Fabula / Les Colloques
L'œuvre de Yambo Ouologuem. Un carrefour d'écritures (1968-2018)

« Il est bon d'être primitif, certes, mais impardonnable d'être primaire ». Le mythe primitiviste dans *Le Devoir de violence*

Jehanne Denogent

Pour citer cet article

Jehanne Denogent, « « Il est bon d'être primitif, certes, mais impardonnable d'être primaire ». Le mythe primitiviste dans *Le Devoir de violence* », *Fabula / Les colloques*, « L'œuvre de Yambo Ouologuem. Un carrefour d'écritures (1968-2018) », URL : https://www.fabula.org/colloques/document6000.php, article mis en ligne le 23 Mars 2019, consulté le 09 Mai 2025

Ce document a été généré automatiquement le 09 Mai 2025

« Il est bon d'être primitif, certes, mais impardonnable d'être primaire ». Le mythe primitiviste dans *Le Devoir de violence*

Jehanne Denogent

La curiosité a trouvé un nouvel aliment
en s'attachant aux sculptures d'Afrique et d'Océanie.
Guillaume Apollinaire, 1918.

La curiosité de l'Occident pour les cultures et les arts africains au début du xxe siècle, eut bien quelque chose de vorace. Dans les années 1910, la scène artistique européenne développe un goût pour les arts dits primitifs – sculptures, musiques, textes – dont l'influence semble alors pouvoir régénérer l'art occidental. Le primitivisme, c'est-à-dire l'intérêt esthétique pour l'art « primitif » – entre autres l'art « nègre » – et son appropriation par les artistes d'avant-garde, témoigne d'un rapport renouvelé à l'altérité et de la valorisation de la figure du « primitif », désormais modèle de simplicité et d'authenticité. Cet engouement avide pour l'art « nègre » est convoqué dans *Le Devoir de violence* qui revient sur la représentation primitiviste de l'homme noir et de son art autant que sur la figure du négrophile « blanc ». Renversant le principe d'exotisme, Yambo Ouologuem dresse un portrait critique du primitivisme et interroge son projet sur l'Autre, ses artifices idéologiques et sa récupération par les écrivains de la négritude.

Il importe donc de dégager les enjeux des représentations du primitivisme dans le roman de Yambo Ouologuem, par un dialogue suivi avec les écrits européens du début du xxe siècle qui ont participé à cette tendance. Si le personnage de Shrobénius et ses péripéties en révéleront une approche critique, qui trouve un écho dans les travaux de James Clifford, la transe de Sankolo, quant à elle, questionnera la possibilité d'un primitivisme formel, poétique, en lien avec les expérimentations littéraires des avant-gardes. La mise en évidence de cet intertexte colonial permettra de suggérer le potentiel à la fois subversif et lyrique du mythe primitiviste dans *Le Devoir de violence.*

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Fritz Shrobénius et le système de l'art européen

Apparaissant après trois siècles de violence coloniale en Afrique, et précédée d'un meurtre passionnel lugubre, la famille Shrobénius arrive insouciante au Nakem, habitée par des sentiments admiratifs et fraternels envers le continent. Le personnage de Fritz Shrobénius fait référence de manière explicite à Leo Frobénius, célèbre ethnologue allemand dont la réflexion participa de façon notable à une impulsion primitiviste, puis à l'émergence d'une pensée de la négritude. Il fut responsable d'une douzaine d'expéditions en Afrique entre 1905 et 1935, pendant lesquelles il rassembla d'importantes collections d'objets africains pour les musées d'ethnologie européens. Ce pionnier de la discipline voulait ainsi sauvegarder l'authenticité de cultures appelées, selon lui, à disparaître devant la colonisation européenne. En Europe, les collections alimentées à partir de ce type de missions, comme celle du musée du Trocadéro, furent cruciales à la découverte des arts dits « primitifs[1] » par les artistes d'avant-garde, tant dans le domaine de la peinture – qu'il suffise de penser à Picasso, Derain et Braque – ou de la littérature avec Apollinaire, Cendrars, Soupault et Breton, par exemple. L'ethnologue joua un rôle de « passeur culturel[2]1905-1914) : primitivisme, colonialisme et art moderne », Trajectoires, URL : http://journals.openedition.org/trajectoires/972 » en médiatisant les cultures « nègres » en Occident par le biais d'objets, de recueils de contes et d'études ethnographiques. L'émergence du primitivisme en France et en Allemagne est donc intrinsèquement liée au développement de cette science initialement coloniale, dont Frobénius est une figure marquante[3].

Si le choc et le sentiment de nouveauté que ressentit l'avant-garde devant l'art « nègre » s'apparentaient bel et bien à une découverte, ces objets étaient toutefois exposés dans la capitale française depuis quelques dizaines d'années déjà. La soudaine effervescence autour de ces formes d'expression « primitive » s'explique donc plutôt par une mutation du système de l'art européen, au sein duquel les artefacts exotiques acquièrent dès lors une valeur artistique qui dépasse son caractère documentaire. Guillaume Apollinaire, en visitant le Trocadéro en 1912, déplorait une scénographie où « les collections sont mêlées de façon à satisfaire la curiosité ethnique et non le sentiment esthétique[4] » alors que presque

[1] En employant les termes « primitif », « sauvage », « nègre », « indigène », « blanc », je réfère à des discours et à des catégories tels qu'ils posaient au début du xxe siècle. Pour marquer une distance critique face à ces expressions, je les signalerai par des guillemets.

[2] Ivanoff Hélène, « Un regard créateur sur l'Autre de l'art. Les Fauves et die Brücke (

[3] Davantage qu'une référence historique, le personnage de Fritz Shrobénius sera traité comme le représentant d'une posture ethnologique envers les cultures africaines portée, entre autres du côté français, par Maurice Delafosse puis Marcel Griaule.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

simultanément, Carl Einstein, premier théoricien du primitivisme, observait une nouvelle inclination de l'art moderne : « on a collectionné l'art nègre en tant qu'art ; avec passion, c'est-à-dire qu'avec une activité parfaitement justifiée on a constitué à l'aide des anciens matériaux un objet revêtu d'une signification nouvelle[5]. » Shrobénius, dans *Le Devoir de violence*, affiche lui-aussi cette attitude primitiviste envers la culture du Nakem : « Il considérait que la vie africaine était art pur, symbolisme effroyablement religieux, civilisation jadis grandiose[6] » (p. 140).

Au tournant du siècle, les objets « nègres » prennent ainsi une « nouvelle signification[7] », à cheval entre l'ethnologie et le domaine artistique. D'après James Clifford[8], la signification et les valeurs attribuées aux objets dans une collection, qu'elle soit anthropologique ou artistique[9], ne sont en effet pas essentielles mais contingentes, construites sur des contextes. Dans son célèbre ouvrage *The Predicament of Culture*, paru en 1988, il propose une critique de l'autorité ethnographique basée sur l'objectification de « l'indigène » qui a nourri aussi une position primitiviste. James Clifford défend le postulat que tout objet signifiant, qu'il soit marqué comme évidence scientifique ou œuvre artistique, fonctionne dans un système ramifié de symboles et de valeurs dont il établit un schéma sémiotique. Son analyse me servira à proposer une lecture du primitivisme selon Yambo Ouologuem, qui, lui aussi, remet en perspective les vérités anthropologiques dans un contexte historique, politique et surtout économique.

Le Devoir de violence compose une histoire inversée de l'intérêt ethnologique et esthétique pour la culture « nègre », mettant en scène la curiosité du négrophile « blanc », qui, autant que la figure du « primitif » pour les avant-gardes, devient un personnage romanesque. Ici, le jugement n'est plus le privilège de l'Occident et l'observateur devient l'observé. Le discours primitiviste est traité avec ironie, mettant ainsi en évidence les valeurs qui hiérarchisent ce système, car elles sont toujours inévitablement négociées, comme le défend James Clifford. Schrobénius prétend en effet fonder une science, la « schrobéniusologie » (p. 161), qui devrait supposer une méthode objective. *Le Devoir de violence* représente cependant cette attitude comme un discours, au sens foucaldien, c'est-à-dire appartenant à un

4 Apollinaire Guillaume, « Exotisme et ethnographie » [1912], in *Œuvres en prose complètes,* t. 2, Caizergues, Pierre et Décaudin, Michel (éd.) Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 473.

5 Einstein Carl, *La Sculpture nègre (Negerplastik)* [1915], Paris, L'Harmattan, coll. « L'art en bref », 1998, p. 18.

6 Ouologuem Yambo, *Le Devoir de violence* [1968], Paris, Seuil, 2018. Les citations tirées du *Devoir de violence* réfèrent à cette édition et les numéros de page sont indiqués entre parenthèses à la fin des extraits cités.

7 Einstein Carl, *La Sculpture nègre (Negerplastik)*, *loc. cit*.

8 Clifford James, *The Predicament of Culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

9 La notion de collection ne concerne pas uniquement les musées. Selon James Clifford, la collection désigne la manière dont « diverses expériences et faits sont choisis, rassemblés, détachés de leur contexte et dotés d'une nouvelle valeur dans un nouveau système. » [je traduis], *ibid.,* p. 231.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

régime de discursivité et à une configuration de pouvoir. Participant à construire son objet, le discours n'est donc pas essentiel mais contextuel. Les deux chapitres où apparaît Shrobénius incluent d'ailleurs de nombreux discours rapportés, ceux de Saïf comme ceux de l'ethnologue, ces « rébus » (p. 161). Présentés de manière caricaturale, ils révèlent le caractère fabriqué de cette « narration[10] » autour de l'art « nègre », que l'on pourrait qualifier de *storytelling*. En exposant les rouages de cette « Machine à fabriquer de l'Authenticité[11]», selon le titre du schéma de Clifford, *Le Devoir de violence* dénonce l'artificialité du discours primitiviste. Avec Ouologuem, entrons dans l'usine de ce « marchand-confectionneur d'idéologie » (p. 151), ainsi qu'est désigné Schrobénius, pour dégager deux des valeurs sur lesquelles se construit le système artistico-culturel du primitivisme, à savoir la spiritualité et l'authenticité.

Spiritualité et symbolisme mercantiles

Fritz Shrobénius semble particulièrement fasciné par ce qu'il imagine de la spiritualité « primitive », au point de « trouver un sens métaphysique à tout, jusqu'à la forme de l'arbre à palabres où devisaient les notables. » (p. 140) Le primitivisme, au tournant du siècle, tient en effet à la montée en puissance d'un vaste courant anti-positiviste et anti-intellectualiste. Le « nègre », en raison de sa « mentalité prélogique[12]13 Einstein Carl, *op. cit.*, p. 25. » et de ses croyances spirituelles magiques, représente alors une voie de libération face aux contraintes morales, mentales ou esthétiques, caractéristiques de l'Occident. Produit suivant ce régime de pensée irrationnel, l'art « nègre », écrit Carl Einstein dans *Die Negerplastik*,est avant tout « déterminé par la religion[13] ». « [Son] œuvre d'art ne sera pas perçue comme une création arbitraire et superficielle, mais au contraire comme une réalité mythique qui dépasse en force la réalité naturelle[14]. » Cette représentation de l'art africain, motivé par des forces magiques, innerve la conception du « primitif » chez plusieurs écrivains. En décrivant le lyrisme de l'art « nègre », Guillaume Apollinaire parle en effet de « son caractère passionné où s'imprime son origine magique[15] ».

10 Clifford James, *The Predicament of Culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*, *op. cit.*, p. 232.

11 *Ibid.*, p. 223.

12 Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939), dont les ouvrages ont fait date dans l'histoire de l'ethnologie française a cherché à définir ce qu'il a nommé la « mentalité primitive » en opposition à celle du « civilisé ». La « mentalité primitive » est qualifiée de mystique – c'est-à-dire fondée sur des croyances à des forces surnaturelles – et prélogique, dans le sens où elle n'obéit pas exclusivement aux lois de la logique cartésienne mais admet le principe de participation, en vertu duquel un être peut être à la fois lui-même et autre chose.

13

14 *Ibid.*, p. 27.

15 Cité par Blachère Jean-Claude, *Le Modèle nègre : aspects littéraires du mythe primitiviste au XXe siècle chez Apollinaire - Cendrars - Tzara*, Dakar-Abidjan-Lomé, Nouvelles éditions africaines, 1981, p. 84.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Le totémisme et le fétichisme figurent dans bien des œuvres de Cendrars, comme *Feuilles de route*, *Poèmes nègres* ou l'*Anthologie nègre*. Pour les surréalistes, la figure du « primitif » incarne la liberté originelle de l'homme, en prise directe avec des forces inconscientes et des entités spirituelles. Sans multiplier davantage les exemples, la spiritualité « nègre », malgré la plurivocité de cette notion, apparaît ainsi comme valeur selon laquelle les cultures « primitives » sont assimilées au système artistique européen.

Shrobénius théorise lui aussi la dimension métaphysique de l'art du Nakem, jusqu'au ridicule : « le jeu symbolique de cet art est dévoré par la terre et renaît, sanctifié […] sur les hauteurs sublimes du drame et de la tragédie du jeu cosmique des astres. » (p. 150) La spiritualité « nègre » n'est toutefois pas présentée comme essentielle dans *Le Devoir de violence*, au contraire. Si cette valeur du primitivisme tend à nier le pragmatisme du système art-culture, le roman l'inscrit au contraire dans une stratégie marketing de déploiement des objets « tribaux » dans l'Occident capitaliste. En effet, pour répondre à la demande de spiritualisme de tous les Shrobénius, Saïf fabule « à la sauce de la tradition et de ses "valeurs humaines", une cuisine d'art symbolique, religieux, pur » (p. 149) et ne cesse « de moissonner, huit jours durant, des mythes. » (p. 139) Loin d'être désintéressé, Shrobénius exploite lui aussi cette vogue pour vendre « plus de mille trois cents pièces au tiroir-caisse suivants : musée de l'Homme à Paris ; Musées de Londres, de Bâle, de Munich, de Hambourg, de New York » (p. 161). Du « nouvel aliment » dont parlait Apollinaire au « ventre apparent » (p. 140) de Shrobénius, friand d'authenticité « nègre », le primitivisme révèle une motivation économique fonctionnant sur l'offre, la demande, la consommation et l'absorption, dont Jean-Loup Amselle décèle les mêmes ingrédients aujourd'hui dans le tourisme chamanique, primitivisme contemporain qu'il nomme « *new age*[16] ».

En tournant en dérision la propension des Shrobénius à fantasmer et projeter une spiritualité « nègre », c'est aussi l'école Griaule et son anthropologie religieuse qui est visée par Yambo Ouologuem. Dès les années 1940, Marcel Griaule s'est appliqué à dévoiler les fondements mythologiques et symboliques de la société Dogon et collecta, au cours de diverses expéditions, une somme considérable d'objets destinés à remplir les vitrines du musée d'ethnographie du Trocadéro et celles du Musée d'histoire naturelle. L'école Griaule fut l'objet de critiques sévères[17], comme celles émises par *Le Devoir de Violence*, l'accusant de construire une cosmogonie subjective et essentialiste. Dans son *Discours sur le colonialisme*, Césaire s'en prend lui aussi aux « ethnographes métaphysiciens et dogonneux[18] ». Mais là où le poète

16 Voir Amselle Jean-Loup, *Psychotropiques : la fièvre de l'ayahuasca en forêt amazonienne*, Paris, Albin Michel, 2013, ou « Le tourisme chamanique en Amazonie », in Mangeon Anthony (dir.), *Anthropolitiques*. *Jean-Loup Amselle, une pensée sans concessions*, Paris, Karthala, 2015, p. 337-344.

17 Voir notamment Lettens Dirk, *Mystagogie et mystification : Évaluation de l'œuvre de Marcel Griaule*, Bujumbura, Burundi, 1971.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

de la négritude loue la courtoisie des sociétés africaines précoloniales[19], Ouologuem ne cède à aucune idéalisation sur l'Afrique.

Quelle autonomie culturelle pour le Nakem ?

Plus représentative encore que la spiritualité, l'authenticité est la valeur centrale qui garantit à l'art « nègre » de pouvoir entrer dans la catégorie des beaux-arts au début du xxe siècle. Le système de l'art occidental sélectionne « des artefacts de valeur ou de rareté, leur valeur étant normalement garantie par un statut culturel "en voie de disparition[20]". » Parce qu'il est vu comme étranger aux développements technologiques et à l'ère de la reproductibilité, l'art « nègre » est susceptible d'être collecté dans le système de l'art européen. Il n'est pas produit pour le marché et pour la consommation occidentale, ce qui lui garantit sa valeur et fascine les avant-gardes. On comprend ainsi la surprise de Guillaume Apollinaire lorsqu'il découvre que les « indigènes » africains « parurent exactement informés de la valeur européenne de ces minuscules divinités – qui figurent en ce moment rue d'Astorg – et les vendirent au missionnaire pour une somme très élevée. C'est à croire que ces sauvages sont de mèche avec les antiquaires de Paris ou de Londres[21] ! » Dans *Le Devoir de violence,* il n'y a plus de doute sur la malversation. Pour encourager le cours de la bourse, Saïf a fait fabriquer et enterrer des « masques, vieux de trois ans, chargés, disait-on, du poids de quatre siècles de civilisation. » (p. 162) Cet épisode rappelle que le primitivisme, comme invention d'un discours (d'ailleurs cité en italique dans l'extrait) et commercialisation de l'art « primitif », est lié à des formes modernes de reproduction mécanique, soumis à la logique du marché[22].

Le roman met en évidence l'exigence contradictoire qui veut que l'art « primitif » soit en même temps étranger au marché de l'art et intégré dans ce système comme étranger. Valorisé et consommé selon les valeurs d'authenticité et de spiritualité, l'art africain est incorporé dans l'espace de la modernité comme objet archaïque. Cette conception anachronique[23] de l'Afrique, à la fois primitive et contemporaine,

18 Césaire Aimé, *Discours sur le colonialisme* [1950], Paris, Présence Africaine, 2004.

19 *Ibid.*, p. 35.

20 Clifford James, *The Predicament of Culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*, *op. cit.*, p. 223.

21 Apollinaire Guillaume, *Œuvres en prose complètes*, *op. cit.*, p. 833.

22 Jean-Loup Amselle critique la manifestation des mêmes mécanismes de segmentation et commercialisation des œuvres africaines dans l'art contemporain : « Au sein de ce marché segmenté, composé d'une pluralité de niches culturelles, il convient de faire en sorte que l'ensemble de la filière de l'art contemporain, sous ses différentes facettes, réserve une place à la friche africaine ou bien encore à ce que l'on pourrait nommer, en inversant la célèbre expression de Marx (" le fétichisme de la marchandise "), la " marchandisation des fétiches ", qu'il s'agisse des fétiches de l'art tribal ou de ces nouveaux fétiches, les œuvres d'art contemporain africain – dont le caractère magique n'a pas totalement disparu. », dans « La marchandisation des fétiches : réponse à Éric Villagordo », in Mangeon Anthony (dir.), *Anthropolitiques. Jean-Loup Amselle, une pensée sans concessions*, Paris, Karthala, 2015, p. 215.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

est investie par Shrobénius qui veut « ressusciter, sous couleur d'autonomie culturelle, un univers africain qui ne correspondait à plus rien de vivant. » (p. 148) L'authenticité des cultures « nègres » est présentée ainsi comme un mythe, construction imaginaire et atemporelle, qui sera récupérée plus tard par les écrivains de la négritude. *Le Devoir de violence* reprend d'ailleurs l'écrit célèbre de Léo Frobénius, *Histoire de la civilisation négro-africaine* (1933), texte de référence pour Césaire et Senghor, proféré ici par Shrobénius. La prise de parole burlesque de Shrobénius constitue une attaque satirique de la négrophilie et de la négritude, qui, par son assimilation, perpétue les stéréotypes essentialistes coloniaux, dont celui de la « mentalité si célèbrement bon enfant » (p. 161) du « nègre ». Non content de construire une nouvelle image lucrative de l'Afrique, Shrobénius utilise l'Autre pour se valoriser et sécréter « son propre mythe » (p. 161) en Allemagne. Davantage que les peuples « primitifs », l'authenticité caractérise ainsi les attentes du système de l'art européen, qu'elles soient esthétiques ou, comme l'appuie le roman, économiques.

Si le primitivisme tend à mettre en scène un monde préservé, épuré du changement ou de tout syncrétisme, *Le Devoir de violence* suggère au contraire que ni la culture ni l'identité ne sont des entités closes et indépendantes. La proposition, résolument moderne, fait écho à la critique de l'anthropologie par James Clifford, qui cherche à déplacer tout régime transcendant d'authenticité pour considérer l'identité, en ethnologie, comme toujours « mixte, relationnelle et inventive[24] ». Une scène de ces chapitresappuie cette analyse postmoderne de l'anthropologie. Au moment où Sonia Shrobénius et Madoubo, le traducteur, se réfugient dans la camionnette pour « commettre des sottises » (p. 142), il est mentionné qu'« un phonographe jouait en sourdine » (p. 143) de la musique espagnole. Cette mention saugrenue ainsi que l'étonnante référence culturelle espagnole dans ce cadre « authentique » africain, convoquent un imaginaire exotique aux rythmes sensuels qui procède par accumulations de réminiscences et d'origines diverses, ce que Philippe Dagen considère être la marque du primitivisme[25]

---

23 Voir Didi-Huberman Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « critique », 2000

24 Clifford James, T*he Predicament of Culture: twentieth-century ethnography, literature, and art, op. cit*., p. 10.

25 Dagen Philippe, *Le Peintre, le poète, le sauvage : les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, 1998, p. 216.. Syncrétique, le primitivisme participe à construire son objet, mêlant références culturelles variées et projections fantasmatiques, dans un vaste et complexe patchwork. *Le Devoir de violence* en révèle la trame, mettant en lumière les valeurs et les attentes occidentales qui ont secrètement, sous couvert de méthode anthropologique, façonné la représentation de l'Africain et de sa culture. Perpétuée avec le mouvement de la négritude, cette image coloniale de l'homme noir a continué de conditionner l'horizon d'attente de la littérature africaine, car dans le marché de l'art et de la littérature « Il est bon d'être primitif, certes, mais il est impardonnable d'être primaire », comme le dénonce Ouologuem avec colère dans la préface des *Mille et une bibles du sexe*.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Aliénation psychique et poétique : une poétique primitiviste

S'il a jusqu'ici été question du processus de sélection et de valorisation des collections à travers la curiosité avide de Shrobénius pour les masques du Nakem, *Le Devoir de violence* évoque également les expérimentations primitivistes d'avant-garde, inspirées de l'art « nègre ». Après le xixe siècle et sa tradition d'exotisme, le projet primitiviste crée rupture : il envisage l'art « nègre » non plus comme référence externe mais comme matrice esthétique. Le « primitif » n'est plus cantonné aux lointains mais désigne aussi cette part énigmatique en chaque homme, avec laquelle les artistes tentent de renouer pour se libérer des codes de l'art occidental.

La question du primitivisme a été abondamment commentée en peinture ou en sculpture, au point de relever presque du lieu commun. Le domaine littéraire n'a cependant donné naissance qu'à peu de travaux sur les influences, réelles ou fantasmées, des langues et des traditions littéraires « primitives » sur les écrivains du début du xxe siècle, quand bien même cette pensée s'y est manifestée avec force. Dans le champ littéraire, comme le définit Isabelle Krzywkowski[26], l'intérêt pour le « primitif » touche à une réflexion sur le langage, sur sa dimension plastique, menée par les avant-gardes avec radicalité. Anne Tomiche, pour qualifier ces formes de mises à l'épreuves du langage, écrit :

> « au lieu du sens, au lieu de la représentation par la logique et la raison, ces écritures visent à présenter quelque chose qui relève des sens (et pas du sens), de l'affect, de la force des pulsions en action. Quelque chose qui relève donc plus d'une énergétique que d'une sémantique[27]. »

Anne Tomiche interroge des formes littéraires d'art brut mais sa proposition est intéressante pour penser une langue « primitive », dans la mesure où il existe, à l'époque, une parenté entre le sauvage, le fou et le délirant, qui fonctionnent tous trois selon un régime de pensée irrationnel. Ces altérités décrites par la langue, ces altérités *de* la langue, témoignent d'une conscience altérée, autrement d'une altérité constitutive du sujet énonciateur[28].

---

26 Krzywkowski Isabelle, « Le primitivisme dans la poésie des avant-gardes historiques », in *Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les Années 1910-1920. Poésie et poétique de la première avant-garde*. En ligne : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00634798/document

27 Tomiche Anne, « Poétiques de l'altération dans/de la langue », in Tomiche Anne (éd.), *Altérations, créations dans la langue : les langages dépravés*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 21.

28 *Ibid.*, p. 23.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Ensauvager la langue

Survenant après les chapitres où apparaît Shrobénius, le témoignage de Sankolo, en proie au délire, rappelle par certains aspects les expérimentations primitivistes des avant-gardes. Y référant de manière thématique, mais aussi formelle, le récit présente, telle est l'hypothèse, les caractéristiques de cette « langue étrangère[29] » dont parlait Deleuze. Exhumé après avoir été enterré vivant par Saïf, Sankolo est drogué puis vendu comme esclave à Jean-Luc Dalbard, un compositeur français, qui éduque ses « nègres » « à force femmes et drogues » (p. 154) pour « s'approprie[r] [leur] sensibilité. » (p. 155) Le témoignage s'ouvre ainsi sur une référence explicite et critique au primitivisme. Jean-Luc Dalbard et ses amis « semblent vouloir revenir à un mode de vie élémentaire, où tout serait réduit à la jouissance de quelques plaisirs essentiels » (p. 155), un mode de vie primitif, en somme, qu'incarne également Sankolo, non pas de manière naturelle mais à cause des drogues qui lui sont administrées. Les valeurs humanistes qu'affiche ce primitivisme musicalsont associées à une forme d'esclavagisme : « Nous assistons au rapprochement de nos races par la musique et par la drogue » (p. 155). La longue transe de Sankolo est ainsi portée simultanément par la drogue et la musique.

Notons que la référence à la musique est majeure pour le primitivisme, qu'il suffise de penser à l'importance que prennent les rythmes « nègres » du jazz pour Cocteau, Soupault, Reverdy ou Cendrars. Cette conception du rythme recèle l'intérêt des avant-gardes pour un rapport à la langue et au monde à la fois intuitif, spirituel et sensitif, qu'ils perçoivent dans les cultures « primitives » et recherchent dans leurs propres œuvres. Selon Blaise Cendrars, le nouveau lyrisme est en effet « une façon d'être et de sentir[30] », caractéristique, dit-il, de la « jeune poésie française[31]» et de la « littérature nègre[32] ». Pour André Breton également, il s'agissait de renouer avec « la vision dite primitive[33] », de retrouver dans le travail d'écriture la dynamique de ce sujet. Le primitivisme déborde ainsi la simple description par un mime scriptural, à fonction identificatrice. L'écriture primitiviste ne vise pas à parler *de* mais à parler *comme*, à se laisser ensauvager par son objet, à retrouver les rythmes et le dynamisme « nègres » dans la langue.

29 Deleuze Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Paradoxe, 1993.

30 Cendrars Blaise, « Aujourd'hui » in Leroy Claude (éd.), *Œuvres complètes*, Paris, Denoël, coll. TADA, t. 11, 2005, p. 89.

31 *Ibid*.

32 Celle qu'il s'approprie dès le début des années 1920 : Cendrars Blaise, *Anthologie nègre ; Petits contes nègres pour les enfants des Blancs ; Comment les Blancs sont d'anciens Noirs ; La Création du monde*, in Le Quellec Cottier, Christine (éd.), Paris, Denoël, coll. TADA, t. 10, 2005, p. 473.

33 Breton André, *Écrits sur l'art et autres textes*, t. IV, Hubert Étienne-Alain (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 357.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

La séquence d'hallucination du *Devoir de violence* présente ce changement de statut du récit qui devient alors figural, c'est-à-dire qu'il épouse le point de vue du personnage pour en restituer la conscience altérée. Ce bouleversement énonciatif constitue, selon Alexandre Seurat, l'innovation majeure des romans européens des années 1920 à 1940. Il montre en effet dans ce corpus que :

> « l'hallucination n'est pas seulement un thème littéraire mais une matière qui bourgeonne au détriment de la trame des événements réels. Espace erratique et mouvant, dont les limites avec le réel tendent à se brouiller[34]. »

Son travail est précieux pour approcher le passage singulier du délire de Sankolo, « un passage de virtuosité qui doit beaucoup à Paris et presque rien, semble-t-il, à l'Afrique[35] » comme le commente Yves Bonnot. Le fil des événements est alors interrompu pour laisser place au témoignage rétrospectif, mais au présent, de l'enfer que Sankolo a traversé. La scène semble abstraite de son contexte narratif par l'effacement de ses contours temporels et plonge ainsi le lecteur dans l'hallucination comme s'il s'agissait d'un événement présent. Le délire passe du niveau de l'histoire racontée à celui de la narration car Sankolo « ne fait pas seulement le récit de sa crise mais réitère, en tant que narrateur, cette crise pour le lecteur[36] ».

Le délire, dans les romans des années 1920, mais aussi dans *Le Devoir de violence*, déstabilise le régime narratif et le mode de représentation réaliste. Il induit une modification entre le sujet et le monde car l'individu sort du cadre du récit pour suivre sa propre logique. L'hallucination de Sankolo rompt effectivement avec le fil logique des événements et incarne une vision du monde irrationnelle et animiste, offrant « un continu là où les séparations ontologiques devraient empêcher toute circulation[37]. » Véritable caméléon, la conscience de Sankolo est alors capable de revêtir n'importe quelle forme, qu'il s'agisse d'animaux, d'esprits, de la musique ou de végétaux. Et la forêt, sous son regard halluciné, prend vie : « Les feuillages parlent, ululent, se cachent derrière mon dos. » (p. 166)

Cette description d'une forêt sombre dans laquelle le narrateur se perd, physiquement et mentalement, évoque fortement le roman de Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres* (1899), ou celui de Blaise Cendrars, *Moravagine* (1926). Dans ces deux romans, la confrontation à l'altérité, au sein de la forêt tropicale, fait vaciller la conscience et la parole du narrateur qui se fondent alors à son environnement. Le

34 Seurat Alexandre, *La Perte des limites. Hallucinations et délires dans le roman contemporain (années 1920-1940)*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 11.

35 Yves Bonnot cité par Hanneken Jaime, *Imagining the Postcolonial : Discipline, Poetics, Practice in Latin American and Francophone Discourse*, New York, SUNY Press, 2015, p. 167.

36 Seurat Alexandre, *La Perte des limites. Hallucinations et délires dans le roman contemporain (années 1920-1940)*, *op. cit*., p. 105.

37 *Ibid.*, p. 81.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

thème de la forêt est en effet un espace privilégié par le fantasme des origines. Loin d'un mode de représentation réaliste, les scènes qui prennent place dans ce « monde primitif », tel qu'il a été imaginé par une certaine tradition littéraire et repris par Ouologuem, peuvent être associés au merveilleux.

En 1920, André Breton disait lui aussi vouloir retrouver une vision hallucinatoire et magique du monde. Il ressentait :

> « le besoin de remonter jusqu'à ses véritables sources le fleuve magique qui s'écoule de leurs yeux [(ceux des Indiens Hopis ou des Esquimaux)], baignant dans la même lumière, dans la même ombre hallucinatoire les choses qui sont et celles qui ne sont pas[38]. »

Le merveilleux est en effet central pour les Surréalistes qui rapprochent l'expression primitive de la technique de l'écriture automatique. Toutes deux créent des associations non logiques entre les perceptions, le monde, les rêves, le délire, en un chaos d'images poétiques illustrant les évidences d'une autre nature. L'écriture du délire de Sankolo est, elle aussi, touffue, bouillonnante. De plus en plus courtes, parfois même nominales, les phrases traduisent le flux ininterrompu des pensées et des sensations qui traversent le personnage au fur et à mesure qu'elles naissent, sans les articuler de manière logique ou chronologique par des connecteurs. La raison du personnage n'arrive pas à ordonner ses souvenirs, qu'il livre alors de manière chaotique. Ce flux de conscience, irrationnel et associatif, crée des liaisons entre ce qui n'en a normalement pas, à la manière du rêve pour les surréalistes, point de rencontre entre la réalité physique et les entités spirituelles.

Ce passage du *Devoir de violence* rejette toute visée réaliste pour embrasser une forme discontinue et poétique. Le fonctionnement logique, rationnel de la langue, est altéré, selon des procédés analogues à ceux relevés par Anne Tomiche chez les avant-gardes poétiques. La valeur rythmique et sonore des phrases prévaut sur la dimension sémantique. La prose de Sankolo est en effet très rythmée, multipliant les répétitions, que ce soit de passages, répétés à la manière de refrains, de phrases, aux structures semblables, voire de mots : « Je me lève. Le sud. Le sud. Mon corps flotte. Mes jambes pédalent. Mes bras s'agitent. » (p. 162) Les répétitions sont comme des indicateurs de la progression du délire de Sankolo. La ponctuation est alors abondamment utilisée, provoquant suspensions et pauses, en un rythme haletant. Ces phrases, courtes ou nominales, deviennent, comme dans la prose cendrarsienne : « des éléments rythmiques, des marques pulsionnelles, des indices de déliaison[39] », qu'elle soit stylistique ou mentale. La lecture induite tient de la poésie autant que du récit, impliquant la voix, la dimension sonore du langage.

38 Breton André, *Écrits sur l'art et autres textes*, t. IV, *op. cit*., p. 236.

39 Berranger Marie-Paule, « Moravagine ou l'épopée de l'idiotie contemporaine », in Flückiger, Jean-Carlo et Leroy, Claude (dir.), *Sous le signe de Moravagine*, Caen, Minard, Lettres modernes, 2006, p. 105.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Comme l'écrit Anne Tomiche à propos des expérimentations des avant-gardes poétiques, ces altérations, « donnant à entendre la voix, le souffle, la pulsion, le corps – tout ce que le langage rationnel et articulé cherche à supprimer – [et] tracent ce que Deleuze appelle "une sorte de langue étrangère[40]" ».

Les voix du délire

Le délire, s'il projette le lecteur dans une conscience et une histoire particulières, celles de Sankolo, n'est pourtant pas un phénomène individuel, mais « concentre une loupe de toute la violence du monde[41] ». Il est le « site paradoxal, à la fois individuel et collectif, intérieur et extérieur, depuis lequel c'est tout l'ordre du monde que la fiction conteste[42]. » Davantage que sa propre histoire, la trajectoire de Sankolo évoque en effet le sort des autres esclaves maintenus avec lui, et, plus largement, permet d'aborder le thème de l'esclavagisme, par les colons et par les Africains. Le délire a une fonction critique, selon Seurat : « [il] opère d'abord un travail méthodique de sape de tous les discours institués qui prétendent organiser le réel, comprendre le passé et orienter l'avenir[43]. » Il « les pastiche, les déforme, et fait de cette déformation parodique le vecteur d'une interrogation politique[44]. » A travers l'hallucination de Sankolo, sont convoqués plusieurs discours, comme le poème de Senghor *Femme noire*, dont la sensualité est exacerbée jusqu'à la violence :

> « Une femme s'avance, noire, belle, nue – et ses seins sont deux vastes fleurs renversées sur sa poitrine, et dont la queue coupée nourrit une sève laiteuse. […] Elle halète. Me griffe et jouit la voix rauque. Se love à terre, cependant que dressé en elle, nous croquons des vertèbres de vipères, un tesson de verre. » (p. 156)

Dans le roman de Ouologuem, la beauté sensuelle de la femme africaine n'est qu'un moyen d'asservir et le poème si célèbre est proféré par un fou. Mais c'est aussi le discours primitiviste qui est discrédité puisque la vision « primitive » que recherchait les avant-gardes est artificielle, provoquée par la drogue. Si les surréalistes s'adonnaient à certaines expériences artistiques sous psychotropes, le délire de Sankolo témoigne d'une réalité bien plus sombre. Derrière cet « univers imaginaire des "échanges vivifiants" » (p. 159), se jouent en réalité des enjeux commerciaux, que pointe Sankolo avec lucidité malgré son délire :

40 Tomiche Anne, « Poétiques de l'altération dans/de la langue », *art. cit.*, p. 22.

41 Seurat Alexandre, *La Perte des limites. Hallucinations et délires dans le roman contemporain (années 1920-1940), op. cit.*, p. 21.

42 *Ibid.*

43 *Ibid.,* p. 126.

44 *Ibid.,* p. 133.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

« Voilà tout. Un échange de bons offices, où nous finissons tous fous, avec cette musique obsédante à nos heures de repos, avec cette rage de travailler pour posséder ces soixante femmes sensuelles à volonté, avec cette drogue qui use nos dernières fibres… Les naïfs qui permettent et justifient la ruse des hommes, croient avoir affaire uniquement à du fétichisme- Vaudou. Ou je ne sais quelle autre aberration. Fou. Mort. Je serai absent du monde. On m'aura proprement vendu. » (p. 159)

Jean et John Comaroff, dans le cas concret de l'Afrique du Sud des années 1970, décèlent eux aussi, sous l'apparition de nombreux cas de zombification, une emprise économique[45]. Rejetant l'hypothèse de la permanence d'un élément « typiquement africain », les deux ethnologues voient dans ce phénomène la conséquence logique du néolibéralisme : « Les économies occultes sont ainsi une réaction à […] un monde dans lequel la seule manière de créer de la vraie richesse semble tenir à des formes de pouvoir-savoir qui transgressent les normes de l'habitude, de la raison, de la morale […][46]. » Loin d'être détaché, le délire de Sankolo, d'après ces travaux, cristalliserait la violence que l'économie capitaliste fait subir aux individus. Le zombie renseigne ainsi sur les valeurs d'un système économique, porté par le pouvoir colonial et par les Saïfs, sur le rapport abstrait et désincarné sous lequel la production et la marchandisation de biens, notamment humains, y est envisagée. L'hallucination n'est donc pas une manifestation de cette spiritualité « nègre », commentée tant par Griaule que par Senghor, mais la marque d'une aliénation psychique et physique provoquée par les conditions d'un système capitaliste violent.

Pourtant le roman prête parallèlement au délirant une puissance poétique de la parole, comme le démontre Alexandre Seurat. Le délire n'est pas seulement une manière de mettre à distance les discours stéréotypés, c'est aussi un moyen privilégié d'une élévation lyrique de la parole narrative qui emprunte, ici, aux techniques poétiques d'avant-gardes. Dans un même mouvement, l'hallucination de Sankolo vide tout discours institué sur l'Afrique et affirme la puissance lyrique de l'écriture. Libérée de la logique du récit et d'un régime réaliste, la langue fait valoir sa dimension vibratoire, physique. Elle devient sonore, rythmique, « plastique[47] ». Ce passage constitue une brèche poétique au cœur même de la narration, où la valeur des sons importe davantage que celle du sens. Contre tout espoir, le chant

45 Comaroff Jean et John, *Zombies et frontières à l'ère néolibérale. Le cas de l'Afrique du Sud*, trad. par Jérôme David, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010. Je remercie vivement Anthony Mangeon de m'avoir signalé cette référence.

46 *Ibid.*, p. 146-147.

47 La plastique des sculptures africaines est un topos du discours primitiviste artistique qui trouve aussi une expression dans le domaine littéraire, comme par exemple dans la conférence donnée par Blaise Cendrars « Sur la littérature des nègres » en 1924, *op. cit.*

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

tragique du délirant offre ainsi une harmonie dans ce corps textuel désarticulé qui est celle de la puissance lyrique de l'écriture.

Conclusion

À la fois lieu d'une pensée critique et expression poétique, le mythe primitiviste dans *Le Devoir de violence* est un espace ambigu. Le discours primitiviste et ses assomptions ethnologiques y sont invoqués, pastichés et détournés afin de révéler le caractère artificiel de cette narration autour de l'art « nègre », motivée par des intérêts mercantiles et politiques. L'appropriation grotesque des propos et des valeurs de Fritz Shrobénius constitue ainsi une critique de l'ethnologie et des valeurs du primitivisme, interrogeant la position du « blanc » à travers sa représentation du « primitif ». D'un autre côté, le mythe primitiviste est le vecteur d'une poétisation du récit, comme le présente le passage du délire de Sankolo. D'après la pensée et les expérimentations stylistiques des avant-gardes, le délirant confère au récit la puissance lyrique de sa parole et de ses visions. Selon Alexandre Seurat, « cette ambiguïté [est] particulièrement inconfortable pour le lecteur qui voudrait bien comprendre de quoi tout cela retourne[48]. » L'ambiguïté et la force de ce passage fait écho à celle du roman, qui a troublé lui aussi plus d'un lecteur. Objet mixte et polyphonique, *Le Devoir de violence* offre malgré tout une unité parmi les discours qu'il convoque et conteste, celle de l'appropriation, critique et poétique, que permet la littérature.

48 Seurat Alexandre, *La Perte des limites. Hallucinations et délires dans le roman contemporain (années 1920-1940), op. cit*., p. 133.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

BIBLIOGRAPHIE

Jehanne Denogent est doctorante pour le projet de recherche FNS « Le Primitivisme dans les avant-gardes littéraires (1898-1924) » de l'Université de Lausanne. En 2017 a paru dans la revue Études de Lettresson entretien avec la photographe Flurina Rothenberger, et en automne 2018 son article « Au cœur de la « sauvagerie » : rencontre avec les « primitifs » de Moravagine *et* Dan Yack *» a été publié dans la revue* Constellation Cendrars.

Amselle Jean-Loup, *Psychotropiques : la fièvre de l'ayahuasca en forêt amazonienne*, Paris, Albin Michel, 2013.

Apollinaire Guillaume, *Œuvres en prose complètes*, t. 2, textes établis, présentés et annotés par P. Caizergues et M. Décaudin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.

Blachère Jean-Claude, *Le Modèle nègre : Aspects littéraires du mythe primitiviste au xxe siècle chez Apollinaire - Cendrars - Tzara*, Dakar-Abidjan-Lomé, Nouvelles éditions africaines, 1981.

Blachère Jean-Claude, *Les Totems d'André Breton*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Breton André, *Écrits sur l'art et autres textes*, t. IV, éd. Étienne-Alain Hubert, Paris Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008.

Césaire Aimé, *Discours sur le colonialisme* [1950], Paris, Présence Africaine, 2004.

Cendrars Blaise, *Aujourd'hui ; Jéroboam et la sirène ; Sous le signe de François Villon ; Le Brésil* ; Trop c'est trop, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Paris, Denoël, TADA, t. 11, 2005.

Cendrars Blaise, *Anthologie nègre ; Petits contes nègres pour les enfants des Blancs ; Comment les Blancs sont d'anciens Noirs ; La Création du monde*, textes présentés et annotés par Christine Le Quellec Cottier, Paris, Éditions Denoël, TADA, t.10, 2005.

Cendrars Blaise, *Œuvres romanesques I*, édition établie et préfacée par Claude Leroy, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017.

Clifford James, *The Predicament of Culture : twentieth-century ethnography, literature, and art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

Comaroff Jean et John, *Zombies et frontières à l'ère néolibérale. Le cas de l'Afrique du Sud*, trad. par Jérôme David, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010.

Conrad Joseph, *Au cœur des ténèbres* [1899], Paris, Flammarion, 2012.

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

Deleuze Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Paradoxe, 1993.

Frobénius Leo, *Histoire de la civilisation africaine* [1933], Paris, Gallimard, 1936.

Einstein Carl, *La Sculpture nègre (Negerplastik)* [1915], Paris, L'Harmattan, coll. « L'art en bref », 1998.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Hanneken Jaime, *Imagining the Postcolonial : Discipline, Poetics, Practice in Latin American and Francophone Discourse*, New York, SUNY Press, 2015.

Krzywkowski Isabelle, « Le primitivisme dans la poésie des avant-gardes historiques », in *Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les Années 1910-1920. Poésie et poétique de la première avant-garde*, URL : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00634798/document

Li Victor, « Primitivism and postcolonial literature », in *The Cambridge History of Postcolonial Literature*, éd. par Ato Quayson, Cambridge, Cambridge University Press, p. 982-1005.

Mangeon Anthony (dir.), *Anthropolitiques. Jean-Loup Amselle, une pensée sans concessions*, Paris, Karthala, 2015.

Ouologuem Yambo, *Le Devoir de violence* [1968], Paris, Seuil, 2018.

Sabot Philippe, « Primitivisme et surréalisme : une « synthèse » impossible ? », in *Methodos*, URL : http://journals.openedition.org/methodos/109

Senghor Léopold Sédar, « Ce que l'homme noir apporte », in *Liberté 1. Négritude et humanisme*, Paris, Le Seuil, 1964.

Seurat Alexandre, *La Perte des limites. Hallucinations et délires dans le roman contemporain (années 1920-1940)*, Paris, Honoré Champion, 2016.

Slaughter Joseph, " "It's Good to Be Primitive" : African Allusion and the Modernist Fetish of Authenticity ", in *Modernism & Copyright*, éd. par Paul K. Saint-Amour, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 275-301.

Tomiche Anne, « Poétiques de l'altération dans/de la langue », in *Altérations, créations dans la langue : les langages dépravés*, éd. par Anne Tomiche, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 5-23.

PLAN

- Fritz Shrobénius et le système de l'art européen
  - Spiritualité et symbolisme mercantiles
  - Quelle autonomie culturelle pour le Nakem ?
- Aliénation psychique et poétique : une poétique primitiviste
  - Ensauvager la langue
  - Les voix du délire
- Conclusion

AUTEUR

Jehanne Denogent
Voir ses autres contributions
Université de Lausanne

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.