Artelogie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

1 | 2011

Brésil, questions sur le modernisme

Du poète au romancier : Blaise Cendrars et le Brésil

Anita Pires-Saboia

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/artelogie/8761>

DOI : 10.4000/artelogie.8761

ISSN : 2115-6395

Éditeur

Association ESCAL

Référence électronique

Anita Pires-Saboia, « Du poète au romancier : Blaise Cendrars et le Brésil », *Artelogie* [En ligne], 1 | 2011, mis en ligne le 07 octobre 2020, consulté le 07 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/8761> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/artelogie.8761>

Ce document a été généré automatiquement le 7 janvier 2022.

Association ESCAL

Du poète au romancier : Blaise Cendrars et le Brésil

Anita Pires-Saboia

NOTE DE L'ÉDITEUR

Ce texte a déjà été publié :

Colloque International "Voyageurs et images du Brésil"

MSH-Paris, le 10 décembre 2003

Table 4 — Le voyage romantique : littérature et aventure

Disparition d'Anita Clémens Saboia

Anita était arrivée à l'EHESS en 1995 après une carrière particulièrement riche d'expériences variées. Ses études d'espagnol et de lettres modernes l'avaient naturellement conduite à travailler dans des établissements du second degré, mais elle s'était ensuite expatriée au Brésil où elle avait été traductrice à la présidence de la République et membre du jury du prestigieux concours Rio Branco recrutant les diplomates brésiliens. Elle y avait acquis une nouvelle culture qui l'avait profondément marquée. À son retour en France, ses compétences linguistiques – elle était une parfaite quadrilingue maniant avec la même aisance aux côtés de sa langue maternelle le portugais, l'espagnol ou l'anglais – lui avaient ouvert la possibilité de rejoindre le Centre de Recherches sur le Brésil contemporain où elle assurait de nombreuses missions de veille scientifique et de documentation internationale : banque des thèses soutenues en France sur le Brésil depuis le XIXe siècle, bibliothèque bilingue en ligne Mario Carelli, etc. Elle était aussi une cheville ouvrière des Cahiers du Brésil contemporain dans lesquels elle assurait de nombreuses traductions et révisions. Sa sensibilité littéraire l'avait conduite à travailler sur les auteurs français ayant séjourné au Brésil (Cendrars était son préféré) et à traduire de la poésie brésilienne pour les éditeurs français mais aussi à analyser d'un point de vue sociologique les relations intellectuelles entre la France et son pays d'adoption. Récemment, elle s'était

pleinement impliquée dans la politique linguistique d'aide aux étudiants étrangers de l'EHESS et ses groupes de soutien à l'écriture de la thèse des doctorants hispanophones ou lusophones étaient particulièrement recherchés. Sa brutale disparition nous laisse une profonde tristesse et le regret de n'avoir pas eu le temps de continuer à profiter de tout ce qu'elle nous apportait.

- 1 Il existe un malentendu entre Cendrars et le Brésil à qui le poète doit sa « naissance au roman, à la prose ». Connus aujourd'hui d'un nombre réduit de spécialistes, ses textes sont encore peu traduits outre Atlantique.
- 2 Le Brésil « où le simple fait d'exister est un véritable bonheur »¹, habite pourtant l'œuvre du romancier pendant plus de trente ans. Il y fait figure de grand personnage, à la fois réel et imaginaire, présent dans tous les grands écrits comme dans les pages mineures.
- 3 Les séjours brésiliens alimentent régulièrement la matière littéraire d'impressions nouvelles, de projets sans cesse renouvelés et divers.
- 4 Quand les voyages se terminent ce sont les relations à distance qui alimentent l'inspiration, informent l'écriture. La distance à la fois spatiale et temporelle va lui permettre de créer un nouvel espace fait de mots, d'idées, d'impressions parfois contradictoires qui oscillent entre rêve et désenchantement et cela à travers une grande variété de formes – roman, récit autobiographique, nouvelle, reportage – et dans une langue où l'écrivain converti à la prose n'oublie pas les enseignements du poète.
- 5 Le Brésil a d'abord joué le rôle de relance créatrice et ce à plusieurs titres : comme pays de tous les possibles, comme pays à la recherche de son identité entre modernité industrielle et mélange des cultures, à la recherche des pères fondateurs : Cendrars a connu Sérgio Buarque de Holanda en qui il voyait un nouveau Radiguet, il a suivi la rédaction de « Retrato do Brasil »². Il lira Gilberto Freyre. Dès son premier voyage, en 1924, il encourage le retour des Brésiliens vers leurs racines, communique à ses amis modernistes son intérêt pour la culture et les rites afro-brésiliens, leur fait redécouvrir l'Aleijadinho, lors d'un voyage au Minas, devient un pro du *chorinho*.
- 6 Son premier séjour au Brésil, de février à août 1924 a lieu pour Cendrars, à un moment crucial de sa propre histoire littéraire et de celle de la littérature française. La Grande Guerre a opéré une cassure, en Europe surtout, et on règle ses comptes avec tout ce qui existait auparavant, même avec des gloires encore fraîches comme celles de Cendrars ou même d'Apollinaire.
- 7 Le Brésil a assuré une reconnaissance littéraire à Cendrars à ce moment-là. Il s'est encore essayé à la poésie au Brésil avec un recueil « Feuilles de route », écrit plutôt pour faire patienter son éditeur et par amitié pour ses amis modernistes.
- 8 Jusqu'à présent la poésie moderne est la meilleure illustration de cette science nouvelle appelée à bouleverser toutes les vieilles habitudes de l'histoire et de la critique littéraire³.
- 9 C'est par ces mots qu'il dénonce la pauvreté de la langue traditionnelle face à la complexité du monde moderne et proclame la nécessité de forger une nouvelle langue qui s'intéresse à toutes les autres – peinture, sculpture, photographie, machine.
- 10 Il est intéressant de constater les concordances entre « Feuilles de route » et le recueil de poèmes « Pau Brasil » (1924) : même fascination chez Cendrars et Oswald de Andrade

pour les nouveaux langages et les textes anciens, les récits des voyageurs, des découvreurs de mondes auxquels l'un et l'autre empruntent des mots, des phrases à des fins de collage.

- 11 Toujours est-il que le roman va faire irruption dans la vie de Cendrars à son retour en France. Il vient de subir un choc salutaire au cours de ces sept mois grossis à neuf pour la légende – le temps d'une gestation – et dont il dira : « Je ne trouvais pas une parole. Je me mis à penser vertigineusement ». C'est au Brésil qu'il a fait « l'apprentissage de son métier d'écrivain »⁴.
- 12 De ce vertige naissent coup sur coup *L'Or*, la merveilleuse histoire du Général Johan Sutter en 1925 et *Moravagine* en 1926.
- 13 *L'Or*, en préparation depuis 1910, naît quinze ans plus tard sous inspiration brésilienne. « Si la matière de *L'Or* est californienne, son écriture est brésilienne » commentera Claude Leroy⁵.
- 14 Cendrars introduit parfois dans le récit des références discrètes au Brésil, comme des plans hors contexte insérés lors du montage d'un film. On y voit que Sutter apprend plusieurs langues dont le portugais, qu'il boit de la *caninha* ou que sa propriété en ruines attire des nuées d'*urubus*. A d'autres moments, par personnage secondaire intercalé, l'auteur fait directement allusion au Brésil en utilisant la technique du collage :

Je n'ai jamais vu nulle part la population de couleur se revêtir d'une façon aussi recherchée qu'au Para. Les négresses et les mulâtresses se font des échafaudages d'une grande dimension, en se plantant des grands peignes d'écaïlle dans leur laine frisée et des fleurs et des plumes⁶...
- 15 Ce qu'entend Sutter de la bouche d'un compagnon de route est en fait un extrait du récit de F. Biard, *Deux années au Brésil*⁷ reproduit avec exactitude. Mais c'est dans *Moravagine* que s'affirme avec force le thème brésilien et une forme d'écriture qui va osciller désormais entre le discours analytique et une forme plus imaginative.
- 16 En 1917 *Moravagine* d'abord intitulé *La fin du monde*, est censé être terminé. Mais dans une lettre à Cocteau⁸, Cendrars avoue qu'il doit fignoler encore deux ou trois choses. Le manuscrit progresse un peu durant le séjour au Brésil mais il subit de grandes modifications au point de différer complètement de ce qu'il était au départ. Cendrars y retrace l'itinéraire d'un personnage inquiétant, fou apocalyptique qu'il suit dans ses vagabondages criminels jusqu'au Brésil, dans la forêt amazonienne, non-lieu où il s'égaré comme il se perd dans sa folie.
- 17 Au roman idéologique de la première partie, mise en scène d'une société construite agitée par les conflits idéologiques, répond l'épisode sud-américain qui est une plongée dans l'imaginaire, la déconstruction sociale, l'impossible retour aux sources.
- 18 Cendrars laisse libre cours à ses rêves d'utopie et réinvente à sa manière la préhistoire et l'histoire de l'humanité :

Le monde actuel s'est peuplé de l'Occident vers l'Orient. Le flot des générations humaines a suivi le cours des eaux, de l'ouest vers l'est, attiré par le soleil levant, comme les humbles plantes encore humides et pâles qui se tournaient vers la lumière naissante et s'étendaient de plus en plus à l'est, comme les animaux, les animaux et la grande migration des oiseaux. Le berceau des hommes d'aujourd'hui est dans l'Amérique centrale et plus particulièrement sur les rives de l'Amazone.⁹
- 19 Parallèlement à cette utopie des origines Cendrars va déployer à partir du premier voyage et à la lumière du Brésil, un discours analytique et démonstratif qui s'efforce de

décrypter le monde moderne et dont le modèle n'est pas la forêt, lieu de l'imaginaire, mais la fazenda qui allie les modes anciens du patriarcat et l'industrie moderne. C'est ce qui apparaît dans « Le principe de l'utilité »¹⁰. « La métaphysique du café »¹¹, relève de la même inspiration. Les plantations de café y sont évoquées avec lyrisme comme le modèle du monde moderne :

Nulle part au monde je fus aussi frappé par la grandeur manifeste d'aujourd'hui et par la beauté immuable de l'activité humaine (...) la monoculture a introduit des méthodes nouvelles qu'aucune théorie classique, qu'aucune idéologie n'avaient su prévoir (...) partout le progrès, la richesse, les transformations matérielles vont de pair avec une progression morale, une évolution rapide de la société et une conception nouvelle de la civilisation, de la démocratie, du citoyen et de ses droits¹².

- 20 Mais au-delà des paysages construits, des réalisations humaines, ce sont les gens qui fascinent Cendrars. Ils sont un certain nombre à parcourir son œuvre après avoir guidé sa découverte du Brésil.
- 21 Luiz da Silva Prado, lors d'un entretien avec Monique Chefdor, affirmait : « Vous savez, Blaise ne s'intéressait à rien d'autre qu'aux autres. Il ne parlait ni de lui, ni de son œuvre, ni du pays mais des gens¹³.
- 22 Retenons de la galerie cendrarsienne la figure emblématique de Paulo Prado, le mécène, le fazendeiro, l'industriel et le dandy fin lettré dont Manuel Bandeira écrivait « qu'au retour d'un de ses voyages en Europe il ramena Cendrars dans ses bagages. »
- 23 Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral présentent Cendrars à Paulo Prado à Paris, en 1923. Très vite les deux hommes se trouvent des affinités intellectuelles et affectives ; naît une grande amitié qui perdure jusqu'à la mort de l'écrivain au point que Prado devient une présence permanente dans son œuvre, un symbole du Brésil qu'il met en scène. Par lui Cendrars découvre l'histoire du Brésil, sa littérature, ses paysages ; il reprend à son compte des réflexions de Prado sur le Brésil, lui en prête d'autres et suit tout au long de sa vie, par l'échange épistolaire, l'évolution du pays.
- 24 Paul était mon aîné d'un quart de siècle. C'est l'homme avec qui j'ai poussé l'amitié le plus loin.¹⁴
- 25 La différence d'âge n'était en réalité que de 17 ans. S'agit-il d'une exagération simplement poétique ou cette amitié se nourrissait-elle, chez l'auteur, de l'admiration pour un père rêvé ? Padroso, le fazendeiro du Morro Azul¹⁵, est inspiré d'un personnage réel, Luis Bueno de Miranda, ami de Prado. Mais on retrouve dans la création de son nom celui de Prado et le terme *padre* (père). Cendrars lui attribue son « apprentissage du métier de romancier » alors qu'il reconnaît, dans ses lettres, devoir à Prado sa naissance à une autre écriture.
- 26 Prado, encore, est le dépositaire de ses rêves, de ses espoirs sur le Brésil, de ses désirs d'utopie. C'est à lui qu'il présentera Le Corbusier dont il voulait qu'il fût de la commission chargée de choisir l'emplacement de la future capitale brésilienne.
- 27 Cette fascination pour les gens d'exception le pousse vers les extrêmes : à côté des grands seigneurs il y a ceux qui « n'en ont pas l'air », les exclus, les marginaux vers qui il se sent attiré au point de leur ressembler. On se souvient de l'étonnement que son allure suscita chez ses admirateurs venus l'accueillir à Rio.
- 28 A ce propos, Cicero Dias rapporte un épisode que Paulo Prado se plaisait à raconter : l'arrivée impromptue et rocambolesque chez lui, à São Paulo, de Cendrars et Capistrano de Abreu. Le poète et l'historien se sont retrouvés devant sa porte et ont alors fait

connaissance. Leur accoutrement, leur visage buriné et fatigué par le voyage en train de Rio à São Paulo ont affolé le portier qui a filé réveiller le maître des lieux pour se plaindre qu'un vagabond et un infirme se prétendant les amis de monsieur fumaient et menaient du tapage devant la porte. L'un d'eux, manchot, paraissait un mendiant de foire. Prado qui savait ses amis en ville reconnut sans peine le poète suisse dans le mendiant et l'historien brésilien dans le vagabond.

- 29 Cet intérêt va lui faire approcher des criminels hors du commun.
- 30 Son troisième voyage à Rio, en 1917, le mène dans une ville terrorisée par un maniaque sexuel qui se croyait investi d'une mission divine. Cendrars prétend l'avoir rencontré. Il a sûrement bien étudié son dossier. Il écrit à son sujet un long reportage en 1938, dans *Paris-Soir*, texte qui paraîtra l'année suivante dans *La vie dangereuse*, en 1939. Peut-être a-t-il reconnu en lui le héros torturé dont il tentera de se délivrer en écrivant *Moravagine* ?
- 31 Peut-être lui rappelle-t-il cet autre criminel, le fou de Tiradentes, qu'il visita dans sa prison, en 1924, lors de son périple dans le Minas et qui aurait pu inspirer, lui, *Moravagine* ?
- 32 Les amitiés nouées au cours des rencontres et des voyages se dilueront peu à peu à l'exception de celle qui le lie à Paulo Prado. Très vite Cendrars s'éloigne de ses « bons amis » modernistes appelés « ces jeunes gens » puis « ces jeunes modernistes de São Paulo » et dont il relativisera l'importance.
- 33 Dès la fin des années 30, la présence brésilienne dans son œuvre change de ton ; elle prend la forme d'une reprise des souvenirs, croyances et espoirs concernant le pays. La distance conduit l'auteur vers une sorte de mise au point peu à peu marquée par le désenchantement.
- 34 Ce sentiment est également nourri par les désillusions qui marquent son itinéraire personnel, les projets non réalisés - le film rêvé sur le Brésil, le livre projeté sur l'Aleijadinho n'ont jamais vu le jour.
- 35 Trois nouvelles publiées dans *Outremer à Indigo*¹⁶ donnent le ton.
- 36 « Le colonel Bento » symbolise la fin d'un monde ancien, patriarcal, héroïque ; « Mes chasses » présente un chasseur se refusant à tuer la proie qu'il poursuit dans la forêt lieu d'hallucinations voué à disparaître. « Le crocodile », enfin, met en scène une fazenda abandonnée marquée par le délabrement et la déchéance d'une société condamnée.
- 37 Le Brésil joue à cet égard un rôle allégorique dans *Le lotissement du ciel*. Las d'attendre la femme rêvée (Sarah Bernhardt) au cœur de sa fazenda, Oswald Padroso y perd ses illusions, sort de son rêve et se résigne au mariage. Il est difficile de ne pas évoquer la propre histoire de l'auteur qui épouse Raymone en 1949, lui confisquant ainsi le rôle de figure mythique que la distance des séjours au Brésil lui avait octroyé.
- 38 *Trop, c'est trop*, publié à la fin de sa vie, regroupe des textes écrits entre 1920 et 1950. Cet ensemble parfois contradictoire rapporte tous les espoirs et toutes les déceptions de Cendrars sur le Brésil qui trente ans après le dernier voyage ne répond plus aux rêves d'antan même s'il court toujours derrière le « bluff du modernisme ».
- 39 Il est difficile de dire si le Brésil a servi de déclencheur ou s'il a répondu aux attentes secrètes, à l'imaginaire de Cendrars parce qu'il a mis à sa disposition des formes lui permettant de se représenter soi-même et d'orienter sa création littéraire.

40 Le Brésil de Cendrars, cette « Utopialand, un pays qui n'appartient à personne », n'appartient en fait qu'à lui-même et finit par lui échapper. D'où le malentendu peut-être avec les Brésiliens qui ne s'y reconnaissent pas, mais aussi avec le public français qui a redécouvert Cendrars sans toutefois comprendre l'importance d'une présence brésilienne éloignée de tous les clichés connus. Conscient de ce décalage Sergio Milliet lui rendit hommage lors de sa mort, en 1961 :

L'authenticité de Cendrars ne se trouve pas dans la réalité de ses affirmations mais plutôt dans l'ambiance effective dans laquelle il les vit à tout moment, à tout instant. Avec l'intuition d'un paléontologue qui, de quelques os, reconstitue le squelette d'un animal antédiluvien, notre poète, à l'aide de quelques données et de quelques anecdotes, écrit un roman de notre Pays, et s'il n'est pas tout à fait le nôtre, il pourrait parfaitement l'être. Aussi, quand il nous raconte qu'il a traversé le sertão de Goiás dans son Alfa Romeo, dit-il un mensonge, il invente, mais comme nous sentons que nous sommes effectivement dans l'état de Goiás ! Un Goiás qui n'était pas encore ce que disait Cendrars mais qui le serait 20 ans plus tard...¹⁷

NOTES

1. Blaise Cendrars, *Brésil, des hommes sont venus*, éd. Fata Morgana, 1987, p. 18
2. Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, 1928
3. Conférence faite à São Paulo, le 21 février 1924.
4. Blaise Cendrars, « La Tour Eiffel sidérale » in *Le lotissement du ciel*, Denoël, 1949.
5. Claude Leroy, *L'Utopialand de Blaise Cendrars*, Actes du colloque de Sao Paulo, 4-7 août 1997, L'Harmattan, 1998.
6. L'Or, *Œuvres Complètes*, Denoël II, p. 139.
7. Biard, F. Deux années au Brésil, Paris, Hachette, 1862, pp. 336-7, cité par Carlos Augusto Calil, in « Le contrebandier de cigares », Brésil, *L'Utopialand de Blaise Cendrars*, Actes du colloque de Sao Paulo, 4-7 août 1997, L'Harmattan, 1998.
8. Blaise Cendrars, *L'Or*, op cit.
9. Blaise Cendrars, *Moravagine*, Denoël.
10. Publié en revue d'abord puis dans *Moravagine*, texte qui marque la transition entre l'ancien et le nouveau monde.
11. Aujourd'hui, 1931.
12. *Aujourd'hui*, 1931, pp. 236.
13. Monique Chefdor, « Cinquante ans après : souvenirs, réminiscences, saudades », in *L'Utopialand de Blaise Cendrars*, op cit.
14. *Bourlinguer*, 1948. Cendrars avait l'habitude de franciser les prénoms brésiliens.
15. *Le lotissement du ciel*, 1949.
16. Blaise Cendrars, *Outremer à Indigo*, Denoël, 1940.
17. In « Livros de 30 dias : Blaise Cendras ». *Anhembi*, Ano XI, n° 124, março de 1961, p. 366, cité par G. Marcondes Machado, « L'effet d'irréel dans *Moravagine* », *Brésil, l'Utopialand de Blaise Cendrars*, L'Harmattan, 1998, pp. 246-247.

AUTEUR

ANITA PIRES-SABOIA

Professeur certifiée CRBC/EHESS