créations qui offrent une alternative aux valeurs d'une société qui s'est autodétruite durant la guerre. De fait, il y a donc une véritable motivation à « mélanger » et affirmer un « arbitraire ».

LE CRI DES POÈTES

La volonté de reconnexion avec un *Soi*, monde subjectif dont le primitivisme est partie prenante, est significative d'un temps que l'essayiste et romancier Jean Epstein, surtout connu en tant que réalisateur de cinéma, a synthétisé dans son essai *La Poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence*, paru aux éditions de la Sirène en 1921. Il y affirme que les lettres modernes veulent « reproduire les mouvements profonds de la vie intérieure » et pour cela pratiquent diverses techniques privilégiant l'expressivité plutôt que le sens. Il valide la « pensée-association » plutôt

25 Roman emblématique de René Maran qui obtint le prix Goncourt en 1921 ; sa préface est une première attaque directe du système colonial. Cendrars relève ce titre dans son propre volume de l'*Anthologie*, faisant un ajout dans sa bibliographie finale, en vue d'une nouvelle publication (Fonds Blaise Cendrars des ALS, Berne).

26 Notre propos n'aborde donc pas les liens proposés par Ben Etherington dans son récent *Literary Primitivism* (Stanford, 2018) qui l'envisage comme expression d'une lutte anti-capitaliste repérable chez des auteurs occidentaux mais aussi chez des poètes subsahariens et antillais dès les années 1930. En 1919, Carl Einstein affirmait : « L'art primitif : refus de la tradition artistique inféodée au capitalisme. » [*Sur l'art primitif*], voir : *Carl Einstein et les primitivismes*, I. Kalinowski & M. Stavrinaki (dir.), *Gradhiva*, Paris, 2011, p. 185.

27 Philippe Dagen, *op. cit.*, p. 177.

que la « pensée-phrase » et explicite l'oxymore du « cri intellectuel[28] » des écrivains, incarné par la métaphore coupée du contexte, répondant à l'émotivité du moment. Il s'agit d'une immersion subjective qui ouvre à la *richesse plastique* de la langue, en tant que « puissance illocutoire », selon la proposition d'Isabelle Krzywkowski qui constate que le langage joue d'un détachement de la signification au profit de l'expression pour contrer « *l'universel reportage*[29] ». La poésie, telle que perçue par Jean Epstein, n'a rien à voir avec un mimétisme descriptif – ce que la lecture des « grands Fétiches » de Cendrars a déjà confirmé – mais elle n'empêche pas une saisie profonde de ce qui l'environne :

> […] la connaissance instinctive, brute, poétique, rapide, qu'ils prennent de la chose n'est pas si loin qu'on le croit, de la connaissance scientifique[30].

Ainsi, ce *cri des poètes* permet d'annuler les plans du discours et les strates de temporalité car la « métaphore est instantanée » :

> Pourquoi s'étonner si deux idées qui ne s'étaient encore jamais frôlées sans exploser, sont accouplées dans la même image. Il ne s'agit pas de dire ce qui est toujours ou même par habitude. Il s'agit de surprendre l'attitude d'une seconde. Poème de circonstance, la seule véritable poésie. […] L'inventeur est illuminé par une analogie ou une évidence soudaine. […] Newton fut illuminé par une image, une monstrueuse analogie. Il fut, au moins un instant, un poète[31].

Cette compréhension abolit les différences et « il n'y a plus d'anachronismes[32] », ce que Carl Einstein affirmait déjà en 1915 dans *Neger Plastik* en considérant que les sculptures absorbent le temps « puisqu'en tant que formes elles expriment et les manières de voir et les lois de la vision ; elles imposent justement une connaissance qui demeure la sphère du donné immédiat[33] ». Si *Le Temps est mort hier*, titre de l'essai fondateur d'Isabelle Krzywkowski, c'est bien parce que l'instantané

28 Jean Epstein, *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*, Paris, La Sirène, 1921, p. 107, 100, 116.

29 « Universel reportage » tant décrié par Mallarmé ; voir : Isabelle Krzywkowski, *op. cit.* [en ligne], p. 11.

30 Jean Epstein, *op. cit.*, p. 116.

31 *Ibid.*, p. 133-134 et 137-138.

32 *Ibid.*, p. 147.

33 Car Einstein, *La Sculpture nègre* [1915], *Les Arts d'Afrique*, prés. & trad. par Liliane Meffre, avec Jean-Louis Paudrat, Arles, Actes Sud & J. Chambon, 2015, p. 20.

seul existe, dans sa matérialité – la voix, le corps – pour « générer le vivant[34] », ce qu'Epstein identifie d'ailleurs comme simplification de la syntaxe produisant des « tournures grammaticales trop animistes[35] ».

BRISURE NETTE ET LIGNE D'ACIER

Jean Epstein, fervent admirateur de Cendrars, dédie son texte au poète et y insère la postface qu'il lui a demandée en 1920[36]. Dans cette lettre, Cendrars salue la mise au point du critique mais ouvre son propos en contestant la nouveauté présentée :

> Jean Epstein, vous tracez la psychose générale d'une fin de génération plutôt que celle plus évoluée de quelques-uns d'entre nous qui ont déjà franchi l'étape que vous indiquez. Vous nous voyez de dos, […]. Marquez-vous bien la fin de l'ancienne crise et le début de la nouvelle ? […] Brisure nette. Nouveau départ sur ligne d'acier[37].

Pour Cendrars, ce début de décennie se place sous le signe d'une nouvelle crise concentrée en une « brisure nette » que délimite une « ligne d'acier ». En prenant Cendrars au mot, nous postulons que malgré une présence très forte de l'imaginaire de l'ailleurs et la création renouvelée de textes dont les effets confortent le *cri intellectuel* analysé par Epstein[38], le primitivisme inaugural n'est plus l'aboutissement d'un renouveau alternatif, même utopique, mais se trouve engagé sur une voie souvent commentée par les mots « netteté et pureté » qui créent d'autres enjeux :

---

34 Isabelle Krzywkowski, *op. cit.* [en ligne], p. 19.

35 Jean Epstein, *op. cit.*, p. 14.

36 Epstein écrit à Cendrars au début de 1920 pour lui présenter son étude, avec le plan composé. Voir : Joanna Zurowska, « La Lettre de Blaise Cendrars sur *La Poésie d'aujourd'hui* de Jean Epstein », *Blaise Cendrars au vent d'Est*, Henryk Chudak & Joanna Zurowska (dir.), Varsovie, PUV, 2000, p. 159. La lettre est datée de « Nice, mai 1920 ». *Anthologie nègre* paraît en juin 1921.

37 Blaise Cendrars dans Jean Epstein, *op. cit.*, p. 213. La lettre est annoncée sur la couverture du volume comme un prolongement du titre, avec la même typographie.

38 Isabelle Krzywkowski a montré dans ses divers travaux et les anthologies constituées que ce « cri » est présent dans les littératures de langue allemande, anglaise, italienne, russe. L'analyse comparatiste atteste d'une crise internationale.

> Il n'y a pas de « solution de continuité entre l'esthétique nouvelle de la pureté et de la netteté pratiquée par les décorateurs modernes et l'intersection des plans ou la modulation exacte des couleurs des néo-impressionnistes : sculptures nègres, machines, possibilités du ciment armé, architecture navale, architecture des avions […] et le fameux : "tout est cylindres, cônes et sphères", tout contribua à modifier profondément notre sensibilité en nous donnant le goût des formes arrêtées[39].

Cette tirade du critique Guillaume Janneau, publiée le 1er novembre 1924 dans *Le Bulletin de la Vie artistique*[40], cite pour les faire siens les propos tenus en 1921 par le peintre mexicain Ángel Zárraga, celui-là même qui avait illustré l'édition originale de *Profond Aujourd'hui* de Blaise Cendrars, en 1917[41]. Le critique postule une esthétique nouvelle marquée au sceau *de la pureté et de la netteté* dont les maîtres sont les « décorateurs modernes ». Cet art « déco » est en rupture avec les repères de la fin du XIXe siècle et les « formes arrêtées » résonnent avec la « ligne d'acier » évoquée par Cendrars. Mais le processus qui a conduit à ce goût des formes fixes est édifiant par sa diversité : s'y juxtaposent les propos de Cézanne anticipant le cubisme en 1904[42] (« tout est cylindres, cônes, sphères »), les techniques industrielles de construction et les représentations primitivistes extra-européennes. Cette liste hétéroclite ne pose aucun problème temporel ou spatial, tant à Zárraga qu'à Janneau : les éléments cités appartiennent au même « moment » et font sens dans le même espace.

Signe des transformations en cours, à Paris – après Milan, Rome et Turin – la tendance esthétique est aux Arts décoratifs et industriels. La

---

39 Cité par Rossella Froissart Pezone, « *Le Bulletin de la Vie artistique*. Un réseau moderniste autour de la galerie Bernheim-Jeune », *Les Revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XXe siècle*, R. Froissart Pezone & Y. Chevrefils Desbiolles (dir.), Rennes, PUR, 2011, p. 221.

40 Dans son tome II, *Primitivismes. Une guerre moderne* (2021), Ph. Dagen fait remarquer que Janneau, dans le *Bulletin* du 1er février 1925, est le seul qui relève « l'impropriété » du mot *nègre*, raciste, dans un compte rendu d'exposition, mais sa « tentative de réforme de la langue », en proposant « artiste noir », reste vaine (*op. cit.*, 2021, p. 91).

41 Cendrars a ensuite intégré cette prose poétique à son recueil *Aujourd'hui* paru en 1931.

42 Selon la lettre que Cézanne adresse à Émile Bernard le 15 avril 1904 : « Dieu ou la nature ont étalé un spectacle devant nos yeux, dont nous voyons une section. L'étendue est donnée par les lignes parallèles, la profondeur par les lignes perpendiculaires. […] Tout dans la nature se modèle selon le cylindre, la sphère, le cône […]. Il faut s'apprendre à peindre sur ces figures simples. On pourra ensuite faire tout ce qu'on voudra […] », *Conversations avec Paul Césanne*, Édition critique présentée par P.-M. Doran, Paris, Macula, 1978, p. 26.

grande exposition qui se tient du 28 avril au 30 novembre 1925[43] avait été initialement prévue en 1916, mais la guerre a rendu l'événement international impossible. L'exposition de 1925 met sur le devant de la scène, en contraste avec les Beaux-Arts, les *arts industriels* caractérisés par une reproduction mécanique, tels l'ameublement, la céramique, l'orfèvrerie, la joaillerie et les textiles[44] ; les formes identifiées comme africaines sont, à ce moment-là, intégrées à tous les domaines dits décoratifs : il y a assimilation et non pas transmutation ou exorcisme. Les sculptures « nègres » sont pleinement associées à la modernité techniciste, elles font parties d'une logique qui ne différencie pas art et artefacts. Est-ce là l'*intégration de l'art dans le quotidien* prôné par les avant-gardes ? Peut-être, mais de quelle « fonction » – en tant que rôle, impliquant une motivation et un usage – s'agit-il ? En 1921 toujours, voici ce que le peintre André Derain confie à André Breton :

> Il faudrait avoir intimement pénétré la vie des choses qu'on peint. La forme pour la forme ne présente aucun intérêt. […] la peinture ne peut prétendre à aucune ressemblance. La forme doit renseigner sur la fonction[45].

L'affirmation de Derain maintient un lien fort à la vie – ce que les avant-gardes ont toujours revendiqué en plaçant l'art au cœur de l'expérience humaine – mais la fin de l'énoncé reste ambiguë, ce qui paraît conforter la « crise » déjà évoquée, non pour définir une ligne nette de partage mais, au contraire, considérer que des perceptions et des volontés se juxtaposent sans cesse. En effet, « la forme doit renseigner sur la fonction » peut être compris en tant que la création est au service de la fonction, elle s'adapte à une nécessité, une utilité ; mais elle peut aussi être saisie, *a contrario*, comme la forme rend compte de la fonction, c'est-à-dire que

43 L'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels se tient à Paris, sur l'Esplanade des Invalides, les quais rive gauche et rive droite et les alentours du Grand Palais et du Petit Palais, du 28 avril au 30 novembre 1925. L'exposition programmée en 1915, repoussée à 1916, ajournée pour cause de guerre à 1922, puis en 1924, eu finalement lieu en 1925. À partir de cette Exposition, les arts décoratifs tournent définitivement le dos aux fioritures de l'Art Nouveau du début du siècle.

44 L'artiste Sonia Delaunay était très active dans ce domaine, en ayant sa propre boutique de décoration dès son retour d'Espagne puis du Portugal, en 1924 à Paris. Robert Delaunay peint aussi un décor pour l'Exposition. Cassandre, affichiste, devient un symbole de ce temps avec la création de son caractère typographique *Bifur*.

45 André Breton cité par Philippe Dagen, *Le Peintre, le Poète, le Sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, 1998, p. 542.

la fonction n'existe que grâce à la forme esthétique imaginée. Au milieu des années 1920, cette double compréhension des liens entre forme et fonction me paraît au cœur de dilemmes significatifs – esthétique et utilitarisme – dont le primitivisme des avant-gardes fait les frais.

La création est-elle donc au service de la fonction ou arrive-t-elle, comme le voulaient les avant-gardes du début du XX^e siècle, à être le noyau qui génère une fonction qui ne préexiste pas à sa composition ? Mon postulat est qu'après la Première Guerre les deux options se superposent du fait du succès des arts industriels. Le lien avec un pouvoir *surréel* ou *surnaturel* de créations associées à des cultures autres est souvent oublié, pour ne pas dire négligé, telles les déclarations de Cocteau et Picasso dans la rubrique « Avis sur l'art nègre » de la revue *Action* en avril 1920 : « La crise nègre est devenue aussi ennuyeuse que le japonisme mallarméen » pour Cocteau, et Picasso : « L'art nègre ? Connais pas[46] ! »

Ainsi, une mode nouvelle provoque des propos cyniques ou indifférents, alors que les artistes d'avant-garde ont expérimenté un renouvellement personnel grâce à cette altérité. Parallèlement, Cendrars prend ses distances d'avec les catégories présentées par Epstein[47] puisque dans sa postface il affirme avoir « franchi l'étape » analysée : « Vous nous voyez de dos [...] Marquez-vous bien la fin de l'ancienne crise et le début de la nouvelle[48] ? ».

À lire comme une réponse immédiate au propos de Cendrars, Epstein enrichit, dès mai 1921, ses propositions avec un article conséquent « Le phénomène littéraire », paru en cinq livraisons[49] dans *L'Esprit nouveau* récemment fondé par Le Corbusier et Amédée Ozenfant : après une première partie intitulée « Les conditions nouvelles du phénomène littéraire » – où se côtoient vitesse, cosmopolitisme et cinéma – Epstein propose « Une littérature *nécessaire* et *suffisante* » qui, malgré son titre, reprend les catégories de la première étude sans véritable modification de point de vue. Une formule significative est, cependant, à associer à un second primitivisme, toujours en lien avec l'œuvre de Cendrars :

---

46 Cité par Martin Stein, *Blaise Cendrars. Bilans nègres*, Paris, Minard, coll. « Archives des lettres modernes », 169, 1977, p. 13.

47 L'essai d'Émilien Sermier propose des analyses en résonance avec les affirmations d'Epstein : *Une saison dans le roman. Explorations modernistes : d'Apollinaire à Supervielle (1917-1930)*, Paris, José Corti, 2022.

48 Cendrars dans Jean Epstein, *op. cit.*, p. 213.

49 Joanna Zurowska, *op. cit.*, p. 165.

> C'est que Monsieur Cendrars a renouvelé la nature mieux qu'une époque géologique, la vie mieux qu'une révolution, l'homme davantage qu'une guerre. […] Autour de lui et de nous, circule une beauté fraîche, une beauté utile, quotidienne, servante, robuste, qui se fait et se défait à chaque heure[50].

Tant l'idée d'une « littérature nécessaire » que la « beauté utile » détonnent des propositions contenues dans *La Poésie d'aujourd'hui* paru un mois plus tôt. Autour de 1921 se cristallisent des tensions quant à la « fonction » des arts et de la littérature : ce qui était désiré au sein des avant-gardes en tant que nouvelle saisie du réel et de la vie où les « formes et les fonctions [des] objets indiquent la transition ou la continuité entre les mondes[51] » s'effrite : la formule de Derain, celle de Zárraga, le second texte d'Epstein et la lettre de Cendrars mettent à nu un détachement de la figure du démiurge et une immersion dans ce qui peut sembler une adaptation au réel moderniste, à une idéologie « progressiste » s'appuyant, pour citer Barillon, sur « une philosophie universaliste de l'histoire qui enchaîne suivant une spirale vertueuse différents types de progrès : scientifique, technique, économique, social, politique, moral[52] ». Ce qui était une poétique des « arrachements[53] » – des codes, ces croyances, des normes – devient une modalité de neutralisation.

ARRACHEMENT OU NEUTRALISATION

Ce second primitivisme met la forme au service de la fonction et les arts industriels en sont le premier lieu d'aboutissement, artefacts en phase avec l'ordre, la pureté et la netteté dont le fameux retour à l'ordre – nationaliste et idéologique – saura se nourrir dans les années 1930.

---

50 Cité par Joanna Zurowska, *op. cit.*, p. 168.

51 Thémélis Diamantis, « Freud, l'art moderne et les "misérables cannibales nus" : une perspective décalée sur le destin des pulsions », *Topiques*, nº 104, Paris, L'Esprit du temps, 2008, p. 144 : https://www.cairn.info/revue-topique-2008-3-page-127.htm (consulté le 28/01/2022).

52 Michel Barillon, « De la nécessité de sortir du faux dilemme primitivisme/progressisme », *Écologie et Politique*, Lormont, éd. Le Bord de l'eau, nº 53, 2016-2, p. 53 : https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique-2016-2-page-29.htm (consulté le 28/01/2022).

53 Philippe Dagen, *Primitivismes. Une invention moderne*, *op. cit.*, 2019, p. 132.

Mais celui-ci est anticipé dans la revue *L'Esprit nouveau* de Le Corbusier dont le premier numéro (1920) annonce clairement que l'ordre « c'est la loi du monde sensible : le besoin d'ordre est le plus élevé des besoins humains, il est la cause de l'art lui-même[54] ». Dès lors, la revendication de la pureté des lignes et leur usage – Le Corbusier a aussi participé à la grande exposition de 1925 et était lui-même collectionneur d'art africain – s'associe à une mécanique fonctionnelle qui exploite le discours scientifique et évolutionniste que les artistes avaient rejeté au début du siècle. *L'Esprit nouveau* proposé – alliant la défense de la construction, de l'ordre et l'ascétisme – est fort éloigné de la proposition d'Apollinaire en 1917, lui qui, parmi les premiers, a réagi contre les « fonctions » attribuées aux objets extra-européens, lui qui a dénoncé un exotisme paternaliste :

> Jusqu'à présent on n'a guère admis les œuvres d'art issues de ces pays que dans les collections ethnographiques où elles ne sont conservées qu'à titre de curiosité, de documents, pêle-mêle parmi les objets les plus vulgaires […][55]

Il s'est dressé contre l'incapacité à percevoir l'altérité selon la loi de constance intellectuelle, et en cela les propos de Carl Einstein, dans *Sculpture nègre* paru aussi en 1921, prolongent ce refus d'un regard qui ne fait que transposer les perceptions et fantasmes européens :

> L'exotisme n'est souvent qu'un romantisme infécond, un *alexandrinisme* d'origine géographique. […] Cependant la valeur de l'art africain n'est pas diminuée par l'incapacité de gens sans importance. Je ne considère guère l'art africain sous l'angle de l'actuelle activité artistique ; non pas pour livrer un truc (un nouveau trésor de formes) aux improductifs à l'affût d'une stimulation, bien plutôt pour souhaiter que l'on commence à étudier en histoire de l'art la sculpture et la peinture africaines[56].

Ce que dénonce Einstein est l'usage d'une culture et de ses formes afin de pallier à un manque de créativité individuelle. Le référent extra-européen,

---

54 François-René Martin, « La France éternelle dans *L'Esprit nouveau*. Questions d'historiographie et de nationalisme », *Les Revues d'art*, *op. cit.*, p. 229.

55 Guillaume Apollinaire, « Sur les musées » [*Le Journal du soir*, 3 octobre, 1909], *À propos d'art nègre*, Toulouse, Toguna, 1999, p. 5.

56 Carl Einstein, *Les Arts de l'Afrique*, prés. et trad. Liliane Meffre, *op. cit.*, p. 179. La conscience de ce paradoxe – entre les formes et les fonctions – est très forte chez Einstein et fut cause d'un déséquilibre personnel « qui atteignit parfois un point paroxystique », *Gradhiva*, *op. cit.*, « Introduction », p. 20.

« nègre », n'est dans ce cas-là qu'un pis-aller, un modèle creux : sa fonction unique étant de stimuler un malheureux improductif ! Ce qui est dénoncé est le retour à un exotisme qui intègre le « primitif » au décor européen en validant une distance tant géographique que temporelle, ce que les artistes d'avant-guerre avaient annulé. Comme le rappelle Barillon, « en paraphrasant Joseph de Maistre, l'Occidental ou l'ethnographe peut rencontrer de Kwakiutls, des Yanomanis, des Mnong Gar, des Navajos, des Pygmées, des Kung, des Inuits, des Papous, etc., jamais il ne croisera des primitifs[57] », alors que la mode des arts industriels et le modernisme techniciste réinscrit cet exotisme au cœur des années 1920. Le renversement du regard analysé par Meschonnic à propos du premier primitivisme a fait long feu. C'est ainsi que peut être lu le *Manuscrit trouvé dans une poche. Chronique de la conversion de Bodor Guila* publié en 1924 par Eddy du Perron, un oublié de l'époque selon Anouck Cape, dont la parodie moderniste et primitiviste touche autant Cendrars, Epstein, Jacob que Tzara… Au terme de sa « conversion à la poésie moderne qui lui fait perdre la raison », le personnage parodie le primitivisme littéraire :

> […]
> le premier homme et la première femme
> ne connaissaient pas le féminisme
> homme force
> femme soumission câline
> ngouc wic wic ngouc ngououh mh mh mh
> wic wic bien bien sois tranquille
> rrgh
> grogner est contentement
> fin de poésie primitive[58]

Le débat semble clos, l'inspiration spirituelle éteinte, les effets phoniques et non sémantiques ridiculisés, l'Afrique lointaine. Sans doute que le surgissement du monde noir américain, après la guerre, a accentué ce décalage ; les figures de musiciens de jazz, des boxeurs, et bien évidemment de Joséphine Baker au Théâtre des Champs-Élysées[59] en 1925,

57 Michel Barillon, *op. cit.*, p. 44.

58 Eddy du Perron, *Manuscrit trouvé dans une poche. Chronique de la conversion de Bodor Guila*, Anouck Cape (éd.), Paris, Cambourakis, 2010, p. 9 et p. 55-56.

59 Dans ce même théâtre avait été présenté en 1923 *La Création du monde* par la troupe des Ballets suédois, à partir d'un conte de l'*Anthologie nègre.*

achèvent de renvoyer les démarches des poètes – dès 1915 – à un temps révolu et dépassé, loin de l'efficacité et de l'utilitarisme revendiqués par les États-Unis[60] ; l'Amérique offre une parade volontariste au désespoir de l'après-guerre en Europe, ce que Cocteau – passionné par les boxeurs noirs américains – associe d'ailleurs à un « nouvel exotisme » : « Blaise Cendrars est de nous tous celui qui réalise le mieux un nouvel exotisme. Mélange de moteurs et de fétiches noirs[61] ».

Si le primitivisme est « l'histoire de l'invention des arts primitifs par le discours esthétique occidental » quand se substitue « au regard exotique et au savoir ethnographique une amorce purement esthétique, voire même métaphysique[62] », il faut reconnaître que cette démarche n'a plus les mêmes intentionnalités ni la même réception au début des années 1920. Ce que Cocteau nomme un « nouvel exotisme » ne correspond plus à l'idée que les « artistes s'intéressent aux objets africains pour leur *étrangeté* et leur *puissance d'expression*, [ce] que Guillaume Apollinaire qualifie d'*évocation poétique*[63] ». Sa performativité n'est plus magique mais intensité et énergie, en phase avec le monde moderne, promesse d'un renouvellement motivé par le besoin d'une autre réalité après la guerre.

Au cœur de ces ambiguïtés et juxtapositions lexicales, la création cendrarsienne, entre 1916 et 1930, va adhérer à « l'esthétique nouvelle de la pureté et de la netteté » mais très vite l'écrivain sera convaincu que son « goût des formes arrêtées », telles que véhiculées par Zárraga et Janneau, ne nourrit pas la sensibilité, tant corporelle que spirituelle.

---

60 Quand Cendrars fait la promotion de la « Création du monde », son ballet « nègre » de 1923, auprès de son agent américain A. Bradley, il précise qu'il s'agit d'une « fresque globale » et qu'il ne « faut pas prendre tout cela pour du jazz » [lettre inédite]. Toujours à propos de ce ballet, dans le magazine *Vanity Fair*, à Paris, le critique G. Seldes décrit une œuvre d'« une beauté concentrée » qui permet d'« échapper à la confusion entre Afrique et Alabama » (Jay Bochner, « Bradley, un agent américain et ses réseaux », conférence AIBC-UMR Thalim Sorbonne Nouvelle, 3 juin 2022). Les spectacles du monde noir américain, déplacés en Europe, sont perçus comme des divertissements, simulacres de Broadway à Montparnasse, sans enjeu esthétique, ce qui confirme la transformation des orientations primitivistes des avant-gardes, ici parisiennes.

61 Formule extraite de son article « Jazz band » [*Paris-Midi*, 4 août 1919], cité par Martin Steins, *op. cit.*, p. 3. L'auteur reprend régulièrement cette formule pour critiquer le primitivisme cendrarsien.

62 Jean-Luc Aka-Evy, *Créativité africaine et primitivisme occidental. Philosophie esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 48.

63 *Ibid.*, p. 54.

FORMES ET FONCTIONS CENDRARSIENNES

Dans l'œuvre de Cendrars, *Anthologie nègre* rend compte du dilemme en proposant une très brève introduction prenant acte des langues d'Afrique – ce qui s'est justement perdu avec les transcriptions coloniales – et pose la loi de constance intellectuelle qui réfute l'omnipotence européenne. À cette maigre préface qui laisse la voie libre à de multiples contes organisés par chapitres thématiques, l'écrivain a ajouté au terme du volume une énorme bibliographie, souvent erronée et imprécise, qui ne rend pas compte des volumes réellement consultés pour la constitution de son recueil[64]. Aucune trace explicite, ni repérable parmi les archives de l'écrivain, ne permet de l'affirmer mais cette partie semble un ajout, celle d'une érudition déphasée de l'organisation du volume. Elle peut être saisie comme un geste « utilitariste », de circonstance. Cette logique est renouvelée au Brésil en 1924 à l'occasion d'une « Conférence sur la littérature des nègres » qui sans cesse se réfère aux linguistes et anthropologues pour évoquer l'origine des langues et des hommes, tout en précisant que 11 821 volumes lui ont été nécessaires à la composition de son *Anthologie*.

En 1924, année de la liste de Janneau, Cendrars écrit « Le Principe de l'utilité » à propos du Brésil et de la monoculture, devenu en 1926 le chapitre « Nos randonnées en Amérique » du roman *Moravagine*[65]. De façon symptomatique, le poète fait rimer le principe de l'utilité et la loi de constance intellectuelle, mettant ainsi sur le même plan les « moteurs et les fétiches » chers à Cocteau, l'adaptabilité des uns et des autres. La fonction pratique prime sur la « fonction déclarative » quand il considère que « ce machinisme intensif fait penser à l'industrie prodigieuse des hommes de la préhistoire[66] » et que la technique, productrice de ces « lignes d'acier » évoquée dans la lettre à Epstein, deviennent une nouvelle poésie : « C'est un ensemble nouveau de lignes et de formes, une véritable œuvre plastique[67] ». Ce que nous pourrions considérer comme

64 Blaise Cendrars, *Anthologie nègre et autres contes*, Paris, Denoël, TADA 10, 2005, p. 479. Voir la « Préface » à ce volume pour les sources consultées, p. XX.

65 Mais il a aussi paru cette année-là dans la revue *Navire d'argent*, revue parisienne des intellectuels américains expatriés, sans doute peu amateurs des valeurs de la monoculture.

66 Blaise Cendrars, *Moravagine* [1926], Paris, Denoël, TADA 7, 2003, p. 135.

67 *Ibid.*, p. 141.

un renoncement à la « magie » de l'artiste et son pouvoir de démiurge se recompose selon des stratégies nouvelles. Dans *Moravagine* toujours, une liste aussi singulière que celle de Zárraga se lit simultanément selon nos deux options primitivistes :

> […] Sur le carrelage blanc des salles, baignoires, ergomètres, percolateurs apparaissaient comme sur un écran, avec cette même grandeur sauvage et terrible qu'ont les objets au cinéma, grandeur d'intensité, qui est aussi l'échelle de l'art nègre, des masques indiens, des fétiches primitifs et qui exprime l'activité latente, l'œuf, la formidable somme d'énergie permanente que contient chaque objet inanimé[68].

Cette description faite par le narrateur Raymond, se remémorant la clinique du Dr Stein où il exerçait en tant que médecin psychiatre, met sur le même plan, d'un point de vue pragmatique et factuel, l'art nègre, les masques indiens et les fétiches avec des installations sanitaires aux accessoires techniques : les objets dégagent tous la même intensité. Mais cette mise en parallèle est simultanément perçue sur un mode poétique où l'intensité et l'énergie se découvrent grâce à des rythmes binaires et ternaires, avec des effets de gradation et de reprise qui favorisent les allitérations et les assonances ; l'intensité et l'énergie sont rythmiques et phoniques, elles découlent de la poétique à l'œuvre et non d'un usage objectif des objets. La création d'isotopies favorise les équivalences entre les objets, parce qu'elle fabrique des réseaux d'analogies : la fonction n'existe que grâce à la forme esthétique proposée.

La double lecture offerte par les textes de Cendrars, au début des années 1920, illustre de façon explicite la transformation du primitivisme littéraire durant la décennie. En phase avec leur temps, qu'il s'agisse de s'y inscrire ou de s'en détacher, les artistes négocient sans cesse entre formes et fonctions, l'utilitarisme n'étant pas une fin en soi. Quand Cendrars fait paraître *Les Petits Contes nègres pour les enfants des blancs* (1928 et 1929), dans une collection pour enfants, le recueil surprend. Ce qui devrait rendre compte d'une fonction, une morale à valeur générale pour chaque conte[69], est, en effet, perdu de vue et Cendrars précise en amorce que seuls les enfants sont aptes à capter la portée des récits :

---

68 *Ibid.*, p. 21-22.

69 Les contes sont « fabriqués » à partir de plusieurs récits déjà récoltés pour l'élaboration d'*Anthologie nègre* dans la « bibliothèque coloniale », notion proposée en 1988 par Valentin

ainsi, la création associée au monde des enfants – d'autres primitifs – est privilégiée par le poète, en instaurant une connivence qui le place au cœur de leur monde. La fabrique poétique – donc la forme – construit un imaginaire dont la fonction – la morale du conte – ne préexiste pas à la lecture qu'en font l'enfant et le poète, tous primitifs. L'adulte raisonnable n'a pas sa place au cœur du processus[70].

Le dilemme de cette relation au monde de l'art et à l'intégration du « monde nègre » dans des productions littéraires françaises, autour des années 1920, se découvre de façon assez étonnante à l'origine de l'œuvre de Cendrars[71]. En effet, le choix de son pseudonyme d'écrivain est discuté dès 1911 et, à cette époque, celui qui se nomme encore Frédéric Sauser annonce à son frère Georges qu'il a trouvé son nouveau nom – Blaise Cendr*art* – mais celui-ci le trouve ostentatoire et lui conseille vivement de changer : ce sera Blaise Cendr*ars*. La clausule « ars » du nouveau patronyme active l'orthographe latine du mot « art » en déployant des usages multiples. De fait, « ars » désigne autant les savoirs, les arts que les métiers et jusqu'à la Renaissance, l'artiste et l'artisan sont regroupés sous le même terme[72]. Le poète se place ainsi sous le signe de la *techné*, de la fabrication, et il perçoit son art comme un savoir-faire, humble et populaire, en lien avec la communauté. Cela se vérifie quand il justifie dans une lettre, en 1913, le titre de son poème *Prose du Transsibérien* :

> Pour le mot Prose ; je l'ai employé dans le *Transsibérien* dans un sens bas-latin de « prosa », « dixtu ». Poème me semblait trop précieux, trop fermé. Prose est plus ouvert, populaire[73].

Y. Mudimbe dans *The Invention of Africa : Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge* (trad. française par L. Vannini, Paris, Présence africaine, 2021).

70 Par contraste, ce constat peut faire comprendre le caractère paternaliste du recueil *Comment les Noirs sont d'anciens blancs*, paru en 1930, où la magie et l'imaginaire disparaissent au profit d'histoires narrant l'origine de la domination des Blancs, par leur choix fonctionnels et utilitaires.

71 Le primitivisme littéraire est peu présent dans la somme proposée par Ph. Dagen, y compris concernant ces années 1920 discutées dans le second tome de *Primitivismes*. Si Tzara le surprend parce qu'il prolonge ses productions et son attrait pour ce qui est nommé la « mode nègre », alors « qu'on s'attend à ce qu'il s'en éloigne » (*op. cit.*, 2021, p. 351), c'est justement parce qu'il n'y a pas succession mais co-présence de primitivismes dont les formes esthétiques se superposent pour faire sens, comme je le montre ici à propos de textes de Cendrars.

72 Voir : *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Barbara Cassin (dir.), Paris, Le Robert – Le Seuil, 2005, p. 108.

73 Blaise Cendrars, « Lettre à Alexandre Smirnov, Paris 23.12.1913 ». Voir : Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars Inédits secrets*, Paris, Club français du livre, 1969, p. 371.

Ainsi, dès 1912, Cendrars négocie sa propre représentation d'artiste, imprégnée de ses lectures de Remy de Gourmont qui place l'artiste hors du monde commun, tout en récusant le monde littéraire, jugé précieux et déphasé : les propos souvent acerbes de Cendrars sont tournés contre les coteries, préférant le monde populaire et l'expérience de la vie. Cette articulation est d'ailleurs à l'œuvre quand il publie en 1927 « Poésie = Publicité ». Il ne s'agit pas de transformer l'une en l'autre, mais de reconnaître que chacune a besoin de l'autre ; la forme rend ainsi possible la fonction.

UN PARADOXE PRIMITIVISTE

Sous cet angle peut se comprendre le maintien des références aux « arts nègres » durant cette décennie qui a neutralisé leur dimension sacrée, les a intégrés à la société techniciste en valorisant leurs « lignes » et leurs fonctions inspiratrices. Il y a là une négociation qui tend pour certains – Le Corbusier ou Cocteau par exemple – à privilégier l'usage mais qui, pour d'autres tels Cendrars et Soupault, maintient le pouvoir d'exorcisme qui avait tant motivé leurs choix primitivistes[74]. Si cette sensibilité primitiviste réussit à perdurer, c'est bien parce que l'artiste a conscience du cul-de-sac utilitariste, devenu idéologie violente au début des années 1930. Cendrars en rend compte, dès 1929, à propos de son roman *Dan Yack* dont le héros – une brute – va entre autres déconstruire, lors de ses expéditions, les fantasmes exotiques de son temps :

> La modernité a tout remis en question.
>
> Notre époque, avec ses besoins de précision, de vitesse, d'énergie, de fragmentation de temps, de diffusion dans l'espace, bouleverse non seulement

74 Dans son article, *op. cit.*, Philippe Sabot interroge dans les années 1930 les ambiguïtés du groupe surréalisme envers le primitivisme. Philippe Dagen réserve au groupe de nombreux commentaires et analyses dans son volume *Primitivismes II. Une guerre moderne* (*op. cit.*). La constance de cet intérêt primitiviste et ses usages multiples se découvre aussi dans une lettre de Cendrars à Jean Giono, datée du 15.02.1929, qui le remercie de l'envoi de *Colline* en associant le monde provençal à une primitivité porteuse d'un essentiel à valoriser : « […] C'est rudement fort d'avoir su écrire ce livre, chez vous, sans un cliché, aux antipodes du classicisme, en pleine communion avec le nègre. […] » [Lettre inédite Fonds Giono – Exposition du MUCEM, Marseille, 2020. Merci à Jean-Yves Laurichesse de cette référence].

> l'aspect du paysage contemporain, mais encore, en exigeant de l'individu de la volonté, de la virtuosité, de la technique, elle bouleverse aussi sa sensibilité, son émotion, sa façon d'être, de penser, d'agir, tout son langage, bref, la vie.
>
> Cette transformation profonde de l'homme d'aujourd'hui ne peut pas s'accomplir sans un ébranlement général de la conscience et un détraquement intime des sens et du cœur : autant de causes, de réactions, de réflexes qui sont le drame, la joie, l'orgueil, le désespoir, la passion de notre génération écorchée et comme à vif[75]…

Cette sensibilité individuelle a été fondatrice pour la création d'un primitivisme littéraire qui appartient de fait à la modernité ; mais les arts industriels des années 1920 – en accentuant la tension entre formes et fonctions – ont « bouleversé la vie », l'être intime. Ainsi, la génération d'artistes qui était vue « de dos » en 1921 est désormais « à vif », éreintée d'un paradoxe primitiviste que la syntaxe cendrarsienne avait su, pourtant avec brio, anticiper. La *forme* reste la clef d'interprétation, car l'homme, pour Cendrars, n'est jamais *objet* de sa propre vie, primitive ou pas :

> « La machine moderne dont l'homme sait se passer[76]. »

Christine Le Quellec Cottier
Université de Lausanne

75 Blaise Cendrars, *Dan Yack* [1929], Paris, Denoël, TADA 4, 2002, p. 292.
76 Blaise Cendrars dans Jean Epstein, *La Poésie d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 214.

BIBLIOGRAPHIE

Aka-Evy, Jean-Luc, *Créativité africaine et primitivisme occidental. Philosophie esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2018.

Apollinaire, Guillaume, *À propos d'art nègre* [1909], Toulouse, Toguna, 1999.

Barillon, Michel, « De la nécessité de sortir du faux dilemme primitivisme/progressisme », *Écologie et Politique*, Lormont, Le Bord de l'eau, nº 53, 2016-2, p. 29-56 : https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique-2016-2-page-29.htm (consulté le 28/01/2022).

Biro, Adam et Passeron, René, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Fribourg, Office du livre et Presses universitaires de France, 1982.

Blachère, Jean-Claude, *Le Modèle nègre. Aspects littéraires du mythe primitiviste au* XX*e siècle chez Apollinaire, Cendrars, Tzara* [1981], Dakar, Nouvelles éditions numériques africaines, 2013.

Cassin, Barbara (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert-Le Seuil, 2005.

Cendrars, Blaise, *Œuvres complètes*, Paris, Denoël, coll. « TADA », t. 1-15, 2001-2006.

Cendrars, Miriam, *Blaise Cendrars – Inédits secrets*, Paris, Club français du livre, 1969.

Dagen, Philippe, *Primitivismes II. Une guerre moderne*, Paris, Gallimard, 2021.

Dagen, Philippe, *Primitivismes. Une invention moderne*, Paris, Gallimard, 2019.

Dagen, Philippe, *Le Peintre, le Poète, le Sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion-Champs, 1998.

Diagne, Souleymane Bachir, *De langue à langue. L'hospitalité de la traduction*, Paris, Albin Michel, 2022.

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

Diamantis, Thémélis, « Freud, l'art moderne et les "misérables cannibales nus" : une perspective décalée sur le destin des pulsions », *Topiques*, Paris, L'Esprit du temps, nº 104, 2008, p. 127-147 : https://www.cairn.info/revue-topique-2008-3-page-127.htm (consulté le 28/01/2022).

Du Perron, Eddy, *Manuscrit trouvé dans une poche. Chronique de la conversion de Bodor Guila*, Anouck Cape (éd.), Paris, Cambourakis, 2010.

Einstein, Carl, *La Sculpture nègre* [1915], *Les Arts d'Afrique*, prés. & trad. par Liliane Meffre, avec Jean-Louis. Paudrat, Arles, Actes Sud / J. Chambon, 2015, p. 15-151.

EPSTEIN, Jean, *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*, Paris, La Sirène, 1921.

ETHERINGTON, Ben, *Literary Primitivism*, Stanford, UPS, 2018.

FROISSART PEZONE, Rossella, « *Le Bulletin de la Vie artistique*. Un réseau moderniste autour de la galerie Bernheim-Jeune » *Les Revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, R. Froissart Pezone et Y. Chevrefils Desbiolles (dir.), Rennes, PUR, 2011, p. 205-226.

KALINOWSKI, Isabelle et STAVRINAKI, Maria (dir.), *Carl Einstein et les primitivismes, Gradhiva*, Paris, 2011.

KRZYWKOWSKI, Isabelle, « Le primitivisme dans la poésie des avant-gardes historiques », *Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les Années 1910-1920. Poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, L'Improviste, 2006, p. 193-214 : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00634798 (consulté le 28/01/2022).

LE QUELLEC COTTIER, Christine, « Blaise Cendrars et Carl Einstein : l'alternative africaine d'un début de siècle », *Blaise Cendrars et le monde germanique*, Birgit Wagner (dir.), *Feuille de routes*–Bulletin de l'AIBC, n° 52, 2014, p. 49-63.

LE QUELLEC COTTIER, Christine, « Transparence de Moravagine », *Sous le signe de Moravagine*, C. Leroy et J.-C. Flückiger (dir.), Caen, Minard, coll. « Archives des lettres modernes », 2006-6, p. 113-128.

MARTIN, François-René, « La France éternelle dans *L'Esprit nouveau*. Questions d'historiographie et de nationalisme », *Les Revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, R. Froissart Pezone et Y. Chevrefils Desbiolles (dir.), Rennes, PUR, 2011, p. 227-240.

MESCHONNIC, Henri, « Le Primitivisme vers la forme-sujet », *La Licorne*, n° 14, 2011 [*Modernité modernité*, Paris, Verdier, 1988] : http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=5095&format=print (consulté le 28/01/2022).

MOURALIS, Bernard (dir.), *Primitivismes*, *Revue des Sciences humaines*, Université de Lille III, n° 227, 1993.

MUDIMBE, Valentin Y., *The Invention of Africa : Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Bloomington, Indiana University Press, 1988. [*L'Invention de l'Afrique*, trad. par Laurent Vannini, Paris, Présence africaine, 2021].

SABOT, Philippe, « Primitivisme et surréalisme : une "synthèse" impossible ? » *Methodos*, n° 3, 2003 : http://journals.openedition.org/methodos/109 (consulté le 28/01/2022).

SARR, Bacary, « Blaise Cendrars "en Afrique" : genèse d'une identité postcoloniale ? » *Aujourd'hui Cendrars*, M. Boucharenc et Ch. Le Quellec Cottier (dir.), Paris, Champion, CBC 12, p. 155-166

SERMIER, Émilien, *Une saison dans le roman. Explorations modernistes : d'Apollinaire à Supervielle 1917-1930)*, Paris, José Corti, 2022.

STEINS, Martin, *Blaise Cendrars bilans nègres*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », n° 169, 1977.

ZUROWSKA, Joanna, « La Lettre de Blaise Cendrars sur *La Poésie d'aujourd'hui* de Jean Epstein », *Blaise Cendrars au vent d'Est*, H. Chudak & J. Zurowska (dir.), Varsovie, PUV, 2000.

LE PRIMITIVISME AUJOURD'HUI, UN MONDE À REPENSER ?

Entretien[1]

Jehanne Denogent et Christine Le Quellec Cottier. – Dans votre ouvrage *Léopold Sédar Senghor. L'art africain comme philosophie* vous montrez que l'aptitude de déchiffrage des arts africains est au fondement de la philosophie de Senghor. Comme lui quelques années auparavant, les artistes d'avant-garde se sont beaucoup intéressés à l'art qu'ils appelaient « nègre ». Comment peut-on penser le lien entre les avant-gardes qui appartiennent à la puissance coloniale et Senghor ? Autrement dit, est ce qu'on peut dire que Picasso, Apollinaire et Cendrars ont posé les prémices d'une pensée philosophique africaine ?

Souleymane Bachir Diagne. – Il faut, en effet, préciser *ce qu'ils ont appelé « art nègre »*, car il s'agit d'une expression utilisée par les Européens, par ces avant-gardes, qui ont lancé la vogue de ce qu'on appelle maintenant « l'art nègre ». Mais j'aimerais m'arrêter sur un autre aspect. Quand vous dites que l'avant-garde *appartient* à la puissance coloniale, il faut réfléchir à l'usage de ce verbe car qu'est-ce que cela veut dire appartenir ? Il est dans la nature des avant-gardes, précisément, de ne pas vraiment appartenir. Leur caractère est cette capacité de ne pas simplement s'inscrire dans le sol qui les a vu naître, et d'avoir la capacité de décentrement. Donc, ces avant-gardes ont été en mesure d'accepter le décentrement auquel les invitait précisément, ces arts qu'ils ont appelé « art nègre ». Et c'est dans cette mesure-là que leur propre décentrement a rencontré ce qui était la recherche de quelqu'un comme Léopold Sédar Senghor. Ils se sont inscrits dans le même champ de questionnement. Quand, par exemple, Picasso raconte sa visite au musée du Trocadéro, il dit : « À un moment donné, je me

1 Par visioconférence, le 17 août 2020.

suis demandé mais pourquoi donc est ce qu'ils sculptent comme ça ? Et donc, qu'est-ce qu'il nous dit ? Que signifie ce langage visuel, ce langage plastique ? ». Ces questions sont également les questions que se posent Senghor et les intellectuels africains, ou afro-descendants parce que j'y inscris aussi les autres pères de la négritude, comme Césaire par exemple. Les avant-gardes y ont apporté leurs propres réponses parce qu'elles venaient de leurs propres recherches. Et quand Picasso pose la question *pourquoi sculptent-ils comme ça ?*, il est en train de poser cette question à partir de sa propre recherche d'un autre langage plastique, à l'époque où il découvre les arts africains. Quand Senghor pose la même question, il y apporte une réponse philosophique consistant à dire quelle est la philosophie, quelle est la cosmologie qu'il y a derrière. Évidemment, ces questions et cette recherche en direction des cosmologies africaines ne sont pas identiques à ce que cherche Picasso avec une question identique. Les avant-gardes n'ont donc pas posé les prémices d'une pensée africaine au sens où ils auraient eux-mêmes posé les fondements sur lesquels les Africains se seraient contentés simplement d'édifier leur propre pensée. Ils ne sont pas à l'initiative de ce que l'on appelle la pensée africaine. Ils ont partagé avec cette recherche de la pensée africaine le même champ de questions. Ils se sont inscrits pour ainsi dire dans la même problématique.

J. D. et C. L. Q. C. – Les avant-gardes parlent d'art, de style ou de lyrisme « nègre » parce qu'ils pensent déceler dans les sculptures et les textes une singularité africaine. Senghor fait lui aussi une ontologie de l'art et du connaître africains. Est-ce qu'il y a une unité de pensée noire, malgré la diversité des cultures, des traditions et des folklores sur le continent africain ?

S. B. D. – En lien avec mon propos précédent, une singularité africaine construite de l'extérieur n'est pas la même chose qu'une pensée d'une certaine ontologie de l'art africain pensée par Senghor. La différence tient au fait que Senghor ne mène pas simplement ses réflexions sur l'art en conversation avec ces avant-gardes. Il faut avoir à l'esprit que pour comprendre la pensée de Senghor, il faut se référer à Bergson, dont l'importance est à souligner. Donc, quand Senghor pose des questions à l'art africain, il est en train de poser non pas simplement des questions

concernant le langage plastique et sa signification, comme les avant-gardes et des artistes, il est en train de se demander quelle philosophie et quelle cosmologie trouvent leur langage dans ces formes-ci. Le second aspect est évidemment la question d'une singularité africaine et d'une unité de la pensée noire, ce qui convoque immédiatement le mot essentialisme. S'agit-il d'un essentialisme ? S'agit-il d'essentialiser la pensée noire, en ignorant l'extrême diversité des manifestations culturelles de la création artistique sur le continent africain ? Il faut faire une distinction très précise dans les concepts. L'essentialisme est une approche probablement fautive parce qu'elle ignore les différences et manque d'en tenir compte. Pendant très longtemps, il suffisait de mettre les pieds dans un coin de l'Afrique pour se dire expert de l'Afrique en général et avoir des idées très générales sur ce qu'était le continent. Mais une fois qu'on est revenu de cette erreur épistémologique, il ne faut pas non plus tordre le bâton dans l'autre sens et se mettre à fractionner tout le continent africain. Qu'est-ce que vous faites quand vous dites par exemple *l'art africain*, au singulier ? Vous n'êtes pas en train de faire de l'essentialisme, mais vous menez une opération d'essentialisation, au sens où vous réduisez à l'essence. Autrement dit, je peux parfaitement parler de l'Ouest africain, même si je n'ignore pas que l'art dogon n'est pas l'art sénoufo qui n'est pas l'art de la sculpture bambara qui n'est pas l'art que l'on peut trouver au Sénégal. En revanche, ce que je vise en disant cela, c'est une approche, un langage qui est partagé. Par exemple, quand Senghor nomme *l'art africain* au singulier, il vise le fait qu'il s'agit d'un art non mimétique. Ce n'est pas un art qui se donne pour finalité la reproduction de l'apparence mais qui, par le langage qu'il emploie, vise autre chose, ce qu'il appelle la *sous-réalité*. Donc, en choisissant des formes géométriques, tels des triangles, rectangles, cercles, votre but n'est pas de reproduire la réalité, puisque nous ne vivons pas dans une réalité géométrique. Donc quel est-il ? Voilà une unité problématique, une unité de question qui peut expliquer que vous traitiez l'art sénoufo ou l'art bambara, ou l'art dogon ou l'art diola de la même manière. Vous n'êtes pas en train de faire de l'essentialisme, mais vous faites une réduction à l'essence, ce qui est une démarche tout à fait différente. Et cela vous permet évidemment de vous donner un objet à penser qui est l'art africain. Disons, pour simplifier, que l'essentialisme manque sa cible, parce que vous réduisez à l'un ce qui est multiple, alors que

l'essentialisation est une démarche qui demande de la rigueur et il vous est tout à fait loisible de le faire pour avoir une interprétation à ce moment-là, convaincante.

J. D. et C. L. Q. C. – La notion de rythme est au cœur de la pensée de Senghor et de sa définition d'une ontologie africaine. Or, on la retrouve aussi dans les écrits de Paul Guillaume, dans les performances Dada ou dans la musique de Darius Milhaud. Est-ce que vous pouvez revenir sur la polysémie de la notion de rythme qui fait rayonner une pensée noire entre les disciplines et les époques ?

S. B. D. – La notion de rythme vient de l'expérience humaine et celle-ci est une expérience universelle. Le rythme se retrouve dans la pensée de Senghor, au cœur de son approche des arts africains, et que ce rythme soit également présent dans la musique de Darius Milhaud ou dans les écrits de Paul Guillaume (même si c'est pour réfléchir sur les arts africains) cela n'a rien d'étonnant du tout. Et il ne faut pas ici parler en termes d'influence. Il s'agit d'une expérience humaine fondamentale de ressentir, dans le mouvement des choses et des sons, une périodicité qui caractérise la notion de rythme ; cela ne doit pas être considéré comme une spécificité africaine. Pourquoi Senghor parle-t-il de rythme ? Est-ce une ontologie africaine ? Dans un écrit qui est probablement un des tout premiers écrits théoriques de la négritude en général, et senghorienne en particulier, « Qu'est-ce que l'homme noir apporte ? » se trouve la fameuse formule : « L'émotion est nègre comme la raison est hellène » – qui doit être comprise comme un propos esthétique si on ne veut pas manquer sa réalité. Dans ce texte, il étudie le langage des arts africains, en particulier de la sculpture africaine, alors qu'il vient de lire le texte de Guillaume et de Munro, juste traduit en français, *La Sculpture nègre primitive*. Il baigne donc dans cette atmosphère philosophique et esthétique installée par Guillaume et Munro, proposant une lecture des formes plastiques utilisées dans la sculpture africaine. Et Senghor, à ce moment-là, a l'idée suivante : « Ces formes géométriques qui sont ainsi assemblées, qu'est ce qui les fait tenir ensemble ? ». Dans ce texte fondateur où il est en train de « lire » véritablement les arts africains, il appelle cela une « force motrice ». Ainsi, pour faire tenir ces formes géométriques ensemble, il faut une sorte de force qui les relie. Il crée

donc un passage du langage plastique à la cosmologie ouest-africaine et en particulier à la cosmologie sérère. Il ne faut pas oublier qu'il a grandi dans cette cosmologie sérère, dont il est familier, tout en ayant vécu entre plusieurs religions, puisque son père s'était converti à la foi catholique et que lui-même a été instruit au séminaire. Mais il voit dans cette force la manifestation d'une ontologie des forces vitales. Selon cette idée « être » est une force, une chose qui existe est une force. Il n'y a donc rien d'inerte dans le monde, pas même le minéral. La pierre est une force inférieure, certes pas identique à celle des hommes ou des animaux ou parmi les Ancêtres, mais cette ontologie de la force vitale est ce qui nous permet d'expliquer les arts africains et en particulier le langage plastique de ces arts.

Dans un tel univers de forces, la différence entre elles revient, pour envisager la question dans le langage traditionnel de la philosophie, à reconnaître le principe d'individuation qui fait que telle force est la vôtre et non celle d'autrui. Cette différence se reconnaîtra au *rythme* de chacun. Les forces expriment un certain rythme et quand un artiste crée, il est en train de sublimer, pour le dire comme Senghor, les forces inférieures qui sont les forces des matériaux qu'il va utiliser – le bois, la pierre, … – pour les élever à la lumière de l'esprit. Quand l'artiste crée, il réunit des rythmes, principe d'individuation des forces, élévation spirituelle. Cela permet de comprendre que la distinction entre esthétique et spiritualité ne fait pas sens. À propos de l'« art nègre », il a été souvent entendu que les objets étaient fabriqués pour des motifs religieux et pas pour des motifs esthétiques… mais toute l'humanité a toujours fabriqué des objets pour des motifs religieux. Si vous lisez l'histoire de l'art en Europe, la création a toujours des finalités spirituelles. Et comme le dit Malraux, *une fois que les dieux sont partis, l'art est là*. Mais les dieux, au départ, président quand même à la construction de ces objets.

Encore une fois, il ne faut pas passer son temps à vouloir chercher une sorte de singularité, une spécificité africaine absolue. Il y a une expérience humaine fondamentale qui est une expérience humaine partagée et sur laquelle il faut toujours faire front lorsqu'on veut expliquer les cultures d'Afrique. Mais l'important est que ces objets ne sont pas simplement religieux parce qu'ils ont un usage religieux. Au principe de leur création se trouve cette activité religieuse qui est l'activité qui va consister à sublimer les forces inférieures pour les élever à la lumière de l'esprit

comme le dit Senghor. Ces objets remplissent une fonction religieuse parce qu'au principe même de leur création se trouve une activité que l'on peut appeler une activité de spiritualisation. Les matériaux utilisés ont été spiritualisés, ce qui est une finalité de l'art. Dire qu'ils sont religieux et opposer le religieux à l'esthétique n'a aucun sens. C'est le religieux lui-même qui est naturellement esthétique. Si vous appelez esthétique la force spirituelle d'un objet qui, dès lors qu'il est créé par l'art, n'est plus d'une certaine manière de ce monde ou de ce temps. Pourquoi est-ce que nous avons le sentiment qu'un objet esthétique, quelle que soit sa localisation, n'est pas vraiment de ce monde ou n'est pas vraiment de ce temps, qu'il est, comme le disait Stendhal, « promesse de bonheur » ?

Le rythme est central parce qu'il est principe de la création mais également principe de réception, c'est-à-dire que vous recevez, en tant que spectateur ou visiteur du musée, cet objet dans sa visée première, dans sa spiritualité et dans la manière dont il est l'expression. Le recevoir, c'est être dans l'attitude rythmique qui permet d'être en phase avec lui. Le rythme est chose plastique et je peux coïncider avec celui de l'objet : je le reçois esthétiquement.

J. D. et C. L. Q. C. – Paul Guillaume et Carl Einstein ont mené une analyse formaliste des sculptures africaines, ce qui a permis une valorisation esthétique et non plus ethnologique des « arts nègres ». Mais en 1921 déjà, Einstein déplore que l'Afrique, « se dérobe comme une anguille à la soif de connaissance des Européens ». Est-ce qu'un constat comme celui-ci fixe les limites du sensible et, de fait, d'un impossible primitivisme ?

S. B. D. – Il est bon de rappeler que les avant-gardes, les poètes et les artistes du début du siècle ont permis de faire passer les arts africains de la catégorie de curiosité ethnographique à la catégorie d'art. Et personne ne l'a fait davantage, par exemple, qu'Apollinaire, qui a passé tout son temps, à un moment donné, à écrire qu'il faut que ces objets d'art africain quittent le musée ethnographique où ils se trouvent simplement entreposés et livrés à la curiosité des visiteurs, parce que ce type de curiosité tient à distance l'objet. Si vous les considérez comme objets d'art, cela signifie qu'ils vous parlent, qu'ils ont quelque chose à vous dire et que vous êtes à l'écoute. Il s'agit là de l'essentiel, car ils n'ont

pas besoin d'être valorisés par un regard européen pour exister. Alors, qu'Einstein déplore que l'Afrique se dérobe à la soif de connaissance des Européens, bon, d'une certaine manière, tant mieux ! Pourquoi l'Afrique serait-elle ainsi ouverte et offerte à la soif de connaissance des Européens ? Cela implique que l'Europe est le lieu des sujets connaissant et que le reste du monde est offert à sa soif de connaissance, qu'elle connaît les autres cultures mieux qu'elles se sont connues elles-mêmes, comme le pensaient Marx et Lévinas…

Il faut considérer une connaissance partagée, non pas simplement dans l'établissement de la soif d'un sujet européen. Il est facile d'opposer à cette attitude celle, quelques années plus tard, de l'ethnologue Marcel Griaule qui, quand il arrive en pays dogon, se dit *Je vais écouter le sage et c'est lui qui va m'expliquer la cosmologie des Dogons. Et ce n'est pas nécessairement moi qui ai les catégories adéquates pour les comprendre. En revanche, en revanche, ce que je vais faire, c'est les traduire dans ma langue et dans ma propre pratique*. Et cette traduction, évidemment, on le sait, est une trahison – *traduttore traditore* – mais elle est créatrice aussi. Vous ne pouvez pas faire autrement que traduire dans vos propres catégories. Et donc c'est une bonne chose dans la relation que des artistes et les poètes d'avant-garde ont eue avec l'Afrique dont ils ont effectué une traduction. Et il n'y a pas à se demander si cette traduction est fidèle ou pas. Fidèle à quoi ? Elle n'a pas à être fidèle. Ils ont traduit selon les questions qu'eux-mêmes se sont posées, selon les recherches dans lesquelles ils s'étaient engagés ; ils avaient estimé que ces objets d'art africain leur parlaient et ils ont traduit dans leur pratique ce qu'ils en avaient compris. Il ne s'agit pas de satisfaire sa soif en ayant une compréhension pleine et entière de l'Afrique *en considérant que l'Afrique s'offre aux Européens*… Il faut toujours se rappeler que, selon la leçon de Glissant, il y a une opacité constitutive de la relation : être en relation signifie pratiquer la traduction, mais non considérer une immanente transparence du monde, la forme suprême de l'européocentrisme…

J. D. et C. L. Q. C. – Évoquer un primitivisme littéraire pose aussi la question de la langue, puisqu'il n'y a pas plus de langues primitives que d'individus primitifs. Les artistes composent et fabriquent à partir de traductions imprimées. Est-ce qu'on doit lire ces traductions en oubliant tout contexte ?

S. B. D. – Si le primitif est une sorte d'humanité à part, une humanité incomplète, ses langues étaient quant à elles nommées *dialectes*, impliquant leur incomplétude face à une langue impériale qui, elle, se posait comme complète. Ce processus était à l'œuvre pour les langues africaines dont trois grands manques étaient soulignés : celui de termes abstraits, de temps futurs et du verbe être. Mais c'est absurde, c'est absurde ! Il n'y a pas de termes abstraits, il y a des usages abstraits de certains termes. Pensez aux mathématiques : on ne peut pas avoir plus abstraits alors qu'elles sont remplies de termes absolument concrets, tels les anneaux, les corps, les tenseurs, les espaces… Vous ne pouvez pas avoir mots plus concrets, mais leur usage est abstrait. Dire d'une langue qu'elle manque de termes abstraits n'a pas de sens, pas plus que d'affirmer d'une langue qu'elle manque de temps futur ! Toutes les langues ont un moyen de dire *demain* et de lui donner un sens abstrait qui aille au-delà de l'expérience immédiate. Quand nous disons *j'espère vous revoir demain*, je ne suis pas en train de vous dire que je vais prendre l'avion ce soir. Je suis en train de vous dire *J'espère que nous allons nous rencontrer dans un monde après Covid où les amis partagent un repas et boivent un verre*. Si les ethnolinguistes considéraient de façon dégradante des langues sans verbe *être*, c'était parce qu'on estimait que la philosophie elle-même était construite sur ce verbe. Le mot « ontologie » est construit sur – *on* qui est le participe en grec du verbe *einai*, et les langues indo-européennes sont définies précisément par le fait que le verbe être a cet usage de copule. La prédication se fait toujours avec le verbe être – un sujet et un prédicat – Socrate est mortel… Ainsi, le prédicat est attribué à un sujet supposé stable et l'ontologie – les catégories logiques et ontologiques d'Aristote – est évidemment construite en fonction, alors que les autres langues du monde disent leur prédication différemment. Cela signifie que toute langue est de toute façon complète, une langue est une manière de dire le monde.

Pour entrer dans des mondes autres, les artistes ont composé ou fabriqué à partir de traductions imprimées. Je suis quelqu'un qui croit à la traduction. La traduction est cette chose qui devrait être impossible puisque si l'on admet qu'une langue est une perspective sur le monde, comment traduire véritablement d'une langue à une autre ? Cet absolu, transgressé, est au cœur du film de science-fiction *Arrival* (2016) où une linguiste va apprendre la langue absolument autre

des extra-terrestres. Elle monte dans leur vaisseau spatial où ils lui enseignent leur langue mais, en réalité, ils sont également en train de lui enseigner une certaine relation au temps. Ainsi, cet apprentissage change sa propre perspective de la réalité, puisqu'elle est capable de vivre dans le présent et de simultanément voir le futur. La métaphysique du film est construite sur cette idée qu'apprendre une langue signifie aussi entrer dans un autre monde.

C'est la raison pour laquelle la traduction devrait être chose impossible. Et pourtant, elle se passe ! Il faut donc considérer deux couples, opacité et intraduisibilité d'une part, et traduction d'autre part. Celle-ci s'effectue sur fond d'expérience humaine, un universel de la vieille formule humaniste : *Je suis humain et rien de ce qui est humain ne m'est étranger*. Et s'il y a « trahison », ce n'est pas un manque, ce n'est pas un échec, elle peut être créatrice. Picasso traduit dans le langage de sa propre recherche, dans le langage des questions que lui-même s'est posées, son expérience de l'« art nègre » et personne ne peut lui dire que cette expérience n'est pas authentique. Le ressenti devient une création, celle des *Demoiselles d'Avignon* par exemple, dont les têtes sont des masques africains. Et donc croire à la traduction, c'est dire *oui, vous avez raison, les artistes composent et fabriquent à partir de traductions, mais c'est ce que nous faisons toujours, y compris à l'intérieur d'une même langue*. Nous sommes toujours en train de traduire dans les termes de notre propre approche et de notre propre perspective.

J. D. et C. L. Q. C. – En 1921, Cendrars publie un recueil de contes africains sous le titre *Anthologie nègre*. Le geste est inédit dans la mesure où il présente les textes débarrassés de leur paratexte ethnologique. Dans quelle mesure peut-on parler, à propos de Cendrars, à propos d'*Anthologie nègre*, de Tristan Tzara avec ses *Poèmes nègres* ou de Carl Einstein, avec ses *Légendes africaines*, de médiateurs culturels, alors que, parallèlement, René Maran publie avec succès Batouala. Est-ce qu'on peut les recevoir de la même façon ?

S. B. D. – Ce ne sont pas des formes différentes de médiation. Par exemple, ce qui me frappe dans *Anthologie nègre* est la manière dont Blaise Cendrars s'efface derrière ses textes, reproduits à partir des témoignages des missionnaires ou des ethnologues. Il offre une très courte

préface où il dit simplement *Regardez comme ces textes sont magnifiques, ils sont traduits. Imaginez ce que serait l'original*. Dans ce prologue, il met en évidence simplement : *ces cultures que nous avons niées sont d'une richesse extraordinaire. Et ce que je vous offre là, c'est simplement un échantillon de ce que ces cultures peuvent produire*. Cette attitude me semble être l'attitude du médiateur par excellence. De la même manière, Maran avec son roman *Batouala* est aussi un médiateur, puisqu'il a montré une Afrique qui n'est pas cette Afrique sauvage, primitive, absolument incompréhensible qui peuplait l'imaginaire colonial, et cela tout en pratiquant une forme de dénonciation du colonialisme. Et donc là, c'est une médiation que je dirais décolonisatrice ; les médiations de Cendrars, de Tzara ou de Carl Einstein, et de tous ceux qui se sont intéressés à l'art « nègre », ont attiré l'attention sur le fait que l'Afrique était un continent avec des civilisations, des cultures, et de ce point de vue, tous ont été des médiateurs. Mais encore une fois, il faut bien se rendre compte qu'à chaque fois, il s'agissait pour ces auteurs-là de leur propre construction de la signification du mot « nègre », identique à celle que Rimbaud avait donnée à ce mot. Quand Rimbaud dit *Je suis un nègre, je suis une bête…*, il est en train de dire *Je suis autre que cette Europe dans laquelle je suis né*. Pour lui, le mot « nègre » est une sorte de ligne de fuite. L'usage de mot « nègre » permet de donner un nom à la rupture qu'ils ont l'impression d'effectuer avec leur propre monde. Ce n'est pas un mot qui décrit une réalité africaine, mais un mot qui dévoile davantage leur propre relation de rupture avec le monde qui est le leur.

J. D. et C. L. Q. C. – Faut-il considérer ce primitivisme comme un exotisme, soit la projection des fantasmes, de ces écrivains ? La question est liée au fait qu'ils imaginent un langage « sauvage », avec des onomatopées, toutes sortes de scansion et de répétitions qui sont au cœur de la projection européenne. S'agit-il d'un retour à l'exotisme, ce qui met en doute la possibilité d'un partage, tel qu'évoqué précédemment ?

S. B. D. – Je ne serai pas aussi sévère. Il faut bien se rendre compte qu'il y a une construction du « nègre », une construction de la négritude par les Européens, ce qui n'est pas la même chose que la recherche de la signification de la négritude par un auteur comme Senghor par

exemple, ou même un auteur comme Césaire, qui parlent à partir d'une expérience qui est la leur. Mais une fois cela dit, il ne faut pas non plus ignorer la générosité qu'il y a dans cette démarche. C'est une manière de donner forme à la représentation qu'ils se font de l'Afrique, plutôt qu'une expression de cette Afrique-là. Mais je ne nie pas la générosité qu'il y a là-derrière et en disant générosité, je suis en train de parler du sens étymologique de ce mot. *Générosité* signifie que nous sommes de la même race, toi et moi, c'est une identification. Dire que je te traite avec générosité est une façon de dire que je m'identifie à toi. Dans *Le Livre de la jungle*, une phrase revient souvent : « Nous sommes du même sang toi et moi ». Voilà la définition de la générosité, une notion d'équivalence dans les civilisations. Celle-ci est au fondement de cette fabrication de la négritude par des avant-gardes européennes.

Quant à l'exotisme, il consiste aussi à tenir à distance de soi les choses – comme projeter ses photos de vacances pour faire remarquer des différences, des bizarreries – alors que l'attitude de Cendrars, dans son avant-propos si court mais si important de *Anthologie nègre*, veut signaler qu'il faut faire attention aux cultures des autres parce que cela élargit notre propre expérience, celle d'une humanité qui est à la fois la même que la nôtre et différente ; c'est une attitude de générosité et je ne l'écrase pas avec ce terme d'exotisme.

J. D. et C. L. Q. C. – Pourrait-on associer le primitivisme à une forme de traduction ? Elle est un mode d'accès à autrui grâce à une immersion dans un univers différent. La notion est positive et échappe à des mises en cause militantes proches de la dénonciation de l'appropriation culturelle.

S. B. D. – Dans la continuité de ce que je viens de dire, je suis pour la considération du caractère positif de cette traduction. La traduction est forcément une trahison, une manière de ne pas comprendre cet autre univers, tout en le comprenant, au sens de s'immerger, de rentrer en contact avec lui, alors qu'une forme d'opacité est à la base de toute relation. Il faut comprendre que la traduction suppose des intraduisibles et que cela ne s'oppose pas à la démarche, au contraire, qu'il s'agit d'une condition nécessaire. C'est bien ce qu'affirme mon amie, la philosophe Barbara Cassin, quand elle précise que le intraduisibles ne sont pas ce qu'on ne peut pas traduire mais ce qu'on ne cesse pas de traduire.

Ce mode de relation est mis en cause par les militants qui dénoncent l'appropriation culturelle. Mais cette « pensée » est tout à fait récente et rétro-projeter ce qu'aujourd'hui nous pouvons dénoncer comme appropriation culturelle sur ce qui a été la démarche des avant-gardes au début du XX^e^ siècle, je crois que cela n'a pas de sens. Dire, par exemple, que la démarche de Picasso était une démarche d'appropriation culturelle n'a aucun sens. Pour deux raisons : comme je l'ai dit, la générosité, au sens de cette mise en relation, est la traduction effectuée. Et deuxièmement, Picasso est venu à ces masques africains à partir de sa propre recherche, des questions qui étaient les siennes, qui ont fait que pendant très longtemps, alors qu'il y avait déjà le corps de ses *Demoiselles d'Avignon*, il n'arrivait pas à leur donner une tête. Il a effacé toutes les têtes qu'il essayait. Et donc ces masques lui ont parlé, en répondant à la question qu'il se posait : quelle tête est-ce que je vais donner à mes demoiselles de cette magnifique ville d'Avignon ? !

J. D. et C. L. Q. C. – Quelle est la responsabilité du chercheur face à ces problématiques qui se croisent par l'usage de termes ? En pensant à ce que faisaient peut-être les artistes au début du siècle et comment la chose est perçue aujourd'hui, dans un temps politiquement et culturellement sensible. Faut-il se positionner avant toute prise de parole ?

S. B. D. – Vous savez, je suis de ceux qui sont perplexes devant ces démarches un peu terroristes qui consistent à voir partout de l'appropriation culturelle. Cela produit des identités qui ne seraient que juxtaposées, donc des opacités mais aucune relation. On aurait que des intraduisibles et pas de la traduction. Je me considère comme un philosophe de la traduction. Je suis donc pour cette socialité et je l'appelle *translationnelle*, pour jouer sur les mots anglais ; je ne crois pas qu'il faille se brider et se censurer a priori.

L'espace public est censé être un lieu qui nous rassemble autour de questions que nous posons ensemble, auxquelles nous pouvons apporter des réponses différentes, divergentes, ce qui est une excellente chose. En revanche, si nous avons un espace public où chacun atteste de la performance de son identité, en estimant que c'est une identité absolument singulière, spécifique, absolument pas partageable, je n'y vois aucune démarche qui favorise la recherche ou l'humanisme. Aujourd'hui,

nous souffrons suffisamment des ethno-nationalismes politiques que nous voyons pour ne pas les reproduire dans les humanités, celles dans lesquelles vous et moi-même sommes engagés.

J. D. et C. L. Q. C. – Par votre parcours personnel et scientifique, vous êtes à la croisée de plusieurs cultures et de plusieurs langues. Comment expliquez-vous la réception très différente du mot primitivisme, par exemple dans le monde américain, anglophone, et dans le monde français et francophone ? Le rejet anglo-saxon est-il vraiment lié à une conscientisation politique dont manqueraient les locuteurs français ?

S. B. D. – Je suis heureux de vivre entre plusieurs continents, plusieurs langues et d'une certaine façon, ceci est devenu ma pratique philosophique. J'appelle cela *penser de langue à langue* et je crois que c'est important effectivement d'être philosophe, d'être traducteur. Sur ce plan, je me mets à l'école, encore une fois, d'Édouard Glissant qui écrit *en présence de toutes les langues du monde*. Et même si l'on n'en parle qu'une, il importe de reconnaître que les langues sont plurielles, et toutes équivalentes. Il faut donc savoir se décentrer, avoir conscience que le propos énoncé n'est possible que parce l'on est à l'intérieur de telle ou telle langue. Qu'en serait-il si je parlais une langue qui voit les choses autrement ? Qu'en serait-il si j'étais dans une langue qui n'a pas le même usage de la copule *être* ? Cette opération de décentrement est très importante pour les humanités que nous pratiquons.

Les mots, quand ils voyagent, se chargent de significations différentes. *Primitivisme* est devenu, en Europe je crois, une catégorie esthétique, et on oublie que quand on sort d'Europe, ce mot ne se réfère qu'à l'idée d'une humanité primitive, sens retenu dans le monde anglo-saxon. En français, pendant très longtemps, la catégorie « arts primitifs » semblait naturelle, mais aujourd'hui sont présentés les « arts premiers » ; il y a donc une conscience de l'origine de ces mots, de leur connotation, et de la nécessité de revisiter le concept. Utiliser le mot primitivisme sans autre forme de procès, n'est pertinent ni politiquement ni même philosophiquement : il est indispensable d'utiliser ce concept en se demandant de quelle manière il est construit ou quelle en est l'origine, pour mesurer le poids de cette origine sur notre discours. L'exemple le plus frappant est sans doute l'usage en français du terme « nègre », alors

qu'il s'agit d'un *ghost writer* en anglais… Faisons attention aux mots que nous employons, à la fois pour des raisons scientifiques et pour des raisons de sensibilité culturelle et politique, c'est important.

Souleymane Bachir Diagne
Université Columbia

DEUXIÈME PARTIE

DE WALT WHITMAN À JULIEN BLAINE

DE CARL EINSTEIN ET BLAISE CENDRARS À LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR

Entre convergences esthétiques et débats artistiques sur le primitivisme et la littérature négro-africaine

Quand, en 1939, Senghor rédige « Ce que l'homme noir apporte[1] », les débats portant sur « la question nègre » agitent la métropole et les colonies depuis déjà une bonne trentaine d'années. L'auteur de *Liberté I* élabore en ces années-là les bases d'une « esthétique négro-africaine » qui se matérialisera davantage dans son article portant le même titre publié en 1956 dans la revue *Diogène*. Senghor y théorise le concept de « *l'âme nègre* », emprunté aux travaux d'africanistes, entre autres le Père Libermann, Maurice Delafosse ou Léo Frobenius, et l'inscrit dans une quête de ce qui fait l'essence et la spécificité des peuples noirs telles qu'elles s'expriment à travers la littérature et l'art. Les soubassements théoriques, philosophiques et épistémologiques de ce texte dessinent en filigrane la cartographie intellectuelle des lectures de Senghor, ses influences, ses « modèles » spirituels dont *La Sculpture nègre primitive* (1929) de Paul Guillaume et Thomas Munro, et *Histoire de la civilisation africaine* (1936) de Léo Frobenius. Or, l'objet fondamental de ces différentes lectures de Senghor s'inscrit dans le contexte tout particulier de la mise en orbite de l'Afrique, de ses cultures et de ses civilisations en métropole, du début XX^e^ siècle jusqu'aux années quarante. Cette actualité de l'Afrique s'est déclinée en partie sous la forme d'un questionnement esthétique singulier et novateur suite à la découverte de « l'art nègre » au début du XX^e^ siècle, tel que l'exhibe *La Sculpture nègre*, essai publié en 1915 par Carl Einstein ; elle passe également par la fascination que l'Afrique et ses

1 Léopold Sédar Senghor, « Ce que l'homme noir apporte », *Liberté I*, Paris, Seuil, 1964 [1939].

cultures exercent sur les avant-gardes littéraires et artistiques en quête d'une altérité primitiviste, perçue souvent comme une énergie *brute* qui rompt avec l'Occident culturel et techniciste, empreinte alternative bien présente dans l'œuvre « africaine » de Blaise Cendrars. Mais l'Afrique a polarisé aussi les curiosités de l'ethnologie – travaux de Henri Tilles, François-V. Equilbecq ou Maurice Delafosse etc. – et devient un terrain fertile pour l'élaboration de thèses culturalistes, « primitivistes », bases d'une science africaniste dont les effets épistémologiques ont longtemps nourri ce qu'il est convenu d'appeler le primitivisme littéraire.

Cette étude s'attachera à examiner, dans un premier temps, comment la notion de primitivité attribuée aux civilisations noires par l'Occident impérial sera déconstruite par les thèses de Cheikh Anta Diop, à partir du concept d'antériorité des civilisations négro-africaines. Ensuite, elle analysera les interfaces qu'ouvre la corrélation entre les constructions de l'Afrique, de ses représentations dans les travaux des africanistes avec les postures esthétiques et littéraires de Senghor, Carl Einstein et Blaise Cendrars quant aux formes de leur « alternative culturelle négro-africaine », dans ce contexte historique traversé par la « crise nègre[2] ». Ces trois différentes postures permettront d'interroger les contours que prendrait un « primitivisme littéraire et artistique » dans leurs écrits sur l'Afrique.

DE L'AFRIQUE ET DE SES REPRÉSENTATIONS : PROBLÉMATIQUE DU PRIMITIVISME

L'analyse de l'histoire des civilisations autour de la vallée du Nil a mis en évidence le rôle joué par l'Égypte dans la construction des contours d'une « antériorité des civilisations africaines[3] » en tant que *source vive*. En effet, l'Égypte pharaonique et la vallée du Nil représentent, dans les discours de savoir produits sur l'Afrique, le lieu inaugural à partir duquel la civilisation de l'humanité s'est constituée, s'est déployée et a

2 Terme que nous empruntons à Michel Leiris dans « La crise nègre dans le monde occidental », *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1125.

3 Cheikh Anta Diop, *Antériorité des civilisations nègres : mythes ou vérité historique ?* Paris, Présence Africaine, 1992 [1967].

suivi des trames historiques et temporelles aussi variées que complexes vers les autres horizons du monde. Ce statut « de mère » des civilisations ou encore de « berceau de l'humanité » cristallise sur le plan historique comme celui de l'imaginaire, toute la problématique des relations entre l'Afrique et l'Occident. Si ce statut d'« antériorité » permet de dresser la cartographie de l'influence de l'Égypte pharaonique sur le reste du monde par son héritage dans les domaines des sciences, des cultures, comme l'ont montré les recherches du savant Cheikh Anta Diop[4], les différents contacts que l'Afrique a eus avec l'Occident au moment de l'amorce de son projet impérialiste ont, néanmoins, construit une autre géographie négative de l'imaginaire qui renvoie l'Afrique à une sphère primitive devenue la périphérie du monde occidental. Dès lors, au-delà de l'aspect chronologique, se met en place une configuration de l'imaginaire qui représente l'Afrique avec deux visages contradictoires qui prennent, d'une part, les formes du modèle pharaonique de Cheikh Anta Diop – modèle par excellence bâti sur une valorisation du statut d'antériorité des cultures africaines comme référence positive – et, d'autre part, une posture et une vision occidentales qui occultent et dénient la pertinence culturelle, civilisationnelle de cette Afrique valorisée par le modèle diopien, en la dépossédant de son héritage. Contrant cet héritage impérial européen, Cheikh Anta Diop prône une alliance fusionnelle construite comme une géographie de l'imaginaire autour des entités Afrique-Égypte pharaonique, marquée par le prisme de la grandeur, de la richesse de l'héritage culturel et scientifique transmis. Ce modèle incarne aux yeux de l'historien sénégalais un exemple de civilisation vers laquelle les peuples de la Méditerranée se sont abreuvés afin de sortir de la barbarie :

> Berceau de la civilisation pendant 10 000 ans au moment où le reste du monde est plongé dans la barbarie, l'Égypte détruite pendant toutes ces occupations successives ne jouera plus aucun rôle sur le plan politique, mais n'en continuera pas moins pendant longtemps encore à initier les jeunes peuples méditerranéens (grecs et romains, entre autres) aux lumières de la civilisation. Elle restera pendant toute l'antiquité la terre classique où les peuples méditerranéens viendront en pèlerinage pour s'abreuver aux sources

4 Voir : *L'Unité culturelle de l'Afrique noire*, Paris, Présence Africaine, 1952 ; *Nations Nègres et Cultures*, Paris, Présence Africaine, t. I & II, 1979 ; *Civilisation ou Barbarie*, Paris, Présence Africaine, 1981.

> des connaissances scientifiques, religieuses, morales, sociales, etc., les plus anciennes que les hommes aient acquises[5].

Cependant, ce rôle de rayonnement culturel, scientifique et économique de l'Afrique autour de la vallée du Nil est remis en cause lors des premières explorations commerciales européennes au XV^e^ siècle. Comme si l'Europe ne pouvait dérouler son projet expansionniste ou légitimer son mouvement vers l'Ailleurs et l'Autre qu'en reniant systématiquement la civilisation de ce dernier et en lui imposant son propre modèle bâti sur l'idée de supériorité culturelle et raciale. Cheikh Anta Diop, de manière plus précise, revient sur ce tournant historique qui voit la naissance du « mythe du nègre » que l'Europe va doter d'attributs négatifs en le renvoyant à une primitivité chronologiquement sortie des sphères de « l'humanité » et plus proche de « l'animalité » :

> « Nègre » devient désormais synonyme d'être primitif, « inférieur, doué d'une mentalité pré-logique ». Et comme l'être humain est toujours soucieux de justifier sa conduite, on ira même plus loin ; le souci de légitimer la colonisation et la traite des esclaves – autrement dit, la condition sociale du Nègre dans le monde moderne – engendrera toute une littérature descriptive des prétendus caractères inférieurs du Nègre. L'esprit de plusieurs générations européennes sera ainsi faussé. L'opinion occidentale se cristallisera et admettra instinctivement comme une vérité révélée que Nègre = Humanité inférieure[6].

Les tournant historiques des XV^e^ et XVI^e^ jusqu'au XIX^e^ siècle représentent donc pour l'Europe – déjà habitée par la hantise de la modernité sur fond de darwinisme, de thèses évolutionnistes (Lévy-Bruhl) – les périodes de gestation d'un nouveau paradigme identitaire ; celui-ci s'attache à renverser les évidences culturelles ainsi que les pertinences épistémologiques de l'Autre pour en faire des épistémès primaires, l'*Archè*, pour ne pas dire « primitifs ». L'Europe trace ainsi sa frontière culturelle qui, à la fois lui permet de s'ériger comme centre du monde et, par le même geste, de projeter, au-delà de sa sphère autocentrée, toute une architecture symbolique plongeant ses racines dans ce qui représente désormais son imaginaire de la périphérie, de la marge. Momar Désiré Kane résume d'ailleurs cet acte fondateur de l'Europe conquérante par

5 Cheikh Anta Diop, *Nations Nègres et Cultures*, *op. cit.*, p. 49.
6 *Ibid.*, p. 53-54.

un titre fort saisissant : *L'Afrique et ses représentations : de la périphérie du monde au cœur de l'imaginaire occidental*[7]. Au cœur de cette posture occidentale cherchant dans les profondeurs d'un inconscient collectif à réifier les figures de l'altérité par des stéréotypes et des clichés, prend sa source le long récit d'infatuation culturelle que l'Europe ne cessera de déployer tout le long des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles comme forme de marquage du territoire de son imaginaire et d'invention eurocentrée de l'autre :

> Tout nous porte à croire que l'Occident érige des barrières culturelles en excluant de son histoire sa part la plus féconde [...] De même que la configuration psychique individuelle, toute structure sociale s'élabore dans le temps en demeurant de façon permanente sous la menace de l'altération. Cette menace prend précisément la forme de l'altérité. L'Autre, l'Étranger, le Barbare, ou le Métèque, est celui dont l'antagonisme me permet d'exister tout en menaçant mon intégrité [...] On ne refoule pas seulement des hommes et des femmes hors des frontières de ce que l'on considère comme son territoire et son terroir propre[8].

En même temps que l'Europe dessine la cartographie imaginaire et la géographie culturelle de l'altérité servant d'objet d'étude et d'expérimentation à son idéologie des Lumières, elle fabrique aussi les conditions de possibilité de son auto-légitimation imposée au reste du monde par la folie de la domination et la logique implacable de l'idéologie du progrès. Les manifestations les plus spectaculaires de cette dernière occupent la deuxième moitié du XIX^e^ siècle et se prolongent jusque dans les avant-gardes du XX^e^ siècle. C'est dans ce contexte d'offensive impériale de l'Occident vers l'Afrique, avec pour véhicules idéologiques, les missionnaires, les colonisateurs, les grands voyageurs scientifiques, ou littéraires et anthropologues comme ethnologues que, se mettent en place les configurations discursives et épistémologiques de l'africanisme.

---

7 Momar Désiré Kane, *Io l'Africaine. L'Afrique et ses représentations : de la périphérie du monde au cœur de l'imaginaire occidental*, Paris, Présence Africaine, 2009.

8 *Ibid.*, p. 18.

LE DISCOURS DE L'ETHNOLOGIE AFRICANISTE : UNE MATRICE DU PRIMITIVISME LITTÉRAIRE ET UN PALIMPSESTE MAL EFFACÉ ?

De quelle audience, de quelle autorité jouit le discours ethnographique auprès de la classe intellectuelle et artistique engagée dans la perspective africaniste ? Quel type de savoir apporte-t-il à la métropole déjà infatuée par les thèses évolutionnistes, les images et les discours de l'exotisme ? Le discours de savoir de l'ethnologie et celui de l'anthropologie africaniste sont-ils devenus une *épistémè* et ont-ils rendu possible le primitivisme littéraire ? Que cela soit à partir de la deuxième moitié du XIX[e] siècle jusqu'à la période des avant-gardes, le mouvement de la Négritude et même au-delà. Les impacts de la force transformatrice de ces discours semblent lisibles sur les productions littéraires, telles que celles de Blaise Cendrars, Carl Einstein ou même Léopold Sédar Senghor. Si, au tournant des années vingt, Cendrars cherche un « renouveau poétique » qui l'oriente vers les travaux des ethnologues africanistes – ce qui transparaît dans la matière assez éclectique de l'*Anthologie*[9] – cette période amorce sa phase « d'appropriation qui a perduré jusqu'en 1930 date à laquelle paraît *Comment les Blancs sont d'anciens noirs*, son dernier recueil nègre[10] ». L'auteur de l'*Anthologie nègre* construit l'architecture de son « œuvre africaine » sur une masse critique des travaux, de discours et d'écrits d'africanistes, sorte de matrice culturelle et esthétique inaugurée par le plasticien Picasso, dès 1907 :

> En 1920, après la guerre, l'art nègre connait 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 norme, 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 de survie[11].

9 Blaise Cendrars, *Anthologie nègre*, Paris, Denoël, TADA 10, 2005 [1921].

10 Christine Le Quellec Cottier, « Préface », Blaise Cendrars, *Anthologie nègre*, Paris, Denoël, 2005, p. XIII.

11 *Ibid.*, p. XIV.

Cette force brute qui motive des tempéraments de personnages incarnant une primitivité salvatrice dans l'œuvre cendrarsienne prend des formes différentes dans celle d'Einstein. Son essai de 1915 veut dégager une perception d'une relation au monde à partir des formes expressives ; il observe la « forme plastique pure », autant qu'ethnologique, pour la déployer dans toute sa complexité, ce que met en évidence Isabelle Krzywkowski :

> […] il y a une « pensée primitive » et que le « primitif » est sans doute en chaque homme, les modèles et les enjeux de la réflexion ne peuvent être que complexes : le « primitivisme » renvoie à tout ce qui peut être considéré comme « premier », et cette polysémie vaut en peinture, comme en littérature. Archaïsme, spontanéité, inconscient, élémentaire construisent, au début du XX^e^ siècle, un réseau de significations et de pratiques, […][12].

La publication de *La Sculpture nègre* en 1915 montre manifestement le choix d'Einstein de rechercher les caractéristiques formelles de la sculpture africaine et d'amorcer un processus d'« intellectualisation » de l'art africain, ce qui constitua à l'époque un acte inaugural et audacieux de sa part. Mais au-delà de l'effet évènementiel que suscita le texte d'Einstein – après la guerre – il témoigne d'une rencontre-fascination qui le pousse, tant pour la culture, la civilisation africaine ou océanienne, que sur la difficile et audacieuse voie d'une valorisation esthétique passant par le principe analogique avec des œuvres européennes. En amorce de *La Sculpture nègre*, il affirme :

> Il n'y a peut-être pas d'autre art que l'Européen aborde avec autant de méfiance que l'art africain. Son premier mouvement est de nier le fait même d'« art » et il exprime la distance qui sépare ces créations de l'état d'esprit européen par un mépris qui va jusqu'à créer une terminologie dépréciative. Cette distance et les préjugés qui en découlent rendent difficile tout jugement esthétique, […]. Le nègre cependant passe depuis toujours pour la partie inférieure que l'on doit traiter sans ménagement et ce qu'il propose est condamné immédiatement comme insuffisant. Pour le juger on a fait appel à de bien vagues hypothèses évolutionnistes. Il lui fallait se livrer aux uns pour servir de faux concept de primitivité […][13].

---

12 Isabelle Krzywkowski, « Le primitivisme dans la poésie des avant-gardes historiques ». *Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les Années 1910-1920. Poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, éd. L'Improviste, p. 5.

13 Carl Einstein, *La Sculpture nègre*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 17.

À ce tournant historique du XX^e siècle, la nouveauté du discours d'Einstein, original et iconoclaste par la rupture épistémologique qu'il introduit dans les milieux artistique et africaniste, exhibe et éclaire l'ampleur de la faille qui le sépare de la configuration du savoir ethno-anthropologique habituel en Occident sur les cultures de peuples noirs ou océaniens. La volonté d'Einstein de transgresser cet ordre de savoir nourri encore fondamentalement de thèses racistes et d'ignorance, lève également un coin du voile sur l'ampleur du marquage qu'exerce l'ethno-anthropologie sur les esprits et plus largement sur les productions littéraires de l'époque. Engagé plus tard, au tournant des années 1930, dans l'aventure de la revue *Documents* avec Michel Leiris et Georges Bataille, Einstein ne sera pas seulement l'empreinte d'une synthèse, inhabituelle et novatrice, entre l'ethnographie et l'esthétique qu'incarne pour lui l'art nègre. Il représente également une forme d'appropriation et de renversement du discours ethnographique qui traverse les travaux de la revue citée. Liliane Meffre, entre autres, biographe d'Einstein, revient sur cet épisode déterminant de sa démarche :

> L'intérêt et la curiosité pour l'art nègre […] étaient apparus au tout début du siècle chez les peintres dits fauves. André Derain, Maurice de Vlaminck, Henri Matisse, et les jeunes cubistes Picasso et Braque. Quelques vingt ans plus tard, les surréalistes s'enthousiasmèrent également pour les arts primitifs, surtout pour l'art océanien. Il serait superflu de revenir sur les circonstances historiques largement connues (le premier achat fait par Vlaminck, la visite de Picasso en juin 1907 au musée d'Ethnographie du Trocadéro…) et sur l'engouement des artistes pour ces objets d'art rapportés d'Afrique qui suscitèrent tant de passions de collectionneurs et firent la fortune de plus d'un marchand parisien (Joseph Brummer, Paul Guillaume, Charles Ratton…)[14].

Liliane Meffre met ici en écho à cette nouvelle perspective artistique d'Einstein, l'engouement qu'a suscité l'art nègre dans les milieux artistiques et littéraires en Occident. Engouement qui engage également Einstein dans la poursuite de son projet de promotion des qualités esthétiques de l'art africain, tout en restant attaché à une curiosité qui l'engage dans la voie plus documentaire, celle de l'aventure avec la revue *Documents*.

---

14 Liliane Meffre, « Préface », Carl Einstein, *La Sculpture nègre*, Paris, L'Harmattan, 1998 [1915], p. 7.

Dans la préface à une anthologie de textes de Frobenius, Senghor dégage les conditions de genèse de l'influence de la pensée de l'ethnologue allemand et de l'africanisme sur sa carrière :

> […] j'avais commencé de suivre des cours à l'Institut d'Ethnologie de Paris, et à l'École pratique des hautes Études. Je vivais donc dans la familiarité intellectuelle des plus grands africanistes, et d'abord des ethnologues et linguistes. Mais quel coup de tonnerre, soudain, que celui de Frobenius !… Toute l'histoire et toute la préhistoire de l'Afrique en furent illuminées – jusque dans les profondeurs. Et nous portons encore, dans notre esprit et dans notre âme, les marques du Maître ; comme des tatouages exécutés aux cérémonies d'initiation dans le bois sacré[15].

Cette rencontre de Senghor avec l'œuvre de Frobenius, dans un contexte particulièrement tendu où les premières élites intellectuelles du monde noir en métropole sont à la recherche d'une caution scientifique pour défendre les civilisations négro-africaines, laisse très peu de place à la nuance intellectuelle et à la relativisation du discours de l'ethnologie qui s'érige comme la voie royale et inaugurale pour connaitre « l'essence des peuples noirs ». C'est que les discours de l'ethnologie configurent une connaissance de l'Afrique et de ses peuples, non seulement par la séduction qu'ils exercent et le savoir qu'ils mettent à la disposition de l'Europe métropolitaine, mais ils rendent aussi possible l'émergence d'un paradigme africaniste sur ceux qu'on pourrait appeler la seconde génération d'africanistes, comprenant le mouvement des étudiants noirs autour des dynamiques de la Négritude et même bien avant, c'est-à-dire durant toute de la période de ce que Leiris appelle « la crise nègre ». James Clifford décrit ce phénomène de relais des générations africanistes ainsi :

> En 1931, avec la création du *Journal de la Société des Africanistes*, on pouvait parler d'un champ intitulé l'« africanisme » (modelé sur la discipline synthétique plus ancienne de l'orientalisme). La vogue de l'art nègre et de la musique contribua à la formation d'un objet culturel, une « civilisation » sur laquelle on pouvait faire des énoncés synthétiques. *Noirs de l'Afrique* et *L'Âme noire* de Maurice Delafosse ont contribué à cette évolution, comme la traduction des écrits de Frobenius. Le travail de Griaule se développait au sein du paradigme

15 Léopold Sédar Senghor, « Préface. Hommage à Léo Frobenius (1873-1973) », *Léo Frobénius 1873-1973, une anthologie*, Wiesbaden, Eike Haberland (éd.), Wiesbaden, Steiner Verlag, 1973, p. VII.

> africaniste en passant, par associations, de l'étude de populations particulières à des généralisations sur l'homme noir […][16].

La place du discours ethnographique pendant cette période fonctionne, dans ce sens, et pendant ce tournant historique, comme un ordre du discours ou une *épistémè* au sens foucaldien. Il apporte en métropole à la fois les bases d'un exotisme, l'altérité, l'étrangeté et l'image d'un ailleurs figé, étiqueté par une volonté de dire une autre référence « culturelle ». Mais cette référence est appréhendée par le prisme du regard euro-centriste, logée dans le moule culturel de l'imaginaire de la métropole et de l'Occident en général. Cependant les savoirs que génère cette ethnologie, inaugurale par l'effet formateur et référentiel que cela provoque dans les entreprises créatrices et écrits culturels en Occident comme dans les colonies, n'en demeurent pas moins problématiques dans leur précision, leur objectivité et leur démarche scientifique ; c'est ce que Valentin Mudimbé n'a pas manqué de dénoncer en évoquant les déterminations européocentristes dans *L'autre Face du royaume* :

> […] Ils nous rendent ainsi à l'ethnologie. Ainsi, cet arrêt sur la présence de l'Africain dans l'art européen nous aura montré non pas le poids de préjugés d'une race sur l'autre […], mais, une fois encore ; l'évidence d'un lieu singulier dans la culture occidentale qui donne regards, une manière de voir l'autre à partir de soi, et explique représentations et discours de l'un sur les autres. Nous pouvons donc nous demander à présent comment s'esquissent concrètement les formes de pareils discours et, dans le discours lui-même, les rapports de l'un et ses autres[17].

Les perspectives scientifiques et épistémologiques qu'ont ouvert ces discours ethnologiques, pour l'historiographie des sciences humaines et sociales, déterminent un horizon de conditionnement intellectuel qui s'est répandu dans les cercles artistiques, littéraires et a organisé la circulation des savoirs comme celles de œuvres. Ces dernières ne portent-elles pas les marques de ce que Mudimbé appelle « le *locus* (lieu) épistémologique de l'invention de l'Afrique et sa signification pour les discours sur l'Afrique[18] » ?

---

16 James Clifford, *Malaise dans la culture. L'Ethnographie, la littérature et l'art au* XX*e siècle*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1998, p. 66.

17 Valentin-Yves Mudimbé, *L'Autre Face du royaume*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 30.

18 *Ibid.*

Ce discours d'un temps colonial est marqué au sceau de l'emprunt, car celui qui crée la forme initiale – sculpture, écrit – reste inatteignable ou alors c'est par le biais d'un filtre, celui du traducteur. Chacun se nourrit des productions et commentaires validés pour à son tour transformer et interpréter. Qu'il s'agisse de copie et transformation de contes à partir des recueils coloniaux, de l'intertexte et de la filiation ethno-philosophique chez les autres – comme Senghor vis-à-vis de Frobenius, Griaule et autres africanistes ou missionnaires – ils sont reliés aux travaux de africanistes de la première génération. De la même manière, Einstein s'est appuyé sur les collections et savoirs de ses amis collectionneurs – tels Daniel-Henri Kahnweiler, Guillaume et Munro avec *La Sculpture nègre primitive*[19] – en proposant un palimpseste du savoir visuel, puisqu'il reproduit les illustrations qui fondent *La Sculpture nègre*.

La mélanophilie du début du siècle passé infuse une bonne partie des écrits du monde artistique et littéraire, avec comme corollaire de curieuses interférences intertextuelles ou même des usages et insertions de passages entiers, par certains écrivains, d'écrits des premiers africanistes sur le monde noir, sur les cultures dites « primitives ». Il y a lieu de se demander comment les textes, les écrits de Carl Einstein, Blaise Cendrars et Senghor s'inscrivent dans cette relation de réécriture ou d'intertextualité avec la matrice primitiviste construite par l'africanisme ?

« Le modèle nègre », pour répéter ce que dit J-C. Blachère, semble inscrire les œuvres de Senghor, de Cendrars (sur l'Afrique) et d'Einstein dans une relation ambiguë avec leurs sources intellectuelles, ethnographiques, artistiques tout en révélant l'ampleur du terreau culturel essentialiste qui les nourrit à des degrés divers dans leur conception et modes d'usage du savoir ethno-anthropologique. Blachère affirme en ce sens :

> L'examen de l'arrière-plan intellectuel du primitivisme nègre au début du XX^e^ siècle, […] n'épuise évidemment pas l'inventaire des influences qui ont pu s'exercer. Chaque personnalité d'écrivain s'est formée de mille et mille circonstances ; ajoutons que les types principaux d'influences que nous avons notés se combinent entre eux selon des dosages infiniment variables. Tel écrivain s'est montré particulièrement sensible aux lectures savantes, tel autre spécialement lié au milieu des peintres, tel autre a montré beaucoup d'intérêt aux récits des voyageurs ou à la littérature coloniale[20].

19 Paul Guillaume et Thomas Munro, *La Sculpture nègre primitive*, Paris, Éditions G. Crès & Cie, 1929.

20 Jean-Claude Blachère, *Le Modèle nègre*, Dakar, Nouvelles Éditions africaines, 1981, p. 22.

On peut constater, par exemple, combien la fameuse formule de Senghor dans « Ce que l'homme noir apporte », « L'émotion est nègre comme la raison hellène » a suscité de commentaires et d'accusations de vision essentialiste du monde noir de la part de chercheurs et lecteurs attentifs aux fondements et sources de son œuvre. Des chercheurs comme le philosophe sénégalais Souleymane Bachir Diagne ont effectué une exégèse soutenue sur cette formule de Senghor pour justifier en partie, par le contexte, le fond de la pensée de Senghor et d'affirmer :

> L'émotion nègre comme la beauté hellène, cela pourra donc s'entendre, dans le contexte où apparait cette formule, de la manière suivante : l'émotion est aux œuvres d'art africaines ce que la raison est à la statuaire hellène ; on pourra soutenir, comme je le fais, que c'est dans les réflexions esthétiques senghoriennes que ce qui est d'abord et avant tout une analogie a trouvé sens avant d'être transféré, avec moins de bonheur certainement, dans le domaine de l'épistémologie[21].

Pourtant, à maintes reprises dans ses écrits, Senghor donne les clefs de ses différentes filiations intellectuelles fondamentalement alimentées par les grandes figures de l'ethnologie allemande. Senghor revient dans ces lignes sur la genèse de ses relations avec l'Allemagne et particulièrement l'ethnologue allemand Léo Frobenius :

> C'est à la sortie de « la première supérieure » du lycée Louis-Le Grand, c'est en Sorbonne – à l'Institut d'ethnologie et à l'École pratique des hautes études – que j'abordais les ethnologues qui me feront redécouvrir les philosophes allemands, dont la pensée de proue s'exprimait par Léo Frobenius. Celui-ci fut, en effet, pour les premiers militants de la Négritude, plus qu'un maître à penser : un réactif véritablement un levain à découvrir, réveiller, affermir les « énergies dormantes » de l'homme noir [...][22].

Par ces propos, l'auteur de *Liberté I* ne cache pas l'ampleur de l'usage de l'appropriation et l'assimilation qu'il fait de l'énonciation ethnographique de Frobenius qui, elle, semble piégée à plusieurs niveaux, par les tentations essentialistes dans son travail d'approche et d'étude des peuples subsahariens. L'objet de l'ethnographie occidentale à cette période est organisé et conditionné par un autre regard, depuis une pulsion scopique

21 Souleymane Bachir Diagne, *Léopold Sédar Senghor. L'Art africain comme philosophie*, Paris, Riveneuve Éditions, p. 58.

22 Léopold Sédar Senghor, *Liberté III, Négritude et Civilisation de l'Universel*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 13.

stéréotypée, tout en générant les contours d'une matrice essentialiste sous forme de motifs primitivistes. Dans un de ses textes Frobenius affirme :

> Par comparaison avec tant de spiritualités, il est facile de trouver l'expression qui convient à l'« africain » : la raideur des plis d'étouffe, la sobriété des parures, la simplicité et le caractère purement fonctionnel, utilitaire des armes, […] la rigueur, l'hostilité des bois sculptés : Il n'y a là rien qui vise à séduire par la douceur et la sensibilité : tout exhale le même relent de feu couvant sous la cendre de l'âtre, de peaux saturées de sueur et de graisse, de glandes sudoripares. Tout est fonctionnel, rude, tectonique, austère.
>
> Voilà le caractère du style africain. Quand on s'est suffisamment familiarisé avec lui pour bien comprendre, on se rend compte très vite qu'exprimant l'essence même de ce continent, il régit toute l'Afrique[23].

Le lecteur de *Liberté I* particulièrement celui de « Ce que l'homme noir apporte » se surprend presque en train de lire phrase par phrase dans le déploiement de la pensée de Senghor, la similarité de la terminologie, la mise en exergue du matériau ethnographique qui indexe les traits et caractères qui définissent l'essence de ce Frobenius appelle « l'Africain », « le style africain », « l'essence même du continent » dans des clichés et stéréotypes. Senghor passerait-il par les canons ethnographiques de l'ethnologue allemand ou de bien d'autres africanistes pour marquer sa dette intellectuelle envers eux et s'engouffrer dans un imaginaire ethnologique pour particulariser les qualités artistiques des Africains, leurs prédispositions naturelles à l'art, la sculpture, la musique, la danse ? C'est dans cette perspective que Senghor présente une particularité certainement, par rapport à Einstein et Cendrars. L'auteur de *Liberté I*, l'une des figures du mouvement de la Négritude, explore la matière et le savoir ethnographiques pour justifier et légitimer la défense des peuples noirs en métropole. Et c'est par la forte assise du discours de l'ethnologie dans la configuration des savoirs de cette période que Senghor a cherché une légitimation de son discours de défense du peuple noir. Dans *Ce que l'homme noir apporte*, la terminologie du discours africaniste sert de support pour décrire les apports de l'homme noir au monde occidental : les notions (âme nègre[24], style nègre[25], culte, ancêtres,

23 Cité par Eike Haberland (éd.), *Léo Frobénius 1873-1973, une anthologie*, Wiesbaden, Steiner Verlag, 1973, p. 69.

24 Léopold Sédar Senghor, « Ce que l'homme noir apporte », *Liberté I*, *op. cit.*, p. 23.

25 *Ibid.*, p. 23.

etc., déjà tant galvaudés par les africanistes inondent ce texte, comme on peut le remarquer dans ce passage : « Le culte concerne les génies et les ancêtres. Il convient de remarquer avec Maurice Delafosse, le plus grand des africanistes en France – je veux dire le plus attentif – que le culte des ancêtres parait antérieur, donc plus nègre. Il est général dans toute l'Afrique noire[26]. »

Si *Ce que l'homme noir apporte* inscrit de manière aussi récurrente les catégories descriptives et sémantiques du discours ethnographique, à la limite d'une appropriation épistémologique, pour autant, Senghor n'en fait pas ainsi le même usage qu'Einstein et Cendrars. Ces derniers ont assez souvent soumis la matière ethnographique aux contraintes formelles d'une esthétisation au point qu'on puisse s'interroger ainsi sur la limite entre ethnologie et art. Où s'arrête le discours ethnologique et à partir de quand entre-t-on dans l'art ou fait-on de l'art ? Cette interrogation parait légitime au regard des usages qu'Einstein et Cendrars font, à des degrés divers, du discours ethnographique. Or, faut-il le noter, le paradoxe d'Einstein est de proposer une autre approche de l'art africain hors de toute orientation ethnographique tout en fréquentant à la fois les marges et les cadres de l'institution ethnographique, à travers non seulement son expérience avec *Documents*, mais également ses fréquentations des milieux artistiques des avant-gardes. Toute la terminologie de *La Sculpture nègre* est traversée et innervée, en ce sens, par l'ethos ethnologique, le discours ethnographique comme l'atteste la préface de Liliane Meffre à *La Sculpture nègre* :

> Mais Einstein ne se voulait pas ethnologue, même s'il fut élu en 1930 parmi les premiers membres titulaires de la Société des Africanistes de Paris, en compagnie de ses amis Paul Rivet et Michel Leiris, et même si ses travaux ultérieurs pouvaient témoigner d'un intérêt croissant pour ce domaine. Non seulement l'ouvrage […] La sculpture africaine, mais aussi des traductions et transpositions qu'il fait des contes et légendes d'Afrique, ses travaux à Bruxelles sur les archives du Congo Belge, comme ses articles dans *Documents*, en particulier [« À propos de l'exposition à la galerie Pigalle »] de 1930, illustrent le souci d'Einstein d'apporter des connaissances ethnographiques pour compléter les connaissances esthétiques[27].

Comme Einstein, « l'alternative africaine » de Cendrars ne s'est pas seulement inscrite dans une esthétisation de la matière ethnographique,

26 *Ibid.*, p. 26.
27 Liliane Meffre, « Préface », Carl Einstein *La Sculpture nègre*, *op. cit.*, p. 11-12.

du savoir africaniste qui l'éloigneraient de l'emprise et de la tentation essentialiste des cultures africaines. Elle semble prendre le visage d'une « primitivisation » inconsciente telle qu'en incarne le modèle, l'œuvre de Gobineau. Dans sa conférence de 1924, « Sur la littérature des nègres », Cendrars ne s'y trompe pas en confirmant et citant Gobineau : « Revenant aux peuples noirs je me demande quelles sont les marques de leur nature : nul doute que ce ne soit ce goût frappant des choses de l'imagination, cette passion véhémente de tout ce qui peut mettre en jeu les parties de l'intelligence les plus inflammables, cette dévotion à tout ce qui tombe sous les sens… la source d'où les arts ont jailli est cachée dans le sang des nègres[28]. »

CONCLUSION

Dans cette étude, nous avons voulu interroger, dans un premier temps, les visions de l'altérité fabriquée à partir de la construction des discours, images et représentations de ce que Momar Désiré Kane appelle la « périphérie du monde occidental » construite par l'Occident lui-même. Cette image occidentale de l'Afrique, nous avons voulu la confronter aux thèses et discours scientifiques de Cheikh Anta Diop qui postulent une déconstruction de ce modèle occidental de civilisation évolutionniste reléguant les peuples noirs dans la primitivité. Par cette configuration épistémologique des cultures africaines, Cheikh Anta Diop a rendu possible une valorisation de « l'antériorité des civilisations nègres » et son impact positif sur le devenir des autres civilisations. Cependant, quelle que fut la pertinence ou l'impact positif du discours de Cheikh Anta Diop sur le devenir des civilisations, entre l'Occident et l'Afrique, le long récit « d'invention de l'Afrique » – résultat d'une production de savoirs et de discours construits par l'ethnologie et l'africanisme – a également installé une « matrice du primitivisme » élaborée sur un fond essentialiste, et a continué à nourrir les mécanismes qui sous-tendent et organisent le fonctionnement du primitivisme littéraire dans certains

28 Blaise Cendrars, *op. cit.*, p. 480.

textes de Senghor, Carl Einstein et Blaise Cendrars. En explorant d'abord le long récit de fabrication de l'altérité par l'Occident impérial, il nous apparait que les formes prises par le primitivisme dans un certain nombre textes, et chez certains auteurs, sont consubstantielles à l'élaboration d'une *épistémè* occidentale ayant sa source dans les XV^e^ et XVI^e^ siècles. Celle-ci traverse la période des Lumières jusque dans la séquence de l'aventure artistique, littéraire des avant-gardes du XX^e^ siècle. Mais les textes examinés dans cette étude – par la diversité des rapports qu'ils entretiennent avec le discours ethnographique – déroulent à la fois, par le mode de l'imprégnation, de l'influence ethnographique (chez Senghor), mais aussi de la réécriture, de l'esthétisation par l'art (Cendrars, Einstein), ou encore un incessant scénario de récupération à des fins artistiques, des motifs et formes primitivistes de cette matrice initiale, ce qui, à notre avis, confère aux textes étudiés un statut de palimpseste mal effacé.

Bacary SARR
Université Cheikh Anta Diop

BIBLIOGRAPHIE

Blachère, Jean-Claude, *Le Modèle nègre*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1981.

Cendrars, Blaise, *Anthologie nègre*, Paris, Denoël, TADA 10, 2005 [1921].

Clifford, James, *Malaise dans la culture. L'Ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Paris, École nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1998.

Diagne, Souleymane Bachir, *Léopold Sédar Senghor. L'Art africain comme philosophie*, Paris, Riveneuve éditions, 2007.

Diop, Cheikh Anta, *L'Unité culturelle de l'Afrique noire*, Paris, Présence Africaine, 1982 [1959].

Diop, Cheikh Anta, *Civilisation ou Barbarie*, Paris, Présence africaine, 1981.

Diop, Cheikh Anta, *Nations Nègres et Culture*, Paris, Présence africaine, t. 1-2, 1979.

Diop, Cheikh Anta, *Antériorité des civilisations nègres : mythes ou vérités historiques ?*, Paris, Présence africaine, 1992 [1967].

Einstein, Carl, *La Sculpture nègre*, Préface de Liliane Meffre, Paris, L'Harmattan, 1998 [1915].

Haberland, Eike, *Léo Frobénius 1873-1973, une anthologie*, Wiesbaden, Steiner Verlag, 1973.

Kane, Momar Désiré, *Io l'Africaine. L'Afrique et ses représentations : de la périphérie du monde au cœur de l'imaginaire occidental*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Krzywkowski, Isabelle, « Le primitivisme dans la poésie des avant-gardes historiques », *Le Temps et l'Espace sont morts hier*, Paris, Éditions L'Improviste, 2006, p. 193-214 : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00634798 (consulté le 28/03/2022).

Leiris, Michel, « La "crise nègre" dans le monde occidental », *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1125-1159.

Senghor, Léopold Sédar, « Ce que l'homme noir apporte », *Liberté I*, Paris, Seuil, 1964 [1939].

Senghor, Léopold Sédar, *Liberté III*, Paris, Seuil, 1977.

LES « POÈMES NÈGRES » PAR TRISTAN TZARA ET LE MYTHE DU PRIMITIVISME

Peu employé par les avant-gardes elles-mêmes, le terme de primitivisme est surtout mobilisé par l'histoire de l'art pour désigner la fascination que ressentent quelques artistes, au début du XX^e^ siècle, à la vue de sculptures issues d'Afrique et d'Océanie, ainsi que les œuvres qui en résultent. Ce « Isme » unifie des représentations et des pratiques diverses[1]. Si le primitivisme est « une invention moderne[2] », selon les termes de Philippe Dagen, je postule qu'il est aussi une invention de la part des historiens de l'art et de la littérature[3]. Au même titre qu'il y a un mythe du « primitif[4] », véhiculé dans les années 1910-1920, il y a un mythe du primitivisme[5], développé depuis plusieurs décennies. Parce que ce discours construit *a posteriori* oriente, de manière tacite, la recherche en littérature, il demande à être explicité.

À partir des éditions du dossier de « Poèmes nègres » par Tristan Tzara, je souhaite interroger le rôle qu'a eu la critique dans la définition d'un

---

1 Sur ce sujet, voir Anna Boschetti, *Isms. Du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Culture & Société », 2014.

2 Philippe Dagen, *Primitivismes : une invention moderne*, Paris, Gallimard, 2019.

3 Le deuxième opus de la réflexion de Philippe Dagen, *Primitivismes II : Une guerre moderne*, a paru en février 2021 aux éditions Gallimard.

4 Jean-Claude Blachère décrit la fascination pour la figure du « primitif », au début du XX^e^ siècle, comme un mythe. Jean-Claude Blachère, *Le Modèle nègre : Aspects littéraitres du mythe primitiviste au XX^e^ siècle chez Apollinaire Cendrars Tzara*, Dakar, Abidjan et Lomé, Nouvelles éditions africaines, 1981.

5 Pour Daniel J. Sherman, le primitivisme constitue à la fois un discours, un fantasme, une partie d'un dispositif colonial et un mythe, auquel participent les historiens. Les histoires classiques du primitivisme, selon Sherman, montrent « une part d'oubli, d'atténuation ou de dissimulation » du fait colonial et du contexte historique. En cela, elles fonctionnent comme un mythe, au sens barthésien de « parole dépolitisée » et anhistorique. Daniel J. Sherman, *Le Primitivisme en France et les fins d'empires (19451975)*, traduction par Sylvie Muller, Dijon, Les Presses du réel, 2018, p. 13.

primitivisme littéraire. Datant respectivement de 1975 et de 2006, les deux éditions du recueil font apparaître, par leur paratexte et leur geste même, une orientation critique. Tzara étant une figure importante de l'intérêt pour les cultures dites « nègres » au début du XX^e^ siècle, les éditions des « Poèmes nègres » ont inévitablement marqué la recherche sur le primitivisme littéraire.

« Poèmes nègres » regroupe différents textes d'origine africaine ou océanienne, que Tzara a recopiés dans ses notes lors de son séjour à Zürich de 1915 à 1919. Pendant cette période, il a assidument fréquenté la bibliothèque, où il a consulté quantité d'ouvrages et de revues ethnologiques. De ces lectures, il a recopié, traduit et adapté les transcriptions d'arts verbaux extra-occidentaux faites par les missionnaires ou les administrateurs coloniaux. Ces textes sont issus d'Océanie, notamment d'îles indonésiennes ou des peuples appelés Loritja et Aranda[6], et d'Afrique, principalement d'Afrique centrale et du sud. Dans le dossier ainsi constitué se trouve une quarantaine de textes. Plusieurs ont paru dans la revue *Dada*, comme « Chanson du Cacadou », d'autres sont performés lors des « Soirées nègres » à Zurich, entre 1916 et 1919, accompagnés de musiques et de danses. La majorité reste non publiée, dans les dossiers personnels de Tzara.

L'ensemble de ces documents est édité par Henri Béhar en 1975 dans les œuvres complètes, sous le titre de « Poèmes nègres ». L'éditeur reprend ainsi le titre annoncé par Tzara en 1917 dans la revue *Dada* et donne une unité à ces textes épars : fragments de chants, énigmes, contes. En 2006, Marc Dachy propose une nouvelle édition des « Poèmes nègres » dans un ouvrage qui regroupe aussi les notes publiées dans *SIC* ainsi que quelques essais publiés entre 1928 et 1955. Dachy annonce que cette édition « s'écarte sur près d'une cinquantaine de points de leur première édition française[7] » par Henri Béhar.

Mon propos prend la forme d'une série de notes sur ces deux publications, sur leur manière d'introduire les textes extra-occidentaux

6 Le nom « Loritja » (ou « Luritja ») n'est pas employé par ce peuple, qui se désigne par « Kukatja ». « Loritja » est un terme dépréciatif aranda, signifiant « l'étranger ». Les Kukatja et les Aranda, ou Arrernte, vivent en Australie centrale. Voir Sarah Holcombe, « The Politico-Historical Construction of the Pintupi Luritja and the Concept of Tribe », *Oceania*, vol. 74, n° 4, 2004, p. 257–275.

7 Marc Dachy (éd.), Tristan Tzara, *Découverte des arts dits primitifs suivi de Poèmes nègres*, Paris, Hazan, 2006, p. 21.

et de présenter la démarche de Tristan Tzara. Ces notes partent du principe, introduit par James Clifford[8], que toute collection d'objets, d'expériences ou de textes, est historiquement et géographiquement située. Les « Poèmes nègres » sont issus d'un triple geste de collectionneur. Le premier est le fait des missionnaires, qui ont transcrit (donc transformé) des arts verbaux extra-occidentaux. Le second réside dans le choix de Tzara, parmi ces transcriptions, d'un certain nombre de textes. Le dernier est celui des éditeurs qui ont infléchi le sens des « Poèmes nègres », ne serait-ce qu'en les publiant en recueil[9]. En confrontant ces éditions aux manuscrits consultés à la Bibliothèque Jacques Doucet, il s'agira d'interroger quelles conceptions du primitivisme les éditions des « Poèmes nègres » véhiculent et en quoi elles informent la réception de la démarche de Tzara.

CE QU'ÉDITER LES « POÈMES NÈGRES » VEUT DIRE

Lorsqu'Henri Béhar édite les « Poèmes nègres » dans le premier volume des œuvres complètes de Tristan Tzara, en 1975, il crée une entité qui n'existait pas jusque-là. Tzara n'avait, en effet, publié que quelques textes dans la revue *Dada*. La majorité existait à l'état de notes dans ses cahiers. Pour quelle raison l'auteur choisit de ne pas publier l'ensemble des textes récoltés ? Seuls cinq textes paraissent dans des revues alors qu'un nombre plus important est performé lors des « Soirées nègres », comme l'atteste le programme[10]. Il semble que l'intérêt porté par Tzara aux arts verbaux extra-occidentaux ait été, en partie, orienté par le projet de performance et l'idée d'oralité. La publication écrite

8 Voir James Clifford, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, trad. par Marie-Anna Sichère, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. « Espaces de l'art », 1996.

9 Henri Béhar revendique d'ailleurs « l'invention (au sens juridique du terme) ou, si l'on préfère, la première édition du recueil de Poèmes nègres de Tristan Tzara ». Henri Béhar, « Lumière noire : Tristan Tzara et ses "poèmes nègres" », *Mélusine*, le 24 février 2018 : https://melusine-surrealisme.fr/henribehar/wp/?p=1013 (consulté le 25/03/2020).

10 Tristan Tzara, *Chronique zurichoise 1915-1919 / Tristan Tzara*, Crisnée, Éditions Yellow Now, coll. « Transjectoires », 1979.

en volume ne laisserait ainsi que peu de place à cette dimension de la littérature extra-occidentale. Quoi qu'il en soit, rassembler en un recueil et publier ce que l'auteur avait choisi de garder privé est un geste éditorial fort qui implique une série de choix significatifs : la sélection des textes, l'ordre, les titres. L'édition ne se contente pas de rendre visible un pan du travail de Tzara, mais elle le présente selon un projet, qu'il est nécessaire désormais de mettre à jour.

Le titre « Poèmes nègres » est de Tzara. Le poète annonce un « volume de poèmes nègres » en sous-titre de la « Chanson du Cacadou », publiée dans la revue *Dada* nº 1[11]. Au même endroit, il précise qu'il a traduit ce texte issu du folklore loritja. Il ne se présente donc pas comme l'auteur. Notons que Tzara traduit depuis les transcriptions de missionnaires allemands et non pas depuis les langues originales[12]. La première traduction est prise en charge par les ethnographes ou les missionnaires qu'il consulte. Lorsqu'il interprète certains des textes pendant les « Soirées nègres », il ne manque pas non plus d'indiquer leur origine et leur provenance[13].

Dans les éditions complètes, le rôle de traducteur est toutefois relégué au second plan, mentionné uniquement dans la préface. La curiosité de Tzara envers des traditions littéraires non reconnues importe davantage. Ce geste éditorial fait de lui le créateur des poèmes en tant que poèmes, au point où l'on parle des « Poèmes nègres » de Tzara. Certes, le traducteur est aussi un créateur, il n'empêche que les éditions complètes déplacent légèrement l'auctorialité pour faire apparaître les « Poèmes nègres » comme l'invention de Tzara, qui est celle en fait d'avoir déplacé certains textes des revues ethnologiques aux revues avant-gardistes. Clifford relève le même phénomène à partir de l'exposition *« Primitivism » in 20th Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern* au MOMA en 1984, organisée par William Rubin. L'exposition « célèbre la générosité du modernisme, désormais placé à une échelle globale mais excluant [...]

11 Sous le titre de la « Chanson du Cacadou », figure la mention suivante : « de la tribu Aranda extrait du volume de poèmes nègres traduits par Tristan Tzara (en préparation) ». « Chanson du Cacadou », *Dada*, nº 1, 1917.

12 Pour une étude des phénomènes de traduction dans les « Poèmes nègres », voir Weiter Veit, « Dada Among the Missionaries : Sources of Tristan Tzara's "Poèmes nègres" », *Migration and Cultural Contact : Germany and Australia*, Andrea Bandhauer et Maria Veber (dir.), Sydney, SUP, 2009, p. 45-88.

13 Voir Tristan Tzara, *Découverte des arts dits primitifs suivi de, Poèmes nègres*, *op. cit.*, p. 18.

les modernismes du tiers monde[14] ». Les éditions complètes des « Poèmes nègres » valorisent Tzara comme créateur, en omettant son rôle de traducteur. Dans la préface de Marc Dachy, le « génie propre de Tzara » est de détourner « ces textes de leur contexte scientifique au profit du domaine de la poésie et des idées[15] ». Or, les éditions contribuent à ce déplacement.

La publication de 1975 change le statut des « Poèmes nègres » car les transcriptions faites par Tzara constituent des notes de lecture prises lors des recherches à la bibliothèque. Malgré ce qu'il annonçait dans le premier numéro de la revue *Dada*, Tzara ne semble pas avoir poursuivi le projet de publier un volume de « Poèmes nègres ». En éditant ces notes, Henri Béhar leur donne un autre statut, indiqué par le titre : celui de poèmes. Béhar, puis Dachy, suppriment les informations liées aux sources ethnographiques pour faire apparaître uniquement les formes littéraires. Dans ses notes, à côté des transcriptions et des traductions, Tzara dresse, en effet, plusieurs bibliographies des ouvrages consultés ou à consulter. En choisissant de ne pas reproduire ces éléments de documentation, les éditeurs placent le volume sur un plan littéraire. De notes de travail, ils font des poèmes. En somme, ils font acte de primitivisme sur les poèmes relevés par Tzara. Pourquoi ne pas reproduire les bibliographies établies par Tzara, alors qu'on sait l'importance de celle incluse dans l'*Anthologie nègre*, volume de contes édité par Cendrars en 1921[16] ? Les raisons sont probablement d'ordre éditorial. Reste que le recueil des « Poèmes nègres », détaché du contexte scientifique, met en avant la figure de Tzara et son « génie propre ».

Les bibliographies de Tzara attestent cependant d'un intérêt et d'une connaissance beaucoup plus fine de l'Afrique que les premiers articles d'Apollinaire en 1909 et 1912, par exemple, qui appellent à une reconnaissance esthétique de l'« art nègre » et non ethnologique[17]. La valorisation de la littérature africaine est plus tardive et se présente

14 James Clifford, *op. cit.*, p. 195.

15 Tristan Tzara, *Découverte des arts dits primitifs* suivi de *Poèmes nègres*, *op. cit.*, p. 19.

16 Voir Christine Le Quellec Cottier, « Préface », Blaise Cendrars, *Anthologie nègre ; Petits contes nègres pour les enfants des Blancs ; Comment les Blancs sont d'anciens Noirs ; La création du monde*, Paris, Denoël, Tout Autour d'Aujourd'hui, 2005, p. IX-XXIX.

17 Voir notamment Guillaume Apollinaire, « Sur les musées », *Œuvres en prose complètes*, t. 2, Pierre Caizergues et Michel Décaudin (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991 ; Guillaume Apollinaire, « Exotisme et ethnographie », *op. cit.*

selon d'autres modalités, liées entre autres à la nature des sources. Alors que l'appréhension des sculptures africaines se fait de manière directe et immédiate, détachée du contexte, les textes sont trouvés dans des ouvrages ou des articles ethnologiques qui communiquent des informations sur leur performance, sur leur signification sociale et symbolique. La découverte de ces textes nécessite un travail de recherche beaucoup plus long. Par ailleurs, les missionnaires ou les ethnographes qui transcrivent les pratiques textuelles extra-occidentales – il y a des chants, des devinettes ou des contes – sont souvent élogieux à leur égard. Ils relèvent l'ingéniosité et la beauté de ces arts qu'ils n'hésitent pas à qualifier de « poésie » ou de « poésie lyrique[18] », à l'instar d'Henri Alexandre Junod. Les sources du primitivisme en art et en littérature diffèrent donc non seulement par leur nature, plastique ou textuelle, mais aussi par leur statut, reconnaissance initiale comme objet culturel ou, au contraire, comme preuve ethnologique. Le modèle du primitivisme artistique doit ainsi être nuancé pour aborder les cas en littérature. Les distinctions de l'ethnologie et de la littérature se posent de manière moins tranchée et hermétique. L'intérêt du poète Tzara pour ces textes est orienté aussi par leur signification culturelle. Ses notes montrent une connaissance et une curiosité pour le contexte qui participe également du « domaine de la poésie et des idées[19] ».

L'ATTRIBUTION DES TEXTES

Dans ses manuscrits, Tzara se révèle être un lecteur attentif et consciencieux. Sur plusieurs pages, il indique la provenance des textes, en mentionnant l'ouvrage, son auteur, la page et même la cote à la bibliothèque de Zurich. Henri Béhar, dans l'appareil de notes de l'édition de 1975, trouve l'origine de quelques références manquantes

18 Voir par exemple Henri Alexandre Junod, *Les Chants et les Contes des BaRonga de la Baie de Delagoa recueillis et transcrits par Henri A. Junod de la Mission romande*, Lausanne, G. Bridel, 1897. Tzara a lu cet ouvrage du missionnaire suisse, duquel il a recopié plusieurs textes des « Poèmes nègres ».

19 Tristan Tzara, *Découverte des arts dits primitifs* suivi de *Poèmes nègres*, *op. cit.*, p. 21.

et il recopie certaines des indications de Tzara, mais pas toutes[20]. Cela lui permet, néanmoins, d'« avancer l'hypothèse qu'aucun des "Poèmes nègres" n'est le fruit d'une supercherie dadaïste[21]. » Marc Dachy note lui aussi le sérieux scientifique du travail de documentation de Tristan Tzara, sans reproduire les références dans l'appareil de notes, d'ailleurs inexistant. La mention des sources utilisées fonde la qualité du travail de Tzara, mais le référent africain ou océanien est, de fait, évacué. Les « Poèmes nègres », tels qu'édités en 1975 puis en 2006, apparaissent comme une création de Tristan Tzara. Certes, des exigences éditoriales ont présidé à ces choix. Mais ce désintérêt des cultures africaines et océaniennes au profit de la valorisation du poète, génie visionnaire, nécessite d'être interrogé, sans que cela ne remette en question l'intérêt de la démarche du poète.

Les archives de Tzara montrent une rigueur dont les éditions ne rendent pas tout à fait compte. Elles révèlent une connaissance en accord avec le savoir de son temps. Depuis le tournant du XX^e^ siècle, le développement de démarches ethnographiques et du missionnariat offre, en effet, une multitude d'observations de terrain, issues des quatre coins du globe, révélant des coutumes et des cultures différentes. L'Afrique n'est plus le continent inexploré du XIX^e^ siècle, occupé par une seule et vaste « race nègre ». Les explorateurs coloniaux y découvrent différentes cultures : les Bambara, les BaRonga, les Ewe, etc. Les archives de Tzara montrent qu'il a conscience, dans une certaine mesure, des particularités ethniques, linguistiques et folkloriques des peuples africains et océaniens. Le titre générique qu'il propose dans les revues, « poèmes nègres », désigne moins une origine géographique, indiquée en sous-titre, que ce que Tzara considère être un caractère ou un style « nègre ».

En ne reproduisant pas les références bibliographiques données par Tzara, non seulement les éditions masquent cette connaissance, mais elles créent aussi, ou accentuent, une généralisation ethnique qui n'est pas présente dans le dossier du poète. L'acte de sublimation de Tzara prime sur l'origine des textes. Certaines erreurs de transcription, qui

20 Pour une liste complète des sources utilisées par Tristan Tzara, voir Jehanne Denogent, « Rythmes & sonorités. Poèmes nègres par Tristan Tzara », Christine Le Quellec Cottier et Claude Leroy (dir.), *Constellation Cendrars*, n° 5, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 23-40.

21 Henri Béhar (éd.), Tristan Tzara, *Œuvres complètes, t. I (1912-1924)*, Paris, Flammarion, 1975, p. 715.

ne font pas partie des erreurs corrigées par Marc Dachy, montrent le même désintérêt du référent africain ou océanien. Il ne s'agit pas, par exemple, du peuple « Lounji » mais « Louyi » (selon l'appellation d'époque) dans le Haut-Zambèze, précision qui permet d'identifier la source de Tzara, c'est-à-dire un ouvrage d'Édouard Jacottet[22]. Cet ouvrage est d'ailleurs employé aussi par Cendrars pour l'*Anthologie nègre*. Autre exemple : le « rongué à Chiriudja vivoga » apparaît dans les deux éditions sous le titre de « Îles Keij », qui sont des îles indonésiennes. Or, la mention de la brousse et d'autres éléments révèlent un cadre bien peu océanien. C'est que le feuillet sur lequel est noté ce texte, sans titre, s'est glissé derrière deux transcriptions issues véritablement des Îles Keij. Le « rongé à Chiriudja vivoga » provient d'Afrique du Sud et a été transcrit à partir d'un livre d'Henri-Alexandre Junod[23]. Anecdotiques et maladroites, ces erreurs transmettent, néanmoins, les textes des « Poèmes nègres » selon un certain angle de vue qui ne prend pas en compte leur origine culturelle.

Or, l'attribution des textes importe, et ce pour plusieurs raisons. Elle touche à des considérations éthiques, dans la mesure où les éditions des « Poèmes nègres » peuvent être vues, dans le cadre des débats contemporains, comme une forme de dépossession ou d'appropriation culturelle. Tzara avait toutefois connaissance de l'origine des textes et avait choisi de ne pas les publier. S'intéresser aux sources utilisées par l'auteur implique de ne pas le considérer comme le créateur des « Poèmes nègres », mais de réfléchir à l'opération de resémantisation qu'il opère. Le poète apparaît ainsi comme un traducteur, selon le terme cher au philosophe Souleymane Bachir Diagne[24]. Il choisit certains textes, les transcrit et les transforme[25]. Pour la circulation de ces textes, il convient

22 Édouard Jacottet, *Études sur les langues du HautZambèze. Textes originaux, recueillis et traduits en français et précédés d'une esquisse grammaticale* (Publications de l'École des Lettres d'Alger. Bulletin de correspondance africaine 16), Paris, E. Leroux, 1901.

23 Henri Alexandre Junod, *Les BaRonga : Étude ethnographique sur les indigènes de la baie de la Delagoa mœurs, Droit coutumier, vie nationale, Industrie, Traditions, Superstitions et Religion*, Neuchâtel, S.N., 1898.

24 Souleymane Bachir Diagne, *De langue à langue. L'hospitalité de la traduction*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Idées », 2022.

25 Pour une étude des transformations des « Poèmes nègres » effectuées par Tristan Tzara, voir Jehanne Denogent, « L'art DADA de l'appropriation. Les "Poèmes nègres" comme phénomène de transfert culturel », Sébastien Heiniger, Magali Bossi et Éléonore Devevey (dir.), *Fabula / Les colloques*, *Traduire, transposer, composer. Passages des arts verbaux extra-occidentaux*

d'interroger le processus de sélection. Quels sont les types de textes choisis ? Quels aspects des textes sources sont sélectionnés et lesquels sont ignorés ?

Contrairement à Cendrars quelques années plus tard, Tzara ne s'intéresse pas tellement à des formes narratives comme les contes. Les textes sélectionnés sont courts et la majorité de son dossier est constituée de chants : « Chant pour construire », « Chant pour hacher », « Chanson du Cacadou » ou « Totowaka ». Ce dernier chant accompagnait le déchargement d'un navire en Nouvelle-Zélande. Tzara a trouvé la transcription de la chanson dans un ouvrage de Karl Bücher de 1899, intitulé *Arbeit und Rhytmus*. Le rythme est celui du travail en groupe, mais aussi celui de la musique et celui de la scansion[26], ce qui a assurément intrigué Tzara pendant cette période d'émulation dadaïste. La chanson fait partie d'un tout, inscrite dans un contexte social et culturel qui lui donne sens. De nombreuses sources ethnographiques insistent d'ailleurs sur l'importance d'une littérature africaine ou océanienne ancrée dans le quotidien d'une communauté. Cette signification sociale oriente l'intérêt de Tzara, de même que la pluridisciplinarité des productions littéraires africaines. En effet, comme l'écrit Henri Alexandre Junod en 1897 : « la musique, la poésie, la danse, y sont donc intimement unis[27]. »

---

en langue française, 2020 : http://www.fabula.org/colloques/document6944.php (consulté le 05/01/2022).

26 L'ouvrage a connu plusieurs rééditions et témoigne d'une préoccupation d'époque à repenser un mode de vie et un rapport à la collectivité pendant une période industrielle. Selon Bücher, la musique, la littérature et la danse sont issus des mouvements du travail dans la communauté. Sur la réception de cet ouvrage, voir Inge Baxmann, « Utopies du travail heureux au début du XX^e^ siècle », *Agôn*, 3, 2010 : http://journals.openedition.org/agon/1368 (consulté le 26/11/2020).

27 Henri Alexandre Junod, *Les Chants et les Contes des BaRonga de la Baie de Delagoa recueillis et transcrits par Henri A. Junod de la Mission romande*, *op. cit.*, p. 21.

ÉNIGMES ET ABSTRACTION

Les deux éditions tendent à décontextualiser les textes des « Poèmes nègres », ce dont témoignent les intitulés, repris comme des titres plutôt que comme des indications anthropologiques ou géographiques. Le titre « Iles Keij » ne semble pas induire, par exemple, de lien référentiel avec l'Indonésie, mais apparaît comme un terme exotique, voire abstrait. Le fait de ne pas connaître l'usage et le genre de certains textes participe aussi à créer cette impression d'abstraction. Dans « Ba Ronga », il est, par exemple, difficile de saisir une structure narrative, rythmique ou phonologique, parce qu'il s'agit en réalité d'une série d'énigmes. Mais le manque de lisibilité des notes de Tzara a sûrement faussé la transcription, qui a assemblé ces éléments épars en une suite de vers décidément très dadaïstes :

> Le lac sèche par ses bords
> L'éléphant meurt par une petite flèche
> Les piailleries du verdier
> Tu mourras avec ton mensonge
> Je sculpte encore un bâton de bois de fer
> J'y pense encore
> Le bruit que fait une défense d'éléphant fêlée
> La colère d'un homme affamé
> […][28]

Dans les notes de Tzara et dans l'ouvrage d'Henri Alexandre Junod dont les énigmes sont issues, les vers vont par paire, selon une logique de question-réponse. Entre les transcriptions de Tzara et les œuvres complètes, le rythme et le sens sont donc transformés. Les éditions créent, de manière involontaire, des analogies formelles entre les expérimentations dada et les énigmes Ba Ronga, en détachant le langage du référent. Ces analogies confortent l'idée véhiculée d'un primitivisme littéraire comme expérimentation formelle et non comme un travail érudit de recherche. Mais les archives de Tzara révèlent une démarche, en réalité, très documentée.

Tzara a extrait cette série d'énigmes d'un ouvrage d'Henri Alexandre Junod précisant le cadre dans lequel elles sont performées :

---

28 Tristan Tzara, *Œuvres complètes, t. I (1912-1924)*, *op. cit.*, p. 1267.

> C'est le soir, dans la hutte, autour du feu, ou bien dehors, à la vague clarté qui tombe du ciel étoilé de l'hémisphère sud ; les habitants du village se réunissent. La nature est endormie. Seules les hyènes ou les oiseaux de nuit font entendre des cris plaintifs du côté de la forêt. Et là, jeunes et vieux, satisfaits du bon repas qu'ils viennent de faire, se mettent à conter. Souvent on commence par se poser les uns aux autres des énigmes parfois très fines. Mais invariablement on finit par le conte proprement dit, l'histoire merveilleuse qui tour à tour fait rire et fait trembler. Sous les ombrages noirs, le travail du jour terminé, l'indigène éprouve une singulière jouissance à évoquer les scènes gracieuses, désopilantes ou terribles des traditions du vieux temps. C'est là le plaisir littéraire des peuples primitifs, leur théâtre et leur livre [...][29].

Lors de la veillée, le moment des énigmes précède les contes. Tzara connaissait donc l'usage de cette tradition littéraire parmi les BaRonga. Il est probable que ce soit cette dimension performative qui ait interpellé le poète. La notion de performance désigne « une forme d'expression [...] pour laquelle l'œuvre consiste en une action engagée par l'artiste dans un temps et un espace donnés plutôt qu'en un objet pérenne[30] ». Elle est utile pour penser ce qui dépasse le texte imprimé : diction, gestuelle, éléments visuels, circonstances de la performance. Au début du XX^e^ siècle, l'émergence de la performance en Europe avec les avant-gardes, les futuristes ou dada, traduit « le désir de sortir de la littérature, décloisonner les arts, rapprocher l'art de la vie[31] ». Or, les sources des « Poèmes nègres » font apparaître des formes littéraires ancrées dans une sphère sociale et confortent ainsi cet intérêt. Si Tzara n'a pas accès aux circonstances de la performance, il en cherche les traces dans les textes transcrits et leur paratexte ethnologique. Lors des « Soirées nègres », il recrée, ou plutôt invente, l'oralité inscrite dans les textes.

La suppression des références bibliographiques, le désintérêt pour les référents africains et océaniens et, de manière plus oblique, cette série d'énigmes laissent transparaître, dans les deux éditions, une conception formelle du primitivisme, issue d'une première période artistique liée au cubisme. Selon cette approche critique, le primitivisme ne serait

29 Henri Alexandre Junod, *Les BaRonga. Étude ethnographique sur les indigènes de la baie de la Delagoa mœurs, Droit coutumier, vie nationale, Industrie, Traditions, Superstitions et Religion*, *op. cit.*, p. 251-252.

30 Mehdi Brit et Sandrine Meats cités par Catherine Soulier, Marie Ève Thérenty et Galia Yanoshevsky, « Introduction », *Fabula / Les colloques. Écrivains en performances* : http://www.fabula.org/colloques/document6435.php (consulté le 26/03/2020).

31 *Ibid.*

pas de l'ordre de l'imitation, mais de la création. Jean-Claude Blachère écrit, par exemple, que :

> L'écriture primitiviste repose sur de solides connaissances ethnologiques : mais son propos n'est pas l'étalage de ce savoir. Elle ne parle pas *de*, elle parle *comme* ; elle n'a pas un sujet, mais un projet, celui d'une métamorphose simultanée de l'écrivain en procréation d'une tribu primitive et du masque sauvage en poème[32].

Selon Blachère, le primitivisme littéraire propose une interprétation esthétique et non pas une description du référent africain. L'opposition entre ethnologie et primitivisme rejoint aussi celle entre deux modes de discours, théorique et créatif. Ce type d'interprétation, auquel font écho les deux éditions, est problématique quand on aborde le cas des « Poèmes nègres ». D'une part, cette approche ignore le travail presque scientifique effectué par Tzara ; d'autre part, elle contribue à évacuer le rôle des contextes culturels puis ethnologiques desquels sont issus les textes. En présentant le primitivisme comme un geste uniquement esthétique, elle affranchit le phénomène de l'histoire pour en faire un « mythe » au sens barthésien de « parole dépolitisée[33] » et anhistorique, explique Daniel J. Sherman. Or, le primitivisme émerge de la période coloniale et du contact culturel avec les peuples extra-occidentaux, dont attestent les « Poèmes nègres ». Il ne s'agit pas de faire le procès de ces démarches étroitement liées à la situation coloniale, mais de considérer la possibilité que le poète ait été touché par cette autre forme de littérature. L'importance de ces textes africains dans le phénomène primitiviste doit être rétablie.

Le cas des « Poèmes nègres » est exceptionnel, non seulement par la richesse d'informations qu'il fournit sur le travail de Tzara, sur sa perception du référent africain et de ses arts, mais aussi parce qu'il montre la place que prennent les éditeurs dans la définition du primitivisme, ne serait-ce qu'en publiant le recueil. Si les « Poèmes nègres » constituent un objet exceptionnel, je pense cependant qu'il révèle un phénomène

32 Jean-Claude Blachère, *Les Totems d'André Breton. Surréalisme et primitivisme littéraire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1996, p. 233.

33 Daniel J. Sherman, *op. cit.*, p. 13.

global dans l'historiographie du primitivisme. De manière parallèle à l'étude des textes primitivistes, il paraît donc crucial de réfléchir aux catégories et aux méthodes employées dans cette histoire. Ce travail épistémologique ne nie nullement l'existence d'un primitivisme littéraire, mais lui confère plutôt une singularité face au domaine artistique et révèle la diversité de ses formes.

Jehanne Denogent
Université de Lausanne,
Fonds national suisse

BIBLIOGRAPHIE

Apollinaire, Guillaume, « Exotisme et ethnographie », *Œuvres en prose complètes*, t. 2, Pierre Caizergues et Michel Décaudin (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 473-476.

Apollinaire, Guillaume, « Exotisme et ethnographie », *Œuvres en prose complètes*, t. 2, Pierre Caizergues et Michel Décaudin (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 122-124.

Baxmann, Inge, « Utopies du travail heureux au début du XX^e^ siècle », *Agôn*, 3, 2010 : https://journals.openedition.org/agon/1368 (consulté le 26/11/2020).

Béhar, Henri, « Lumière noire : Tristan Tzara et ses "poèmes nègres" », *Mélusine*, 2018 : https://melusine-surrealisme.fr/henribehar/wp/?p=1013 (consulté le 26/11/2020).

Blachère, Jean-Claude, *Le Modèle nègre : Aspects littéraires du mythe primitiviste au XX^e^ siècle chez Apollinaire Cendrars Tzara*, Dakar, Abidjan et Lomé, Nouvelles éditions africaines, 1981.

Blachère, Jean-Claude, *Les Totems d'André Breton. Surréalisme et primitivisme littéraire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1996.

Clifford, James, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e^ siècle*, traduction par Marie-Anna Sichère, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. « Espaces de l'art », 1996.

Dagen, Philippe, *Le Peintre, le Poète, le Sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, 1998.

Dagen, Philippe, *Primitivismes : une invention moderne*, Paris, Gallimard, 2019.

Dagen, Philippe, *Primitivismes II : une guerre moderne*, Paris, Gallimard, 2021.

Denogent, Jehanne, « Rythmes & sonorités. *Poèmes nègres* par Tristan Tzara », *Constellation Cendrars*, n° 5, Christine Le Quellec Cottier et Claude Leroy (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 23-40.

Holcombe, Sarah, « The Politico-Historical Construction of the Pintupi Luritja and the Concept of Tribe », *Oceania*, vol. 74, n° 4, 2004, p. 257-275.

Jacottet, Édouard, *Études sur les langues du Haut-Zambèze. Textes originaux, recueillis et traduits en français et précédés d'une esquisse grammaticale* (Publications de l'École des Lettres d'Alger. Bulletin de correspondance africaine 16), Paris, E. Leroux, 1901.

Junod, Henri Alexandre, *Les BaRonga, étude ethnographique sur les indigènes de la baie de la Delagoa. Mœurs, Droit coutumier, vie nationale, Industrie, Traditions, Superstitions et Religion*, Neuchâtel, S.N., 1898.

JUNOD, Henri Alexandre, *Les Chants et les Contes des BaRonga de la Baie de Delagoa. recueillies et transcrits par Henri A. Junod de la Mission romande*, Lausanne, G. Bridel, 1897.

LE QUELLEC COTTIER, Christine (éd.), « Préface », Blaise Cendrars, *Anthologie nègre ; Petits contes nègres pour les enfants des Blancs ; Comment les Blancs sont d'anciens Noirs ; La création du monde*, Paris, Denoël, Tout Autour d'Aujourd'hui 10, 2005, p. IX-XIX.

SHERMAN, Daniel J., *Le Primitivisme en France et les fins d'empires (1945-1975)*, traduction par Sylvie Muller, Dijon, Les Presses du réel, 2018.

SOULIER, Catherine, THÉRENTY, Marie-Ève et YANOSHEVSKY, Galia (dir.), « Introduction », *Fabula / Les colloques : Écrivains en performances*, 2019 : http://www.fabula.org/colloques/document6435.php (consulté le 26/11/ 2020)

TZARA, Tristan, *Chronique zurichoise 1915-1919 / Tristan Tzara*, Crisnée, Éditions Yellow Now, coll. « Transjectoires », 1979.

TZARA, Tristan, *Découverte des arts dits primitifs* suivi de *Poèmes nègres*, Marc Dachy (éd.), Paris, Hazan, 2006.

TZARA, Tristan, *Œuvres complètes, tome I (1912-1924)*, Henri Béhar (éd.), Paris, Flammarion, 1975.

TZARA, Tristan, « Chanson du Cacadou », *Dada*, nº 1, 1917, p. 14.

VEIT, Weiter, « Dada Among the Missionaries : Sources of Tristan Tzara's 'Poèmes nègre' », *Migration and Cultural Contact : Germany and Australia*, Andrea Bandhauer et Maria Veber (dir.), Sydney, SUP, 2009, p. 45-88.

PRIMITIVISMES TRANSATLANTIQUES

Longfellow contre Whitman

Le terme « primitivisme » ne concerne habituellement pas l'Amérique du milieu du XIX^e^ siècle[1]. Pourtant, la fascination de la « Renaissance américaine[2] » pour le *primitif*[3], qui est alors essentiellement celui de la Grèce archaïque, du monde biblique ou encore des épopées indiennes, présente beaucoup d'analogies avec celle de l'Europe un demi-siècle plus tard pour les peuples dits « primitifs » ou « sauvages ». Nous ferons donc un usage un peu plus extensif de la notion de primitivisme que celui qui lui est le plus souvent assigné dans un cadre temporel strict[4], sans pour autant viser comme Ernst Gombrich une « préférence pour le primitif » transhistorique. Ce qui nous semble autoriser cette extension en amont de la notion est une continuité entre ces moments et ces lieux primitivistes. Nous proposons de mettre au jour cette continuité,

---

1 Michael Bell, auteur de l'un des rares études sur le « primitivisme littéraire » inclut toutefois Melville dans son corpus d'études (*Primitivism. A Critical Idiom*, Londres, Methuen, 1972). De même l'étude de James Baird sur *Moby Dick* se concentre-t-elle sur la « nostalgie du primitif » (*Ishmael*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1956).

2 Francis Otto Matthiessen, *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Oxford, Oxford University Press, 1941. Comme le « primitivisme », la « Renaissance américaine » est une étiquette donnée rétrospectivement à un moment de l'histoire des idées, en l'occurrence surtout de l'histoire littéraire. Matthiessen borne assez strictement la période (1850-1855), mais ces délimitations sont l'objet de débats.

3 Nous reprenons l'usage des italiques que propose Philippe Dagen pour employer ce terme dans son ouvrage *Primitivismes, une invention moderne*, Paris, Gallimard, 2019, comme signe de distance critique.

4 C'est l'un des enjeux importants de la question : s'agit-il de considérer un phénomène récurrent de l'histoire de l'art occidental (Ernst Gombrich, *La Préférence pour le primitif, Épisodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident* [2002], trad. D. Lablanche, Paris, Phaidon, 2004) ou de circonscrire un phénomène historiquement situé : la fin du XIX^e^ siècle et le début du XX^e^, c'est-à-dire l'apogée du colonialisme (Philippe Dagen, *Primitivismes, une invention moderne*, *op. cit.*) et du capitalisme (Ben Etherington, *Literary Primitivism*, Stanford, Stanford University Press, 2017) ?

tout en analysant quels infléchissements dans les idées et les pratiques primitivistes sont opérés au cours de ces circulations transatlantiques.

Pour le dire comme Philippe Dagen, le primitivisme suppose toujours « un écart[5] » ou, pour reprendre cette fois une expression de l'historien de l'art Colin Rhodes, il constitue un « opérateur relationnel[6] », qui repose sur la comparaison des degrés d'avancement de différentes cultures. À l'intérieur des approches comparatistes, les études postcoloniales ont récemment beaucoup contribué à la critique du primitivisme[7]. Le parcours transatlantique que nous allons suivre rencontre des questionnements d'ordre postcolonial, selon différentes modalités. Car si l'idée d'un *primitif* américain peut être associée à la culture autochtone (*Native American*), elle est parfois, au contraire, coupée de la référence au passé, et assume complètement sa modernité, comme point de départ radical : on le verra chez Walt Whitman, pour qui il ne s'agit pas de revendiquer une affinité avec les *primitifs* et de critiquer une certaine modernité – libérale, capitaliste – pour en instaurer une autre, qui reviendrait à un archaïsme, mais plutôt de postuler une modernité sans antécédent, une position originelle, autrement dit encore, de se déclarer *primitif*. On peut voir dans ce geste qui consiste, comme le dit Pascale Casanova, à « retourner en quelque sorte le sablier et se décréter créateur de la nouveauté[8] », une stratégie postcoloniale, celle d'une nation qui cherche son indépendance littéraire après avoir conquis son indépendance politique[9]. Il ne s'agit pas pourtant de lisser toutes les situations postcoloniales et

5 C'est ce qui unifie pour Philippe Dagen tous les modes du primitivisme, entre les peuples tenus pour « sauvages », les préhistoriques, les enfants, les fous, les populations européennes non encore affectées par le progrès (*Primitivismes*, p. 14.)

6 Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Londres, Thames & Hudson, 1994, p. 13 (« *relational operator* »).

7 L'ouvrage de Ben Etherington sur le primitivisme littéraire paru en 2018 est représentatif de cet apport, tout en prenant le contre-pied des principales critiques postcoloniales à l'endroit du primitivisme. En effet, Etherington dégage, en effet, le primitivisme d'une accusation qui lui a souvent été faite par les études postcoloniales (l'idée qu'il relèverait de l'appropriation culturelle) pour en faire un instrument de critique politique et économique, un opérateur d'utopie.

8 Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres* (1999), Paris, Points/Seuil, 2008, p. 346.

9 Nous nous permettons de renvoyer à un texte où nous développons cette question : Delphine Rumeau, « Postcolonial et transatlantique. De quelques épopées nord-américaines au XIXe siècle », *Épopées postcoloniales. Poétiques transatlantiques*, Inès Cazalas et Delphine Rumeau (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 47-63.

encore moins de rabattre les réponses primitivistes de la Renaissance de Harlem ou de la Négritude sur celles de la Renaissance américaine du milieu du XIX^e^ siècle. Il s'agit plutôt de montrer que le primitivisme littéraire européen a puisé à plusieurs sources et que la source américaine était intéressante car elle fournissait moins une image du *primitif* qu'un modèle possible de primitivisme, de geste conscient de lui-même dans l'effort pour retrouver une énergie primordiale. Ces primitivismes américains présentent, en outre, la particularité d'être très littéraires[10]. Nous retiendrons ici les exemples de Henry Wadsworth Longfellow, et surtout, de Walt Whitman.

Nous commencerons par établir une comparaison entre ces deux œuvres phares de « la Renaissance américaine », publiées la même année, en 1855, se réclamant toutes deux de l'épopée, *The Song of Hiawatha (Le Chant de Hiawatha)* de Longfellow, et *Leaves of Grass (Feuilles d'herbe)* de Whitman[11]. L'hypothèse est que ces deux œuvres répondent à une anxiété épique, mais aussi aux discours sur le *primitif* qui se sont élaborés en Europe, avec Vico puis essentiellement Hegel, informant l'idée même d'épopée, qui n'est plus le genre au sommet de la hiérarchie classique, mais plutôt un genre primitif, celui de l'expression originelle d'un peuple. Elles y répondent pourtant de manière tout à fait différente, celle de Longfellow correspondant à une idée romantique du *primitif*, celle de Whitman, dans une veine transcendantaliste, ouvrant la voie à un primitivisme moderne. Dans un deuxième temps, on verra que c'est l'Amérique elle-même qui apparaît comme primitive à l'Europe, non seulement les cultures autochtones, dont on sait toute l'importance pour la pensée du primitivisme[12], mais aussi et surtout la poésie de ces mêmes Américains qui ont été fascinés par le *primitif* grec ou biblique – beaucoup plus celle de Whitman que celle de Longfellow. Ce dernier servira surtout ici de contrepoint, pour comprendre comment s'opère

10 Le primitivisme littéraire est plus difficile à penser lorsqu'il n'est pas lié à un primitivisme pictural. C'est une remarque que fait d'emblée Gombrich dans *La Préférence pour le primitif* : le terme de « primitif » désigne généralement les stades précoces de domaines ayant connu d'importants changements, des inventions techniques majeures au cours de l'histoire. Or ce genre d'invention n'a pas d'équivalent dans l'art poétique.

11 En 1855, il s'agit de la première édition de *Leaves of Grass*, qui contient seulement douze poèmes, et qui sera amenée à de considérables extensions.

12 Le livre de Philippe Dagen, *Primitivismes*, *op. cit.*, débute sur les écrits d'Aby Warburg sur les danses des Hopis et Mopis.

la bascule d'un primitivisme à l'autre et comment s'inverse le sens de circulation transatlantique, puisque c'est de l'Amérique vers l'Europe que se fait le mouvement au début du XX^e siècle. Car l'étonnant est que la poésie de Whitman ait réussi son pari et ait de fait souvent été considérée comme *primitive*, et non déjà primitiviste. Comment Whitman a-t-il réussi ce tour de force ? Ou plutôt, car il y va sans doute davantage d'un enjeu de réception que d'une stratégie auctoriale à long terme : qu'ont retenu de Whitman les lecteurs européens en quête de *primitif*, quel modèle de poésie *primitive* Whitman leur a-t-il fourni ?

LA RENAISSANCE AMÉRICAINE : DES PRIMITIVISMES POÉTIQUES ?

ÉPOS ET PRIMITIVISME

La « Renaissance américaine » a été fascinée par l'idée du *primitif*, en particulier celle d'un aède *primitif*, idée qui, comme le rappelle Gombrich à propos d'Homère, a marqué une étape importante dans le développement d'un primitivisme littéraire[13]. La référence majeure de Longfellow est le *Kalevala* finlandais, compilation de poèmes oraux recueillis par Elias Lönnrot et publiés en 1835 (date à laquelle Longfellow a séjourné en Suède et pris connaissance de ces textes, en traduction). Pour Whitman, il ne s'agit pas seulement d'épopées « nationales » qui allient l'idée du *primitif* à celle d'une création populaire, mais aussi de grands textes sacrés. Ses références principales sont La Bible, les livres sacrés d'Inde, Homère (surtout l'*Iliade*, plus originelle que l'*Odyssée*) et Ossian. Dans un texte en prose, il revient sur les lectures qui ont marqué sa jeunesse, dans une liste qui s'apparente à un canon de poésie *primitive* :

> *there, in the presence of outdoor influences, I went over thoroughly the Old and New Testaments, and absorb'd (probably to better advantage for me than in any library or indoor room—it makes such difference* where *you read,) Shakspere [sic], Ossian,*

13 Ernst Gombrich, *La Préférence pour le primitif. Épisodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident*, *op. cit.*, p. 58.

> *the best translated versions I could get of Homer, Eschylus, Sophocles, the old German Nibelungen, the ancient Hindoo poems, and one or two other masterpieces, Dante's among them. […] (I have wonder'd since why I was not overwhelm'd by those mighty masters. Likely because I read them, as described, in the full presence of Nature, under the sun, with the far-spreading landscape and vistas, or the sea rolling in.)*[14]
>
> « Là, sous l'influence du dehors, je lisais intégralement l'*Ancien* et le *Nouveau Testaments*, et j'absorbais (sans doute mieux que si j'avais été dans une bibliothèque ou enfermé dans une pièce quelconque – cela change tout, *l'endroit où* on lit) Shakespeare, Ossian, les meilleures traductions disponibles d'Homère, d'Eschyle, de Sophocle, les anciennes légendes allemandes des Nibelungen, les anciens poèmes hindous, et un ou deux autres chefs-d'œuvre, parmi lesquels Dante. […] (Depuis, je me suis demandé pourquoi je n'ai pas été accablé par le poids de ces maîtres. Sans doute parce que je les ai lus, comme je viens de l'expliquer, dans la présence pleine de la Nature, sous le soleil, devant un paysage s'étendant loin à l'horizon, ou la mer qui s'avançait.) »

Il s'agit de lire et en même temps d'éprouver les éléments, de contempler le paysage et d'ouvrir les portes de la bibliothèque pour réconcilier le livre et la Nature. Autrement dit, les *primitifs* sont assimilés sans difficulté et surtout sans générer d'« angoisse de l'influence », pour reprendre l'expression d'Harold Bloom. Un témoignage de John Townsend Trowbridge confirme ces lectures en plein air, en restreignant la liste à Homère et à Ossian, que Whitman lisait « les joues pleines d'air salé », à haute voix, s'adressant aux vents et aux vagues[15]. Il s'agit donc de retrouver vigueur et énergie créatrice, que les textes peuvent insuffler, s'ils sont lus dans les conditions adéquates : à l'extérieur et mis en voix.

Si les références de Longfellow et de Whitman ne se superposent pas exactement, c'est surtout l'usage qu'ils font de l'idée d'épopée primitive et de ses réalisations européennes qui diffère. Longfellow *fabrique* le primitif, à la manière de James McPherson éditant les œuvres d'Ossian, agençant les techniques et les thèmes primitifs. Au contraire, Whitman *mime* le primitif, en fait un geste investi de manière prospective et utopique. Cet investissement débouche sur ce que l'on pourra effectivement appeler primitivisme plutôt que représentations du *primitif*. Pour reprendre les catégories que propose Ben Etherington dans son ouvrage,

14 Walt Whitman, *Poetry and Prose*, New York, Library of America, 1996, p. 665. Je traduis.

15 John Townsend Trowbridge, « Reminiscences of Walt Whitman » (*Atlantic Monthly*, février 1902), *Whitman in His Own Time*, Joel Myerson (dir.), Detroit, Omnigraphics, 1991, p. 172.

le primitivisme de Longfellow est plutôt un « philo-primitivisme », qui est d'ordre thématique ; au contraire, le primitivisme de Whitman est déjà un « primitivisme véhément » (« *emphatic primitivism* »), qui veut réanimer par l'art ce qui subsiste de primitif en l'homme et voit dans la littérature le matériau qui peut rendre manifeste cette rémanence[16].

LONGFELLOW ET LE « PHILO-PRIMITIVISME »

Dans *The Song of Hiawatha*, Longfellow représente les autochtones et relaie leurs récits, les exploits guerriers et les amours de leur chef. Il s'est appuyé sur les écrits ethnographiques de Henry Schoolcraft mais aussi sur l'autobiographie d'un Amérindien Obijwé. À ce « philo-primitivisme » assez typique du XVIII^e^ siècle et du début du XIX^e^ siècle (Chateaubriand, Fenimore Cooper), Longfellow ajoute toutefois des éléments plus littéraires, puisqu'il transpose le modèle ossianique d'une poésie orale, transmise par un aède, pour raconter la légende. Il emprunte des éléments précis au *Kalevala* finlandais, dont il reprend le mètre (le tétramètre trochaïque, qui n'est pas courant en anglais, en tout cas pas pour un poème long). Le *primitif* de Longfellow est véritablement *fabriqué*, intégrant tous les termes qui lui sont associés dans les discours européens contemporains (épopée, oralité, chant), pour une représentation de « l'autre », « l'indien » qui est à la fois proche (géographiquement) et lointain (culturellement et historiquement).

WHITMAN ET LE « PRIMITIVISME VÉHÉMENT »

Ce que propose Whitman est tout autre. Il s'agit de chercher à retrouver l'attitude du *primitif*, à revenir au moment de l'origine de la sensation et de l'art, plutôt que d'imiter un style. Si nous pensons avec Ben Etherington qu'il n'est pas opératoire d'assigner la source du primitivisme à tel ou tel penseur, comme s'il fallait percer la coque esthétique pour y trouver l'idée primitiviste qu'elle contient (alors que le primitivisme est de nature esthétique)[17], il faut pourtant souligner que le *primitif* chez Whitman a davantage à voir avec le transcendantalisme qu'avec les conceptions romantiques de l'épopée. Sans entrer dans un sujet qui déborde très largement le cadre de cette étude, rappelons l'importance de

16 Ben Etherington, *Literary Primitivism*, *op. cit.*, p. 14.
17 *Ibid.*, p. 53.

la pensée d'Emerson pour les auteurs de cette génération, ou du moins les affinités profondes entre cette philosophie (qui est aussi une écriture) et cette littérature (qui énonce beaucoup d'idées). Emerson expose au début de *Nature* (1836) la nécessité d'un rapport direct et immédiat à la nature, rejetant les filtres de la tradition, du passé, pour constater que « le soleil brille ici aussi » ; dans *Self-Reliance* (1841), l'apologie de « l'impression spontanée » s'ancre dans celle des figures de l'enfant et du « sauvage » (« *savage* ») plein de la force « aborigène » qui fait défaut à l'homme blanc et semble anticiper la typologie primitiviste du début du XX^e^ siècle. Le terme de « *primitive* » est important chez Thoreau, désignant par exemple les forêts qui sont le meilleur terrain pour les poètes à venir, comme elles l'ont été pour Homère ; le terme est associé de manière privilégiée à celui de « *wild* » (ou « *wildness* »), et l'on peut lire dans *Walking* cette déclaration programmatique : *In literature it is only the wild that attracts us*[18].

Chez Whitman, comme chez Emerson et chez Thoreau, le *primitif* est à la portée de chacun, qui peut en s'exerçant retrouver un rapport originel et immédiat au monde. Cette puissance individuelle coïncide avec celle des États-Unis, puisque c'est aussi le monde américain que Whitman qualifie toujours de « nouveau » : « *I strike up for a New World* » dit le poème « *Starting from Paumanok*[19] ». L'imaginaire adamique est également très puissant, notamment dans la section du recueil « *Children of Adam* ». « *There was never more inception than there is now* » dit un vers de « *Song of Myself*[20] » : « maintenant », c'est le temps du commencement infini, pour la nation comme pour l'individu. Si cette idée n'est pas propre à Whitman, la conjonction de l'adamisme américain et de la capacité du sujet à lui-même toujours reprendre à neuf est en revanche remarquablement *mise en œuvre* dans sa poésie. Parmi les multiples exemples d'expression de cette convergence figure le début d'un poème de 1856, « *Spontaneous me* », qui rassemble tous les éléments constitutifs de ce que l'on peut appeler un style primitiviste américain :

---

18 Henry David Thoreau, « Walking », *The Atlantic*, juin 1862 : « En littérature, seul le sauvage nous attire ».

19 Walt Whitman, « Starting from Paumanok » [1860], *Leaves of Grass*, New York, Norton, 2007 [basé sur l'édition définitive de 1891-1892], p. 15. « Je fais commencer un Nouveau Monde » (je traduis).

20 « Song of Myself » [1855], *ibid.*, p. 27 : « Il n'y a jamais eu plus de commencement que maintenant » (je traduis).

Spontaneous me, Nature,
The loving day, the mounting sun, the friend I am happy with,
The arm of my friend hanging idly over my shoulder,
The hillside whiten'd with blossoms of the mountain ash,
The same late in autumn, the hues of red, yellow, drab, purple, and light and dark green,
The rich coverlet of the grass, animals and birds, the private untrimm'd bank, the primitive apples, the pebble-stones,
Beautiful dripping fragments, the negligent list of one after another as I happen to call them to me or think of them[21].

« Mon moi spontané, la Nature,
Le jour aimant, le soleil ascendant, l'ami avec qui je suis heureux,
Le bras de mon ami qui repose tranquillement sur mon épaule,
Le coteau blanchi par les fleurs de sorbier,
Le même coteau l'automne, les teintes de rouge, de jaune, de brun-gris, de pourpre, de vert clair et foncé,
La riche couverture de l'herbe, les animaux et les oiseaux, le talus sauvage et caché, les pommes primitives, les galets,
De beaux fragments qui perlent, la liste désinvolte des uns et des autres, au gré du moment où je les convoque ou pense à eux. »

L'adjectif « spontané » peut être mis en facteur commun du « moi » et de la « nature », qui sont juxtaposés. Cet adjectif gouverne de fait l'écriture de la séquence, nominale et énumérative, liste « négligente », sans ordre apparent, des splendides « fragments ». On note l'apparition de l'adjectif « *primitive* » pour qualifier les pommes, qui semblent encore renvoyer à l'Éden – « *Spontaneous me* » va effectivement intégrer l'ensemble « *Children of Adam* ». Le corps et la sexualité, autres aspects majeurs de cette poésie, prennent une place de plus en plus importante dans le poème. Le vers libre, que Whitman inaugure pour la poésie de langue anglaise, constitue le medium de cette spontanéité du sujet, dont il peut faire entendre le « cri ». Ce cri, projeté sur les toits du monde à la fin de « *Song of Myself* » – « *I sound my barbaric yawp over the roofs of the world*[22] » – sera au cœur des lectures primitivistes de Whitman en Europe.

À l'impératif épique que ressent une jeune nation répondent donc les œuvres de Longfellow et de Whitman, toutes deux nourries par les discours européens sur l'épopée comme genre primitif, très différentes

21 « Spontaneous me » [1856], *ibid.*, p. 89.
22 « Je fais résonner mon cri barbare sur les toits du monde ».

pourtant, l'une transposant les pratiques européennes de la première moitié du XIX^e^ siècle, entre collecte et invention d'une tradition orale, l'autre déplaçant radicalement le temps de l'épopée, d'un passé légendaire à un présent originel, et déplaçant l'énonciation, vers la première personne du singulier, dont l'expression sera « spontanée ».

VERS L'EUROPE : TRANSFERTS PRIMITIVISTES

La réception de ces œuvres en Europe n'est pas exactement synchrone : comme aux États-Unis, *The Song of Hiawatha* jouit immédiatement d'une grande popularité, qui s'étiole au XX^e^ siècle, alors que la poésie de Whitman, d'abord peu audible, connaît un succès plus tardif, qui prend le relais de celui de Longfellow. Ce décalage accentue encore le schisme entre les deux types de primitivisme que représentent les deux poètes : la dimension thématique, ethnographique, est au cœur de la réception de Longfellow, alors que le primitivisme « véhément » de Whitman est en phase avec les modernités et avant-gardes européennes, qui le reçoivent à la lumière de leurs propres conceptions et s'en nourrissent en retour.

LA RÉCEPTION DE *HIAWATHA* : ETHNOGRAPHIE, CONTE ET FOLKLORE

Le succès de Longfellow a été immense aux États-Unis, notable également en Europe – *The Song of Hiawatha* a par exemple fait l'objet d'une recension enthousiaste dans *La Revue des Deux Mondes* dès 1857[23] et a été traduit très rapidement en français. Le poème a inspiré beaucoup d'œuvres picturales et musicales, en particulier *La Symphonie du Nouveau Monde* de Dvorak. Cette réception créatrice est toutefois relativement circonscrite à la deuxième moitié du XIX^e^ siècle. Au XX^e^ siècle, c'est essentiellement comme classique de la littérature jeunesse que le poème est considéré, ce qui accentue encore la dimension « philo-primitiviste », voire folklorique, de ce poème.

---

23 Émile Montégut, « Poésie américaine. *Une légende des Prairies*, de Henry Wadsworth Longfellow », *Revue des Deux Mondes*, t. 9, 1^er^ juin 1857.

Le cas de la réception russe en est assez emblématique[24]. *The Song of Hiawatha* a été partiellement traduit par Dimitri Mikhalovski, d'abord en revue, puis en recueil en 1890. Le titre *Gajavata* est précédé de la mention « livre pour enfants » et suivi de l'indication « Un conte sur la vie des Indiens nord-américains ». La préface reprend ces éléments du paratexte et procure des informations sur ces « tribus » (« *plemeni* »), ces « sauvages » (« *dikarki* »), en particulier sur leur habitat, leurs vêtements, leurs pratiques du scalp[25]. C'est cette édition que lira l'écrivain Ivan Bounine dans son enfance ; il commettra ensuite sa propre traduction, qui paraît en 1903 pour la version finale et sera toujours rééditée au cours du XX^e^ siècle[26]. Dans sa première préface, Bounine insiste sur deux éléments qui participent du « primitif » chez Longfellow : la « beauté des forêts vierges et des prairies », et le « caractère entier des habitants primitifs » (« *pervobytnyx ljudej* »). Mikhalovski comme Bounine ont conservé le tétramètre trochaïque employé par Longfellow. Ce mètre est plutôt associé en russe à la romance, à la chanson populaire, mais aussi aux comptines enfantines – celles-là même qui ont beaucoup retenu l'attention de Stravinsky[27].

Les illustrations qui accompagnent ces éditions russes de *Hiawatha* renforcent également la dimension « philo-primitiviste ». Les premières, pour l'édition de Mikhalovksi en 1890, sont des œuvres de Nikolaï Karazine, peintre de scènes de batailles. Elles sont le plus souvent associées au texte sur une même page, mais s'apparentent parfois davantage à des planches, qui appuient alors, comme Mikhalovski dans la préface, sur l'aspect ethnographique, représentant les « sauvages » avec tous leurs attributs. La traduction de Bounine accueille, pour sa part, des reproductions des célèbres huiles en noir et blanc de Frederic Remington,

24 Pour une analyse plus détaillée de la réception russe de Longfellow (et de Whitman), nous nous permettons de renvoyer à Delphine Rumeau, « Primitif américain et primitivisme russe. Deux cas de réception (Longfellow, Whitman) », *Slavica Occitania*, n° 53, 2021, p. 249-275.

25 Dimitri L. Mixalovksi, « Predislovie », *Gajavata, Skazka iz žizni severoamerikanskix indejcev*, Genri Longfello [Hiawatha. Conte de la vie des Indiens nord-américains], trad. D. L. Mixalovski, Saint-Pétersbourg, Tipo. Suvorina, 1890, p. VI.

26 Genri Longfello, *Pesn' o Gajavate*, trad. d'I. Bunin, Moscou, Knižnoe Delo, 1899 ; Saint-Pétersbourg, Znanie, 1903.

27 Voir : Maria Lupishko, « Grib-borovik or Charka-gorelka ? Stravinsky's treatment of Russian folk trochaic tetrameter », *Australian Slavonic and East European Studies*, vol. 25 / 1-2 (2011), p. 1-37.

qui illustrent le texte aux États-Unis depuis 1891. Ces images visent le réalisme documentaire.

Cependant, si le poème a joui d'un grand succès populaire, le caractère fabriqué du *primitif* en a été immédiatement relevé. Dans une reprise mineure de la querelle ossianique, beaucoup de commentateurs ont mis en doute les sources de l'écrivain et souligné les parentés de *Hiawatha* avec le *Kalevala* – que Longfellow assume, mais comme une coïncidence *primitive*, et non comme une transposition. Le poète symboliste Constantin Balmont accorde sa préférence à Whitman et à Poe, et estime qu'il manque précisément à Longfellow la « force primitive » (« *nedostaet pervobytnoj sily*[28] »). C'est toutefois Korneï Tchoukovski qui formule la critique la plus féroce de ce primitivisme fabriqué. Il souligne l'imitation du *Kalevala*, mais, surtout, il voit « la bourgeoisie anglaise » sous ces « Indiens trop poétiques » et juge que « l'odeur des forêts » ressemble un peu trop à celle « d'un bon pudding » (« *napominaet zapax xorošego pudinga*[29] »). Pour Tchoukovski, ce poème n'a ni la sauvagerie, ni la « primitivité » de l'Amérique (« *ni eë dikost' ni eë pervobytnost'* »). Le *primitif* tel qu'il est construit chez Longfellow – un dispositif, une thématique, un vers très régulier – ne génère en effet pas d'œuvres primitivistes, ni en poésie ni dans les arts visuels.

LA RÉCEPTION DE WHITMAN : NOUVEL ADAM, NOUVEL ATTILA

Il en va tout autrement pour Whitman, qui est au cœur du primitivisme poétique européen du début du XX^e^ siècle. Son succès est un peu plus tardif que celui de Longfellow : il commence vers 1885, avec un « pic » en Grande-Bretagne à la fin du XIX^e^ siècle, en Europe continentale plutôt entre 1907 (date de la première traduction intégrale en italien) et 1914, mais les traductions, anthologies et commentaires abondent jusqu'au début des années 1920. Ce décalage est essentiel : Whitman est d'abord reçu dans une période de crise de la « civilisation », qu'il pourra régénérer par sa « vigueur primitive » et qui fournira un possible antidote en France ou en Russie à une poésie symboliste en crise, puis dans le moment primitiviste des avant-gardes européennes, que l'on associe à la découverte de l'art africain et de l'art océanien, mais qui, pour le

28 Konstantin Bal'mont, « Bunin, Longfello i Bajron », *Vesy*, 3, février 1904.
29 Kornej Čukovskij, « Longfello », *Svobodnye mysli*, 4 juin 1907.

versant littéraire, regardent aussi vers l'Amérique. Parmi ces lectures de Whitman en *primitif*[30], nous chercherons à établir une typologie, à identifier des dénominateurs communs mais aussi des variantes qui pourraient sembler contradictoires mais dont la co-existence est pourtant une caractéristique du primitivisme.

Des traits récurrents du primitif américain au sein d'une nébuleuse d'associations

C'est un panorama éclectique qu'offrent les déclinaisons du Whitman *primitif* européen. En Grande-Bretagne, Whitman sera essentiellement un « Grec primitif », un antidote à ce que l'historien de l'art John Addington Symonds appelle, après Matthew Arnold « l'hébraïsme[31] ». Pour D. H. Lawrence encore, Whitman est un « Grec[32] » (il s'agit d'un Grec archaïque et non classique). En France, Whitman est surtout invité à liquider une culture latine exsangue – c'est le grand thème de son traducteur français Léon Bazalgette. Il en va de même dans ces propos du poète Jean Richepin en 1919 : « C'est une littérature qui ne ressemble en rien à notre culture gréco-latine, où la raison, la critique, ordonnent et composent tout[33]. » Mais le *primitif* whitmanien est aussi bien associé au monde biblique (en particulier en Espagne ou en Italie) ou à l'Inde, comme chez Paul Desjardins, qui affirme en 1892 voir dans cette poésie « des hymnes brahmaniques d'une puissance incomparable, d'une puissance de forêt vierge[34] ».

Les déclinaisons du *primitif* pour caractériser Whitman sont variées, apparemment contradictoires. Elles peuvent l'être au sein d'un même

30 Nous repartons pour ce faire d'un travail en partie déjà existant, une étude de la réception de Whitman en primitif (voir Delphine Rumeau, *Fortunes de Walt Whitman, Enjeux d'une réception transatlantique*, Paris, Classiques Garnier, 2019, partie 1, chapitre 1), mais en renversant la perspective : en étudiant la réception de Whitman en primitif, il s'agissait de comprendre ce que ces lectures nous disaient de Whitman, alors que l'enjeu est ici d'analyser ce qu'elles révèlent sur l'expression à la fois omniprésente, diffuse et confuse de « poésie primitive », au cours de la période qui nous occupe.

31 John Addington Symonds, *Studies of Greek Poets*, Londres, Smith, Elder, 1873.

32 D. H. Lawrence, « Whitman » [1921], *Studies in Classic American Literature*, New York, Thomas Seltzer Inc., 1923.

33 Jean Richepin, *L'Âme américaine à travers quelques-uns de ses interprètes*, Paris, Flammarion, 1920, p. 242. L'ouvrage réunit douze conférences prononcées en 1918 et 1919, dont deux sur Whitman.

34 Paul Desjardins, « Walt Whitman », *Journal des débats*, 4 avril 1892, p. 1.

horizon culturel et parfois sous la plume d'un même penseur ou écrivain. On lira, par exemple, ces notes des *Cahiers bleus* de Maeterlinck, dans lesquelles il semble que tous les *primitifs* se rencontrent : Whitman incarne « l'opaque germination d'un nouveau monde germanique », le « scalde et le Scandinave transplanté en Amérique[35] », il est « rêve d'Adam », ou « Homère du nouveau monde[36] ». Pourtant, on peut retenir de ces *Cahiers* deux idées importantes qui sont récurrentes dans l'idée d'un « primitif américain », et qui fonctionnent comme dénominateurs communs.

D'une part, Maeterlinck associe l'idée d'éloignement géographique à celle de distance temporelle. Or, c'est l'avenir qui nous est donné à apprécier dans le primitif whitmanien, et non le passé :

> L'impression d'Amérique de Whitman – quelque chose de bois blanc, neuf, avec des Quakers en habit noir, des mécaniques, du commerce, du trafic, de la vapeur, du barbare, du sauvage à plaines et mer, de profondes forêts autour : nous la voyons nous stagnants et presque désintéressés, avec l'intérêt d'un peuple qui n'est pas notre contemporain, avec le même intérêt, dans l'avenir ici, que pour les Égyptiens ou les carthaginois dans le passé, et la même sensation de définitif, d'entier, d'existant à part une fois pour toutes, de détaché, l'entourage d'art, et l'effet de cadre, que la mémoire, mais une mémoire prospective ici, comme toujours[37].

D'autre part, il s'agit d'une poésie de l'ébauche, de « l'inéclos », répète Maeterlinck :

> Whitman, donnant cette énorme, glauque et belle sensation d'ébauche, et d'énormément embryonnaire comme les mondes, qu'ont les œuvres trop grandes pour nous et d'une sève antédiluvienne, comme le Jugement dernier de Michel-ange (*sic*) par exemple [...][38].

L'œuvre cherche à dessiner un avenir, en saisissant un monde « embryonnaire » – un terme présent chez Whitman[39].

Si cette idée d'un *primitif* prospectif associé à une poétique de l'inachevé, ou de l'ébauche, constitue un élément de définition stable

35 Maurice Maerterlinck, *Le Cahier bleu*, Joanne Wieland Burston (éd.), Gand, Éditions de la Fondation Maurice Maeterlinck, 1977, p. 157.
36 *Ibid.*, p. 150.
37 *Ibid.*, p. 148 (feuillet 47).
38 *Ibid.*, p. 155-156.
39 La démocratie elle-même est « *in its embryo condition* ». Walt Whitman, *Prose Works*, New York, NYU Press, 1964, t. II, p. 392.

et partagé du *primitif* américain, celui-ci se scinde pourtant en deux grandes tendances : d'une part un *primitif* adamique, plutôt lyrique, et d'autre part un *primitif* « barbare », plus directement associé aux avant-gardes. Le « *primitif* barbare » pourrait sembler un oxymore : le barbare ne détruit-il pas ce que le primitif a construit ? Ce serait vouloir retrouver une logique chronologique qui n'est pas celle du primitivisme, pour lequel l'énergie – de la destruction comme de la construction – constitue une valeur absolue. Plutôt que d'oxymore, on parlera de tension créatrice, caractéristique des ambiguïtés d'un *primitif* moderne, qui peut difficilement faire l'économie d'une phase critique. C'est même ce seul deuxième versant « barbare » que l'histoire littéraire retiendra comme associé au « primitivisme ».

Figure du primitif 1 : Adam (Claudel)

D'une part, Whitman réincarne Adam, figure de l'enfance de l'humanité, d'une perception et d'une expression sans filtre. Cette poésie adamique est en premier lieu une poésie de la nomination : le poète découvre le monde autour de lui et le nomme, comme l'enfant. C'est par exemple ce qu'écrit Ossip Mandelstam (au demeurant lui-même éloigné de la tentation primitiviste) :

> Америка, истратив свой филологический запас, свезенный из Европы, как бы ошалела и призадумалась — и вдруг завела свою собственную филологию, откуда-то выкопала Уитмэна, и он, как новый Адам, стал давать имена вещам, дал образец первобытной, номенклатурной поэзии, под стать самому Гомеру[40].
>
> « L'Amérique ayant épuisé sa réserve philologique importée d'Europe a comme perdu la tête ; elle hésitait, et soudain elle fonda sa propre philologie, sortit Whitman on ne sait d'où et ce nouvel Adam se mit à donner des noms aux choses, nous offrit un modèle de poésie primitive, de poésie nomenclature qui vaut celle d'Homère. »

Une variante de l'imaginaire adamique est l'imaginaire naturel qui fait de Whitman un arbre ou une forêt. Constantin Balmont, poète symboliste qui a traduit et commenté Whitman, reprend par exemple

40 Ossip Mandelstam, « O prirode slova » [1922], *Sobranie sočinenij*, Moscou, Art-Biznes-Tsentr, 1993, t. 1, p. 224-225 ; « De la nature du mot », *De la poésie*, trad. Christian Mouze, Paris, La Barque, 2013, p. 42.

à John Addington Symonds l'image d'un Whitman en arbre primordial et le compare à Yggdrasil[41].

La nomination a pour corollaire le caractère accumulatif dans cette poésie, qui recense tout ce qui se présente devant les yeux. Pour Miguel de Unamuno, Whitman est un grand représentant du « chant adamique », qui est l'essence même de la poésie, et qui se caractérise par l'ivresse de la nomination : « *cuando la lírica se sublima y espiritualiza acaba en meras enumeraciones, en suspirar nombres queridos*[42] ». C'est précisément Unamuno qui traduit le premier en espagnol un poème de Whitman, « Salut au monde », en 1906. L'affinité entre les deux poètes passe par cette posture du salut et de l'énumération qui est louange – comme chez Claudel, lui-même lecteur enthousiaste de Whitman[43].

À partir de ce deuxième élément de caractérisation (l'énumération, le catalogue), se déploient deux commentaires très différents : certains, comme Unamuno, sont sensibles à l'harmonie de ce chant adamique. Un exemple de cette lecture se trouve sous la plume d'un critique italien, Pasquale Jannacone, qui, en 1898, a consacré une assez longue étude aux « formes rythmiques » de Whitman dans des entrées du type « *Raffronto tra le forme poetiche di Walt Whitman e le forme delle poesie primitive*[44] » : ce sont les répétitions et les parallélismes qui l'intéressent, en tant que manifestations de poésie *primitive*, comme la poésie biblique ou celle de Pindare. Jannacone fournit un exemple frappant de lecture naïve du *primitif* whitmanien. Il estime en effet que l'art américain recommence des formes *primitives* car l'art et la société font système, et que le Nouveau Monde est peuplé par des *primitifs* produisant nécessairement un art *primitif* :

> *La forma poetica di Walt Whitman s'accosta più all'antica che alla moderna – Ragione di ciò : Il funzionamento del pensiero di Walt Whitman è simile a quello dei popoli*

41 Voir Martin Bidney, « Leviathan, Yggdrasil, Earth-Titan, Eagle : Bal'mont's Reimagining of Walt Whitman », *The Slavic and East European Journal*, vol. 34, nº 2, 1990, p. 176-91.

42 « Quand la poésie lyrique se sublime et se spiritualise, elle aboutit à de pures énumérations, à soupirer les noms adorés. » (Miguel de Unamuno, « El canto adámico » [1906], *El espejo de la muerte*, *Obras completas* II, Madrid, Biblioteca Castro, 1995, p. 143).

43 Voir Paul Claudel, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français » [1934], *Conversations, Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1957, ainsi qu'un texte justement intitulé « L'Enthousiasme » [1953], *Contacts et Circonstances, Œuvres en prose*, *op. cit.*

44 Pasquale Jannacone, *La Poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Turin, Roux Frassati & co, 1898, p. 10.

> *primitivi – Tutta la sua opera ha, oltre questo, molti altri caratteri comuni con la poesia primitiva – Il Nuovo Mondo, come ha riprodotto forme economiche e sociali, ha riprodotto le forme primitive dell'Arte*[45].
>
> « La forme poétique de Walt Whitman s'approche plus de l'ancienne que de la moderne – la raison en est : le fonctionnement de pensée de Walt Whitman est similaire à celui des peuples primitifs – toute son œuvre montre, plus généralement, de nombreux traits communs avec la poésie primitive – comme il a reproduit des formes économiques et sociales, le Nouveau Monde a reproduit les formes primitives de l'Art. »

Mais plus qu'aux répétitions, beaucoup de lecteurs sont sensibles à l'absence d'ordre dans cette poésie, à son caractère « spontané » pour reprendre l'adjectif de Whitman (même si cet effet de spontanéité est le fruit d'un travail). Les énumérations qu'Unamuno place du côté du spirituel, de l'harmonie, représentent pour d'autres des expériences beaucoup plus chaotiques. On lira ici avec intérêt le commentaire du philosophe George Santayana, qui reprend la comparaison adamique dans un texte intitulé « la poésie du barbarisme » :

> *We find the swarms of men and objects rendered as they might strike the retina in a sort of waking dream. It is the most sincere possible confession of the lowest—I mean the most primitive—type of perception. All ancient poets are sophisticated in comparison and give proof of longer intellectual and moral training. Walt Whitman has gone back to the innocent style of Adam, when the animals filed before him one by one and he called each of them by its name*[46].
>
> « Nous trouvons les essaims d'hommes et d'objets restitués tels qu'ils ont dû frapper la rétine dans une sorte de rêve éveillé. C'est l'aveu le plus sincère qui soit de la forme la plus élémentaire de perception – je veux dire la plus primitive. Tous les anciens poètes sont sophistiqués en comparaison et témoignent d'un entraînement intellectuel et moral plus long. Walt Whitman est retourné au style innocent d'Adam, lorsque les animaux défilaient devant lui un par un et qu'il appelait chacun par son nom. »

Or si Santayana fait tenir ensemble adamique et barbare, on observe le plus souvent une divergence entre les deux branches.

---

45 *Ibid.*, p. 11.

46 George Santayana, « *The Poetry of Barbarism* », *Interpretations of Poetry and Religion*, New York, Scribner's Sons, 1900, p. 178.

Figure du primitif 2 : Attila (Maïakovski)

Pour le primitivisme « barbariste », il s'agit moins de composer une poésie nominale et énumérative que de retrouver le cri de Whitman, son célèbre « *barbaric yawp* ». Il faut ici noter que le cri est une thématique chez Whitman, mais sans réelle traduction poétique. Alors que l'énumération est bien un trait saillant de sa poésie, le cri est plus programmatique, et c'est chez plusieurs poètes européens du début du XX^e^ siècle qu'il se réalise, dans le rythme ou l'onomatopée.

Álvaro de Campos, l'hétéronyme sensationniste, whitmanien, de Fernando Pessoa, en est un représentant majeur. On lira en particulier la grande ode qu'il consacre en 1915 à Whitman, « *Saudação a Walt Whitman* », « Salut à Walt Whitman ». La posture du « salut » n'est pas ici la même que celle d'Unamuno ou de Claudel. Il s'agit d'abord d'absorber la force de libération de Whitman :

> *Minha senha ? Walt Whitman ! […]*
> *Sim – eu, franzino e civilizado, meto dentro as portas,*
> *Porque neste momento não sou franzino nem civilizado,*
> *Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar,*
> *E que há-de pasar por força, porque quando quero pasar sou Deus*[47] *!*
>
> « Mon mot de passe ? Walt Whitman ! […]
> Oui – moi frêle et civilisé, j'enfoncerai les portes,
> Parce qu'en ce moment je ne suis ni frêle ni civilisé,
> Je suis MOI, un univers pensant en chair et en os, voulant passer, je suis Dieu ! »

Le poème conjugue l'interjection dionysiaque – « *evohé !* » – et la variation sensationniste sur les « *parole in libertà* » futuristes : « *Meu velho Walt, meu grande Camarada, evohé ! / Pertenço à tua orgia bàquica de sensoçoês-em libertade*[48]. » Il invite à la danse au son du tam-tam, convergence cette fois d'orphisme et d'un primitivisme d'inspiration plus africaine : « *Dança conmigo, Walt, lá do outro mundo, esta fúria, / Salta conmigo neste batuque que esbarra com os astros*[49]*.* » C'est en effet d'une récupération « d'énergie »

47 Fernando Pessoa (Álvaro de Campos), « Salut à Walt Whitman », *Ode maritime et autres poèmes*, trad. D. Touati et M. Chandeigne, Paris, Orphée / La Différence, 1990, p. 124-125.

48 « Mon vieux Walt, mon grand Camarade, évohé ! / J'appartiens à ton orgie bacchique de sensations-en-liberté » (*Ibid.*, p. 122-123).

49 « Danse avec moi, Walt, cette furie, depuis l'autre monde, cette furie, / Saute avec moi au son de ce tam-tam qui se cogne aux astres » (*Ibid.*, p. 126-127).

qu'il s'agit ici : « *Deixa-me tirar a gravata e desabotoar o colarinho. / Não se pode ter muita energia com a civilização à roda do pescoço*[50]… » En termes poétiques, ce refus de la « civilisation » se traduit par des juxtapositions et un effacement des chevilles syntaxiques :

> *Por isso é a ti que endereço*
> *Meus versos soltos, meus versos pulos, meus versos espasmos,*
> *Os meus versos-ataques-histéricos*[51].
>
> « C'est pour cela que c'est à toi que j'adresse
> Mes vers sauts, mes vers bonds, mes vers-spasmes
> Mes vers-attaques-hystéries. »

Les exclamations nominales ponctuent tout le poème, ainsi que les interjections (« Hé-lá-á-á-á-á-á-á » au début du poème, « Pum pum pum » à la fin). Il y a bien chez Campos une actualisation plus barbare du *primitif*, qui tire le poème du côté de l'interjection et du cri.

Un autre exemple de lecture « barbare » de Whitman est celle des avant-gardes russes. Il existe certes en Russie un primitivisme moins « véhément », qui exprime une aspiration au primitif, sans forcément l'associer à une recherche formelle – c'est le cas dans la poésie d'Igor Severianine, qui a, au demeurant, consacré un sonnet à Whitman[52]. Cependant, c'est surtout dans la poésie futuriste que la référence à Whitman est saillante. Korneï Tchoukovski[53], qui prend le relais de Balmont comme traducteur de Whitman, en fait même un précurseur des futuristes. Ainsi dès 1913, dans un article intitulé « La poésie du futur. Le premier futuriste », il évoque les Huns pour saluer la charge iconoclaste de Whitman, sa violence et son audace : « La vieille poésie est mise en bière » (« *v grob* »)[54]. Tchoukovski a aussi régulièrement souligné

50 « Laisse-moi enlever ma cravate et déboutonner mon col. / On ne saurait avoir beaucoup d'énergie avec la civilisation autour du cou » (*Ibid.*, p. 126-127).

51 *Ibid.*, p. 128-129.

52 Là aussi, nous renvoyons pour plus de détails à Delphine Rumeau, « Primitif américain et primitivisme russe. Deux cas de réception (Longfellow, Whitman) », art. cité, p. 269-271.

53 Korneï Tchoukovski est le premier traducteur russe à avoir utilisé le vers libre. Ses lectures successives de Whitman reflètent les différentes inflexions primitivistes russes. Il s'agissait au début d'un prisme nietzschéen, qui fait de Whitman un Zarathoustra, « en plus rusé » (Korneï Tchoukovski, « Uot Uitmen. Ličnost' i democratija v ego poèzii », *Majak* nº 1, 1906).

54 Korneï Tchoukovski, « Poezija buduščego. Pervyj futurist », *Russkoe Slovo*, 5 juin 1913, voir : http://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/kritika/pervyj-futurist (consulté le 04/03/

l'influence de Whitman sur Khlebnikov et surtout sur Maïakovski. Si l'on peut penser qu'il exagère quelque peu cette influence, il est vrai que l'on trouve plusieurs mentions de Whitman chez Khlebnikov (qui évoque son crâne de « Néanderthal[55] »), et que Maïakovski s'est beaucoup intéressé à Whitman et à la manière dont il était traduit[56]. Relevons ici que, comme Campos, Maïakovski a été très sensible au cri whitmanien. Un passage de *L'Homme* (*Čelovek*, 1918) rappelle explicitement le « *barbaric yawp* », qui intervient au moment d'une comparaison avec un faucon (« *spotted hawk* »), à la fin de « *Song of Myself* » :

> Покоится в нем у меня
> прекрасный
> красный язык.
> « О-го-го » могу –
> зальется высоко, высоко.
> « О-ГО-ГО » могу –
> и – охоты поэта сокол –
> голос
> мягко сойдет на низы[57].
>
> « Se trouve en moi / une magnifique, / langue rouge. 'Oh-oh-oh' je peux – / Elle jaillira très haut, très haut : / 'OH-OH-OH !'je peux – / puis – faucon du poète en chasse – / ma voix / doucement descendra. »

Maïakovski joue sur le double sens de « langue » (« *jazik* »), à la fois organe et langage. Il convertit le mot « *yawp* » en sons, dont la puissance est signifiée par la typographie : il actualise ainsi sonorement et visuellement le cri de Whitman.

La réception de Whitman en *primitif* révèle donc une alternative : entre harmonie de la poésie nominale, de l'émerveillement énumératif, et raucité du cri, désordre de la perception immédiate, se dégagent

---

2022)

55 Velimir Khlebnikov, *Œuvres 1919-1922*, trad. Yvan Mignot, Paris, Verdier, « Slovo », 2017, p. 534.

56 Sur Whitman et Maïakovski, voir Kornej Čukovskij, « Majakovski », *Sobranie sočinenij*, *Sovremenniki*, M., Terra-Knižnyj Klub, 2001, p. 232-235 ; Claire Cavanagh, « Whitman, Mayakovsky, and the Body Politic », *Rereading Russian Poetry*, Stephanie Sandler (dir.), New Haven, Yale University Press, 1999, p. 202-222 ; Delphine Rumeau, « Le *self*, le corps, la foule : communautés de Whitman et de Maïakovski », *Communitas. Les Mots du commun et de la Communauté*, Rémi Astruc (dir.), Versailles, RKI Press, 2021, p. 87-104.

57 Vladimir Maïakovski, *Čelovek* [1918], *Izobrannoe*, Moscou, Direkt-Media, 2014, p. 123.

deux conceptions assez différentes de ce que peut recouvrir une poésie primitiviste. Whitman a si bien réussi son pari, sa stratégie a fonctionné si efficacement que le *primitif* à l'œuvre dans sa poésie a souvent été perçu au premier degré. Bien sûr, il ne s'agissait pas de fabriquer le primitif comme chez Longfellow, mais de retrouver un *esprit* primitif. Il s'agissait néanmoins en effet de *retrouver*, dans un mouvement conscient de soi. Or très rares sont les commentaires qui observent cette part de réflexivité, autrement dit qui voient en Whitman un primitiviste plutôt qu'un *primitif*. La lecture de Cesare Pavese[58] fait à cet égard exception :

> *Egli non fece il poema primitivo che sognava, ma il poema di questo suo sogno. Non riuscí negli assurdi di creare una poesia adatta al mondo democratico e repubblicano e ai caratteri della nuova terra scoperta – poiché la poesia è una sola – ma passando la vita a ripetere in vario modo questo disegno, egli di questo disegno fece poesia, la poesia dello scoprire un mondo nuovo nella storia e del cantarlo. Per scrivere insomma l'apparente paradosso, egli fece poesia del far poesia*[59].
>
> « Il n'a pas fait le poème primitif dont il rêvait, mais le poème de ce rêve à lui. Il n'a pas réussi l'entreprise absurde de créer une poésie adaptée au monde démocratique et républicain, et aux caractères de la nouvelle terre découverte – puisque qu'il n'y a qu'une poésie – mais en passant sa vie à répéter diversement ce projet, il a transformé ce projet en poésie, la poésie de la découverte d'un monde nouveau dans l'histoire et la poésie du chant de ce monde. Pour écrire en somme cet apparent paradoxe, il a fait la poésie du faire de la poésie. »

Le « poème primitif » de Whitman est un projet, qui n'existe que dans une écriture programmatique et consciente d'elle-même. Pour Pavese, « rêver le primitif », c'est être primitiviste.

C'est sur cette étonnante réussite whitmanienne et sur la fortune de cette lecture du poète américain que nous voudrions insister en conclusion. Il est frappant que l'intérêt pour Whitman décline en Europe en même temps que celui pour le *primitif.* La périodisation primitiviste définie par Philippe Dagen correspond ainsi peu ou prou à celle de la *whitmania*. On pourra bien sûr y voir une tautologie que l'on rencontre souvent dans

58 Cesare a écrit son mémoire de *laurea* sur Whitman – à une date il est vrai plus tardive que la période qui nous occupe, en 1933.

59 Cesare Pavese, « Whitman », *La Cultura*, juin-sept. 1933, repris dans *La letteratura americana e altri saggi*, Turin, Einaudi, 1990, p. 131.

les études de réception : puisque l'heure est au primitivisme, il n'est rien d'étonnant à ce que Whitman soit lu comme un *primitif.* Mais la tautologie n'en est plus une dès lors que l'on comprend qu'il s'agit bien plutôt d'une dialectique : Whitman est lu comme un *primitif*, mais il fournit en retour un modèle de poésie *primitive* moderne. Le vers libre, associé à l'énumération, tantôt sur le mode adamique, répétitif, tantôt sur le mode barbare, spontané et rauque, est en dernière analyse la grande invention primitiviste de Whitman. Le sens de circulation du primitivisme s'est inversé : à partir des idées européennes sur l'épopée primitive, Longfellow et Whitman ont proposé des poésies américaines qui jouent cette carte du *primitif.* Mais là où l'épopée de Longfellow marque une sorte de point culminant du primitivisme romantique, Whitman ouvre de nouvelles perspectives pour un primitivisme moderne et spécifiquement poétique.

Delphine Rumeau
Université Grenoble-Alpes

BIBLIOGRAPHIE

Baird, James, *Ishmael*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1956.

Bell, Michael, *Primitivism. A Critical Idiom*, Londres, Methuen, 1972.

Bidney, Martin, « Leviathan, Yggdrasil, Earth-Titan, Eagle : Bal'mont's Reimagining of Walt Whitman », *The Slavic and East European Journal*, vol. 34, n° 2, 1990, p. 176–91.

Cavanagh, Claire, « Whitman, Mayakovsky, and the Body Politic », *Rereading Russian Poetry*, Stephanie Sandler (éd.), New Haven, Yale University Press, 1999, p. 202-222.

Claudel, Paul, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français » [1934], *Conversations* et « L'Enthousiasme » [1953], *Contacts et Circonstances, Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1957.

Dagen, Philippe, *Primitivismes, une invention moderne*, Paris, Gallimard, 2019.

Desjardins, Paul, « Walt Whitman », *Journal des débats*, 4 avril 1892, p. 1.

Etherington, Ben, *Literary Primitivism*, Stanford, SUP, 2017.

Gombrich, Ernst, *La Préférence pour le primitif. Épisodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident*, trad. D. Lablanche, Paris, Phaidon, 2004.

Jannacone, Pasquale, *La Poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Turin, Roux Frassati & Co, 1898.

Lawrence, D. H., *Studies in Classic American Literature*, New York, Thomas Seltzer Inc., 1923.

Longfellow, Henry, *The Song of Hiawatha*, Londres, Édimbourg, New York, Nelson & Sons, 1855.

Longfello, Genri, *Gajavata, Skazka iz žizni severoamerikanskix indejcev* [Hiawatha. Conte de la vie des Indiens nord-américains], trad. D. L. Mixalovski, Saint-Pétersbourg, Tipo. Suvorina, 1890.

Longfello, Genri*, Pesn' o Gajavate*, trad. d'I. Bunin, Moscou, Knižnoe Delo, 1899 ; Saint-Pétersbourg, Znanie, 1903.

Maerterlinck, Maurice, *Le Cahier bleu*, Joanne Wieland Burston (éd.), Gand, Éditions de la Fondation Maurice Maeterlinck, 1977.

Maïakovski, Vladimir, *Čelovek* [1918], *Izobrannoe*, Moscou, Direkt-Media, 2014 (*L'Homme*).

Mandelstam, Ossip, « *O prirode slova* » [1922], *Sobranie sočinenij*, Moscou, Art-Biznes-Tsentr, 1993 ; « De la nature du mot », *De la poésie*, trad. Christian Mouze, Paris, La Barque, 2013.

Matthiessen, Francis Otto, *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Oxford, Oxford University Press, 1941.

Pavese, Cesare, « Whitman » [*La Cultura*, juin-sept. 1933], *La Letteratura americana e altri saggi*, Turin, Einaudi, 1990.
Pessoa, Fernando (Álvaro de Campos), *Ode maritime et autres poèmes*, éd. bilingue, trad. D. Touati et M. Chandeigne, Paris, Orphée/La Différence, 1990.
Rhodes, Colin, *Primitivism and Modern Art*, Londres, Thames and Hudson, 1994.
Richepin, Jean, *L'Âme américaine à travers quelques-uns de ses interprètes*, Paris, Flammarion, 1920.
Rumeau, Delphine, *Fortunes de Walt Whitman, Enjeux d'une réception transatlantique*, Paris, Classiques Garnier, 2019.
Rumeau, Delphine, « Postcolonial et transatlantique. De quelques épopées nord-américaines au XIX^e siècle », *Épopées postcoloniales. Poétiques transatlantiques*, Inès Cazalas et Delphine Rumeau (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 47-63.
Rumeau, Delphine, « Le self, le corps, la foule : communautés de Whitman et de Maïakovski », *Communitas, Les Mots du Commun et de la Communauté*, Rémi Astruc (dir.), Versailles, RKI Press, 2021, p. 87-104.
Rumeau, Delphine, « Primitif américain et primitivisme russe. Deux cas de réception (Longfellow, Whitman) », *Slavica Occitania*, n° 53, 2021, p. 249-275.
Santayana, George, « *The Poetry of Barbarism* », *Interpretations of Poetry and Religion*, New York, Scribner's Sons, 1900.
Symonds, John Addington, *Studies of Greek Poets*, Londres, Smith, Elder, 1873.
Tchoukovski, Korneï, « Uot Uitmen. Ličnost' i democratija v ego poèzii », *Majak* n° 1, 1906.
Tchoukovski, Korneï, « Poezija buduščego. Pervyj futurist », *Russkoe Slovo*, 5 juin 1913.
Thoreau, Henry David, « Walking », *The Atlantic*, juin 1862.
Unamuno, Miguel de, « *El canto adámico* » (1906), *El espejo de la muerte*, *Obras completas II*, Madrid, Biblioteca Castro, 1995.
Whitman, Walt, *Poetry and Prose*, New York, Library of America, 1996.
Whitman, Walt, *Leaves of Grass*, New York, Norton, 2007 [première édition 1855 ; édition complète 1891-1892].

PRIMITIVISME RAMUZIEN ET EXPÉRIENCE PHÉNOMÉNOLOGIQUE

Mettant en évidence le décalage entre le savoir acquis et l'impuissance de ce même savoir à satisfaire le sens de la vie, Edmund Husserl pose un nouvel impératif : la conscience n'est plus extérieure au monde, elle naît de sa relation avec le monde, impliquant un « *Zur Sache selbst* (retour à la chose même)[1] ». À sa suite, la phénoménologie telle que l'a définie Maurice Merleau-Ponty explore le sujet humain en ce qu'il possède une compréhension du réel antérieure au langage et aux concepts. S'intéressant aux états préréflexifs, ce dernier rejette l'idéalisme qui confère à la raison un caractère constitutif et souligne l'importance de la perception, nous inscrivant dans le réel et s'imposant tel un jalon « en deçà duquel on ne peut régresser[2] ». Base à partir de laquelle s'échafaude la réalité, elle révèle notre présence au monde avant tout processus rationnel, nous ramenant à l'origine de nos connaissances avant même que l'intellect ne soit convoqué. Ce qui conduit Merleau-Ponty à affirmer dans *Signes*, ouvrage publié en 1960 : « […] les cultures primitives, joue un rôle important dans l'exploration du monde vécu, en nous offrant des variations de ce monde sans lesquelles nous resterions englués dans nos préjugés […][3]. » Ainsi, les préjugés de notre civilisation résident dans la suprématie accordée à la raison au détriment du monde sensoriel. C'est pourquoi, la tâche de l'anthropologue qui nous permet « d'élargir notre raison, pour la rendre capable de comprendre ce qui en nous et dans les autres précède et excède la raison[4] » est valorisée par le philosophe. Ce

1 Lucien Dällenbach, « La question primordiale », *Sur Claude Simon*, Jean Starobinski, Georges Raillard, Lucien Dällenbach, Roger Dragonetti (dir.), Paris, Minuit, 1987, p. 67.
2 Bruno Frère, « De Bergson à Merleau-Ponty : pour une anthropologie de la mémoire », *Revue Interdisciplinaire de Philosophie morale et politique*, vol. 18, Mons, CIÉPHUM, 2001 : https://orbi.uliege.be/handle/2268/17831 (consulté le 25/03/2020).
3 Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, coll. « NRF », 1960, p. 173.
4 *Ibid.*, p. 154.

dialogue entamé avec les cultures extra-occidentales révèle sa fascination pour les systèmes de pensée entés sur le sensible. Ce que l'on nomme les « primitifs » possèdent un ensemble de croyances qui ignorent les cloisonnements occidentaux entre le rationnel et l'irrationnel, entre le réel et le rêve. Au contraire, chez les cultures dites « primitives », le monde perçu n'est pas déprécié, il apparaît dans toute sa fondamentalité. On devine ici dans quelle mesure la phénoménologie est marquée par le sceau du primitivisme. Opposée à l'empirisme et au cartésianisme, cette philosophie, « prédominante dans le paysage intellectuel français à partir des années 1920[5] », scrute l'« expérience de l'être brut, qui est comme le cordon ombilical de notre savoir et la source de sens pour nous[6] ». La notion d'« être brut » suggère l'existence d'un noyau existentiel dépourvu d'artifices, ramené à sa nature première : la phénoménologie nous promet donc l'accès à une strate primitive de la conscience. Selon le *Vocabulaire d'esthétique* d'Étienne Souriau, « Est brut ce qui reste à l'état naturel et n'a pas été travaillé par l'homme[7] » ; par le truchement de l'adjectif « brut », on perçoit les soubassements philosophiques du primitivisme qui souhaitent retrouver un état premier, largement fantasmé, qui serait non vicié par la technique et la culture.

Lucien Dällenbach est le premier critique à faire référence au primitivisme de l'écrivain vaudois C. F. Ramuz. Lors d'un colloque consacré à l'auteur en 1994, il met en évidence la primordialité de son esthétique, la rattachant à des notions d'archaïque et d'originel à travers la figure centrale du paysan. Si le primitivisme de Ramuz est palpable à travers des motifs thématiques (comme par exemple, le tsigane, l'idiot, ou encore l'animisme), il occasionne aussi des bouleversements formels qui révolutionnent les codes de la représentation ; ainsi, Dällenbach insiste sur la spécificité du primitivisme du XX^e^ siècle, qui se détache des exigences mimétiques qui ont prévalu depuis la Renaissance, à l'image de Picasso s'inspirant de la statuaire africaine pour schématiser et déformer la face

5 Rudolf Mahrer et Antonin Wiser, « La notion de temporalité phénoménologique chez C. F. Ramuz (*Présence de la mort*, 1919) et Claude Simon (*La Bataille de Pharsale*, 1969) », *Temps et Roman. Évolutions de la temporalité dans le roman européen du XX^e^ siècle*, Peter Schnyder (dir.), Paris, L'Harmattan, 2007, p. 216.

6 Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Claude Lefort (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1964, p. 209.

7 Étienne Souriau, « Brut », *Vocabulaire d'esthétique* [1990], Anne SOURIAU (dir.), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2010, p. 293.

de ses demoiselles d'Avignon et tourner violemment le dos au réalisme académique. En se référant aux sensations primitives et en cherchant une spontanéité perceptive, Ramuz s'écarte du réalisme balzacien, qu'il juge artificiel, explicatif, asservi à une fade copie du réel. Ce refus de restreindre l'art à un dessein mimétique logique, qui ignore les aléas perceptifs, anime également Merleau-Ponty. Les parallèles mis en évidence par le philosophe entre la phénoménologie et la peinture moderne non illusionniste rejoignent les rapprochements réalisés par Ramuz entre l'écriture et la peinture de Cézanne[8], qu'il considère comme un « primitif[9] ». Malgré l'écart générationnel entre les deux hommes, on constate, chez l'un comme chez l'autre, un même refus du « réalisme » qui les incite à explorer le caractère aléatoire et instable de la perception, afin de convoquer une organisation mouvante et imprévisible. Dans son ouvrage consacré à Jean Dubuffet, Michel Thévoz a souligné la portée restreinte de la *mimèsis* :

> La représentation classique a cultivé exclusivement l'une des virtualités de la perception, celle qui vise à différencier, à focaliser et à identifier des objets, à les mesurer, à évaluer leur grandeur relative [...]. C'est une perception appropriée aux sciences dites exactes [...]. Cette représentation s'est imposée par le refoulement de tout un registre de la vie perceptive caractérisé par les états instables et diffus [...][10].

Parce que « [l]a peinture réaliste, ce "rideau peint", n'a [...] pas pour fonction de représenter la réalité, mais de nous dispenser de la percevoir en lui substituant des leurres plus persuasifs[11] », elle est impropre à satisfaire le sens de l'existence. Revenant sur les intuitions de Husserl, Merleau-Ponty constate en 1960, soit plus d'une décennie après la mort de Ramuz :

> Bon gré mal gré, contre ses plans et selon son audace essentielle, Husserl réveille un monde sauvage et un esprit sauvage. Les choses sont là, non plus seulement, comme dans la perspective de la Renaissance, selon leur apparence projective et selon l'exigence du panorama, mais au contraire debout,

8 Voir le bref texte de Ramuz consacré à Cézanne, C. F. Ramuz, *L'Exemple de Cézanne*, Tusson, Du Lérot, 2009 [1914].

9 C. F. Ramuz, *Les Grands Moments du XIXe siècle français*, Lausanne, Mermod, 1948, p. 259.

10 Michel Thévoz, *Dubuffet*, Genève, Skira, 1986, p. 16.

11 *Ibid.*, p. 20.

> insistantes, écorchant le regard de leurs arêtes, chacune revendiquant une présence absolue [...][12].

Déformant le système de représentation hérité de la Renaissance, ce « monde sauvage », où les choses « écorch[e]nt le regard », appartient de plain-pied à l'idéologie primitiviste, que le philosophe convoque afin d'opposer le couple nature / culture, ou encore le couple sauvage/civilisé. Pour être compris, le réel n'est plus muselé par les catégories de l'entendement, il s'impose dans toute l'élémentarité de sa présence, à l'image du *silvaticus*, cet homme des bois, au mode de vie fruste mais authentique ; le sauvage fait craqueler le vernis civilisationnel, cette couche superflue qui a imposé des codes de représentations factices. Dès lors, le monde existe avant l'objectivation, telle pourrait être la principale leçon phénoménologique. À partir de ce constat, Merleau-Ponty reconsidère le langage en dehors de toute intellectualisation, cette dernière étant l'apanage d'une civilisation technicienne sclérosée. Le philosophe souhaite libérer la parole de sa gangue rationnelle pour la relier au vécu, à la présence. La langue est perçue comme un organisme vivant, indépendant de l'activité intellectuelle. De même, Ramuz cherche à concilier l'écriture, par nature illusionniste, et ce besoin des « choses à l'état brut, c'est-à-dire non interprétées, vivantes sous nos yeux vivants[13] ». Un lexique similaire et redondant (« brut » « sauvage »), appartenant au réseau sémantique du primitivisme, est employé tant par l'écrivain que par le philosophe et invite au rapprochement.

Afin de comprendre les liens étroits qui se tissent entre la phénoménologie et le primitivisme ramuzien, nous analyserons le discours métapoétique délivré par Ramuz sur la parole, qui déborde, comme chez Merleau-Ponty, le seul cadre limitatif de la représentation pour épouser le corps, réceptacle vivant. En nous référant à deux romans bien connus du grand public, *La Beauté sur la terre* (1927) et *Derborence* (1934), nous étudierons ensuite comment l'auteur vaudois parvient à mettre en scène l'activité perceptive rudimentaire, celle-là même qui est comprise comme primitive. Enfin, nous nous intéresserons, à la dissolution du sujet rationnel découlant de cette expérience perceptive.

---

12 Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, *op. cit.*, p. 228.

13 C. F. Ramuz, *Besoin de Grandeur* [1936], *Œuvres complètes* XVII, *Essais 3*, textes établis, annotés et présentés par Alain Rochat, Genève, Slatkine, 2010, p. 128.

DONNER CORPS À LA LANGUE

Perçu tel un ensemble de signes arbitraires par les linguistes, le langage fracture le lien entre le monde sensible et l'intelligible. Selon la tradition rationaliste, la pensée serait toute puissante, commandant l'ordonnance des mots, qui répondent à un concept élaboré en amont, intérieurement. À l'inverse, pour Merleau-Ponty, la pensée n'est pas extérieure ou antérieure au langage, elle existe pleinement dans les signes qui véhiculent une émotion indépendamment de tout plan intellectuel. En parlant, nous n'obéissons pas à un schéma préconçu : la pensée s'élabore à travers les mots. « L'orateur ne pense pas avant de parler, ni même pendant qu'il parle, sa parole est sa pensée[14] », remarque le philosophe dans *Phénoménologie de la perception* en 1945.

LANGAGE ET SIGNIFICATION

Souhaitant dépasser la seule dimension conceptuelle de la parole, la phénoménologie dévoile sa portée existentielle. Par la mise en mots, on accède à une nouvelle expérience de l'être. L'expression confère à la signification « un nouvel organe de sens[15] », absent de l'énoncé conceptuel, mais qui est révélé « au cœur même d['un] texte[16] ». Par conséquent, Merleau-Ponty déclare que « [l]a parole n'est pas le signe de la pensée, si l'on entend par là un phénomène qui en annonce un autre comme la fumée annonce le feu[17] ». On comprend que le langage peut précéder la signification. Prenant l'exemple d'une altération de la voix ou encore du choix de la syntaxe qui modifie profondément un discours, le philosophe démontre que le sens n'est pas institué dans la conscience, mais qu'il est façonné par la dimension corporelle. Selon lui, dans le corps, s'élabore le sens. Il ajoute : « [l]a parole est un geste et sa signification un monde[18] ». Une telle assertion résonne avec la notion

14 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », p. 209.
15 *Idem.*
16 *Ibid.*, p. 212-213.
17 *Ibid.*, p. 211.
18 *Ibid.*, p. 214.

de « langue-geste », introduite par Ramuz en 1929, et qui annonce remarquablement la thèse merleau-pontienne. En défendant l'existence d'une langue qui prend appui sur le mouvement physique et l'oralité, l'écrivain vaudois valorise l'écriture comme expression des émotions qui parcourent l'univers sensible. L'expressivité du style s'oppose aux signes inertes et abstraits que seraient les mots au sein de la « langue-signe[19] ». À l'inverse, la véritable parole scripturale se nourrit du vivant et résulte de la confrontation d'un être avec le monde ; ainsi, se donne à voir un geste authentique et originel, imprimant une grammaire rythmique et syntaxique unique.

« LANGUE-GESTE » ET PRIMITIVISME

Dans la « Lettre à Bernard Grasset », publiée suite aux critiques qui s'indignent de son usage incorrect de la langue, Ramuz se réfère à ses ancêtres paysans dont il parvient à se rapprocher par l'écriture :

> […] ils n'ont plus été hors de moi. La distance qui me séparait d'eux a été abolie. Il n'y a plus eu de contradiction entre eux et moi, parce que je m'étais mis à leur ressembler. […] ; et c'est ainsi que je me suis mis à essayer d'écrire comme ils parlaient […] ; à tâcher de les exprimer comme eux-mêmes s'étaient exprimées, de les exprimer par des mots comme eux-mêmes s'étaient exprimées par des gestes, par des mots qui fussent encore des gestes, leurs gestes ; […][20]

Privilégiant « le plan expressif[21] » sur l'explicatif, l'auteur refuse d'utiliser les mots lorsqu'ils ne sont que des concepts. Ramuz fantasme ses origines paysannes, et « [c]herchant à faire sentir[22] », il célèbre l'écriture comme le lieu d'une perception, où la langue n'est pas inféodée à la pensée :

> J'ai écrit (j'ai essayé d'écrire) une langue parlée : la langue parlée par ceux dont je suis né. J'ai essayé de me servir d'une langue-geste qui continuât à être celle dont on se servait autour de moi, non de la langue-signe qui était dans les livres[23].

---

19 C. F. Ramuz, « Lettre à Bernard Grasset » [1929], *Œuvres complètes XVI*, *Essais 2*, textes établis, annotés et présentés par Reynald Freudiger et Jérôme Meizoz, Genève, Slatkine, 2009, p. 140.

20 *Ibid.*, p. 136.

21 *Ibid.*, p. 137.

22 *Idem.*

23 *Ibid.*, p. 140.

Rattachée à un « français de plein air[24] », la parole est chose sentie, part physique et concrète, débordant par la puissance de son expression, la dimension arbitraire et abstraite du langage. Comme le rappelle Rudolf Mahrer, « [i]l est intéressant de noter que, encore de nos jours, les non-linguistes, cultivés ou non, ont tendance à considérer le parlé comme forme primitive du langage, corrompue ou condamnable[25] ». Ordinairement dépréciée, la primitivité associée à l'oralité, faite de maladresses et d'accrocs, est réinvestie positivement par Ramuz. Selon Henri Meschonnic, « le primitivisme est recherche du primitif » : dès lors, Ramuz interroge son ascendance afin de revenir aux socles fondateurs de sa naissance et justifier son usage d'un style oral. Si l'on se rappelle que derrière le terme « primitif » on trouve l'étymon *primus* signifiant à la fois ce qui est premier et ce qui commande, on comprend que toute chose est sous le commandement de son origine ; c'est bien ce que semble suggérer Ramuz avec la « langue-geste », qui est à la fois expression des origines, celle de la généalogie et expression première d'un corps traversé par l'oralité, cette parole vivante, considérée comme originelle par la littérature romantique. À travers le discours méta-poétique de l'écrivain, on reconnaît l'anti-rationalisme caractéristique du primitivisme qui libère l'écrit de la logique « de la pensée, […] imposé[e] par les Lumières[26] ». Dès lors, en affirmant que la parole est un geste, Merleau-Ponty, à la suite de Ramuz, rappelle, contre la tradition idéaliste, que l'expression n'extériorise pas la pensée, mais la dépasse par un certain usage de l'intonation et du rythme. Renouant avec un « monde sauvage », qui ignore les règles grammaticales de l'écrit, la confrontation avec le langage, « chair vivante[27] », permet la gestation du style. La « chair vivante » de la parole, cette belle formulation ramuzienne, vérifie les conclusions du philosophe, pour qui « beaucoup plus qu'un moyen, le langage est quelque chose comme un être[28] ».

---

24 *Ibid.*, p. 132.

25 Rudolf Mahrer, *Phonographie : la représentation écrite de l'oral français*, Berlin, De Gruyter, 2017, p. 8.

26 *Id.*, « Introduction », C. F. Ramuz, *Œuvres complètes VIII*, *Nouvelles et morceaux 4*, Genève, Slatkine, 2007, p. XXXIX.

27 C. F. Ramuz, « Lettre à Bernard Grasset », *op. cit.*, p. 132.

28 Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, *op. cit.*, p. 54.

Par le truchement de la syntaxe et de la narration, il s'agit à présent d'évaluer dans quelle mesure l'activité rudimentaire de la conscience mise en scène par Ramuz recoupe l'expérience phénoménologique de la perception théorisée par Merleau-Ponty.

L'ACTIVITÉ DE LA CONSCIENCE MISE EN SCÈNE

À travers la réduction phénoménologique, ou *épochè*, Husserl décrit « la méthode universelle et radicale par laquelle je me saisis comme moi pur, avec la vie de conscience pure qui m'est propre, vie dans et par laquelle le monde objectif existe pour moi, tel justement qu'il existe pour moi[29] ». Par la réduction, nous comprenons que le sens que nous attribuons aux choses du monde est constitué par notre subjectivité, qui s'articule autour des données perceptives, considérées comme source première de connaissance. Par une mise en parenthèse du jugement, il est possible d'atteindre le siège de l'intériorité et d'apprécier la teneur de la vie psychique, dotée d'un pouvoir représentatif.

LE RÈGNE DE L'IRRÉFLÉCHI

Avoir conscience nous permet de nous représenter nos processus mentaux ; or, Merleau-Ponty cherche à définir la conscience comme n'étant plus l'acte d'une pensée et prend ses distances avec la pensée d'Husserl qu'il juge tributaire du cartésianisme. Ainsi, redéfinissant la nature de l'activité psychique, qui n'est plus gouvernée par un sujet recteur mais se fond dans l'expérience corporelle, il affine l'analyse du domaine perceptif :

> La perception analytique, qui nous donne la valeur absolue des éléments isolés, correspond donc à une attitude tardive et exceptionnelle, c'est celle du savant qui observe ou du philosophe qui réfléchit : la perception des formes, au sens très général de structure, ensemble ou configuration, doit être considérée comme notre mode de perception spontané[30].

29 Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie* [1931], Paris, Vrin, 1947, p. 46.

30 Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens* [1948], Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1996, p. 62-63.

Hors de toute intellectualisation, la perception spontanée donnerait accès à une relation primitive avec le monde. Réduit à une schématisation grossière, le réel n'est pas encore étiqueté sous forme de conceptualisation. À la recherche d'une passivité de la conscience, il s'intéresse aux zones d'activités où règne l'irréfléchi. Il constate : « La conscience peut vivre dans les choses existantes, sans réflexion, s'abandonner à leur structure concrète qui n'a pas encore été convertie en signification exprimable[31] ». Faisant l'économie de tout concept, la conscience est alors au plus près du réel, perçu comme confus et évanescent. Le choc vécu par Antoine Pont dans *Derborence*, ce berger enseveli sous les pierres suite à un éboulement montagneux, nous donne une image de « l'être brut » évoqué par Merleau-Ponty. En effet, Ramuz s'intéresse à des cas limites où les relations entre corps et monde témoignent d'une activité rudimentaire de la conscience. Du point de vue de la narration, il refuse le réalisme psychologique, jugé superficiel et codifié dans sa manière d'explorer l'esprit humain, pour lui préférer une écriture tâtonnante, qui malmène les impératifs rhétoriques d'ordre et de clarté.

L'EXPÉRIENCE D'ANTOINE PONT DANS *DERBORENCE*

Dans *Derborence*, le chapitre II de la deuxième partie est consacré à la réapparition du protagoniste, qui, pendant deux mois, a été enseveli sous les pierres. Ramuz profite du trouble occasionné par cet accident pour mettre en évidence la suprématie de la perception ; parvenant à s'extirper du sol et réapparaissant enfin à l'air libre, le personnage s'adonne à une saisie purement sensorielle de son environnement :

> Maintenant, il regarde, il voit. Les objets se mettent pour lui les uns en avant des autres ; les objets ont de nouveau entre eux des distances plus ou moins grandes. L'espace s'organise aux alentours de sa personne en hauteur et en profondeur[32].

Dans une visée synthétique, le foyer perceptif déroule des formes, où nul concept ne vient encore désigner ce qui est vu : seul le contour mal défini « d'objets » refait surface. Dès lors, les verbes d'action dotent les choses du monde d'une volonté tout humaine ; elles se disposent

31 *Id.*, *La Structure du comportement* [1942], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1990, p. 239.

32 C. F. Ramuz, *Derborence* [1934], *Œuvres complètes* XXVII, *Romans 9*, Roger Francillon et Daniel Maggetti (dir.), Genève, Slatkine, 2013, p. 254.

et s'agencent en toute autonomie, enfreignant la logique rationnelle. À mesure qu'Antoine « me[t] de l'ordre dans sa tête[33] », on assiste à la formation de ses pensées :

> Et, de l'autre côté d'une longue nuit (mais est-ce que je suis resté à la même place ou bien si j'ai changé de séjour, cheminant ainsi sous la terre et peut-être que j'ai passé finalement par-dessous la montagne, car combien de temps ça a-t-il duré ?) de l'autre côté d'une longue nuit, il retrouve ce même soleil, mais il voit que, ce que ce même soleil éclairait alors, c'était une belle herbe verte, tout un riche pâturage où les vaches étaient éparses, […]. Tout était en vie […]. Il regarde : plus d'homme, plus de bêtes, plus d'herbe, plus de chalets : il voit des pierres et puis des pierres et puis des pierres. […][34].

Faisant irruption dans ce passage, le monologue intérieur fragilise le patron narratif. L'alternance des points de vue externe et interne nie en bloc la vraisemblance psychologique héritée du réalisme. Le narrateur externe, qui prend en charge le récit de l'histoire, s'efface momentanément pour laisser place au discours intérieur d'Antoine, trahissant un défaut de fluidité qui marque la défaite de la pensée organisée et claire. Le personnage tente de réfléchir, mais sa conscience semble vouloir retomber à tout moment dans l'irréfléchi et la confusion, preuve selon Merleau-Ponty que la raison fait défaut. Édouard Dujardin est le premier auteur à faire usage du monologue intérieur qu'il désigne comme « antérieu[r] à toute logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites à son minimum syntaxial de façon à donner l'impression tout-venant[35] ». L'organisation chaotique du monologue, perçu comme prémices, participe du primitivisme ramuzien : le brassage de propositions interrogatives désarticule le monologue qui, en allant à l'encontre des préceptes de la rhétorique classique, n'est ni facile à lire ni à dire. Le paragraphe tout entier enchaîne les figures de répétition, freinant toute progression et décrivant un « piétinement langagier[36] » remarquable. Dès lors, les contours de cette vie « en dedans[37] », entraperçue avec le discours

33 *Idem*.
34 *Ibid.*, p. 255.
35 Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, Albert Messein, 1931, p. 59.
36 André Siganos, *Mythe et écriture, La Nostalgie de l'archaïque*, Paris, PUF, 1999, p. 51.
37 On trouve cette expression dans « Recherche de la vérité », texte inédit de C. F. Ramuz datant de 1923. Le personnage principal, Reymondin, fait l'expérience du monde intérieur : « […] allant dans l'espace extérieur sans même en avoir conscience, parce que de

intérieur, contaminent la parole narrative qui accumule les maladresses. Provoquant « désorganisation[38] » et « désorientation[39] », l'énumération rompt l'équilibre phrastique : « plus d'hommes, plus de bêtes, plus d'herbe, plus de chalets : il voit des pierres et puis des pierres et puis des pierres ». Occasionnant une rupture, et semblable sur ce point à la liste, l'inventaire peut être considéré comme de la « ur-littérature[40] », de « l'avant- ou de la pré-littérature[41] », ce qui en fait un procédé de choix pour mettre en œuvre une stylistique primitiviste qui se construit contre l'esthétique puriste de la « belle langue », rationnelle et claire. On assiste alors à un démembrement de l'ossature rhétorique ; l'écriture retranscrit la claustration d'un homme, ayant été contraint de rester sous terre, « à la même place ». C'est pourquoi, la phrase ramuzienne n'avance pas, souhaitant signifier l'étourdissement d'un être qui a de grandes difficultés à donner un sens à ce qu'il perçoit et dont le fil de l'existence s'est comme arrêté, figé sous terre. Au cours du chapitre, notons que le questionnement d'Antoine ne proclame pas la suprématie de l'esprit. C'est la parole qui précède la pensée, c'est le corps qui guide la conscience :

> Il voit qu'il a une voix aussi qui lui revient, parce que les mots qu'il pense à présent se forment à mesure sur sa langue ; une voix qui va plus vite que lui et qui court en avant de lui pour l'annoncer comme ferait un chien[42].

Retrouvant la parole, Antoine remarque qu'il ne parvient pas à la maîtriser complètement. « Cour[an]t en avant de lui », le langage déborde les limites d'une activité mentale qui serait recluse dans la conscience, dont Merleau-Ponty nous dit qu'« [elle] est originellement non pas un "je pense que", mais un "je peux"[43] » ; la conscience n'est plus l'acte d'une pensée, d'une seule vie intérieure, mais elle est immédiatement reliée au corps, redéfinissant radicalement l'identité du sujet percevant.

---

nouveau on s'est tourné vers en dedans », C. F. Ramuz, « Recherche de la vérité », *Œuvres complètes XXV*, *Romans* 7, textes établis, annotés et présentés par Stéphane Pétermann, Julien Piat et Noël Cordonier, Genève, Slatkine, 2013, p. 106.

38 Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle et Raymond Michel (dir.), « Introduction », *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Garnier, 2013, p. 7.

39 *Idem.*

40 *Idem.*

41 Philippe Hamon, « La mise en liste : préambule », *ibid.*, p. 23.

42 C. F. Ramuz, *Derborence*, *op. cit.*, p. 256.

43 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 160.

LE SUJET, UNE ENTITÉ OUVERTE

Chez Ramuz, le sujet se signale telle une entité dynamique et protéiforme, qui est à rapprocher de l'anti-essentialisme de Merleau-Ponty. S'intéressant au brouillard mental qui accompagne les personnages dans l'œuvre du nouveau romancier Claude Simon, le philosophe réalise des parallèles avec l'art pictural :

> Claude Simon : sa profonde nouveauté, ne plus rendre ce qui est du dehors, [...], les hommes selon leur figure, comme "figures", contours extérieurs et perspective, mais présences sans contours en transparence[44].

Les personnages ne sont plus représentés, comme dans la tradition réaliste, dotés d'une structure close, mais comme des présences, dont les contours s'érodent et qui échappent à la saisie rationnelle. Cette analyse s'applique sans mal à l'esthétique ramuzienne ; bien avant le Nouveau Roman, Ramuz inaugure une nouvelle façon de considérer l'humain, en dissolvant la cohésion de l'ego cartésien, au profit d'une subjectivité malléable, poreuse et évanescente. Dans sa quête du primitif, Ramuz met à nu l'état originel de l'individu, ce flottement perceptif a-personnel qui anime l'être, avant que ne soit constituée une identité stable et pérenne. Dès lors, est primitif ce qui précède la clarification, cette opération de pensée qui tente de chasser l'indistinction intrinsèque au monde sensoriel.

DÉPERSONNALISATION ET FLUX DE CONSCIENCE

Dans l'œuvre de Ramuz, si nous connaissons peu de choses des êtres de papier qui nous sont donnés à voir, ce sont leurs gestes les plus prosaïques qui alimentent la narration, venant se substituer aux aventures et aux intrigues, à l'image de Juliette dans *La Beauté sur la terre*, cette belle orpheline qui va bouleverser la vie des habitants d'un village du Léman. Peu d'indications nous sont données sur son apparence physique

44 Maurice Merleau-Ponty, notes préparatoires à la séance du 16 mars 1961, « Notes de cours "Sur Claude Simon" », présentation par Stéphanie Ménasé et Jacques Neefs, *Genesis*, n° 6, 1994, p. 139 : https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_1994_num_6_1_985 (consulté le 17/04/2020).

et sur ses motivations morales. La scène qui marque son arrivée à la gare où l'attend son oncle Milliquet est particulièrement révélatrice ; emmitouflée dans son manteau, la jeune fille qui a fait le voyage depuis les Amériques est décrite comme « une personne sans bras, ni tête, et qui ne bougeait plus, sa valise posée à ses pieds[45] » ; dépersonnalisée, elle n'est qu'une « pauvre petite chose grise[46] », une tâche de couleur noyée dans un univers qui lui soustrait toute caractéristique. Dans le chapitre suivant, l'écrivain propose au lecteur de suivre le flux de conscience du personnage, alors enfermée dans sa chambre, chez son oncle Milliquet :

> Il y avait un grand mélange dans sa tête où toutes sortes d'objets allaient et venaient pêle-mêle, puis l'un deux grandissait, se plaçant devant les autres : c'était un pont de bateau. C'est une toile cirée avec une assiette et un verre, ou une grosse dame à brassard jaune et blanc, sa jaquette grise serrée à la taille et boutonnant sur une guimpe à col montant. On voyait comment une des baleines entrait dans un pli de la peau sous le menton chaque fois qu'elle ouvrait la bouche, parce qu'elle vous parlait. Elle ne vous parle plus[47]…

Primesautière, la narration se confond avec le mouvement erratique de pensées, se nourrissant d'images du passé et du présent, et révélant l'ubiquité du voir. Aucun lien causal ne vient organiser ce passage : seule la perception juxtapose un glanage d'éléments et en conditionne le surgissement. Ramuz ne choisit nullement de raconter le voyage effectué par la nièce de Milliquet depuis Cuba ; il évoque cette traversée à la manière d'un peintre qui poserait une simple touche de pinceau : « c'était un pont de bateau », l'image surgit et rappelle le *modus operandi* de Cézanne, « posant ici et là, […] quelques taches entre lesquelles le spectateur est invité à saisir des rapports[48] ». L'incomplétude est encouragée et n'est pas comblée par de vaines explications, seule subsiste une trame sensorielle qui accumule des détails, des « points forts[49] » que la conscience a gardés en mémoire : pont de bateau, toile cirée, grosse dame, menton suffisent à ressusciter l'atmosphère sensible du voyage.

---

45 C. F. Ramuz, *La Beauté sur la terre* [1927], *Œuvres complètes XXVI*, *Romans 8*, Roger Francillon et Daniel Maggetti (dir.), Genève, Slatkine, 2013, p. 213.

46 *Idem.*

47 *Ibid.*, p. 222.

48 Claude Simon, « L'Absente de tous bouquets » [1982], *Quatre conférences*, Paris, Minuit, 2012, p. 55.

49 *Ibid.*

La successivité des images trahit l'absence d'esprit surplombant, capable de hiérarchiser ses impressions. Intermittente, la conscience a enregistré des bribes du réel, qui nous sont restituées ensuite par morceaux et qui se soustraient à toute logique réaliste.

LA CHAIR DU MONDE : INTERDÉPENDANCE DES ÊTRES ET DES CHOSES

Par un « renversement de perspective visuelle[50] », ce sont souvent les objets qui s'organisent autour des personnages, spectateurs d'un ballet qui fait se mouvoir des éléments ordinairement jugés inertes. Dans l'extrait précédent tiré de *La Beauté sur la terre*, tandis que nous sommes au plus près de la conscience de Juliette, les choses vont et viennent, « le pont de bateau » « se plaçant devant les autres » objets ; tout est animé d'un même élan de vie qui témoigne de cette « chair » du monde, « dans lequel sujet et objet ne sont pas encore constitués[51] ». Par la notion de « chair », empruntée à Husserl[52], Merleau-Ponty pose une continuité entre l'Homme et le monde, s'interpénétrant au sein d'un même « horizon d'être brut[53] ». Ainsi, cette philosophie, par la place inédite qu'elle accorde au corps, trouve des affinités avec la pensée ramuzienne et éclaire, rétrospectivement, les textes de l'écrivain suisse. Ramuz n'a eu de cesse de rappeler la tension entre unité et séparation qui traverse le destin de l'humanité. La « chair » merleau-pontienne offre une résolution à ce problème :

> [...] il y a parenté entre l'être de la terre et celui de mon corps [...], dont je ne peux dire exactement qu'il se meut puisqu'il est toujours à la même distance de moi, et la parenté s'étend aux autres, qui m'apparaissent comme « autres

50 Stéphane Pétermann, « La Beauté comme absolu », présentation de *La Beauté sur la terre*, *Œuvres complètes XXVI*, *op. cit.*, p. 196.

51 Mauro Carbone, *La Chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, 2011, p. 22.

52 Avant Merleau-Ponty, Husserl a recours au concept de « chair », afin de décrire notre expérience des choses mêmes ; comprise comme « sol » ou « arche-originaire Terre », la chair n'est pas un corps situé dans l'espace, mais ce qui conditionne l'existence de toutes choses. C'est dans un texte tardif écrit en 1934, intitulé « Renversement de la doctrine copernicienne dans l'interprétation de la vision habituelle du monde. L'arche-originaire Terre ne se meut pas », que le philosophe allemand développe une pensée de la chair, qui est soustraite à toute physique et à toute géométrie, et qui renoue avec l'intuition. *Cf.* Edmund Husserl, *La Terre ne se meut pas* [1934], traduit de l'allemand par Didier Franck, Dominique Pradelle et Jean-François Lavigne, Paris, Minuit, coll. « Philosophie », 1989.

53 Mauro Carbone, *op. cit.*, p. 22.

> corps », aux animaux, que je comprends comme variante de ma corporéité, et finalement aux corps terrestres eux-mêmes puisque je les fais entrer dans la société des vivants en disant par exemple qu'une pierre « vole[54] ».

L'interdépendance des hommes et des choses est manifeste. Par la corporéité, le sujet se dissout dans la « chair » du monde et lui appartient pleinement. Dans *Présence de la mort*, roman publié en 1922, Ramuz révèle l'attraction d'un corps qui semble « *charnellement apparenté* au monde sensible[55] » :

> Chers corps, pauvres corps, magnifiques corps, ô matière ! matière des cinq sens, goûtable, visible, touchable, qui se respire, qui s'entend, qui se caresse, qui se déguste, et que j'attire encore à moi, malgré moi-même, par toutes mes fenêtres de chair où je me tiens[56].

La souveraineté du sujet s'efface progressivement, les sens en éveil brisant la fermeture de l'être, et le coulant doucement dans le monde. Plus qu'une matière, n'étant ni esprit ni substance, la « chair » merleau-pontienne est l'originaire[57] qui se déploie au présent et qui pourrait bien dialoguer avec ce fond primitif que guette inlassablement Ramuz. Pour définir cette notion, le philosophe prend appui sur le terme présocratique d'« élément[58] » et insiste sur ce moment des origines où « tout était ensemble[59] », en se référant à la pensée d'Anaxagore. Dès lors, la « chair » correspond à ce moment des commencements, « l'horizon d'appartenance de tous les étants[60] », où toute distinction est abolie : êtres, objets, animaux, végétaux partagent les mêmes caractéristiques

---

54 Maurice Merleau-Ponty, *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1968, p. 169.

55 Mauro Carbone, *op. cit.*, p. 21.

56 C. F. Ramuz, *Présence de la mort* [1922], *Œuvres complètes XXIV, Romans* 6, textes établis, annotés et présentés par Julien Piat, Christian Morzewski et Gérald Froidevaux, Genève, Slatkine, 2012, p. 269.

57 Concernant le concept d'originaire, Merleau-Ponty le théorise de cette façon : « Il n'y a plus pour moi de question des origines, ni de limites, ni de séries d'événements allant vers une cause première, mais un seul éclatement d'Être qui est à jamais », *id.*, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 318. L'originaire n'est donc pas recluse dans le passé, elle ignore toutes les strates temporelles et renvoie à la chair, cette « arche-originaire Terre », pensée par Husserl.

58 Mauro Carbone, *op. cit.*, p. 20.

59 *Idem.*

60 *Idem.*

et s'agrègent dans un moule commun, renvoyant peut-être à ce chaos des commencements où règne l'indifférenciation. Souhaitant gommer les différences qui séparent les objets inertes et le vivant, Ramuz conclut dans son essai *Le Grand Printemps* publié en 1917 : « Voilà que la leçon, la grande leçon, n'est, en somme, qu'une découverte nouvelle des parentés et des relations[61] ». Par l'expérience sensorielle, la constitution du sujet disparaît au profit d'une fusion avec l'univers environnant, dévoilant l'existence d'un fonds commun primitif dont émaneraient tous les « étants ».

Opposée à l'idéalisme, la phénoménologie se nourrit du primitivisme propre au XX^e^ siècle et apporte un éclairage inédit sur l'œuvre de l'écrivain vaudois. Selon Meschonnic, « [c]omme rejet d'une histoire de la raison, le primitivisme est une part constitutive de la modernité [...][62] » : en effet, le rationalisme, hérité de la culture gréco-latine, repose sur les règles arbitraires de la *mimesis*, qui apparaissent comme un contre-modèle auprès des artistes, des écrivains et des penseurs. La découverte d'un langage qui épouse le geste, la mise en suspens du contrôle de la conscience réflexive et l'émergence de la « chair », cette réalité qui rassemble originellement tout le vivant, animé et inanimé, s'imposent comme autant de traits primitivistes.

En 1922, Ramuz écrit dans son journal : « Sentir, chose si bonne ; penser, chose si triste[63] ». Contre l'intellectualisme, l'écrivain marque sa préférence pour les sensations premières, qui seraient dénuées de tout artifice, et qui lui permettraient de goûter un moment la naïveté de l'immédiat. Or, l'originaire, tout autant que le primitif sont *a priori* inaccessibles, issus d'une construction fantasmatique sur lequel se campe le primitivisme. En effet, comme le souligne Étienne Souriau, par l'usage du langage et de la culture, « nous sommes toujours déjà nés, nous ne faisons jamais l'expérience de notre naissance, et nous avons toujours le monde à distance[64] ». Cependant, qu'il s'agisse de Ramuz ou de Merleau-Ponty, l'expérience récurrente de la « présence » au monde,

61 C. F. Ramuz, *Le Grand Printemps* [1917], *Œuvres complètes XV*, *Essais 1*, textes établis, annotés et présentés par Reynald Freudiger, Genève, Slatkine, 2009, p. 207.

62 Henri Meschonnic, « Le Primitivisme vers la forme-sujet », *La Licorne*, 2014 : https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=5095 (consulté le 23/01/2021).

63 C. F. Ramuz, *Journal*, *Œuvres complètes I*, *Journal*, *notes et brouillons 3*, Roger Francillon et Daniel Maggetti (dir.), Genève, Slatkine, 2005, p. 97.

64 Étienne Souriau, « Origine », *op. cit.*, p. 1163.

qui est accord parfait entre tous les éléments, peut nous reconduire dans les parages des commencements. Au-delà de la représentation, l'art ou la phénoménologie nous ramènent à une familiarité ancestrale avec le réel. Ainsi, déjouant tout processus intellectuel, le philosophe met en évidence l'affinité profonde qui s'établit avec le milieu environnant lors d'une perception pure :

> Dans le présent, dans la perception, mon être et ma conscience ne font qu'un, non que mon être se réduise à la connaissance que j'en ai et soit clairement étalé devant moi, – tout au contraire la perception est opaque, elle met en cause, au-dessous de ce que je connais, mes champs sensoriels, mes complicités primitives avec le monde, – mais parce que « avoir conscience » n'est ici rien d'autre que « être à… » […]. C'est en communiquant avec le monde que nous communiquons indubitablement avec nous-mêmes. Nous tenons le temps tout entier et nous sommes présents à nous-mêmes parce que nous sommes présents au monde[65].

Cette « complicité primitive » bouleverse l'appréhension temporelle, dont le déploiement n'a plus cours ; condensé, le temps n'est plus compris dans une relation d'extériorité mais fusionne avec l'être dont les repères habituels vacillent. Ce lien originel avec l'univers, dévoilé par les « champs sensoriels », fait écho à une anecdote narrée par Ramuz, dans « Besoin de Grandeur », cet essai inédit rédigé pendant la Première Guerre mondiale. « En communiquant » intimement avec ce qui l'entoure, l'écrivain fait part d'une « communion » harmonieuse, admirablement restituée par l'acte scriptural, qui épouse la saisie sensorielle :

> Aller dehors et se laisser aller. Je me souviens d'avoir levé la tête. C'était comme si je me fusse couché sur le dos. Des petits nuages blancs doucement glissaient dans le bleu, l'un à côté de l'autre et les uns derrières les autres. J'ai choisi une de ces barques. C'est ce détachement où il semble qu'on soit des choses dans l'instant de la plus intime communion. Tout à coup, on se fond en elles, tandis qu'elles vous envahissent ; […] ; on devient comme translucide, et comme défait de sa pesanteur[66].

À travers la contemplation des éléments naturels, le sujet perd toutes balises identitaires. Devenu « translucide » et délesté de tout son poids,

---

65 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 485.

66 C. F. Ramuz, « Besoin de grandeur », essai inédit, *Œuvres complètes XV*, *Essais 1*, *op. cit.*, p. 279.

l'ego s'érode, réveillant les sensations du petit enfant qui flotte dans l'espace utérin. Par la mise en écriture de cette expérience phénoménologique, Ramuz s'en remet au pouvoir de l'art qui est capable de retrouver des perceptions primitives, et, qui paradoxalement, à partir de l'artificiel, occasionne une nouvelle naissance au monde, affranchie des sédimentations culturelles.

Laura Laborie
Université de Toulouse /
Université de Lausanne

BIBLIOGRAPHIE

Carbone, Mauro, *La Chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, 2011.

Frère, Bruno, « De Bergson à Merleau-Ponty : pour une anthropologie de la mémoire », *Revue Interdisciplinaire de Philosophie morale et politique*, vol. 18, Mons, CIÉPHUM, 2001 : https://orbi.uliege.be/handle/2268/17831 (consulté le 25/03/2020).

Dällenbach, Lucien, « La question primordiale », dans *Sur Claude Simon*, Jean Starobinski, Georges Raillard, Lucien Dällenbach, Roger Dragonetti (dir.), Paris, Minuit, 1987, p. 63-99.

Dujardin, Édouard, *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, Albert Messein, 1931.

Hamon, Philippe, « La mise en liste : préambule », *Liste et effet liste en littérature*, Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle et Raymond Michel (dir.), Paris, Garnier, 2013, p. 21-29.

Husserl, Edmund, *La Terre ne se meut pas*, traduit de l'allemand par Didier Franck, Dominique Pradelle et Jean-François Lavigne, Paris, Minuit, coll. « Philosophie », 1989 [1934].

Husserl, Edmund, *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*, Paris, Vrin, 1947 [1931].

Merleau-Ponty, Maurice, *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1968.

Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, édition de Claude Lefort, coll. « Bibliothèque des idées », 1964.

Merleau-Ponty, Maurice, notes préparatoires à la séance du 16 mars 1961, « Notes de cours "Sur Claude Simon" », présentation par Stéphanie Ménasé et Jacques Neefs, *Genesis*, nº 6, 1994, p. 139 : https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_1994_num_6_1_985 (consulté le 25/03/2020).

Merleau-Ponty, Maurice, *Signes*, Gallimard, coll. « NRF », 1960.

Merleau-Ponty, Maurice, *Sens et non-sens* Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1996 [1948].

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1961 [1945].

Merleau-Ponty, Maurice, *La Structure du comportement*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1990 [1942].

MAHRER, Rudolf, *Phonographie : la représentation écrite de l'oral français*, Berlin, De Gruyter, 2017.

MAHRER, Rudolf, « Introduction », C. F. RAMUZ, *Œuvres complètes VIII*, *Nouvelles et morceaux 4*, Genève, Slatkine, 2007, p. XII-XLIV.

MAHRER, Rudolf et WISER, Antonin, « La notion de temporalité phénoménologique chez C. F. Ramuz (*Présence de la mort*, 1919) et Claude Simon (*La Bataille de Pharsale*, 1969) », *Temps et Roman. Évolutions de la temporalité dans le roman européen du XX^e siècle*, Peter SCHNYDER (dir.), Paris, L'Harmattan, 2007, p. 215-236.

MESCHONNIC, Henri, « Le Primitivisme vers la forme-sujet », *La Licorne*, 2014 : https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=5095 (consulté le 25/03/2020).

MILCENT-LAWSON, Sophie, LECOLLE, Michelle et MICHEL, Raymond (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Garnier, 2013, « Introduction » p. 7-20.

PÉTERMANN, Stéphane, « La Beauté comme absolu », présentation de *La Beauté sur la terre*, *Œuvres complètes XXVI*, *Romans 8*, Roger Francillon et Daniel Maggetti (dir.), Genève, Slatkine, 2013, p. 168-203.

RAMUZ, C.F., *Les Grands Moments du XIX^e siècle français*, Lausanne, Mermod, 1948.

RAMUZ, C.F., *Journal* [1921-1947], *Œuvres complètes I*, *Journal*, *notes et brouillons 3*, Roger Francillon et Daniel Maggetti (dir.), Genève, Slatkine, 2005.

RAMUZ, C.F., *Besoin de Grandeur* (1936), *Œuvres complètes XVII*, *Essais 3*, textes établis, annotés et présentés par Alain Rochat, Genève, Slatkine, 2010.

RAMUZ, C.F., *Derborence* [1934], *Œuvres complètes XXVII*, *Romans 9*, Roger FRANCILLON et Daniel MAGGETTI (dir.), Genève, Slatkine, 2013.

RAMUZ, C.F., « Lettre à Bernard Grasset » [1929], *Œuvres complètes XVI*, *Essais 2*, textes établis, annotés et présentés par Reynald Freudiger et Jérôme Meizoz, Genève, Slatkine, 2009.

RAMUZ, C.F., *La Beauté sur la terre* [1927], *Œuvres complètes XXVI*, *Romans 8*, Roger Francillon et Daniel Maggetti (dir.), Genève, Slatkine, 2013.

RAMUZ, C.F., « Recherche de la vérité » [1923], *Œuvres complètes XXV*, *Romans 7*, textes établis, annotés et présentés par Stéphane Pétermann, Julien Piat et Noël Cordonier, Genève, Slatkine, 2013.

RAMUZ, C.F., *Présence de la mort* [1922], *Œuvres complètes XXIV*, *Romans 6*, textes établis, annotés et présentés par Julien Piat, Christian Morzewski et Gérald Froidevaux, Genève, Slatkine, 2012.

RAMUZ, C.F., *Le Grand Printemps* [1917], *Œuvres complètes XV*, *Essais 1*, textes établis, annotés et présentés par Reynald Freudiger, Genève, Slatkine, 2009.

RAMUZ, C.F., « Besoin de grandeur », essai inédit [1917], *Œuvres complètes XV*, *Essais 1*, textes établis, annotés et présentés par Reynald Freudiger, Genève, Slatkine, 2009.

Ramuz, C.F., *L'Exemple de Cézanne* [1914], Tusson, Du Lérot, 2009.
Siganos, André, *Mythe et écriture, La Nostalgie de l'archaïque*, Paris, PUF, 1999.
Simon, Claude, « L'Absente de tous bouquets », *Quatre conférences*, Paris, Minuit, 2012 [1982], p. 41-71.
Souriau, Étienne, « Brut », dans *Vocabulaire d'esthétique*, Anne Souriau (dir.), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2010 [1990], p. 293-294.
Souriau, Étienne, « Origine », *Vocabulaire d'esthétique* (1990), Anne Souriau (dir.), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2010 [1990], p. 1163.
Thevoz, Michel, *Dubuffet*, Genève, Skira, 1986.

PRIMITIVISME ARTISTIQUE ET PERFORMANCES FÉMINISTES[1]

L'UNION DU PRIMITIF ET DU FÉMININ

Le primitif et le féminin sont deux éléments qui ont été subtilement et souterrainement entrelacés, non moins avec force, dans la culture européenne du XIX^e^ siècle. Il est possible de retracer ce lien à travers l'art, et c'est précisément l'ensemble des significations impliquées dans l'union du primitif et du féminin qui a encouragé certaines artistes féministes à retravailler la représentation de la primitivité dans leurs œuvres.

Le primitif, en tant que concept significatif aux ramifications variées et étendues, est une formulation qui accompagne le processus colonialiste mené par l'Europe à partir du milieu du XIX^e^ siècle. Ce projet colonial a été inauguré avec la modernité, mais tout ce qui est associé à l'idée du primitif reçoit une impulsion extraordinaire par le processus colonial mené au cours du XIX^e^ siècle, principalement en Afrique et en Océanie. À la fin de ce processus, dans la première décennie du XX^e^ siècle, l'ensemble des territoires africains et océaniens a été divisé en zones d'influence avec différentes organisations administratives dépendant des pouvoirs centraux. La domination de l'espace physique s'est accompagnée de la domination et de la reformulation de l'esprit des « indigènes », en les christianisant et en les formatant aux modes de pensée occidentaux, tout en intégrant leurs économies locales à l'économie européenne.

---

1 Version originale : Estela Ocampo, « Primitivismo y Feminismo en el arte contemporáneo », *Arte, Individuo y Sociedad*, Madrid, Universidad Complutense, vol. 28 (2), 2016, p. 311-324. [« Primitivisme et féminisme dans l'art contemporain », *Art, individu et société*]. Cet article présente les résultats du projet de recherche *Primitivisme artistique en Europe et en Amérique. Relations, différences et identités*, HAR2013-41219-P, financé par le ministère espagnol de l'Économie et de la Compétitivité.

Pour la société coloniale, ces indigènes étaient des sauvages, des cannibales, ils avaient des rites infanticides et étaient dotés d'une sexualité sans limites. Arthur de Gobineau, dans son *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-1855), caractérise ladite race noire :

> Le caractère d'animalité empreint dans la forme de son bassin lui impose sa destinée, dès l'instant de la conception. Elle ne sortira jamais du cercle intellectuel le plus restreint. Ce n'est cependant pas une brute pure et simple, que ce nègre à front étroit et fuyant, qui porte, dans la partie moyenne de son crâne, les indices de certaines énergies grossièrement puissantes. Si ces facultés pensantes sont médiocres ou même nulles, il possède dans le désir, et par suite dans la volonté, une intensité souvent terrible[2].

La « race noire » possède un « pouvoir du désir », donné comme trait constitutif le plus important, face à la rationalité et à la capacité de réflexion qui caractérisent la « race blanche ». Pour la culture victorienne qui se confronte à l'univers des sociétés primitives selon ses préjugés et sa forte répression sexuelle, la nudité des indigènes africains ou océaniens était associée sans aucune nuance à la pratique d'une sexualité sans bornes. De plus, l'incompréhension de la religiosité primitive et de ses manifestations dans l'art a souligné cette idée d'une sexualité première. Ses sculptures sont toujours nues et sexualisées. Pourtant, elles représentent les esprits des ancêtres et, en tant que telles, ne possèdent pas les caractéristiques des êtres humains : elles ne sont pas vêtues ou parées ; elles n'ont pas d'âge ni de caractéristiques personnelles. Elles n'ont qu'une détermination de genre : ce sont soit des esprits masculins ou féminins, une caractérisation qui découle de la représentation de leur sexe. Les esprits des ancêtres jouent un rôle fondamental pour les rituels de fertilité, et les attributs sexuels, en particulier ceux des femmes, prennent une autre signification. Le masculin et le féminin forment les éléments nécessaires à la continuité de la vie et à la fertilité de tous les êtres vivants.

La culture européenne interprète la nudité et la présence de signes sexuels dans l'art primitif comme une manifestation de désirs sexuels incontrôlés, la considérant comme l'un des traits les plus attentatoires à la moralité dominante de la métropole. Malgré son absence de fondement, cette idée est restée l'une des caractéristiques les plus fortes de l'être

2 Arthur de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, Paris, Belfond, 1967 [1884], p. 214.

primitif, au point d'être reprise par certains mouvements d'avant-garde comme un bélier contre la culture institutionnelle. Cela s'est avéré, par exemple, pour des expressionnistes allemands : Kirchner a pour modèle un couple d'artistes de cirque noirs, Sam et Mili, qu'il représente en accentuant leurs traits sexuels, exemple de la sexualité décomplexée recherchée par les expressionnistes de Brücke à travers la nudité et le contact à la nature lors de leurs excursions aux lacs de Moritzburg.

Dans *Le Missionnaire* (1912) de Nolde, une telle opposition entre la culture officielle répressive et le naturel sexué des primitifs devient évidente. Le missionnaire, à l'allure démoniaque, a devant lui une femme en offrande, dont la nudité et les seins turgescents représentent une sexualité créative et vitale, accentuée par la présence de l'enfant sur son dos. Dans cette représentation s'exprime en outre l'union du primitif-sexuel et du féminin qui avait commencé à prendre forme dans la culture européenne. Dans les années 1920, ce pôle – primitif et féminin – est incarné par la figure de Joséphine Baker dont l'identification est déterminée par sa nudité presque totale, son inscription dans un contexte exotique et ses danses rappelant les rythmes africains. Symbole de sensualité, elle était aussi appelée la « Vénus noire ». La femme noire est le symbole de la sexualité associée à « la race noire », elle en est un élément constitutif.

Le primitif, désormais inclus dans la société européenne, est synonyme de transgression des mœurs et des coutumes, de l'irruption d'un désir irrationnel que Max Ernst fait apparaître dans plusieurs collages de ses romans visuels, notamment dans *La Femme 100 têtes* (1929) et *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1934). Dans la création de 1929, l'image avec le texte « Loplop, l'hirondelle passe[3] » montre une femme au visage complètement tatoué, comme les chefs maoris, rejetant, avec un geste typique de l'iconographie européenne, des personnages masculins penchés à une porte[4]. L'infidélité et le désir d'un troisième personnage apparaissent dans le collage, où deux femmes et un homme portant un masque primitif partagent une chambre à coucher[5]. Ce même élan sexuel, hors des règles bourgeoises et de la doctrine de l'Église (avec l'hypocrisie qui en résulte), se perçoit dans *Une semaine de bonté ou les sept*

3 Max Ernst, *Tres novelas en imágenes* [*Trois romans en images*], Girona, Atalanta, 2008, p. 74.
4 Considéré comme un geste obscène par les missionnaires pendant la colonisation, le tatouage avait été introduit en Europe par les marins qui avaient séjournés en Polynésie.
5 Voir : Max Ernst, *op. cit.*, p. 133.

éléments capitaux, dans le dernier cahier consacré au jeudi, à l'homme noir et à l'île de Pâques[6]. Un collage particulièrement éloquent, présent dans le roman[7], montre une femme et deux hommes – dont l'un porte une tête de *moai* – dans une étreinte érotique rapprochée.

Dans l'imaginaire culturel de la société du XIX^e^ siècle, le parallèle de la sexualité primitive se trouve dans la figure de la femme sexuée, c'est-à-dire la prostituée. Une œuvre fondamentale de la constitution de la modernité picturale, l'*Olympia* de Manet (1863), exprime de manière magistrale les idées présentes dans la société européenne du milieu du XIX^e^ siècle. Les protagonistes du tableau sont : la prostituée, à la fois offerte et provocatrice, la servante noire, figure ambivalente – représentant la domestique dans les arts visuels du XVIII^e^ siècle ainsi que la femme noire sexualisée – puis le chat noir, le félin qui accompagne le féminin. Tous ces éléments créent une scène primitive, en associant le primitif, le féminin et l'animalité/instinct. La femme noire présente dans le tableau souligne le caractère sexuel de la figure principale[8]. Pourtant, dans le discours du XIX^e^ siècle, la lascivité de la femme noire est bien plus grande que celle de la femme blanche. Virey, dans son *Dictionnaire des sciences médicales* de 1819, affirmait que la volupté des femmes noires atteignait un degré de lascivité inconnu dans le climat européen, et que leurs organes sexuels étaient beaucoup plus développés que ceux des femmes blanches[9]. En 1926, Freud affirme que la vie sexuelle des femmes adultes reste le « continent noir » de la psychologie. Cette métaphore, qui a une résonance évidente avec l'Afrique – appelée le Continent Noir – associe toujours la sexualité féminine à l'Autre, ce territoire inconnu et inquiétant. De plus, dans son « Introduction au narcissisme[10] », Freud soutient que le narcissisme des femmes peut être comparé à celui de certains animaux comme le chat ou les grands félins.

---

6 Rappelons l'importance pour les surréalistes de l'île de Pâques, qui prend une taille disproportionnée dans *Le Monde au temps des surréalistes*, publié dans *Variétés* en 1929.

7 Max Ernst, *op. cit.*, p. 456.

8 Note de l'éditeur : En 2018, le volume collectif *Sexe, race et colonies* explore ce vaste champ de représentations à l'aide de photographies, illustrations et peintures de l'époque coloniale (Paris, éd. La Découverte).

9 Voir : Sander L. Gilman, « Black Bodies, White Bodies : Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth Century Art, Medicine, and Literature », *Critical Inquiry. 'Race', Writing, and Difference*, vol. 12-1, 1985, p. 212.

10 Sigmund Freud, *Obras completas*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu, 1979, p. 85-86.

Mais revenons à Olympia, accompagnée d'un chat noir provocateur. Un siècle plus tard, l'une des performances de Carolee Schneemann, dans sa série de photographies *Infinity kisses* (1981), la montre dans une approche ostensiblement sexuelle de son chat Vesper. En superposant un collage sonore de chats ronronnant, l'artiste fait référence à l'union symbolique entre la femme et le chat, son compagnon et *partenaire*. Elle raconte la torture et la mort des chats avec les « sorcières » qu'ils accompagnaient toujours, et l'histoire des chats en tant que compagnons et *partenaires* sexuels des femmes. Elle fait elle-même référence à ses relations tendres avec Vesper, son chat, avec Cluny, son chat décédé, dans ce qu'elle appelle « l'imagerie érotique inter-espèces[11] ». Bien qu'il s'agisse d'un autre support, une image similaire se retrouve dans le film de Louis Malle, *Pretty Baby* (1978), où Violet, la protagoniste, une prostituée de douze ans, partage littéralement son petit-déjeuner composé de lait et de biscuits avec un chat, en alternant l'un et l'autre. L'attitude clairement transgressive de la performance de Schneemann met en évidence une association présente dans l'imaginaire commun. Un fil très subtil relie l'animalité, la féminité et le primitif, dans la mesure où le primitif et le féminin participent symboliquement à l'animalité.

Dans certains des précédents photographiques de l'Olympia, comme l'*Odalisque et son esclave* (1853) de François-Jacques Moulin, nous retrouvons le portrait d'une femme nue dans une position clairement séduisante et d'une femme noire, également nue, qui agit comme un contrepoint ainsi qu'un *pendant* nécessaire. À cela s'ajoute, symboliquement, la peau de léopard sur laquelle la femme est allongée : l'animalité féline. Comme chez Manet, les trois termes – la femme sexuée (la prostituée), l'animalité féline (le chat noir) et la présence du « primitif » (la servante noire) – sont interdépendants. La version d'*Olympia* réalisée par Picasso en 1901 en a rendu explicite le contenu symbolique : la prostituée blanche et la sexualité noire ont fusionné en un seul personnage : une femme nue, avec des traits sexuels explicites, et noire. L'artiste lui-même est également passé du statut de *voyeur* implicite de la scène à partie intégrante de celle-ci.

Au XIX^e^ siècle, la prostituée était perçue comme la manifestation de la sexualité dans ses deux aspects fondamentaux : la passion érotique et la

11 Voir Carolee Schneemann : www.caroleeschneemann.org (consulté le 27/06/2023).

maladie (la syphilis était une maladie mortelle extrêmement répandue). En 1907, Picasso réalise une œuvre inaugurale de l'art contemporain par sa transgression formelle, mais aussi, comme la critique l'a constaté à partir des années 1970, une œuvre significative : *Les Demoiselles d'Avignon.* Une fois de plus, l'association primitif/féminin sexualisé se vérifie. Les deux qualificatifs sont des *outsiders* : si le primitif est le second terme du binôme civilisé/primitif, la femme est également le second terme du duo masculin/féminin. Et dans cette configuration, il faut ajouter au féminin la nuance de la sexualité explicite, c'est-à-dire la prostitution, ce qui la rend doublement marginalisée.

Picasso avait découvert l'art africain lors de sa visite au musée du Trocadéro, comme il l'a raconté à Malraux des années plus tard dans un long entretien publié dans *La Tête d'obsidienne*. Il y décrit l'horreur que lui inspirent l'odeur fétide et la diversité des objets, parallèlement à l'intense fascination qu'il éprouve pour eux. Dès lors, il considère ces sculptures comme des objets magiques et déclare : « *Les Demoiselles d'Avignon* ont dû me venir ce jour-là, non pas à cause des formes mais parce que c'était ma première toile d'exorcisme[12] ». Des spécialistes tels que Leo Steinberg et plus tard William Rubin se sont penchés sur la signification de ce tissu d'« exorcisme ». Pour Steinberg, le contenu de la vitalité sexuelle est l'argument principal de l'œuvre ; pour Rubin, il faut y ajouter l'aspect thanatique, la peur de la mort exprimée à travers la syphilis associée à la prostitution, aspect clairement rendu dans les dessins préparatoires de l'œuvre où figuraient le marin (fréquentation emblématique de la prostitution) et l'étudiant en médecine (allusion à la maladie)[13]. Il ne fait cependant aucun doute que les prostituées de la maison close de la rue Avinyó à Barcelone portent des masques africains et s'affichent comme des personnages provocateurs.

Picasso ne peint pas de femmes noires et ne crée pas non plus de dichotomies entre les femmes noires et les femmes blanches comme nous l'avons vu dans *Olympia* ou dans d'autres représentations similaires. Il a peint des femmes blanches avec des masques « nègres » pour visages. Son primitivisme s'attaque directement à l'idéalisation du nu féminin, tant par la violence de la déformation du corps des femmes que par l'inclusion

12 André Malraux, *La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974, p. 17.

13 Se référer à notre bibliographie pour Leo Steinberg (1988 a&b) et William Rubin (1994). Les deux catégories ont probablement disparu de la version finale, car trop explicites.

de cet « autre » primitif à travers les masques africains. Détournant les canons de la beauté par le primitivisme, les figures masquées produisent de « l'horreur » pour le spectateur européen du moment, y compris pour certains de ses amis défenseurs de l'art d'avant-garde[14].

LE POUVOIR SUBVERSIF DU PRIMITIVISME : HANNAH HÖCH

L'artiste Hannah Höch, active au sein de Dada Berlin en tant que compagne de Raoul Hausmann, et unique femme acceptée par le groupe selon ce critère, a compris le potentiel provocateur du primitivisme en association avec le féminin. Au moment de la République de Weimar, les rôles patriarcaux traditionnels sont remis en question, et les femmes commencent à entrer dans le monde du travail[15]. L'œuvre principale de Höch se concentre sur l'univers féminin, sur la division et l'objectivation de son corps, avec une teneur critique facilement identifiable. L'association primitif/féminin est l'un des éléments qui lui permettent de diffuser sa remise en cause des rôles établis dans un discours hautement politique. Son attitude critique est particulièrement remarquable dans *Aus einem ethnographischen Museum*, une série de collages sur laquelle elle a travaillé par intermittence entre 1924 et 1934. Dans presque toute la série, la figure qui en résulte combine des parties du corps féminin avec des éléments d'un objet d'art primitif.

Le résultat est troublant et mine la représentation de la femme comme « bel objet ». L'œuvre *Fremde Schönheit (Étrange Beauté)* de 1929 est l'une des plus emblématiques de sa critique de la fétichisation de la femme. La figure féminine est construite à partir d'une photographie d'un nu féminin et d'une tête provenant d'ancêtres africains Bushongo à laquelle des lunettes ont été ajoutées. Le corps féminin est dans la

14 À la même époque, la femme et le masque associé, comme présence de l'Autre, du noir et du blanc, apparaissent aussi dans la série *Noire et Blanche* de Man Ray, bien que l'on n'y retrouve pas la valeur subversive qu'ils avaient chez Picasso. Esthétisée, cette relation accroît la sensualité de Kiki de Montparnasse.

15 Voir Maud Lavin, *Cut with the Kitchen Knife : The Weimar Photomontages of Hannah Hoch*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 35 et 153-154.

pose classique de la beauté et de la sensualité. L'inclusion de la tête, tirée de la figure primitive, ironise sur la représentation de la femme dans la tradition de l'histoire de l'art européenne et sur la fétichisation du corps qui en découle, grâce à l'impact de la combinaison des deux éléments. Dans une œuvre ultérieure, *Fremde Schönheit II* (1966), Höch revient sur cet aspect en utilisant la même ressource : le corps féminin et la tête appartenant à une figure d'art primitif. Toutefois, dans ce cas, la fétichisation est celle produite par la mode et son effet tyrannique sur les femmes. Ce n'est plus le nu classique de la tradition de l'histoire de l'art, mais le modèle des podiums et l'imposition aux femmes des modèles dictés par le monde de la mode et des stéréotypes.

Bien que la critique fondamentale de Höch soit dirigée vers les modèles imposés aux femmes par l'organisation sociale patriarcale, l'autre composante du binôme – le primitif – est également thématisée. Ses personnages sont souvent placés sur un piédestal, symbole de l'appropriation des objets rituels primitifs par la société occidentale au sein des musées[16], une signification qui est explicitement thématisée par le nom de la série. L'Autre, appartenant au monde colonial, a aussi été fétichisé par la société européenne.

Pour Höch, la remise en question des relations de genre implique également celle des « races », en particulier de ce qui était considéré comme le grand tabou dans la société européenne du colonialisme : le métissage[17]. Dans *Die Braut (La Mariée*, v. 1933*)*, Höch débute son collage avec ce qui est socialement considéré comme féminin, le mariage – et donc le rôle reproductif des femmes – renforcé par la présence d'une dentelle, symbole des « travaux féminins » : en d'autres termes, les stéréotypes de l'épouse, en tant que subalterne. Et dans ce cadre, elle intègre le visage d'une femme noire, avec sa charge d'étrangeté, de sexualité implicite. Dans *Métis*, en 1924 déjà, elle avait présenté le visage d'une femme noire avec les lèvres d'une femme blanche, parfaitement dessinées par le rouge à lèvres et, en 1925, dans *Liebe in busch* (*L'Amour dans la brousse)*, elle faisait une référence explicite aux relations raciales, dans le contexte des préjugés européens de l'époque. Pendant l'occupation de

16 Voir Estela Ocampo, *El Fetiche en el Museo*. Madrid, Alianza, 2011.

17 Voir Maria Makela, « From an Ethnographic Museum : Race and Ethnography in 1920s. Germany », *The photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, Walker Art Center, 1997, p. 70.

l'Allemagne par les Alliés après la Première Guerre mondiale, la France a basé des troupes de ses colonies dans la région du Rhin. La présence d'hommes noirs dans cette région a déclenché une propagande raciste selon laquelle les troupes de « noirs sauvages » violaient les femmes, infectaient la population de maladies tropicales et vénériennes et, pire encore, engendraient des enfants métis. Höch, en revanche, représente un couple de femmes blanches et d'hommes noirs entre lesquels il n'y a aucun signe de violence ou de désagrément.

Au même titre que la femme noire et la prostituée, la femme lesbienne est considérée comme une manifestation exacerbée de la sexualité féminine. Quatre ans après sa rupture avec Hausmann, Höch entame une relation lesbienne avec l'écrivaine Til Brugman. Dans *Liebe* (1931), l'inclusion du primitif souligne l'éloignement de la relation entre les deux femmes, produisant la même distanciation qui a servi à critiquer les relations de genre (homme/femme) ou raciales (noir/blanc).

PRIMITIVISME ET REVENDICATION DU CORPS FÉMININ

Le contenu critique qui peut être transmis par l'association primitif/féminin est maintenu tout au long du XX^e^ siècle. Dans les années 1960, le primitivisme a pourtant fourni aux artistes féministes d'autres éléments de revendication, bien différents. Dans la constellation de significations associées au primitif, le corps, en tant que siège du désir et de l'instinct, était lié au « réel » : « vie » contre « art ». Certaines artistes qui ont conçu des « performances » ont rendu cette association littérale, la comprenant dans un sens positif, unissant l'artiste à l'objet, l'œuvre d'art, qui était son propre corps. Elles ont fait fusionner œuvre et artiste dans la corporalité de leur propre personne, en employant leur corps de la même manière que les membres des sociétés dites primitives, pour transmettre des significations par des interventions (peinture corporelle, tatouage, scarification rituelle).

Reprenant l'association du primitif au féminin, elles l'utilisent dans un double sens : d'une part, en contestant le duo civilisé/masculin, et

d'autre part, en revendiquant le féminin « sacré » tel qu'il est considéré dans l'univers jugé primitif. À travers les rituels, auxquels font allusion les performances de Carolee Schneemann et d'Ana Mendieta, se manifestent une revendication et une révérence pour le corps féminin en tant que lieu de création, incarnant la nature, la terre et la maternité. En ce sens, elles ont repris l'association féminin/primitif, en la dépouillant de son contenu péjoratif au sein de la culture occidentale, pour revendiquer le corps féminin en tant que métaphore du pouvoir créateur. C'est ainsi que l'on peut interpréter la performance *Eye/Body* de Carolee Schneemann, célébrant le corps féminin, son propre corps, en même temps que des éléments présents dans les « rituels primitifs », par exemple la peinture corporelle et le serpent[18], traditionnellement associé à la fertilité et au féminin. Les déesses de la fertilité étaient souvent accompagnées de serpents, un animal qui, en contact constant avec la terre, était considéré comme appartenant à leur ordre. Scheenemann a commencé *Eye/Body* en 1962, et a réalisé la performance en décembre 1963, dans son propre *loft*. Son travail est l'un des premiers à incorporer le corps de l'artiste comme substance de l'œuvre, anticipant l'émergence de l'*art corporel* à la fin des années 1960 et des années 1970. Le décor constitué de panneaux, de verres brisés et de morceaux de miroirs, de photographies, de lumières et de parapluies motorisés, unissait des matériaux ayant une valeur magique chez les peuples dits primitifs – le verre ou les miroirs, tels qu'ils apparaissent dans les fétiches – à des éléments de la culture occidentale. Schneemann est entrée dans son installation et a incorporé son corps nu à ce qu'elle a appelé une « sorte de rituel chamanique », se peignant, s'enduisant d'huile et se couvrant de craie.

L'allusion au rituel primitif reste complexe : l'artiste est comme le chaman qui l'accomplit en se transformant – l'acte de transformation est le but et le centre du rituel – et utilise à son tour les éléments de

18 [Note de l'éditeur] La présence du serpent se retrouve dans les représentations primitivistes des premières décennies du XX^e^ siècle. Une tentative d'explication de cette fascination des cultures primitives pour le serpent se trouve dans le texte d'Aby Warburg, fruit de son séjour chez les Indiens mokis en 1895, écrit en 1923, qui a donné lieu à son célèbre livre *The Ritual of the Serpent*. De plus, selon E. Ocampo, pour les créateurs, la présence du serpent, réelle et symbolique, peut être liée à l'influence de l'œuvre de Marija Gimbutas, qui était très populaire parmi les féministes (et aussi parmi les artistes, dont Mendieta) pour avoir soutenu l'existence d'une Grande Déesse primordiale et de sociétés matriarcales à l'ère néolithique.

son installation à cette fin, tout comme le chaman utilise le fétiche pour l'accomplir. Contrairement aux formes primitives pratiquées par les hommes qui utilisent métaphoriquement le féminin pour invoquer la fertilité, elle est, symboliquement, le chaman qui accomplit l'acte tout comme la femme, déesse de la fertilité elle-même. Son rôle est actif, comme celui du chaman et, en même temps, passif, tant son corps est la métaphore de l'objet invoqué. L'objectif de son *Eye/Body* est évidemment sensiblement différent de celui des gestes premiers : la sacralisation du corps féminin et la référence au rite sont faites dans un but de revendication féministe.

Une autre de ses performances les plus citées, *Interior scroll* (1975 et 1977), réitère la même démarche. Dans celle-ci, l'artiste s'est tenue nue devant son public et a peint des parties de son corps selon une invocation « rituelle », avant d'extraire de son vagin un fin parchemin contenant un texte. Le papier était littéralement incorporé, et il est sorti de la chair, faisant allusion à la forme du serpent. Mais le texte inscrit sur son corps était un commentaire critique sur l'attitude des hommes qui ne respectaient pas le travail des femmes, avec la fonction claire d'attaquer l'ordre patriarcal qui s'exerce également dans l'art. Schneemann s'était plainte à plusieurs reprises d'être considérée comme un animal de compagnie par ses collègues de Fluxus, et que ses performances n'étaient pas prises au sérieux par les critiques. Sa pratique des « techniques primitives », soit l'usage de son propre corps pour transmettre des significations, veut éveiller les consciences :

> J'ai pensé à mon vagin de nombreuses façons – physiquement, conceptuellement : comme une forme sculpturale, une référence architecturale, la source de la connaissance sacrée, de l'extase, du passage de la naissance, de la transformation. […] Cette source de connaissance intérieure pourrait être symbolisée comme l'indice primaire qui unifie l'esprit et la chair dans le culte de la Déesse[19].

L'œuvre de l'une des principales artistes de ce mouvement des années 1970, Ana Mendieta, est à saisir selon ces mêmes enjeux, car sa recherche commence par la thématisation de relations de genre et du binôme homme/femme, comme dans ses performances *Glass on body* et *Facial Hair Transplant*, toutes deux de 1972. Comme nous l'avons déjà mentionné,

19 Carolee Schneemann : www.caroleeschneemann.org (consulté le 27/06/2013).

dans de nombreux cas, la relation au genre est liée à la relation raciale : noir/blanc. Ceci apparaît dans *Variations cosmétiques faciales*, également de 1972. Ana Mendieta se considère comme « de couleur », au sens large du terme signifiant d'origine non-européenne. Elle raconte combien, pendant son adolescence aux États-Unis, elle a souvent été discriminée ou insultée à cause de la couleur de sa peau, plus foncée que celle des blancs anglo-saxons, et de son origine cubaine. Très politisées, ses performances ultérieures constituent une réaction à la violence subie par les femmes, comme *Tied-Up Woman*, présentée à l'université de l'Iowa en février 1973, ou ses scènes de viols intitulées *Rape Scenes*, créées aussi dans la même université en avril 1973, quelques semaines après le meurtre d'une étudiante du campus.

Outre la thématisation et la critique conséquente des relations entre les sexes et les « races », le primitivisme sert à Mendieta de justification du corps féminin en tant que source de vie. Dans ses actions d'*art corporel*, elle inclut des éléments issus de rituels primitifs, notamment de cultes vaudous de son Cuba natal[20]. La référence primitiviste sert à Mendieta de double revendication : celle du féminin comme symbole de l'Origine et celle de ses racines cubaines, traumatisées dans son enfance par son transfert aux États-Unis dans le cadre de l'opération dite « Peter Pan » qui a emmené des centaines d'enfants cubains aux États-Unis après la révolution. En utilisant des « techniques primitives », selon Schneemann, elle fait appel à des référents rituels en les recontextualisant.

Le sacrifice animal, une partie importante du rituel afro-américain, est utilisé par Mendieta dans *Death of a Chicken*, une performance réalisée à l'université de l'Iowa en 1972, dans laquelle elle se couvre du sang de l'animal décapité qu'elle tient par les pattes. À cet égard, l'artiste déclare : « J'ai commencé à utiliser le sang parce que, je suppose, il a un grand pouvoir magique[21] ». L'idée du sacrifice et du sang offert est liée à celle du corps féminin en tant que divinité de la fertilité. *Feathers on a Woman*, une performance également réalisée dans l'Iowa en 1972, est d'inspiration proche. Mendieta colle des plumes sur le corps nu d'une femme qui finit par ouvrir ses jambes, révélant son sexe dans une posture

20 Évoqué par Alejandro Del Valle, « Ana Mendieta : Performance à la manière des primitifs », *Art, Individual and Society*, 26 (1), 2013, p. 508-523.

21 Charles Merewether, « From Inscription to Dissolution : An Essay on Consumption in the Work of Ana Mendieta », *Ana Mendieta*, Santiago de Compostela, Polígrafa, 1996, p. 90.

déjà représentée dans l'art primitif, faisant allusion à l'essence du féminin, à la naissance et à la fertilité. La performance de Mendieta a mis au jour, à travers des références aux rituels dits primitifs, la revendication et la sacralisation du corps féminin. L'allusion au chaman, l'acteur du rituel (dans ce cas, Mendieta elle-même), dont la principale capacité est de se transformer en oiseau pour aller à la rencontre des esprits, se présente également par le placement des plumes sur le corps.

Sa série la plus célèbre, *Siluetas* (*Silhouettes)*, situe son corps dans la nature, en relation avec la Terre comme une mère nourricière, comme le dit l'artiste elle-même :

> J'ai mené un dialogue entre le paysage et le corps féminin (fondé sur ma propre silhouette). Je pense que c'est un résultat direct de m'avoir déracinée de mon pays natal pendant mon adolescence. Je suis submergée par le sentiment d'être façonné par l'utérus (la nature). Mon art est le moyen par lequel je rétablis les liens qui m'unissent à l'univers. C'est un retour à la source maternelle[22].

Les *Siluetas* sont l'empreinte laissée parfois par un gabarit du corps de Mendieta, rappelant formellement la représentation des déesses de la fertilité de l'antiquité. Situés au milieu de la nature, elles s'expriment à travers ses éléments primordiaux : la boue, l'eau, l'herbe, la neige, la terre, le feu. La boue est, dans toutes les cultures primitives, un élément associé au féminin et à la fertilité. Elle provient de la terre mère et permet de fabriquer des poteries, une activité essentiellement féminine. Mendieta a réalisé quelques-unes de ses *Siluetas* en argile en 1980, qui ont ensuite été reprises dans son œuvre la plus explicite sur la mythologie de la terre mère, de la fertilité et de la Première Femme, dans sa série *Esculturas rupestres (Sculptures rupestres)*, réalisée dans la Cueva del Águila, au sein du Parque Jaruco, en 1981, à l'occasion de son deuxième voyage à La Havane. Mendieta témoigne :

> C'est pendant mon enfance à Cuba que j'ai été fascinée pour la première fois par les cultures et l'art primitifs. Il semble que ces cultures ont été dotées d'une connaissance intérieure, d'une proximité avec les sources naturelles. Ce sentiment de magie, de connaissance et de pouvoir que l'on trouve dans l'art primitif a influencé mon attitude personnelle vis-à-vis de la création artistique. Depuis douze ans, je travaille à l'extérieur, dans la nature, en

22 Kate Horsfield, Nereyda Garcia-Ferraz et Branda Miller (dir.), *Ana Mendieta, Fuego de Tierra* [Vidéo], 1987.

> exploitant la relation entre moi-même, la terre et l'art. Je me suis immergée dans les éléments mêmes qui m'ont produite, utilisant la terre comme une toile et mon âme comme un instrument[23].

L'artiste retourne sur sa terre natale et revisite avec une fidélité anthropologique la mythologie Taino des figures féminines de la création : *Guabancex* (Déesse du Vent), *Atabey* (Mère des Eaux), *Guanaroca* (la Première Femme), *Guacar* (Nos Menstruations), *Maroya* (Lune), *Iyare* (Déesse Mère) et *Itiba Cachubaba* (Vieille Mère Sang). *Guanaroca* rappelle les caractéristiques des figures féminines préhistoriques, comme celle de Laussel, sur lesquelles les signes sexuels féminins servent de symbole de fertilité et de création. Ainsi, *Guanaroca*, la figure créatrice, est, selon le mythe, la première femme à peupler la terre et la divinité la plus puissante. Selon l'histoire racontée par Salvador Bueno[24], son premier fils a été assassiné par son père, qui, jaloux, l'a laissé mourir de faim, l'a caché dans un güiro et l'a pendu à un arbre. Sa mère, désespérée, est partie à sa recherche et a trouvé le güiro. Lorsque celui-ci lui a échappé des mains, il est tombé sur le sol ; des milliers de poissons et de tortues en sont sortis, formant la péninsule de Majagua et les clés de Cienfuegos. Ses larmes ont formé la lagune de Guanaroca. Toutes les figures mythiques représentées par Mendieta font référence à des aspects consubstantiels du féminin : la capacité de donner la vie, la lune, le sang menstruel.

Mais si les cultures « primitives » ou précolombiennes servent à caractériser l'aspect vivifiant du féminin, elles lui permettent également de faire allusion au pendant de la vie : la mort, omniprésente dans les cultures précolombiennes mexicaines. Les performances de Mendieta, par exemple *Flowers on a Body* (1973) où elle repose dans une tombe à El Yagul, Oaxaca, fait allusion à la force de création qui découle de la mort, et *On giving life (*1975), dans laquelle son corps nu est retrouvé à côté d'un squelette, signifient l'unité inséparable entre la vie et la mort, concept profondément enraciné dans les cultures précolombiennes mexicaines dont la présence est perceptible jusqu'au XX^e^ siècle.

Dans le contexte de cette puissance du féminin associée à la création, à la maternité et au pouvoir, la sculpture *Maman* de Louise Bourgeois,

---

23 *Ibid.*

24 Salvadore Bueno, *Leyendas cubanas*, La Havane, Letras Cubanas, 1996.

en 1999, trouve aussi sa place. La sculpture représente une araignée monumentale en acier (9 x 10 x 11 m environ) soutenue par huit fines pattes et au corps suspendu à une grande hauteur, portant dans son abdomen un sac contenant dix-sept œufs en marbre blanc et gris suspendus au-dessus de la tête du spectateur. Elle a été réalisée pour l'ouverture de la Tate Modern à Londres en mai 2000 et, par la suite, une édition de six sculptures en bronze a été placée dans divers musées ou expositions itinérantes.

La représentation d'un animal ne crée pas en soi un lien au primitivisme, mais dans le cas présent, des éléments pertinents sont repérables. Le premier est le titre, *Maman*, « Mummy » ou « Mammy ». Dans une publication de 1995 de neuf gravures, intitulée *Ode à ma mère* et produite par les éditions du Solstice, elle présente pour la première fois l'araignée comme un animal maternel, comme sa propre mère. En 2000, l'artiste précise « Ma meilleure amie était ma mère et elle était réfléchie, lucide, patiente, réconfortante, raisonnable, délicate, subtile, indispensable, propre et utile comme une araignée. Elle pouvait aussi se défendre et me défendre [...][25] » Cette association avait été explicitée dans un long entretien[26] où l'artiste racontait que sa mère s'occupait de la restauration de tapisseries anciennes et qu'elle devait souvent tisser, avec une extraordinaire dextérité, les parties manquantes de la pièce. Ainsi, deux idées particulièrement fortes sont associées à l'araignée : la maternité – en lien avec les caractéristiques que Bourgeois attribue à sa mère – et la capacité de protection. C'est dire l'origine, la mère-araignée, et la protection due à son pouvoir. Bourgeois traite cette sculpture comme s'il s'agissait de la représentation d'un animal totémique pour les sociétés primitives : celui dont on descend individuellement ou par le clan. Si, dans un premier temps, les anthropologues ont pris le phénomène du totémisme au pied de la lettre et ont prétendu que les ces sociétés croyaient « réellement » descendre de certains animaux, Lévi-Strauss a fermement démontré dans *Le Totémisme aujourd'hui* (1962) qu'il s'agit d'un lien symbolique et structurant. Aussi symbolique et structurant que la relation entre la sculptrice et sa mère.

25 AA. VV., *Louise Bourgeois*, Londres, Tate Modern, 2000, p. 62.

26 Camille Guichard, *Louise Bourgeois, une vie* [interview vidéo], Paris, Centre Georges Pompidou, 1993 : https://www.youtube.com/watch?v=8HysdzV9R1g (consulté le 27/06/2023).

On peut supposer que Bourgeois connaissait bien la représentation des animaux totémiques grâce à son mari, Robert Goldwater, qui possédait une grande collection d'art primitif et fut le premier historien de l'art dont les recherches aboutirent à la publication de *Primitivism in Modern Painting*, en 1938. Un animal totem est l'ancêtre originel, mythique, dont on descend. Il peut y avoir des animaux totémiques individuels, ou sous forme de groupe, ou même les deux combinés. L'araignée de Bourgeois pourrait être un cas de totémisme individuel. Il y a toujours un élément significatif qui fonde la relation entre l'individu et son totem. Dans ce cas, comme elle le dit, cela tenait à la caractéristique de sa mère tisserande. Le mythe grec d'Arachné exprime cette idée de l'araignée associée au tissage des tapisseries. Et rappelons le lien entre le mythe d'Arachné et la réalité contemporaine des tisserands dans *Las Hilanderas (Les Fileuses)* de Velázquez. Outre l'association par l'origine, le deuxième élément déterminant du totem est son pouvoir de protection. Le totem possède un pouvoir, et il est capable de protéger ceux qui y sont affiliés, comme le souligne Bourgeois avec sa « mère-araignée ». Cette puissance du totem est aussi exprimée par l'artiste à travers la taille de sa sculpture monumentale, obligeant le spectateur à se confronter à sa petitesse en la regardant ou en marchant entre ses jambes. Cette révélation de sa propre faiblesse face à l'animal/mère puissante se trouve au cœur de la signification de la sculpture.

Les totems d'Amérique du Nord, ou l'araignée totémique des lignes de Nazca, expriment ce même type de relation. Mais bien que la valeur du maternel soit tel un pouvoir créatif, les liens au totem restent ambivalents, puisqu'il est possible qu'un individu soit confronté à un être plus puissant. Souvent, les totems des sociétés dites primitives sont des prédateurs de la région dans laquelle elles vivent : crocodiles, lions, orques, requins, aigles, et sont repris dans différentes cultures comme animaux totémiques. De cette façon, leur capacité potentielle de destruction des individus est évoquée en les associant symboliquement aux humains. C'est également le cas de l'araignée de Bourgeois : à côté des éléments positifs que l'artiste souligne avec sa mère-araignée, il y a aussi les éléments négatifs associés à cet animal, comme le poison qui peut apporter la mort et par conséquent la terreur. Sans vouloir se lancer dans une psychologie hâtive – même s'il faut noter que Bourgeois a été psychanalysée pendant de nombreuses années et qu'elle maîtrise également le langage de

la psychanalyse – on ne peut manquer de noter cet élément ambivalent dans la relation avec la génitrice : sa capacité à la protéger et à la soigner lui confère également un pouvoir démesuré sur elle. Mais comme le dit Bourgeois, « la sculpture est la seule chose qui me libère[27] ».

PRIMITIVISME ET CRITIQUE SOCIALE

Depuis le début du XX^e^ siècle, l'association entre le primitif et le féminin a un registre profondément critique en termes sociaux, comme nous l'avons vu dans le cas de Höch. Au tournant du siècle, en 1985, un groupe d'artistes se faisant appeler *Guerrilla Girls* a déployé des affiches vindicatives dans le quartier Soho de New York, selon une forme particulière de performances interrogatives. Sur l'une de ces affiches, on pouvait lire, sous une liste de vingt galeries : « Ces galeries ne présentent pas plus de 10 % d'artistes féminines, voire aucune ». Une autre affiche, peut-être la plus éloquente, posait la question suivante : « Les femmes doivent-elles être nues pour entrer au *Met Museum* ? » Sur cette affiche, une femme nue portant un masque de gorille apparaissait à côté d'un texte où l'on pouvait lire : « Moins de 5 % des artistes de la section d'art moderne sont des femmes, mais 85 % des nus sont des femmes[28] ». Cette œuvre trouve son origine dans une commande pour la conception d'un panneau publicitaire pour le *Public Art Fund* de New York, qui l'a rejetée au motif que le dessin n'était pas assez clair. En réaction, les *Guerrilla Girls* ont financé un espace publicitaire sur les bus new-yorkais pour l'afficher, jusqu'à ce que la société annule la commande au motif que l'image était trop suggestive. En effet, elle est suggestive. Elle associe la célèbre *Odalisque* d'Ingres au masque de gorille : une conjonction extraordinairement réussie de l'idée du féminin sexué – une femme appartenant au harem ; un condensé de fantasmes sur la femme en tant qu'objet sexuel – et de la référence au primitif comme instinctif, brutal, sauvage.

27 *Ibid.*, 51'.

28 *Guerrilla Girls*, conférence au Matadero, Madrid, 31/01/2015 : https://vimeo.com/119127188 (consulté le 27/06/2023).

Le groupe à l'origine de ces performances qui remettaient en question l'ordre artistique établi était composé de femmes. Elles portaient le nom d'artistes féminines décédées et apparaissaient couvertes d'un masque de gorille, ce qui garantissait leur anonymat. Bien qu'elles aient déclaré que le choix du masque de gorille était accidentel[29], il est hautement significatif que l'icône choisie pour le masque soit le gorille, dont l'association avec le racisme colonialiste envers les populations subsahariennes se passe de commentaire. En revanche, dans nombre de leurs affiches et de leurs déclarations, la critique du sexisme est inextricablement liée à celle du racisme, comme dans l'affiche où l'on peut lire : « Pour les 17,7 millions que vous avez dépensés pour un seul tableau de Jasper Johns, vous auriez pu acheter au moins une œuvre de toutes ces femmes et artistes de couleur ». Les *Guerrilla Girls* ont repris le courant initié par les performances féminines, comme celles de Carolee Schneemann dans lesquelles la remise en question du caractère patriarcal du système artistique, reflet du système social, apparaissait à travers le binôme féminin-primitif comme un. Il est également intéressant de noter que le principe constructif de l'image des *Guerrilla Girls*, le nu féminin dans la tradition classique de l'histoire de l'art avec une tête symbolisant le primitif, est le même que celui inauguré par Hannah Höch dans *Fremde Schönheit.*

En 2014, les *Guerrilla Girls* ont repris leur affiche initiale et initiatique[30], là où se trouvait l'*Odalisque* d'Ingres avec un masque de gorille, mais la photographie d'une jeune femme séduisante, nue et portant le même masque, y est superposée avec un texte qui corrige le précédent, à savoir : « Les femmes doivent-elles être nues pour entrer dans les vidéoclips ? Alors que 99 % des gars sont habillés ». Si l'affiche initiale est toujours valable dans sa relation structurelle d'association féminin/sexuel-primitif, c'est parce que le primitif, désormais compris comme le non-occidental, l'Autre, le néo-colonial et le féminin, continue d'être associé dans l'œuvre de certaines artistes féministes en termes de capacité critique à subvertir les valeurs artistiques et sociales établies.

29 *Ibid.*
30 *Guerrilla Girls*, 2014, www.guerrillagirls.com (consulté le 27/06/2023).

CONCLUSION

Le primitivisme est un des éléments constitutifs de l'art contemporain, avec une charge de questionnement très puissante en termes esthétiques, mais également sociaux. Depuis la « découverte » de l'art primitif par les premières avant-gardes, le primitivisme est présent dans l'art des XX^e^ et XXI^e^ siècles comme une source de contestation des préjugés et des rôles établis. Cela transforme le primitivisme en un élément de référence considérable pour certaines artistes féministes qui ont cherché à travers leur art à établir de nouveaux paramètres pour la considération des femmes dans la société. De même que le « primitif » est l'autre du « civilisé », la femme est l'autre de l'homme. Mais, à partir des années 1960, la relation entre le primitivisme et le féminisme s'enrichit de manière positive : le corps féminin est le centre de la fertilité et de la divinité, comme il apparaissait dans les cultures dites primitives. Le primitivisme a également servi – et sert encore – à la critique de la discrimination envers les femmes, associée à la critique de la discrimination raciale.

Estela Ocampo
Université Pompeu Fabra, Barcelone

Traduit de l'espagnol par
Antonio Rodriguez
Université de Lausanne

BIBLIOGRAPHIE

AA. VV., *Louise Bourgeois*, Londres, Tate Modern, 2000.

Bueno, Salvadore, *Leyendas cubanas*, La Havane, Letras Cubanas, 1996.

Del Valle, Alejandro, « Ana Mendieta : Performance a la manera de los primitivos », *Art, Individual and Society*, 26-1, 2013, p. 508-523.

Ernst, Max, *Tres novelas en imágenes* [*Trois romans en images*], Girone, Atalanta, 2008.

Freud, Sigmund, *Obras completas*, Buenos Aires – Madrid, Amorrortu, 1979.

Gilman, Sander L., « Black Bodies, White Bodies : Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature », *Critical Inquiry. 'Race', Writing, and Difference*, vol. 12-1,1985, p. 204-242.

Gobineau, Arthur de, *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Paris, Belfond, 1967.

Guerrilla Girls, 2014 : www.guerrillagirls.com (consulté le 27/06/2023).

Guerrilla Girls, Conférence au Matadero, Madrid, 31 janvier 2015 : https://vimeo.com/119127188 (consulté le 27/06/2023).

Guichard, Camille (réal.), *Louise Bourgeois, une vie* [interview vidéo], Paris, Centre Georges Pompidou, 1993 : https://www.youtube.com/watch?v=8HysdzV9Rlg (consulté le 27/06/2023).

Horsfield, Kate, Garcia-Ferraz, Nereyda et Miller, Branda (dir.), *Ana Mendieta, Fuego de Tierra* [vidéo], 1987.

Lavin, Maud, *Cut with the Kitchen Knife : The Weimar Photomontages of Hannah Hoch*, New Haven, Yale University Press, 1993.

Lévi-Strauss, Claude, *Le Totémisme aujourd'hui*, Paris, PUF, 1962.

Makela, Maria, « From an Ethnographic Museum : Race and Ethnography in 1920s. Germany », *The Photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, Walker Art Center, 1997, p. 70-72.

Malle, Louis, *Pretty Baby* [film], Los Angeles, Paramount Pictures, 1978.

Malraux, André, *La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974.

Mendieta, Ana, « Sculptures rupestres : cahier d'exercices [1982] », *Ana Mendieta*, Saint-Jacques-de-Compostelle, Polígrafa, 1996.

Merewether, Charles, « From Inscription to Dissolution : An Essay on Consumption in the Work of Ana Mendieta », *Ana Mendieta*, Saint-Jacques-de-Compostelle, Polígrafa, 1996, p. 93-127.

Ocampo, Estela, *El Fetiche en el Museo*, Madrid, Alianza, 2011.

Rubin, William *et al.*, *Les Demoiselles d'Avignon*, New York, Museum of Modern Art, 1994.

SCHNEEMANN, Carolee, www.caroleeschneemann.org (consulté le 27/06/2023).
SCHNEIDER, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, Londres, Routledge, 1997.
STEINBERG, Leo, « The Philosophical Brothel », *October*, 44, 1988(a), p. 7-74.
STEINBERG, Leo, « Corrections : The Philosophical Brothel », *Octobre*, 45, 1988(b), p. 2.

L'ÉCRITURE À REBOURS

Michaux, Dotremont, Blaine

On sait combien l'exemple de Gauguin, parti pour Tahiti, puis pour les Marquises se retremper aux sources vives de peuples en sursis, soumis à une occidentalisation rampante, mais alors incomplète, entraîna à sa suite une chaîne d'influences sur l'Europe des arts. Dans le domaine des lettres, les tableaux et les textes du peintre provoquèrent une fièvre contagieuse, affectant des personnalités aussi éloignées poétiquement et géographiquement que Segalen en France ou Ball en Allemagne. Informé de la présence de Gauguin en Polynésie par Remy de Gourmont ou encore Saint-Pol-Roux, Segalen consulte sur place les archives de l'artiste dès après sa mort en 1903, visite sa case à Hiva-Oa, rencontre les témoins de sa vie, acquiert certaines de ses productions. Depuis l'exposition de Weimar en 1905 et la publication de la monographie de Jean de Rotonchamp à cette occasion, l'œuvre de Gauguin voit son retentissement croître dans les milieux d'avant-garde germaniques. Selon Giovanni Lista, le terme « dada », promis à la désignation du mouvement de 1916, pourrait trouver son origine dans une citation de Gauguin donnée par Rotonchamp dans son essai, une décennie plus tôt[1]. Le même Lista range Ball au nombre des lecteurs fervents de Gauguin, dont le fac-similé du manuscrit autographe d'*Avant et Après* est publié à Munich en 1914. En tout cas, l'ascendant du peintre détermine assurément le caractère océanien du primitivisme plastique de peintres comme Heckel, Kirchner et Nolde. Et il jouit d'une incontestable autorité sur les sensibilités de poètes – de Ball à Hausmann – en litige avec l'évolution contre-nature de la modernité industrielle et urbaine.

Cela dit, il est une limite à cette modélisation de l'œuvre de Gauguin. À notre connaissance, il n'est pas tenu compte d'une de ses leçons : sa fascination pour l'écriture polynésienne la plus ancienne. Et pour cause !

1 Giovanni Lista, *Dada libertin et libertaire*, Paris, L'insolite, 2005, p. 33-34.

Le portrait intitulé *Merahi metua no Tehamana* (1893), dont la partie supérieure est ornée de glyphes dorés qu'inspirèrent des tablettes découvertes sur l'île de Pâques en 1864 et présentées à l'Exposition Universelle de 1889, fut très peu exposé au tournant des deux derniers siècles[2] : en 1893 à la Galerie Durand-Ruel, en 1895 à l'Hôtel Drouot, en 1901 à la Société des Beaux-Arts de Béziers. On peut déplorer ce rendez-vous manqué avec la postérité, laquelle aurait pu s'instruire de l'attirance de Gauguin pour les vestiges d'une écriture originelle et prospecter dans son sillage les possibilités d'un primitivisme scriptural. En vérité, ce rendez-vous aurait-il alors été fructueux ? Dans leurs rapports aux signes linguistiques, nombre d'avant-gardes historiques donnèrent la priorité aux recherches phoniques. Ainsi, lors de la « soirée expressionniste » du 12 mai 1915 au *Harmoniumsaal* de Berlin, Huelsenbeck déclame des « poèmes nègres » dont chaque vers est ponctué de la tonitruante formule : « Umba ! Umba[3] ! ». Du côté des futuristes italiens, le travail sur la matérialité de l'écrit privilégie la notation alphabétique, qui vise à représenter les sons d'une langue. Dans un manifeste traitant de l'*Alphabet à surprise* de Cangiullo (1916), Marinetti tient notre mode d'écriture pour absolu : « L'alphabet contient aujourd'hui toutes les significations, tous les symboles, tous les rapports spirituels, toutes les sensibilités artistiques et toutes les idéologies que de nombreux siècles de pensée humaine y ont condensées[4]. » En définitive, l'exploitation figurale de la lettre pratiquée par Cangiullo ne conteste nullement l'attribution, alors courante, d'une supériorité à l'alphabet occidental sur tout autre système. Dans ce type d'expérimentations, le phonétisme s'accommode sans mal d'une plasticité littérale qui n'ébranle pas fondamentalement ses fonctions verbales et qui en consacre même la prétendue suprématie culturelle.

Il en va tout autrement avec un poète comme Michaux qui, des années plus tard, aspire à une échappée hors de la sphère de pensée dont il a hérité. Pas plus que ses prédécesseurs, il n'a connaissance du tableau de Gauguin – peintre pour lequel aucune de ses publications ne

2 On en trouvera notamment la reproduction dans le catalogue de l'exposition *Gauguin* aux Galeries nationales du Grand Palais (10 janvier-24 avril 1989), Paris, RMN, 1989, p. 289.

3 Voir *ibid.*, p. 35.

4 Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste de l'Alphabet à Surprise* [1916], *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, Giovanni Lista (éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 154.

témoigne, d'ailleurs, d'intérêt tangible. Mais, sa vie durant, il poursuit une aventure ontologique qui le conduit sans cesse à tenter des sorties hors du carcan linguistique, dont le caractère rationnel et désincarné le rebute. Le fait est que sa quête existentielle l'entraîne à élaborer un imaginaire des écritures archaïques à contrevoie des attributs de l'alphabet, et à en nourrir un univers de graphismes délibérément privés d'articulation vocale. Il n'en faudrait pas conclure que le goût pour les écritures venues du fond des âges va forcément de pair avec une totale désaffection pour l'alphabet. On en veut pour preuve le cas de Dotremont, dont l'intérêt pour les langues les plus datées n'entre pas en conflit ouvert avec la conversion phonétique du français. Son itinéraire poétique est jalonné de manifestations de curiosité pour les traditions idéogrammatiques comme pour les transcriptions alphabétiques ; il débouche sur des essais toujours recommencés d'expressivité calligraphique qui repoussent les limites du prononçable. L'exercice de la performance, dont on connaît la filiation dadaïste, serait-il contraire à l'inclination pour les prémices de l'écriture ? Julien Blaine apporte un démenti à cette conclusion. Sa sollicitation des ressources de l'organique et du pulsionnel ne fait pas l'économie d'une archéologie du signifiant visuel. Blaine entend marier dicible et scriptible sur l'autel du primitivisme. Plus généralement, à travers ces trois exemples, il s'agira de montrer qu'il arrive à la poésie moderne sous ses formes graphiques, calligraphiques ou performées d'éprouver les capacités matérielles du signe et du geste en se ménageant un arrière-plan rétrospectif, constitué d'un réseau de sources matricielles.

MICHAUX OU LA PICTOGRAPHIE GESTUELLE

Jamais entamée au fil de ses voyages et de ses expériences, l'obsession de Michaux pour les démonstrations d'oralité linguistique aurait dû, en bonne logique, le prédisposer à célébrer l'alphabet, dont la figuration phonématique constitue la visée fonctionnelle. Dans *Un barbare en Asie* (1933), il juge très volontiers des langues sur leurs acoustiques – depuis le malayalam ou le tamoul du sud de l'Inde jusqu'au javanais, en passant

par le cinghalais et le japonais[5]. En pleine maturité créatrice, il soumet le lexique et la syntaxe d'un poème comme « Iniji » aux combinatoires sonores : « Si tu vas Nje / Nja va da / Si tu ne njas / njara ra pas[6] ». D'ailleurs, la tentation d'une vocalité préverbale, proche du babil le plus élémentaire, s'accommode ici d'un régime d'écriture capable de visualiser la parole ; elle en vérifie l'efficacité grâce à la restitution graphique de néologismes à portée phonique, plus que sémantique. Il n'en demeure pas moins que Michaux met l'alphabet en procès. La raison politique n'est pas à exclure. L'alphabet, en tant que système scriptural en usage parmi les puissances occidentales, peut apparaître comme le bras armé de leurs entreprises colonisatrices. Dès *Ecuador* (1929), Michaux professe son dégoût de « la civilisation moderne, l'européenne[7] », et dans *Un barbare en Asie*, il oppose volontiers l'Hindou à l'Occidental ou à l'Anglais au détriment de ces derniers[8]. Encore convient-il de nuancer : c'est à l'alphabet latin que s'en prend le poète. Pour preuve, il n'est pas avare de compliments pour les langues orientales usant de syllabaires, telles que le sanscrit[9]. Il est aussi une cause ontologique à la mise en accusation de l'alphabet. À l'autre extrémité de l'œuvre, dans *Par des traits* (1984), la diatribe de Michaux contre les langues constituées réserve un sort particulièrement rude au code abécédaire, dont il fait le « stade final de l'abstrait » et le lieu d'exercice « du pouvoir d'éliminer la réalité et le concret[10] ». La transcription phonographique est, à ses yeux, le point d'aboutissement d'une démarche rationaliste, rompant tout lien avec le monde comme avec le palpable et, par là, privant l'homme de naturel comme de liberté.

Toutefois, Michaux n'a pas la naïveté de croire en la totale négativité de la médiation alphabétique. Dans un poème en prose d'*Épreuves, exorcismes* (1945), il relate sa vision des « approches de la mort » et, au plus fort de son éloignement du monde des vivants, ne parvient à conserver d'eux qu'un semblant de lettres dessinées : « Ils s'amenuisèrent et se

5 Voir Henri Michaux, *Un barbare en Asie* [1933], *Œuvres complètes*, Raymond Bellour avec la collaboration d'Ysé Tran (éd.), tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, respectivement p. 341, 344, 407, 350-351, 389-391.

6 Henri Michaux, *Vents et poussières. 1955-1962* [1962], *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, 2004, p. 192.

7 Henri Michaux, *Ecuador* [1929], *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 181.

8 Voir Henri Michaux, *Un barbare en Asie*, *op. cit.*, par exemple p. 294-297.

9 Voir *ibid.*, p. 293.

10 Henri Michaux, *Par des traits* [1984], *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 1281.

trouvèrent réduits à une sorte d'alphabet, mais à un alphabet qui eût pu servir dans l'autre monde, *dans n'importe quel monde*[11]. » Menacé par la perte de son univers, Michaux envisage son système de signes le plus familier comme un recours : les caractères, non contents de devenir les traces ultimes d'une réalité en voie d'anéantissement, se changent en instruments potentiels de communication absolue au point d'être les porteurs d'un espoir d'expression pleine et entière. Les illustrations accompagnant le texte dans *Peintures et dessins* (1946) en concrétiseront les contours sous la forme de caractères anthropomorphes ou zoomorphes, logés dans des cases qui paraissent organiser une sorte de casse calligraphique à disposition de la plume[12]. Quoi qu'il soit, la mélancolie du poète dans ces lignes, en tant que symptôme d'un fantasme de complétude, trahit la persistance de ses ambitions de totalité à l'égard du langage écrit. Son récit de cauchemar laisse poindre un rêve de graphie absolue. Aussi convient-il de regarder sa critique de l'alphabet comme le pendant d'une déception à l'endroit des emplois et des possibilités réservés aux graphèmes existants, et de considérer sa recherche de systèmes de substitution – supposés ou réels – comme le double effet d'une résistance à la désillusion linguistique et d'une incapacité au renoncement littéraire.

Tel est bien le fond sur lequel s'enlève la problématique du primitivisme scriptural chez Michaux. Le deuil de sa croyance dans les capacités de l'alphabet latin ne vaut pas pour renoncement à son idéal de plénitude langagière, qu'il déporte du côté des écritures inventées ou originelles. C'est ainsi qu'en envisageant, dans un album graphique de l'année 1942, les « arbres des Tropiques » comme une forêt de signes, il ne se livre pas à une simple projection métaphorique de son mode d'expression, mais donne corps à sa chimère de graphie végétale, enracinée dans la terre nourricière, au cœur du milieu matriciel. Le texte de présentation des dessins conçoit les arbres exotiques comme des orateurs, des mystiques ou des prophètes à la parole exaltée (« arbres au style naturellement dramatique et déclamatoire. / Arbre blasphémateur. Arbre après la transe. [...] / Arbre hurleur, tripes dehors, tripes de la lamentation[13]. »), et leur anthropomorphisation culmine avec l'identification au mouvement

11 Henri Michaux, « Alphabet », *Épreuves, exorcismes* [1945], *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 785.

12 Voir Henri Michaux, *Peintures et dessins* [1946], *ibid.*, p. 931 et 933.

13 Henri Michaux, *Arbres des Tropiques* [1942], *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 724.

corporel (« Il faut voir l'arbre à part, son geste. Il est tout geste[14]. »), soit avec le rêve d'un système verbal complètement incarné. Lorsque les signes sont animalisés, par exemple convertis en esquisses d'oiseaux pour d'hypothétiques augures, ils se résorbent dans une parfaite indicialité. Ainsi, au terme du « Portrait des Meidosems », qu'illustre la lithographie d'une nuée d'indéchiffrables tracés[15] : « Des ailes sans têtes, sans oiseaux, des ailes pures de tout corps volent vers un ciel solaire [...] qui lutte fort pour le resplendissement, trouant son chemin dans l'empyrée comme un obus de future félicité[16]. » Comment mieux dévoiler son espérance d'une écriture organique et spontanée qu'à travers cette vision d'une aurore de signifiants se détachant avec énergie de la page blanche, transfigurée par l'image d'une voûte céleste en cours d'illumination ?

Cette mystique du signe, voilée de nostalgie, parfois de dépit, oriente à tel point la pensée de Michaux qu'elle donne lieu à une spéculation sur les fondements de la parole et de la graphie. L'essai conclusif de *Par des traits* cède à l'imagination de leur genèse, à la faveur d'un récit des origines monté de toutes pièces par Michaux pour la satisfaction de son tropisme scriptural :

> On ne rencontre pas de langues inachevées – à moitié faites, abandonnées à mi-parcours (ou bien avant).
>
> Combien pourtant il a dû y en avoir, laissées en arrière, des *avant-langues*, à jamais inconnues. Commencements d'on ne savait quoi encore, distractions d'un moment… loisirs de la chasse pendant les heures d'attente, jeux quand les mondes comptables n'étaient pas nés.
>
> … des jeux où plus tard s'introduisirent les hommes portés à l'ordre, du type dirigeant, futurs organisateurs de la planète [...].
>
> Le passager, le surprenant du spontané, du momentané, allait disparaître, éliminé. [...]
>
> Les menottes des mots ne se relâcheront plus.
>
> Nulle part elles ne manquent [...]. Toutes arrêtent, chacune en son genre s'emparant du monde. Il faut que tout devienne tissu, leur tissu, que l'arbre devienne tissu, que la brise passagère, que le lointain aussi bien que le proche devienne tissu, et l'oiseau en plein vol, et l'âme bousculée et le sang lui-même, que le sang qui coule devienne tissu et ennui et esclavage et chose commune, quelconque, monotone[17].

14 *Ibid.*, p. 725.
15 Henri Michaux, *Meidosems* [1948], *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, 2001, p. 258.
16 Henri Michaux, *La Vie dans les plis* [1949], *ibid.*, p. 223.
17 Henri Michaux, *Par des traits*, *op. cit.*, p. 1280-1281.

Outre qu'elle blâme ouvertement la communication verbale, la fiction proto-linguistique de ces lignes fustige en creux la naissance du texte en jouant sur l'étymologie latine *textus* (« trame ») et en évoquant l'arbre et l'oiseau, éléments du paysage assimilables, comme on a vu, à des signes pré-sémantiques par anticipation. À l'aune d'une pareille utopie rétrospective, tous les systèmes d'écriture sont jugés antinaturels et liberticides, même si les plus archaïques présentent le mérite d'une antériorité historique qui leur épargne la sophistication. De façon significative, Michaux préfère considérer le vieux perse, plutôt que le sumérien, comme « le langage clef[18] » qui, en dépit de son usage du cunéiforme, aurait arrêté toute progression de l'humanité, sans doute parce que ce dialecte, devenu la norme de l'Empire achéménide par décision du roi Darius I^er^, est venu sceller l'union de l'autoritarisme politique et de l'arbitraire linguistique.

Selon les étapes de son histoire, le chinois fait aussi l'objet de niveaux d'estime différenciés dans l'essai tardif de Michaux sur les idéogrammes. Les caractères les plus anciens entraînent davantage son adhésion que les suivants, moins conformes au monde dont ils fournissent l'écho énonciatif. Leur « lisibilité primitive » reposait sur leur capacité à « montr[er] plutôt que choses, corps ou matières, montr[er] des groupes, des ensembles, expos[er] des situations[19] ». Par la suite, ces « archaïques caractères qui émouvaient le cœur[20] », « penchés sur la réalité[21] » dans toute son étendue, subirent, selon Michaux, l'assaut confiscatoire des mandarins dont les intentions élitistes affectèrent leur naturalité en augmentant leur degré d'abstraction. Comme pour le cunéiforme, l'action de la classe dirigeante se montre fatale, dans l'esprit de Michaux, à la survie d'un rapport de motivation entre le donné et son commentaire. Et ce serait, dans un troisième temps, la redécouverte de ces « caractères d'autrefois[22] » sur les monuments, les vases et les « os divinatoires[23] » des époques reculées qui aurait irrigué la pratique de la calligraphie et, ce faisant, redonné de l'élan à l'incarnation des signes. En tout cas, la racine pictographique des

18 Henri Michaux, *Vents et poussières (1955-1962)* [1962], *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 200.
19 Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine* [1975], *ibid.*, p. 819.
20 *Ibid.*, p. 823.
21 *Ibid.*, p. 825.
22 *Ibid.*, p. 827.
23 *Ibid.*, p. 825.

idéogrammes chinois (comme des hiéroglyphes égyptiens), si éloignée soit-elle de ses dérivés idéographiques, suffit à susciter chez Michaux un retour de croyance dans les vertus de la graphie. Et le poète de lâcher la bride à son lyrisme, plusieurs vers durant, malgré la dominante de prose de son essai dès qu'il est question du tracé artistique des caractères[24].

Sa production plastique ne saurait, dans ces conditions, se regarder déliée d'un espoir d'écriture régressive. Perplexe quant aux possibilités calligraphiques de l'alphabet, Michaux entend explorer le champ strictement visuel, nullement verbal, des « mouvements » et des « gestes[25] ». Il cherche à saisir les rythmes de son « être fluidique[26] », en deçà de son identité parlante, ce qui se solde par des tentatives pour renouer avec la sensation et l'impulsion d'un tracé sans visée énonciative, doté, à la rigueur, d'une intention figurale. Comme il le déclare lui-même, il escompte former des « [s]ignes / [...] / non d'archives et de dictionnaire du savoir / mais de torsion, de violence, de bousculement / mais d'envie cinétique », des « [s]ignes surtout pour retirer son être du piège de la langue des autres », des « [s]ignes pour retrouver le don des langues[27] ». Son horizon demeure l'écriture, mais une écriture qui, n'étant pas attestée ni abstraite, proposerait, selon son mot, une « image mimique[28] », une sorte de pictographie gestuelle[29]. Certes, la peinture offrirait, à ses yeux, un périmètre plus accueillant au « primitif », au « primordial », « n'étant point partie d'un langage organisé, codifié, hiérarchisé[30] ». Et Michaux ne manqua pas d'en sonder les facultés émancipatrices dans le pan le plus coloré et le moins délinéé de son œuvre plastique. Mais il s'obstina, tout au long de sa carrière de dessinateur, à user du trait noir – dans *Mouvements* (1951), *Parcours* (1967), *Par la voie des rythmes* (1974), *Saisir* (1979) comme dans *Par des traits* (1984). C'est bien que jamais il ne se résolut à délaisser le geste d'inscription, quitte à donner à son public

24 Voir *ibid.*, p. 827-831.
25 Henri Michaux, « Mouvements », *Face aux verrous* [1954], *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 438-439.
26 Henri Michaux, *Peintures et dessins*, *op. cit.*, p. 859.
27 Henri Michaux, « Mouvements », *op. cit.*, p. 440-441.
28 Henri Michaux, « Chronique de l'aiguilleur », *ibid.*, p. 11.
29 « Faute de mieux, je trace des sortes de pictogrammes, plutôt des trajets pictographiés, mais sans règles. », précise Michaux dans *Émergences, résurgences* [1972], *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 546.
30 Henri Michaux, *ibid.*, p. 550.

le spectacle répétitif, voire compulsif de « [l]ignes, seulement lignes », réinventant une « écriture » « [d']aucune langue » « [s]ans appartenance, sans filiation[31] », c'est-à-dire aussi primaire qu'imaginaire.

DOTREMONT, OU L'IDÉOGRAPHIE ALPHABÉTIQUE

À la différence de Michaux, Dotremont renonce à la pratique exclusive des arts plastiques après quelques essais ponctuels et infructueux[32]. S'il se montre plein d'initiative et d'allant lors de collaborations avec des peintres – par exemple durant l'exécution de peintures-mots dès 1948 avec Asger Jorn ou encore, peu avant son décès en 1979, avec Michel Mineur – c'est bien que son action graphique porte sur l'alphabet et, respectant les prérogatives des partenaires successifs, sait se tenir aux confins du lisible et du visible. Reste que le maintien dans l'expression littéraire et le système phonographique se fait au prix d'une démarche involutive, censée favoriser l'épanouissement gestuel du sujet lyrique. L'invention du logogramme en 1962 – sorte de calligraphie automatique d'un texte soumis aux associations de hasard et d'imagination comme aux impulsions de la main et aux états du papier – résulte d'une hostilité à l'imprimé et d'un retour au manuscrit. Pour Dotremont, ériger l'autographe en finalité absolue de l'œuvre littéraire, non plus en état transitoire avant composition et reliure, est un acte assumé de régression technologique. Dès 1950, il confie son sentiment d'être nié dans son corps et dans sa sensibilité par la mise au net, puis par l'édition de ses textes :

> Imprimée, ma phrase est comme le plan d'une ville ; les buissons, les arbres, les objets, moi-même nous avons disparu. Déjà lorsque je la recopie, et me fais ainsi contrefacteur de mon écriture naturelle, elle a perdu son éclat touffu ; ma main est devenue quelque chose comme le bras d'un pick-up ; [...][33].

31 Henri Michaux, *Moments. Traversées du temps* [1973], *ibid.*, p. 731.

32 Quelques dessins de Dotremont à l'encre de Chine, datés de 1961, sont reproduits par Pierre Alechinsky dans *Dotremont. J'écris pour voir*, Paris, Buchet-Chastel, coll. « Les cahiers dessinés », 2004, p. 17-21.

33 Christian Dotremont, « Signification et sinification » [1950], *Cobraland*, Bruxelles, La Pierre d'Alun, coll. « La Petite Pierre », 1998, p. 102.

Une fois acquise la maîtrise de son langage manuel, Dotremont attente volontiers à la typographie dans certains logogrammes improvisés sur des journaux. Un périodique finlandais de l'année 1965 sert ainsi de support à la rédaction sur le vif d'un poème à trois temps qui, non content de jouer sur les déclinaisons visuelles de la lettre A (A, Æ, Ä) pour inaugurer chacune de ses divisions sur une singularité optique, donne le spectacle d'une déstructuration complète de sa graphie[34]. Deux états chronologiques de l'écriture sont ici confrontés au profit du plus ancien. Contre toute logique de consécution historique, les cursives tracées à la craie noire, par leur aspect conquérant, remisent l'imprimé à l'arrière-plan et s'offrent comme un avenir pour la représentation rétinienne de la parole. En 1971, ce n'est pas sans esprit de provocation joyeuse que Dotremont fait paraître *Typographismes I*, un catalogue de caractères pour « imprimerie imaginaire », dont l'utilité professionnelle reste pour le moins sujette à caution : tout y est donné en reproduction de manuscrit.

Au fil de son parcours créatif, Dotremont se propose de vivre une autre forme de rétrogradation, fût-elle plus fantasmée que fondée. Historiographe de lui-même, il fait le récit de sa révélation de l'iconicité des lettres latines dans le numéro d'automne 1950 de la revue *Cobra.* Une erreur de manipulation d'un brouillon autographe l'aurait conduit à regarder une de ses phrases par transparence, à l'envers et à la verticale :

> Je m'aperçus alors que sans le savoir, puisque je l'avais tracée horizontalement, j'avais « écrit » une phrase fort mystérieuse, où dominaient les caractères chinois, mongols peut-être, arabes aussi (mais si l'on va de gauche à droite au lieu d'aller de haut en bas) […] je me trouvais au-delà de ma propre écriture ; et j'eus l'impression d'avoir été, en traçant quelques mots de français, le scribe aveugle d'un écrivain que je ne connaissais pas encore ; un médium ignorant de son pouvoir. […]
>
> Je m'aperçus d'ailleurs en « lisant » avec la même méthode tout mon manuscrit ou presque, puis d'autres de mes manuscrits, que j'écrivais *toujours* chinois […][35].

La valeur fondatrice de ce moment pour Dotremont réside moins dans l'orientalisation de l'écriture – évoquée au demeurant avec une distance

34 Christian Dotremont, *Avancements d'un phoque* [1965], *Christian Dotremont. Les développements de l'œil*, Michel Draguet (dir.), Paris, Hazan, 2004, p. 167.

35 Christian Dotremont, « Signification et sinification », *op. cit.*, p. 100-101. On trouvera ce manuscrit intitulé « Train Mongol » reproduit à la page 100.

humoristique – que dans l'émergence d'une forme d'idéographie au sein du système alphabétique. Dotremont sait-il alors que l'alphabet grec était, pour partie et par ricochet, issu de certains hiéroglyphes empruntés à l'égyptien antique par son modèle phénicien ? En tout cas, il ne se résout pas à l'emploi de signes qui transcriraient exclusivement des unités phonétiques jusqu'à l'arbitraire, et il entend y injecter un peu du fonctionnement des idéogrammes, qui bénéficient à la fois de l'antériorité historique et de la capacité à nouer un rapport de proximité mimétique ou conceptuelle avec le monde. Soustrait à la tentation pictographique dont Michaux n'est pas exempt, le logogramme alphabétique de Dotremont se rapproche, sans s'y confondre, de l'idéographie de deux façons. Tout d'abord, il revêt en amont une dimension calligraphique par où transite la gestuelle du scripteur comme dans les traditions extrême-orientales, même si sa portée représentative se borne à relayer sur le papier la dynamique physique et impressive de la subjectivité en action. Ensuite, il dispose en aval d'une apparence idéogrammatique qui, sans être vérifiable dans le contenu, n'en demeure pas moins suggestive pour le récepteur, du moins à la première vision. Gageons que Dotremont espère de son lecteur que face à ses productions au pinceau, il soit porté à connaître le déplacement historique et l'exotisme linguistique dont il se dit l'objet devant des « textes égyptiens, ou chinois » indéchiffrables : « Je les comprends, en fait : lorsque je "lis" une page d'écriture chinoise, je suis dans les rues de Pékin[36] ».

Le choix du terme « logogramme » pour désigner ses démonstrations d'encre est, de la part de Dotremont, un abus de langage. Aucun des caractères tracés ne contient à lui seul une notion ou un lemme comme dans l'écriture idéographique. Encore Dotremont prend-il soin d'employer le mot au singulier pour chaque réalisation. Il dénomme ainsi un ensemble, et non ses composantes isolées, comme pour donner momentanément le change sur sa nature linguistique. Il lui confère, par là, un horizon extra-occidental de pure hypothèse qui fait, comme on l'a vu, travailler l'imagination, ainsi qu'un ancrage archéologique des plus reculés, qui lui suppose une filiation pré-alphabétique. Car le logogramme est l'apanage des modes d'écriture les plus anciens, depuis les hiéroglyphes jusqu'aux sinogrammes. Pour autant, Dotremont se

36 *Ibid.*, p. 101.

nourrit aussi d'exemples ancestraux liés à l'inscription phonographique. Peu après l'exécution des premiers logogrammes à l'encre de Chine, il apprend des rudiments « de langue et d'écriture gaéliques[37] » à Dublin, intéressé par l'étrangeté graphique de glyphes connus pour adorner de somptueux manuscrits médiévaux. N'étant pas d'extraction latine, l'alphabet runique ouvre davantage les écluses de son inspiration. Son unique roman, *La Pierre et l'Oreiller* (1955), procure un champ d'action notable à ce système disparu auquel il a été initié par Raoul Ubac et qu'il associe à la femme aimée, la Danoise Bente Wittenburg (Ulla dans le livre), native du pays où se trouvent conservées les plus anciennes inscriptions. Une pierre runique devient ainsi le centre magnétique de la passion du narrateur pour Ulla, qui le rejoint au Danemark à compter du chapitre XII. Dès le suivant, un inquiétant rituel de séparation entre les amants s'achève aux abords du vestige, qui apparaît comme un point de stabilité : « Nous nous disions au revoir ou adieu tous les jours. J'emportais cet au revoir à travers la ville aux maisons basses, je m'appliquais à garder allumée le plus longtemps possible la cigarette allumée encore chez Ulla, je ne la jetais qu'en vue de la pierre runique[38] ». À croire que cette pierre, première dans le titre de l'ouvrage, aimante et oriente les agissements du narrateur qui lui prête obscurément le pouvoir de désamorcer son destin, voué à la catastrophe.

Dans la plaquette intitulée *Fagnes* (1958), il est un passage où la pierre écrite, recueillant « le texte définitif », concentre le monde dont elle fournit le discours et la représentation : « [...] la pierre est la saga d'un village / d'herbes d'insectes de brins / [...] le ciel est l'agrandissement / de la pierre et son éparpillement[39] ». Cette pierre, dont on peut supposer par association d'idées avec le roman qu'elle est chiffrée d'inscriptions runiques, captiverait-elle à ce point le poète si elle n'était le témoignage des temps archaïques ? Le recueil se clôt sur l'alliance fantasmatique de la préhistoire et de l'histoire[40]. Et le roman prétend que « [l']homme moderne cherche une pierre préhistorique où poser la tête » et que « Paris

37 Christian Dotremont, *J'écris, donc je crée* [1978], réédition en fac-similé, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 2002, [n. p.].

38 Christian Dotremont, *La Pierre et l'Oreiller* [1955], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2004, p. 205.

39 Christian Dotremont, *Fagnes* [1958], *Œuvres poétiques complètes*, Michel Sicard (éd.), préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Mercure de France, 1998, p. 332.

40 Voir *ibid.*, p. 333.

est tout entier hostile à l'homme préhistorique qui se lève déjà des ruines de l'histoire[41] ». Moyennant une distorsion paradoxale de la notion de « préhistoire », période précédant l'apparition de l'écriture, Dotremont appelle de ses vœux un renouvellement de l'humanisme au sortir des horreurs de la guerre qui passerait par la réconciliation avec notre passé primitif, notamment par le moyen du tracé scriptural, antérieur à l'âge de notre civilisation technicienne. C'est précisément le thème d'un de ses derniers logogrammes, qui joint le geste calligraphique à la parole idéaliste. En voici quelques extraits significatifs :

> Ô Préhistoire, bonjour, notre utopie te réveille, doit te réveiller […] pour rêver à plus de réel […] notre utopie ne peut pas être […] retour trop rêveur à toi, recommencement illusoire de toi, ô préhistoire. […] mais notre utopie a besoin de quelque chose de toi qui n'est plus, de quelque chose de nous qui était chez toi comme elle a besoin même de quelque chose qui n'a pas encore été […] ô préhistoire que notre utopie doit réveiller pour ne pas être seulement une perspective écrasée du [réel] d'aujourd'hui dans une planification floue d'avenir, pour ne pas être seulement une perspective, mais un rythme surprenant de toutes fraîcheurs et chaleurs du temps[42].

Contre la tyrannie aliénante de l'immédiat, Dotremont préconise à ses contemporains de se ressaisir de l'entièreté historique de l'aventure humaine depuis les origines et, conjuguant rétrospection, actualité et prospective, de connaître l'épiphanie du vivant en pensée comme en expérience. L'apparence de ce logogramme de 2,18 m sur 1,81 m, démesuré, touffu, à la fois fluide et syncopé, s'en veut l'illustration en acte. Prêchant d'exemple, il montre une pensée en instance de formation et de formulation, qui spécule sur l'abolition sensible du temps tout en réinventant graphie et syntaxe sous les effets réunis du regard et du geste.

Lecteur assidu de l'*Histoire de l'écriture* de James Février[43], Dotremont fut sans doute marqué par deux passages en phase avec ses conceptions.

---

41 Christian Dotremont, *La Pierre et l'Oreiller*, *op. cit.*, p. 63.

42 Christian Dotremont, *Ô Préhistoire, bonjour* [1978], reproduit dans *Christian Dotremont. Les développements de l'œil*, *op. cit.*, p. 171. Le texte est repris dans *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 526-527.

43 Une photographie d'Alechinsky, prise le 23 mars 1971 (reproduite dans *J'écris pour voir*, *op. cit.*, p. 130), atteste que l'*Histoire de l'écriture* de James G. Février était un des livres de chevet de Dotremont (nouvelle édition entièrement refondue [1re édition en 1948], Paris, Payot, 1959).

L'un rappelle que la pyroscapulomancie (la lecture divinatoire des écailles de tortue) présida à la naissance de l'écriture chinoise[44]. Acteur décisif de l'invention, le support naturel pouvait servir à confirmer la validité de la « notion de matière imageante, [...] et non seulement imaginée[45] », développée par Gaston Bachelard, un des maîtres déclarés de Dotremont. L'autre moment de l'étude à faire son effet sur le poète fut assurément la partie de l'introduction qui attribuait à la préhistoire les débuts, très embryonnaires, de la lecture : les empreintes des animaux dans la neige auraient fait des chasseurs magdaléniens les premiers déchiffreurs de signes. Comment Dotremont n'aurait-il pas été ému par une hypothèse qui le confortait dans sa fascination pour les espaces enneigés et pour leur pouvoir de révélation ? Car il ne concevait le logogramme qu'en rapport direct ou remémoré avec le paysage lapon, découvert durant l'hiver 1956-1957 et parcouru, onze autres fois, jusqu'en 1978[46]. Son inclusion participative à ce territoire septentrional consista alors à exécuter des logoneiges et des logoglaces, soit des écritures à même le sol, bâton en main. À son retour, il pouvait, disait-il, « avoir le sentiment », en traçant un logogramme, « d'être un Lapon en traîneau rapide sur la page blanche, et de saluer la nature comme au passage, par la forme même de [s]on cri ou de [s]on chant ou des deux tout ensemble[47] ». Son attrait pour le primitif, à la source de ses calligraphies spontanées, était donc fondé sur un effort de régression temporelle aussi bien que sur une expérience d'immersion spatiale, dont il ne se lassa pas, jusqu'à la mort, de relancer l'intensité, séjour après séjour, tracé après tracé.

44 *Ibid.*, p. 71.

45 Christian Dotremont, *Grand Hôtel des valises*, présentation de Jean-Clarence Lambert, Galilée, 1981, p. 104.

46 Le détail de ces voyages est relaté dans Guy Dotremont, *Christian Dotremont. 68°37' latitude nord*, Bruxelles, Didier Devillez, 2008.

47 Christian Dotremont, *J'écris, donc je crée*, *op. cit.*

BLAINE, OU LA PHONOGRAPHIE RÉINCARNÉE

Blaine, quant à lui, ne bannit pas de son œuvre la question de l'inscription des signes. Sa pratique de la performance entre 1962 et 2005 ne chasse pas de son esprit les réalités de l'alphabet, qu'il n'a de cesse d'interroger et de réviser. Blaine est redevable à la typographie expressive de sa relation scopique à l'écriture. Auteur d'un *Cours minimal sur la poésie contemporaine* en 2009, il y réserve une place centrale aux recherches avant-gardistes sur la plasticité des caractères. Si le trajet de cet ouvrage débouche sur la poésie de performance, dont Blaine se veut un des principaux acteurs, il prend pour point de départ les propositions de Mallarmé (du *Coup de dés* au projet du Livre) et n'a de cesse de jalonner d'expérimentations typographiques le récit de la geste des pionniers, qu'il évoque les mouvements futuristes et dadaïstes, ou des individualités comme Pierre Albert-Birot et Michel Leiris. Reproduire certaines notes du Livre mallarméen permet d'emblée de suggérer et de légitimer la convergence entre présentation textuelle et représentation scénique de la poésie[48]. Dans les deux cas, il y a sollicitation du volet palpable des signes et, ce faisant, ramification sensible de leur compréhension sémantique. En outre, Blaine tend à mettre l'accent sur l'image lorsqu'il évoque l'invention de l'alphabet, à la traverse du phonocentrisme dominant[49]. Dans un des *13427 Poèmes métaphysiques*, l'association des préfixes « idéo », « photo », « picto » et du radical « gramme », puis leur convergence commune vers le terme « Écriture[50] » apportent la démonstration du caractère visuel de la transcription, quitte à mobiliser, de façon anachronique, le langage propre au cinéma. Voilà qui insinue déjà une dimension spectaculaire dans la genèse de l'acte d'écrire, et favorise la circulation du poème entre le papier et la scène. De même, dans le poème « Photographie »,

48 Voir Julien Blaine, *Cours minimal sur la poésie contemporaine*, [Limoges], Al Dante, 2009, notamment p. 16.

49 On sait qu'Anne-Marie Christin a bâti son œuvre critique sur la contestation de cette conception strictement phonétique de l'alphabet et a conçu la notion de « pensée de l'écran » pour s'y opposer (voir notamment *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1995).

50 Julien Blaine, « Écriture », *13427 Poèmes métaphysiques*, Paris, Les Éditeurs Évidant, 1986, p. 28.

la référence à l'oralité (« Vocalises-tu[51] ? ») va de pair avec l'expressivité de la typographie et le rappel de l'étymologie du titre (« écriture de la lumière »), comme si l'apparition de la lettre était plus un phénomène optique que phonique. Haptique aussi, car il arrive à Blaine de se montrer sensible à la progressivité de la manuscription. L'« itinéraire », mentionné dans un de ses poèmes métaphysiques, renvoie ainsi au tracé du point-virgule, reproduit au cœur de la composition[52].

Toutefois, Blaine ne considère pas l'alphabet comme un horizon unique et indépassable pour la poésie. Parmi les « moments forts de l'avant-garde[53] » signalés dans son cours, il reproduit sous une forme typographique l'*Ursonate* de Kurt Schwitters, partition de « sons primitifs[54] », tout en l'assortissant d'un extrait de la préface où l'auteur pointe les insuffisances de la transposition phonographique (« Naturellement, l'utilisation courante des lettres de l'ancien alphabet romain ne peut donner qu'une indication très incomplète de la Sonata parlée »). Aussi Blaine met-il parfois tous ses soins à reprendre à neuf le système alphabétique, à se saisir par l'imagination de la démarche qui le fit naître. Désireux d'incarner l'écriture, il se propose, dans un opuscule aux allures d'album, de « repren[dre]la ponctuation à zéro[55] », soit de s'approprier par la plume la genèse des ponctèmes (point, point d'exclamation, point d'interrogation ou point-virgule, quitte à en inventer tels le « point d'ironie » et le « point de poésie »). À la lecture d'un tel fascicule, le lecteur a le sentiment d'assister à la germination de signes à partir d'un point matriciel. Si l'on en croit Ch'eng Yao-t'ien, que cite Isabelle Maunet dans sa postface au recueil *Bimot*, « poser un point » (comme poser un mot) en peinture chinoise, « c'est semer un grain : celui-ci doit pousser et devenir[56] ».

De fait, lorsque Blaine est amené à calligraphier en public, il se réclame du Qi, cette philosophie chinoise de l'énergie vitale, dont le

51 Julien Blaine, « Photographie », *ibid.*, p. 258.
52 *Ibid.*, p. 240.
53 Julien Blaine, *Cours minimal sur la poésie contemporaine*, *op. cit.*, p. 18.
54 *Ibid.*, p. 20.
55 Julien Blaine, *Reprenons la ponctuation à zéro*, Ventabren, Édition Nèpe, coll. « Xéros 2600 », [circa 1980], [non paginé].
56 Isabelle Maunet reprend cette formule de Ch'eng Yao-t'ien citée par François Cheng dans *Vide et plein* (Paris, Seuil, 1977) ; voir « Une traversée des *Bimots* de Julien Blaine », Julien Blaine, *Bimot*, Marseille, Al Dante, 2011, p. 452.

souffle universel traverserait l'animé et l'inanimé et dont toute matière serait la condensation. Son primitivisme n'est pas alors culturel, étant inspiré par une tradition de haute époque, mais ontologique. Il s'en explique dans un entretien avec Agnès Olive :

> C'est une discipline chinoise où tu te mets en suroxygénation. Tu respires tellement que tu es plein d'oxygène, et au bout d'un moment tu as tellement d'oxygène dans le sang que tu perds un peu la tronche… Et là, je pousse un cri et en même temps je fais une trace, une espèce d'écriture, le noyau de l'écriture, le plus sec et le plus pur, le plus radical, comme ça sur une toile[57] !

La finalité de Blaine n'est pas alors de délivrer un texte lisible[58], ni même un mot identifiable, mais d'éprouver de la jubilation à rapporter l'action d'écrire à la dynamique du corps, mais de vivre la joie physique d'une inscription rythmée qui ébranle la conscience de l'être, devenu sur l'instant à la fois même et différent. L'illisibilité de ses *Ch'i* ne les prive pas de toute filiation avec l'écriture, dont ils conservent, sinon la visée référentielle, du moins la portée indicielle.

Cependant, il convient de ne pas étendre à toute l'œuvre de Blaine l'influence chinoise. Dans son *Cours minimal sur la poésie contemporaine*, il évoque bien le *Qi* à propos des poètes T'ang[59], mais il multiplie les modélisations possibles de sa pratique poétique avec le rappel des oracles de la Pythie, des croyances des Indiens Hopis et Zuñis comme de la religion des Bamiléké[60]. Balançant entre primitivisme et exotisme sans démarcation toujours nette, il dresse l'inventaire du « patrimoine de la poésie en chair et en os[61] » dans le temps le plus long et l'espace le plus large. Quand il y intègre « la spiritualité des Bamileke » du Cameroun (mais ce pourrait être, selon les « penchants » de chacun « telle ou telle autre culture africaine première naturelle[62] », elle aussi frappée de plein fouet par la colonisation européenne), il en traduit la conception cosmogonique dans un poème aux consonances rituelles à dessein de

57 *Agnès Olive rencontre Julien Blaine*, Marseille, Éditions La Belle bleue, 2009, p. 24.
58 On trouvera des reproductions de ce type d'œuvres dans *13427 Poèmes métaphysiques* (*op. cit.*, p. 303) ou dans le catalogue d'exposition *Sortie de quarantaine (Ch'i ou Qi)*, Galerie J. & . Donguy, 1994 (n. p.).
59 Julien Blaine, *Cours minimal sur la poésie contemporaine*, *op. cit.*, p. 35-36.
60 *Ibid.*, p. 33-39.
61 *Ibid.*, p. 31.
62 *Ibid.*, p. 38.

changer notre rapport au monde, de le rendre, non pas religieux, mais moins conceptuel et plus réceptif à l'altérité comme à la nature[63]. Toute son entreprise dans cet ouvrage à vocation plus militante que réellement pédagogique consiste à raccorder les recherches avant-gardistes avec les civilisations premières ou menacées, au risque d'emprunter les voies de la téléologie et de l'épique, n'étaient les traits d'humour. Blaine a ainsi beau jeu de rappeler le goût de Marcel Duchamp pour les poupées amérindiennes des Pueblos d'Amérique du Nord avant de faire des ready-mades des « Kachinas modernes et occidentales[64] ». D'ailleurs, il ne recule devant aucun transfert culturel dès qu'il s'agit d'esquisser une anthropologie des religions polythéistes et d'opérer leur rapprochement avec la création expérimentale. Il établit, par exemple, un schéma d'équivalences entre « la mythologie delphique » et la philosophie chinoise, en associant « CH'I », « PNEUMA », « TANG » et « PYTHIE[65] », après avoir reproduit le texte de sa performance *La Pythie claustrophobe* (1969).

Ce comparatisme décomplexé vise, somme toute, à « RE-fabriquer notre mémoire réduite en cendres par les chiens de Dieu[66] », comprendre les suppôts des différents monothéismes, coupables d'avoir liquidé, avec les paganismes, toute possibilité d'échapper à l'anthropocentrisme et au dualisme. Blaine n'a pas de mots trop durs à l'encontre du christianisme, qu'il accuse d'avoir causé un « génocide[67] » sur les Indiens mais également, à compter de l'Inquisition, sur les traditions ésotériques de l'Occident médiéval. En 1965, il pousse l'attaque contre les « sectes monothéistes juives, chrétiennes et musulmanes[68] » jusqu'à publier dans un périodique *Le Livre*, faux récit des origines qui prétend faire pièce aux religions abrahamiques. En filigrane, celles-ci sont rappelés à leur finitude et à leur cruauté, car elles trouvent un équivalent dans cette prétendue croyance qui se serait éteinte après six millénaires de dogmes et de crimes, et qui reposerait sur la résurrection de cadavres

63 Voir *ibid.*, p. 38-39. Le poème est issu de *Bamileke*, Riva San Vitale, Giona Éditions, 1994.
64 Julien Blaine, *Cours minimal sur la poésie contemporaine*, *op. cit.*, p. 36.
65 *Ibid.*, p. 33.
66 *Ibid.*, p. 35.
67 *Ibid.*, p. 34.
68 Julien Blaine, « L'avertissement », *Le Livre*, Dijon, Les Presses du réel, « Collection Al Dante », 2019.

à des fins belliqueuses. Si l'esprit de ce texte mythologique hésite entre pastiche et parodie, il connaît une réalisation éditoriale qui en magnifie les versets avec le concours d'encadrés et de blancs, en dépit d'un format réduit. Le passage d'une parution en revue[69] à une mise en livre en 2019 permet au titre, par un effet de réflexivité, de renvoyer à son état d'ouvrage imprimé, prédisposant le lecteur à la fétichisation de l'objet. Du reste, l'« avertissement » nous invite à ne pas prendre cette « bible[70] » nouvelle à la lettre, mais à privilégier une approche sélective, morale et esthétique, inaccessible aux aveuglements de la piété : « Lisez *Le Livre* ("Je sors de là") mais ne prenez à votre profit que ce que vous estimez juste et beau[71]. » En sous-main, l'écriture se voit aussi célébrée : elle naît d'un rapport magique à la nature, à savoir de la lecture d'une écorce parcourue de sillons[72], et s'accompagne de peintures rupestres[73].

Plus généralement, l'homme primitif suscite la fascination de Blaine, qui s'en inspire pour ses propres réalisations. Nombre de ses performances tendent à manifester le fond de sauvagerie de l'être, dépouillé, autant que possible, des codes sociaux et des attributs civilisationnels. Elles peuvent contrarier, contre toute vérité scientifique, la notion saussurienne d'arbitraire du signe comme en écho à d'ancestrales croyances dans le cratylisme. Par exemple, dans *Ecfruiture*, Blaine prend au sens littéral les formules « L'écriture c'est le pied » et « Écrire comme un pied » en écrasant sur une bande de papier une série de fruits qu'il nomme d'une voix âpre à chaque piétinement[74]. On le croirait alors céder à une théorie naturaliste du langage. Bien plus, sa vision de l'écriture se fonde sur un imaginaire des origines. Inscrivant sa pratique poétique dans « l'histoire de l'homme, l'histoire de l'animisme », il s'empare de la période de l'aurignacien supérieur qui vit l'homme écrire « au fond des grottes[75] », pour en tirer leçon[76]. S'inspirant à l'évidence de l'illustration choisie par Georges Bataille pour la section de son essai sur Lascaux consacrée

69 Dans le numéro 6 de la revue *Ailleurs*, daté de mars 1965.
70 Le mot est employé en quatrième de couverture pour désigner *Le Livre.*
71 Julien Blaine, « L'avertissement », *op. cit.*
72 Julien Blaine, *Le Livre*, *op. cit.*, p. 37.
73 *Ibid.*, p. 48.
74 Voir Julien Blaine, *Partitions*, [Paris], Manuella éditions, 2017, [non paginé].
75 *Agnès Olive rencontre Julien Blaine*, *op. cit.*, p. 14.
76 « Je suis un artiste aurignacien ou magdalénien ou azilien, un artiste d'hui qui date de 30 000 ans. », note Blaine dans son *Introduction à la performance* (Dijon, Les Presses du réel, « Collection Al Dante », 2020, p. 52).

aux « signes inintelligibles[77] », il compose un « poème métaphysique » à motif de grille intitulé « Préhistoire[78] ». En 1986, il se livre à une performance dénommée *Les mains négatives : poëme en chair et en os.* Il se montre surtout aimanté par le motif primitif de la vulve, prégnant dans les inscriptions pariétales, qu'il apparente à une « espèce d'écriture originelle[79] ». L'entrée dans ce type de cavernes ne s'apparente pas seulement, d'après lui, à une régression utérine, mais aussi à une remontée aux principes de l'écriture.

À cette focalisation sur le motif génital, on peut trouver une explication de nature mythographique. Optant pour le prénom d'emprunt Julien en remplacement d'un nom de baptême – Christian –, marqué par ce monothéisme catholique qu'il voue aux gémonies, Blaine semble le questionner par voie détournée dans la performance intitulée *U : rébus/ rebut*. Celle-ci trahit l'obsession de Blaine pour la lettre « U », au cœur du mot « Julien », autant sur le plan des phonèmes (à commencer par le jeu de mots du titre) que sur celui des graphèmes : la capitale U fait l'objet d'un montage de reproductions et d'un dessin de couture qui permet, d'après le texte, de révéler « la beauté de l'image/ et du caractère », de décupler « la force du texte[80] ». Le dispositif conduit surtout à précariser l'affirmation de la lettre, à lui associer à la fois le terme « lié » (« En fait ce devait être la lettre/ qui serait à moitié liée à (?), / pas tout à fait attachée, / pas tout à fait retenue… ») et la lettre « j » (à la fois visible dans la découpe du U et audible dans la formule : « Comme un j dont la cruelle prononciation s'est prolongée, a dérivé »). La performance lâche ainsi la bride à une variation phonique et graphique sur le prénom Julien au point de suggérer les flottements de l'identité auctoriale, dont le sort est la marginalité (« la mise au rebut ») et le cryptage (« la mise au rébus »). Dans ces conditions, on comprend mieux les variations de Blaine sur la lettre « U » qui, dans l'alphabet latin, s'écrit « V ». L'interrogation du pseudonyme lui permet ainsi de nourrir son imaginaire de la figure vaginale, et sa passion pour l'aurignacien supérieur se révèle travaillée par une interrogation de fond sur son existence d'homme et d'artiste.

---

77 Voir Georges Bataille, *La Peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art* [1955], Genève, Skira, 1994, p. 90-91.

78 Julien Blaine, « Poème n° 0 préhistorique », *13427 Poèmes métaphysiques*, *op. cit.*, p. 23.

79 *Ibid.*, p. 52.

80 Julien Blaine, « U : Rébus/rebut », repris dans *Partitions*, *op. cit.*

La personnalisation des héritages primitifs, décelable chez Blaine, est à la vérité une constante de la relation des poètes modernes et contemporains au passé le plus archaïque. D'ailleurs, le cours de l'« Aurignacien-contemporain » (comme se désigne Blaine) plaide pour la cristallisation des identités créatrices en mentionnant les autres auteurs de notre corpus : « chacun doit prolonger sa bouche ou développer / sa langue et modifier son écriture. / Ainsi Tristan Tzara, ainsi Henri Michaux, / ainsi Pierre Albert-Birot, ainsi Michel Leiris, / ainsi Christian Dotremont, ainsi… / et beaucoup d'autres, encore[81]. » Et il est vrai que bien des individualités pourraient allonger la liste. Pour autant, il y a fort à parier qu'elles ne contreviendraient pas à l'état d'esprit général qui gouverne, comme on l'a vu avec nos trois exemples, l'attitude des écrivains face à la variété des modèles ancestraux. Sans grands scrupules historiques ni principes différentialistes marqués, ces artisans du renouvellement littéraire procèdent, débarrassés de toute dévotion patrimoniale, à des collages référentiels promouvant la pensée analogique au détriment de l'intelligence déductive, et ils élèvent les facultés associatives propres à chacun en méthode de création. Leur quête primitiviste signe la rencontre de l'histoire et de l'imagination. C'était déjà le cas avec Gauguin. Dans *Noa Noa*, il commente la scène qui donna lieu au tableau intitulé *L'Homme à la hache* (1891), et notamment l'apparence de feuilles mortes de pandanus. Il accorde alors toute liberté à son rêve d'alphabet élémentaire : « Sur le sol pourpre de longues feuilles serpentines d'un jaune de métal, tout un vocabulaire oriental – lettres (il me semblait) d'une langue inconnue mystérieuse. Il me semblait voir ce mot originaire d'Océanie : Atua, Dieu – Taäta ou Takata, celui-ci arrivant jusqu'à l'Inde se retrouve partout ou dans tout (Religion du Boudha) […][82]. » Gauguin le montrait déjà : le primitivisme, mêlant montages savants et préoccupations privées, est une des voies d'accès à l'état de voyance.

Serge Linarès
Université Sorbonne Nouvelle

81 Julien Blaine, *Cours minimal sur la poésie contemporaine*, *op. cit.*, p. 77-78.
82 *Gauguin*, *op. cit.*, p. 337.

BIBLIOGRAPHIE

Agnès Olive rencontre Julien Blaine, Marseille, Éditions La Belle bleue, 2009.

Alechinsky, Pierre, *Dotremont. J'écris pour voir*, Paris, Buchet-Chastel, coll. « Les cahiers dessinés », 2004.

Bataille, Georges, *La Peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art* [1955], Genève, Skira, 1994.

Blaine, Julien, *13427 Poèmes métaphysiques*, Paris, Les Éditeurs Évidant, 1986.

Blaine, Julien, *Bamileke*, Riva San Vitale, Giona Éditions, 1994.

Blaine, Julien, *Bimot*, Marseille, Al Dante, 2011.

Blaine, Julien, *Cours minimal sur la poésie contemporaine*, [Limoges], Al Dante, 2009.

Blaine, Julien, *Introduction à la performance*, Dijon, Les Presses du réel, « Collection Al Dante », 2020.

Blaine, Julien, *Le Livre*, Dijon, Les Presses du réel, « Collection Al Dante », 2019.

Blaine, Julien, *Partitions*, [Paris], Manuella éditions, 2017.

Blaine, Julien, *Reprenons la ponctuation à zéro*, Ventabren, Édition Nèpe, coll. « Xéros 2600 », [circa 1980].

Blaine, Julien, *Sortie de quarantaine (Ch'i ou Qi)*, Galerie J. & J. Donguy, 1994.

Cheng, François, *Vide et plein*, Paris, Seuil, 1977.

Christian Dotremont. Les développements de l'œil, Michel Draguet (dir.), Paris, Hazan, 2004.

Christin, Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1995.

Dotremont, Christian, *Cobraland*, Bruxelles, La Pierre d'Alun, coll. « La Petite Pierre », 1998.

Dotremont, Christian, *Grand Hôtel des valises*, présentation de Jean-Clarence Lambert, Galilée, 1981.

Dotremont, Christian, *J'écris, donc je crée* [1978], réédition en fac-similé, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 2002.

Dotremont, Christian, *Œuvres poétiques complètes*, Michel Sicard (éd.), préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Mercure de France, 1998.

Dotremont, Christian, *La Pierre et l'Oreiller* [1955], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2004.

Dotremont, Guy, *Christian Dotremont. 68°37' latitude nord*, Bruxelles, Didier Devillez, 2008.

Février, James G., *Histoire de l'écriture*, nouvelle édition entièrement refondue [1re édition en 1948], Paris, Payot, 1959.

Gauguin, catalogue de l'exposition aux Galeries nationales du Grand Palais (10 janvier – 24 avril 1989), Paris, RMN, 1989.

LISTA, Giovanni, *Dada libertin et libertaire*, Paris, L'insolite, 2005.

LISTA, Giovanni, *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.

MICHAUX, Henri, *Œuvres complètes*, Raymond Bellour avec la collaboration d'Ysé Tran (éds.), 3 tomes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, 2001, 2004.

REMERCIEMENTS

Nous remercions vivement les intervenants du séminaire de Leysin, ainsi que les experts qui ont mené des relectures pour le peer-review de l'ouvrage. Notre gratitude va également au décanat de la faculté des lettres de l'université de Lausanne et à son doyen, le professeur Léonard Burnand, pour son soutien. Nous remercions Janett Donis, assistante-étudiante, pour l'aide éditoriale accordée, ainsi que Jehanne Denogent et Nadejda Magnenat pour avoir organisé le séminaire de recherche dans les Alpes.

INDEX DES NOMS

Aka-Evy, Jean-Luc : 17, 93, 117, 136, 142
Akrich, Madeleine : 56, 58, 71
Albera, François : 107, 117
Albert-Birot, Pierre : 73-74, 85-87, 89, 91, 277, 283
Alechinsky, Pierre : 271, 275, 284
Andrade, Oswald de : 44, 48
Antliff, Mark : 43, 48
Apollinaire, Guillaume : 9, 16-18, 22, 25, 53-54, 60-61, 64, 67-74, 84, 86-89, 91, 95, 98, 105-107, 115, 117-118, 123-124, 132, 134, 136, 142-143, 145, 150, 179, 183, 192
Aristote : 57, 152
Arnaud, Claude : 54, 71
Arnold, Matthew : 206
Assouline, Pierre : 54, 71
Attila : 205, 211
Aumont, Jacques : 104, 111, 117
Ayers, David : 41, 48

Bachelard, Gaston : 276
Baird, James : 195, 216
Baker, Joséphine : 135, 243
Ball, Hugo : 22, 263
Balla, Giacomo : 41-42, 48
Balmont, Constantin : 205, 208, 212
Barillon, Michel : 133, 135, 142
Barnier, Martin : 105, 117
Bataille, Georges : 104, 168, 281-282, 284
Baudelaire, Charles : 60
Baxmann, Inge : 187, 192
Bazalgette, Léon : 206
Béhar, Henri : 37, 51, 180-181, 183-185, 192-193
Belin, Olivier : 67, 71
Bell, Michael : 195, 216
Benjamin, Walter : 73, 82-83, 90-91, 292
Bergson, Henri : 43, 48, 146, 219, 237
Bernard, Émile : 130
Bernardini, Jean-Marc : 60, 71
Bidney, Martin : 209, 216
Biro, Adam : 123, 142
Blachère, Jean-Claude : 18, 39, 48, 124-126, 142, 171, 177, 179, 190, 192
Blaine, Julien : 159, 263, 265, 277-284
Bloom, Harold : 199
Bloom, Peter J. : 100, 117
Boas, George : 12
Boccioni, Umberto : 41-42, 48
Bochner, Jay : 136
Boltanski, Luc : 66, 71
Boschetti, Anna : 15, 179
Bounine, Ivan : 204
Bounoure, Gabriel : 77
Bourdieu, Pierre : 57, 61, 84
Bourgeois, Louise : 254-257, 260-261
Bourliouk, David : 38-39, 48
Breton, André : 36, 39, 49, 88, 131
Bruera, Franca : 19
Brugman, Til : 249
Brun, Baptiste : 8, 33, 59-60, 71
Brunetière, Ferdinand : 8, 64
Brunot, Ferdinand : 84
Bücher, Karl : 187
Bueno, Salvador : 254, 260
Burch, Noël : 102-103, 117

Callon, Michel : 56, 58, 71
Campa, Laurence : 60, 71

Cangiullo, Francesco : 264
Cape, Anouck : 135, 142
Carbone, Mauro : 232-233, 237
Carrà, Carlo : 41-42
Casanova, Pascale : 57, 63, 71, 196
Cassin, Barbara : 132, 142, 155
Cavanagh, Claire : 213, 216
Cazalas, Inès : 196, 217
Céline, Louis-Ferdinand : 84
Cendrars, Blaise [Frédéric Sauser] : 9, 22, 27, 53-54, 60-61, 64, 73-81, 84, 87-89, 91, 95, 99, 117, 124-130, 132-133, 135, 145, 153-155, 161-162, 166, 171, 173-177, 183, 186-187
Cendrars, Miriam : 139, 142
Césaire, Aimé : 23, 146, 155
Cézanne, Paul : 130, 221, 231
Chapoutot, Johann : 49
Charlot : 24
Chateaubriand, René de : 200
Cheng, François : 278, 284
Chèvrefils Desbiolles, Yves : 130, 143
Chevtchenko, Alexandre : 36, 49
Choay, Françoise : 8
Christin, Anne-Marie : 277, 284
Cingria, Charles-Albert : 86, 91
Claudel, Paul : 67, 208-209, 211, 216
Clifford, James : 16, 169-170, 177, 181-183, 192
Clouzot, Henri : 32
Cocteau, Jean : 53-54, 60, 62, 132, 136-137, 140
Cohen, Nadja : 25, 68, 71, 95, 117
Cohen-Solal, Annie : 60, 71
Combe, Dominique : 82, 89, 91
Compagnon, Antoine : 63, 71
Cooper, Fenimore : 200
Coquio, Catherine : 17
Crespelle, Jean-Paul : 98, 117
Čukovskij, Kornej : 205, 213
Cunard, Nancy : 40, 49, 52

Dachy, Marc : 38, 44, 49, 180, 183, 185-186, 193
Dagen, Philippe : 7, 12-13, 15-16, 19-20, 23, 57, 71, 75, 91, 121-124, 126-127, 130-131, 133, 139-140, 142, 179, 192, 195-197, 214, 216, 250
Dällenbach, Lucien : 219-220, 237
Damas, Louis-Gontran : 23
Dario, Maria : 98, 117
Debussy, Claude : 66
Décaudin, Michel : 35, 49, 91, 94, 106, 108, 117, 183, 192
Delafosse, Maurice : 161-162, 169, 174
Delaunay, Robert : 57, 131
Delaunay, Sonia : 57, 131
Delormel, Henry : 105, 118
Del Valle, Alejandro : 252, 260
Denogent, Jehanne : 57, 71, 145, 185-186, 192, 287
Depero, Fortunato : 41, 48
Derain, André : 54, 61, 69, 75, 88, 131, 133, 168
Descola, Philippe : 13
Desjardins, Paul : 206, 216
Dhano, Marc : 33, 51
Diagne, Souleymane Bachir : 13, 17, 27, 125-126, 142, 145, 172, 177, 186
Diamantis, Thémélis : 133, 142
Dickens, Charles : 66
Didi-Huberman, Georges : 87, 91
Diop, Cheikh Anta : 27, 162-164, 175
Doesburg, Theo van : 44, 49
Dostoïevski, Fedor : 66
Dotremont, Christian : 27, 263, 265, 271-276, 283-284
Doucet, Jacques : 68, 181
Dubuffet, Jean : 8, 33, 62, 70, 221
Duchamp, Marcel : 280
Dudreville, Leonardo : 38, 49
Dufour, Catherine : 40, 49
Dufy, Raoul : 69
Dujardin, Édouard : 228, 237
Dvorak, Anton : 203

Eichenbaum, Boris : 83
Einstein, Albert : 43

Einstein, Carl : 20-21, 27, 43, 49, 123-125, 127-128, 134, 142, 150-151, 153-154, 161-162, 166-168, 171, 173-174, 176-177
Eluard, Paul : 36
Emerson, Ralph Waldo : 201
Epstein, Jean : 46, 49, 127-129, 132-133, 135, 137, 141, 143
Equilbecq, François-Victor : 162
Ernst, Max : 243-244, 260
Etherington, Ben : 22-23, 65, 127, 143, 195-196, 199-200, 216

Felski, Rita : 112, 118
Février, James : 275, 284
Flaubert, Gustave : 60, 66, 73, 78, 83
Fléchet, Anaïs : 15
Florian-Parmentier, Ernest : 35, 49
Follain, Jean : 86
France, Anatole : 54, 60, 69
François, Arnaud : 43, 48
Frère, Bruno : 219, 237
Freud, Sigmund : 122-123, 244, 260
Frobenius, Léo : 161, 169, 171-173
Froissart Pezone, Rossella : 130, 143
Funi, Achille : 38, 49

Gance, Abel : 95
Garcia-Ferraz, Nereyda : 253
Gaudion, Georges : 33, 51
Gaudreault, André : 101, 104-105, 117-118
Gauguin, Paul : 263-264, 283
Geinoz, Philippe : 53, 72
Gervais-Zaninger, Marie-Annick : 25
Géry, Catherine : 83, 91
Gess, Nicola : 20, 33, 51, 63, 72
Gheerardyn, Claire : 8, 12
Ghil, René : 22
Gilman, Sander L. : 244, 260
Girardi, Clément : 43, 48
Glinoer, Anthony : 15, 60-61, 72
Glissant, Edouard : 151, 157
Gobineau, Arthur de : 175, 242, 260
Gojard, Jacqueline : 108, 118
Goldwater, Robert : 33, 49, 93-94, 118, 256
Gombrich, Ernst : 195, 197-198, 216
Gontcharova, Natalia : 36
Gordon, Rae Beth : 106, 118
Gourmont, Remy de : 126, 140, 263
Grataloup, Christian : 7, 65, 72
Griaule, Marcel : 151, 169, 171
Gris, Juan : 60
Guerrilla Girls : 257-258, 260
Guichard, Camille : 255, 261
Guiette, Robert : 78
Guillaume, Paul : 9, 16, 32, 54, 58, 68, 148, 150, 161, 168, 171
Gunning, Tom : 101-102, 118
Gutenberg, Johannes : 86

Haberland, Eike : 169, 173, 177
Hamon, Philippe : 229, 237
Haraway, Donna : 93, 118
Hausmann, Raoul : 21, 247, 249, 263
Heckel, Erich : 263
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich : 197
Heinich, Nathalie : 57, 72
Henderson, Linda Dalrymple : 43, 49
Hirschi, Stéphane : 84
Hjartarson, Benedikt : 41, 48
Höch, Hannah : 247-249, 257-258
Holcombe, Sarah : 180, 192
Homère : 55, 85, 198-199, 201, 202, 208
Hoog, Emmanuel : 54, 65, 72
Hoog, Michel : 54, 65, 72
Horsfield, Kate : 253, 260
Huelsenbeck, Richard : 21, 53, 72, 264
Hugnet, Georges : 35
Hugo, Victor : 66, 89
Hunkeler, Thomas : 28, 53, 72
Husserl, Edmund : 219, 221, 226, 232, 233, 237
Huttunen, Tomi : 41, 48

Ingres, Jean-Auguste-Dominique : 257-258

Jacob, Max : 9, 14, 53-54, 60-61, 64, 67, 73-74, 77-79, 84, 89, 91, 95, 98-99, 106, 118, 135
Jacottet, Édouard : 186, 192
Jahn, Jahnheinz : 126
Jannacone, Pasquale : 209, 216
Janneau, Guillaume : 130, 136-137
Jorn, Asger : 271
Junod, Henri Alexandre : 184, 186-189, 192-193

Kahnweiler, Daniel-Henry : 54, 61, 68, 88, 171
Kalinowski, Isabelle : 21, 127, 143
Kane, Momar Désiré : 164-165, 175, 177
Karazine, Nikolaï : 204
Khlebnikov, Vélimir : 38, 42, 46-50, 213
Kirchner, Ernst Ludwig : 243, 263
Koble, Nathalie : 67, 72
Kroutchenykh, Alexei : 38, 41, 45, 48, 50
Krzywkowski, Isabelle : 12, 21, 26, 38, 43-44, 50, 74, 91, 123, 128-129, 143, 167, 177

Laborie, Laura : 23, 27
Lahire, Bernard : 57
Lamartine, Alphonse de : 89
Lanne, Jean-Claude : 42-43, 46, 50, 53
Larionov, Mikhail : 36, 83
Latour, Bruno : 56, 58, 71-72
Lautréamont (Isidore Ducasse, dit) : 66-67
Lavin, Maud : 247, 260
Lawrence, D. H. : 23, 206, 216
Leblond, Marius-Ary (Georges Athénas et Alexandre Merlot) : 32, 34, 40, 47, 50
Le Borgne, Françoise : 18
Leclercq, Sophie : 39, 60
Leconte de Lisle, Charles M. R. : 32, 34, 50
Le Corbusier : 132, 134, 140
Leiris, Michel : 162
Le Quellec Cottier, Christine : 46, 57, 71, 75, 80, 91, 125, 143, 166, 183, 185, 192-193
Leskov, Nikolaï : 83, 91
L'Estoile, Benoît de : 13-14, 17-18, 20
Level, André : 32
Lévinas, Emmanuel : 151
Lévi-Strauss, Claude : 15, 255, 260
Lévy-Bruhl, Lucien : 16, 37, 44, 100, 164
Libermann, Père : 161
Linarès, Serge : 27, 57, 61, 72, 84
Lista, Giovanni : 33, 48-50, 124, 263-264, 285
Longfellow, Henry Wadsworth [Genri Longfello] : 27, 195-217
Lönnrot, Elias : 198
Lovejoy, Arthur : 12
Lowenhaupt Tsing, Anna : 100
Lupishko, Maria : 204
Luquet, Georges-Henri : 7, 123

Mac Orlan, Pierre : 73, 91
Maeterlinck, Maurice : 207, 216
Magnenat, Nadejda : 22, 25-26, 68, 118
Mahrer, Rudolf : 220, 225, 238
Maïakovski, Vladimir : 38, 48, 211, 213, 216-217
Makela, Maria : 248, 260
Malevitch, Kasimir : 41
Mallarmé, Stéphane : 66, 128, 132, 277
Malle, Louis : 245, 260
Malraux, André : 58, 70, 149, 246, 260
Mandelstam, Ossip : 208, 216
Manet, Édouard : 66, 244, 245
Maran, René : 127, 153, 154
Marinetti, Filippo Tommaso : 8, 33, 39, 41, 42, 44, 50, 264
Marino, Adrian : 39, 45, 50
Marone, Gherardo : 124
Martin, Christopher Tremewan : 110, 118
Martin, François-René : 134, 143
Martin, Jean-Pierre : 89
Martin du Gard, Roger : 69
Marx, Karl : 151

Matiouchine, Mikhaïl : 41
Matthiessen, Francis Otto : 195, 216
Maunet, Isabelle : 278
Mauss, Marcel : 113, 118
McIntosh-Varjabédian, Fiona : 36
McPherson, James [Ossian] : 199
Meazzi, Barbara : 19
Meffre, Liliane : 43, 128, 134, 142, 168, 174, 177
Meizoz, Jérôme : 84, 225, 238
Méliès, Georges : 101
Mendieta, Ana : 250-254, 260
Merewether, Charles : 252, 260
Merleau-Ponty, Maurice : 219-237
Meschonnic, Henri : 15, 37, 39, 40, 45-47, 50, 74-78, 121, 135, 143, 225, 234, 238
Michaux, Henri : 24-25, 27, 263-273, 283, 285
Middleton, J. Christopher : 33, 36, 51
Mikhalovski, Dimitri : 204
Milan, Serge : 38, 51, 63, 130
Milcent-Lawson, Sophie : 229, 237-238
Milhaud, Darius : 148
Miller, Branda : 253, 160
Mineur, Michel : 271
Mixalovksi, Dimitri L. : 204, 216
Modigliani, Amedeo : 60
Moulin, François-Jacques : 245
Moura, Jean-Marc : 15
Mouralis, Bernard : 18, 121, 143
Mubimbe, Valentin : 16, 139, 143, 170
Munro, Thomas : 148, 161, 171

Nabert, Nathalie : 85
Nevinson, Christopher Richard Wynne : 42, 50
Nietzsche, Friedrich : 35, 212
Nolde, Emil : 14, 243, 263
Nordau, Max : 19, 122-123

Obijwé : 200
Ocampo, Estela : 27, 260
Olive, Agnès : 279, 282, 284
Ortel, Philippe : 97, 118, 152, 246
Ouspenski, Piotr : 43
Ozenfant, Amédée : 132

Parsis-Barubé, Odile : 18
Paudrat, Jean-Louis : 12, 128, 142
Paulhan, Jean : 58, 70-71
Pavese, Cesare : 214, 217
Perron, Eddy du : 135, 142
Pessoa, Fernando [Álvaro de Campos] : 211, 217
Petermann, Stéphane : 232, 238
Philippe, Gilles : 84, 89
Picabia, Francis : 60
Picasso, Pablo : 14, 33, 53, 57, 60-62, 71-72, 75, 98, 117, 132, 145, 146, 153, 156, 168, 220, 245-247
Pindare : 209
Poulaille, Henry : 84
Powers, Richard : 110, 119
Proust, Marcel : 54, 60, 69, 71
Pythie : 279-280

Queneau, Raymond : 84, 89

Racault, Jean-Michel : 34, 51
Ramuz, Charles Ferdinand : 23, 27, 84, 219-239
Regnault, François : 16
Remington, Frederic : 204
Remizov, Alekseï : 83
Reverdy, Pierre : 53, 57, 69, 72, 87, 89, 91, 95, 96-97, 99-100, 114, 118-119
Rhodes, Colin : 196, 217
Richepin, Jean : 206, 217
Richter, Mario : 54
Rimbaud, Arthur : 19, 66-67, 154
Riquier, Camille : 43, 48
Rodriguez, Antonio : 61, 67, 72, 78, 91
Roland, Hubert : 19
Rosse, Dominique : 39, 51
Rotonchamp, Jean de : 263
Rousseau, Henri (dit Le Douanier Rousseau) : 103

Rubin, William : 12, 182, 246, 260
Rubio, Emmanuel : 76
Rumeau, Delphine : 8, 12, 27, 196, 204, 206, 212, 213, 217
Russolo, Luigi : 38, 41-42, 48-49

Sabot, Philippe : 121, 125, 140, 143
Sabot, Pierre : 40, 51
Saïd, Edward : 16
Sainte-Beuve, Charles-Augustin : 63
Saint-Georges de Bouhélier : 41, 51
Saint-Pol-Roux : 263
Salmon, André : 53, 61, 84, 98-99, 106-119
Sam et Mili : 243
Santayana, George : 210, 217
Sarr, Bacary : 27, 125, 143
Schaeffer, Jean-Marie : 10
Schneemann, Carolee : 245, 250-252, 258, 260
Schneider, Rebecca : 261
Schoolcraft, Henry : 200
Schulze, Joachim : 45, 51
Schüttpelz, Erhard : 33, 51
Schwab, Raymond : 18
Schwitters, Kurt : 278
Segalen, Victor : 15, 73, 81, 83, 91, 263
Seldes, Gilbert : 131
Sénéchal, Christian : 35, 51, 147, 163, 172
Senghor, Léopold Sédar : 27, 145-150, 154, 161-177
Sermier, Émilien : 26, 28, 68, 72, 132, 143
Severianine, Igor : 212
Severini, Gino : 41-42, 48
Shéhérazade : 79
Sherman, Daniel J. : 179, 190, 193
Sherman, Daniel J. : 179, 190, 193
Siganos, André : 228, 239
Simon, Claude : 23, 84, 219-220, 230-231, 237-239
Sironi, Mario : 38, 49
Sola, Agnès : 39, 42, 46, 49, 51
Soulier, Catherine : 189, 193
Soupault, Philippe : 140
Souriau, Étienne : 220, 234, 239
Steinberg, Leo : 246, 261
Steins, Martin : 122, 136, 144
Stieglitz, Alfred : 46
Stravinsky, Igor : 204
Supervielle, Jules : 73, 78-79, 84, 90-91
Suter, Johann August : 81, 88
Symonds, John Addington : 206, 209, 217

Tchoukovski, Kurneï : 42, 45, 47, 51, 205, 212, 213, 217
Thain, Marion : 67
Thévoz, Michel : 221, 239
Thiesse, Anne-Marie : 38, 72
Thomas, Joël : 56
Thompson, Kristin : 103, 119
Thoreau, Henry David : 201, 217
Tilles, Henri : 162
Tolstoï, Léon : 66
Tomiche, Anne : 53, 56, 59, 72
Torre, Guillermo de : 36, 51
Toulouse-Lautrec, Henri de : 66
Touny-Lérys : 33, 51
Trowbridge, John Townsend : 199
Tsing, Anna Lowenhaupt : 100, 105, 119
Tzara, Tristan : 9, 18, 22, 27, 37, 40, 49, 51, 64, 124, 135, 139, 142, 153-154, 179-193

Ubac, Raoul : 274
Unamuno, Miguel de : 209-211, 217

Vaillant, Alain : 73, 87-88, 91
Valéry, Paul : 88
Valtat, Jean-Christophe : 43, 51
Veiro, Harri : 41, 48
Veit, Weiter : 182, 193
Velázquez, Diego : 256
Vérard, Antoine : 88
Vico, Giambattista : 197
Vigny, Alfred de : 60

Virey, Julien Joseph : 244
Virgile : 85
Vollard, Ambroise : 54, 68
Vuillemin, Nathalie : 18

Warnod, André : 16
Wartburg, Aby : 33
Weber, Max : 20
Weisgerber, Jean : 39, 50
Whitman, Walt : 25, 27, 159, 196-217
Wiser, Antonin : 220, 238
Wittenburg, Bente [Ulla] : 274
Worringer, Wilhelm : 21, 38-39, 52
Wunenburger, Jean-Jacques : 56, 72

Yao-t'ien, Ch'eng : 278

Zarraga, Angel : 46
Zochtchenko, Mikhaïl : 83
Zola-Place, Cyrille : 40
Zumthor, Paul : 88
Zurowska, Joanna : 129, 132-133, 144

RÉSUMÉS DES CONTRIBUTIONS

Christine Le Quellec Cottier et Antonio Rodriguez, « Préface. Une esthétique primitiviste face à la pluralité des avant-gardes littéraires »

Le « primitivisme » suscite aujourd'hui des réserves face à un modèle foncièrement asymétrique, même s'il a été un ressourcement pour les avant-gardes qui puisaient dans les marges de l'imaginaire social. Les apports et les écarts du primitivisme littéraire sont à cartographier au XX^e^ siècle, car cette esthétique ne naît pas d'une relation directe à un autre modèle original, « primitif », mais investit une multitude d'objets, de traditions, de styles ou de thèmes, à situer contextuellement.

Isabelle Krzywkowski, « "Bardes du futur" et "primitifs d'une nouvelle sensibilité". Le primitivisme et le temps des avant-gardes historiques »

S'il est vrai que la notion de « primitivisme » est dans une certaine mesure anachronique, le terme permet de nommer efficacement un faisceau d'aspirations que les avant-gardes historiques associent au « primitif ». Ce dernier peut être redéfini par cette extension, qui accompagne une volonté de rouvrir l'histoire et de penser autrement le temps. Ainsi, loin de s'opposer au « moderne », le primitivisme forme avec lui une polarité fondamentale pour comprendre les avant-gardes.

Antonio Rodriguez, « Les réseaux du primitivisme face au "canon" littéraire national »

Les poètes modernistes sont plus enclins à adopter un imaginaire primitiviste que les romanciers. Cette tendance souligne l'étroite collaboration des poètes avec les milieux de l'art, par des livres d'artiste notamment, et elle se conjugue à la volonté de transformer le patrimoine littéraire national, de renouveler l'esthétique des genres par-delà les valeurs qui les constituent. Il

est donc nécessaire de comprendre le « primitivisme littéraire » à Paris par les réseaux spécifiques qu'il implique.

Émilien Sermier, « De vive voix. Reviviscences modernistes du "conteur" »

Face aux sensibilités primitivistes et à rebours de la *littérature-texte*, les poètes modernistes régénèrent la figure immémoriale et démiurgique du *conteur*. Quelques années avant que Walter Benjamin ne déplore la disparition du *Erzähler* à l'âge des « temps modernes », de nombreux écrivains revalorisent des énonciations incarnées. Ainsi élaborent-ils des récits, non plus « oralisés », mais *vocalisés*.

Nadejda Magnenat, « Cinéma "primitif", muse poétique. Une dynamique primitiviste entre poètes et films au début du XX^e^ siècle »

En considérant le primitivisme comme une relation dynamique toujours située, l'article explore les enjeux poétiques des premiers films et le ressourcement esthétique qu'ils ont pu engendrer pour des poètes précurseurs de la modernité tels Pierre Reverdy ou André Salmon. En partant des débats historiographiques sur le terme « primitif » accolé à cette période des premiers temps du cinéma, l'article tisse des relations diachroniques et synchroniques entre poésies de poètes et premiers films.

Christine Le Quellec Cottier, « Formes et fonctions au sein des avant-gardes littéraires. Un paradoxe primitiviste au début des années 1920 ? »

La sensibilité primitiviste des artistes ne semble plus un cadre de pensée performant au début de 1920. Le primitivisme incarne le rejet des normes, mais il est aussi, par « la pureté et la netteté » de ses formes, une voie empruntée par le fameux *retour à l'ordre* qui va marquer tant les idéologies que les arts industriels. Cette dualité en forme de paradoxe – arrachement neutralisation – sera interrogée afin d'en dégager des enjeux littéraires, en relisant l'œuvre primitiviste de Cendrars.

Souleymane Bachir DIAGNE, « Le Primitivisme aujourd'hui, un monde à repenser ? Entretien »

« L'art africain », un art non mimétique selon Senghor, est confronté aux démarches de l'avant-garde française, au début du XX^e^ siècle, *décentrée* par cet intérêt à un langage plastique méconnu. Les Européens sont transformés par le contact à des objets performatifs ; la relation est une médiation qui n'est pas *appropriation*. Mais utiliser de nos jours le mot « primitivisme » doit se faire en mesurant les sensibilités culturelles et politiques.

Bacary SARR, « De Carl Einstein et Blaise Cendrars à Léopold Sédar Senghor. Entre convergences esthétiques et débats artistiques sur le primitivisme et la littérature négro-africaine »

Cette étude examine d'abord les interfaces qu'ouvrent les postures esthétiques littéraires de Senghor, Carl Einstein et Blaise Cendrars quant aux formes et originalité que prend « l'alternative culturelle négro-africaine » dans un contexte historique traversé par la « crise nègre ». Les trois postures différentes permettront d'interroger, en deuxième lieu, les contours que prendrait un « primitivisme littéraire et artistique » dans leurs écrits sur l'Afrique.

Jehanne DENOGENT, « Les "Poèmes nègres" par Tristan Tzara et le mythe du primitivisme »

Primitivismes : une invention moderne de Philippe Dagen constitue un des derniers ouvrages d'une longue trajectoire critique. Or, le terme de « primitivisme », très peu employé par les avant-gardes elles-mêmes, n'est pas qu'une « invention moderne », mais aussi une invention des historiens de l'art et de la littérature. À partir des éditions du dossier de « Poèmes nègres » par Tristan Tzara, cet article propose une réflexion critique sur la notion de primitivisme.

Delphine RUMEAU, « Primitivismes transatlantiques. Longfellow contre Whitman »

L'idée d'une poésie primitiviste peut être comprise à partir des échanges transatlantiques qui ont constitué un réseau de pensée « primitiviste ». La fascination pour un Homère *primitif* a nourri la poésie américaine du milieu du XIX^e^ siècle, puis, en retour, au début du XX^e^ siècle, cette poésie américaine

a fourni à l'Europe des paradigmes alternatifs du primitif. L'article met en regard les poésies de Longfellow et de Whitman, modèles contrastés, ainsi que leurs réceptions européennes.

Laura LABORIE, « Primitivisme ramuzien et expérience phénoménologique »

En mettant en parallèle l'univers poétique primitiviste de Ramuz et la phénoménologie telle que l'a théorisée Merleau-Ponty, cet article montre comment une semblable compréhension du monde réunit l'écrivain vaudois et le philosophe. À la recherche de substrats sensoriels originaires qui échappent à la raison et qui redéfinissent la nature du langage, les deux auteurs enrichissent notre vision du primitivisme moderne, dont il s'agit de préciser les caractéristiques majeures.

Estela OCAMPO, « Primitivisme artistique et performances féministes »

Pour l'esprit colonialiste du XIX^e^ siècle, le « monde noir » était associé à une sexualité débridée. En métropole, son équivalent était la femme sexuée, la prostituée. Au début du XX^e^ siècle, ce duo prostituée/colonisée sert d'élément de confrontation. Les femmes artistes (Hannah Höch, Carole Schneemann, Ana Mendieta, Louise Bourgeois, *Guerrilla Girls*), avec une intention féministe, utilisent principalement le primitivisme dans leur critique des stéréotypes et pour une affirmation de la création.

Serge LINARÈS, « L'écriture à rebours. Michaux, Dotremont, Blaine »

La modernité poétique de langue française, jugeant le système alphabétique trop arbitraire et abstrait, se forge volontiers un imaginaire des écritures archaïques. En attestent trois cas distincts : Michaux dont l'activité graphique doit beaucoup à l'utopie d'une « préécriture pictographique » ; Dotremont croit encore aux possibilités de travailler l'alphabet au corps ; enfin, Blaine se garde de réduire la performance à l'époque contemporaine et l'arrime aux prémices de l'écriture.

TABLE DES MATIÈRES

Christine Le Quellec Cottier et Antonio Rodriguez
Préface. Une esthétique primitiviste face à la pluralité
des avant-gardes littéraires 7

PREMIÈRE PARTIE

LES PARADOXES DU PRIMITIVISME
LITTÉRAIRE

Isabelle Krzywkowski
« Bardes du futur » et « primitifs d'une nouvelle sensibilité ».
Le primitivisme et le temps des avant-gardes historiques 31

Antonio Rodriguez
Les réseaux du primitivisme
face au « canon » littéraire national 53

Émilien Sermier
De vive voix. Reviviscences modernistes du « conteur » 73

Nadejda Magnenat
Cinéma « primitif », muse poétique.
Une dynamique primitiviste entre poètes
et films au début du XX^e siècle 93

Christine Le Quellec Cottier
Formes et fonctions au sein des avant-gardes littéraires.
Un paradoxe primitiviste au début des années 1920 ? 121

Souleymane Bachir Diagne
Le Primitivisme aujourd'hui, un monde à repenser ?
Entretien 145

DEUXIÈME PARTIE

DE WALT WHITMAN À JULIEN BLAINE

Bacary Sarr
De Carl Einstein et Blaise Cendrars à Léopold Sédar Senghor.
Entre convergences esthétiques et débats artistiques
sur le primitivisme et la littérature négro-africaine 161

Jehanne Denogent
Les « Poèmes nègres » par Tristan Tzara
et le mythe du primitivisme 179

Delphine Rumeau
Primitivismes transatlantiques. Longfellow contre Whitman . . . 195

Laura Laborie
Primitivisme ramuzien et expérience phénoménologique 219

Estela Ocampo
Primitivisme artistique et performances féministes 241

Serge Linarès
L'écriture à rebours. Michaux, Dotremont, Blaine 263

Remerciements 287

Index des noms 289

Résumés des contributions 297