

BLAISE CENDRARS OU LA FRANCE AU BRÉSIL ET LE BRÉSIL
EN FRANCE *

JEAN ROCHE

Si jamais un auteur a bien mérité de la Littérature comparée, c'est assurément Blaise Cendrars, citoyen suisse, engagé volontaire dans la Légion Etrangère, mutilé de guerre, grand voyageur, poète novateur, merveilleux écrivain: nul n'a fait autant que lui pour rapprocher France et Brésil, pour faire mieux connaître société et culture de l'un des pays par l'autre. Or c'est au Brésil que son rôle est actuellement célébré, avec éclat, en particulier par des articles et des livres de valeur. Et presque rien en France, pour notre courte honte, pour la mienne d'abord, alors que c'est Cendrars qui m'a fait découvrir et aimer le Brésil avant que j'y sois arrivé et que je retrouve, à mille ou deux mille kilomètres des régions qu'il a visitées et dépeintes, les lignes, les couleurs des paysages, et les fameuses îles qui jalonnent la côte entre Rio de Janeiro et Santos et qui surgissent toujours de ses poèmes comme de l'Atlantique. Essayons donc de réparer cette longue ingratitude, et de justifier notre titre bipolaire.

*ANNALES. Publiées trimestriellement par l'Université de Toulouse - LE MIRAIL, Nouvelle Série, Tome XIV, 1974.

"J'ignore ce que les dernières générations françaises pensent de Cendrars dont la poésie exerça tant d'influence à l'étranger; mais je sais qu'il appartient à la galerie de ces écrivains qui, même s'ils subissent des périodes de silence, sont de temps en temps redécouverts et de nouveau aimés avec véhémence."¹

C'est le dernier paragraphe de l'hommage rendu à Cendrars par le grand romancier portugais Ferreira de Castro, l'auteur de *A Selva* à son traducteur (sous le titre de *Forêt Vierge*, chez Grasset). Et s'il parle de l'influence de la poésie de Cendrars à l'étranger, c'est d'abord dans ses rapports avec le Modernisme brésilien qu'il convient de la mesurer.

Ce mouvement s'est épanoui à São Paulo au cours de La Semaine d'Art Moderne (Février 1922) considérée comme LA Révolution dans l'ordre esthétique et la prise de conscience nationale². Elle a consisté en une série de manifestations (de "scandales" dirent certains) contre le post-Parnasse et le post-symbolisme, contre la culture importée (le plus souvent de France), c'est-à-dire contre le XIX^e siècle qui n'en finissait pas de disparaître, pour marquer, avec le vrai début du XX^e, l'accession du Brésil à son autonomie culturelle, cent ans exactement après la proclamation de son indépendance politique envers la métropole coloniale, le Portugal.

Le paradoxe est double. D'une part ce n'est pas contre le Portugal (sinon contre ses grammairiens) mais contre la France, considérée comme la source des Académismes qu'il fallait ou réveiller ou balayer, que se dressent les instigateurs et les protagonistes de la Semaine d'Art Moderne. Et, d'autre part, c'est vers la poésie d'Apollinaire (par l'intermédiaire de Cendrars) et vers celle de Cendrars, puis vers l'homme Cendrars, que se tournent les Modernistes brésiliens dans leur recherche libératrice.

Aussi faut-il remonter au-delà de 1922, vers ce qu'on a appelé le Pré-Modernisme, et vers la formation intellectuelle et artistique des poètes, romanciers, peintres, sculpteurs et musiciens entre autres, pour mieux comprendre la naissance et le développement du Mouvement qui a conservé l'épithète de Modernisme³. Depuis 1910 environ régnait un climat d'insatisfaction envers l'esthétique dominante, un désir de rénovation dans la forme et

d'intégration du régionalisme dans une saisie globale de la réalité brésilienne. Or, à Rio de Janeiro comme à São Paulo, les écrivains et les artistes étaient informés des mouvements européens les plus hardis. Nous pouvons même être surpris, aujourd'hui, par la rapidité avec laquelle, circulait l'information, comme par la sûreté avec laquelle ces "jeunes" (par l'esprit, sinon tous par l'âge, témoin Graça Ranha)⁴ choisissaient et adaptaient thèmes et modalités d'expression littéraire ou plastique. Et, du point de vue qui nous intéresse spécialement, leurs deux poètes préférés étaient Apollinaire et Cendrars, le Cendrars de **Du Monde Entier**⁵: **Pâques à New York, Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France, Dix-neuf poèmes élastiques, Poèmes nègres**. Quand nous mesurons la lenteur avec laquelle ces oeuvres ont été reconnues et consacrées en France, avant d'être adoptées par exemple en province, nous ne pouvons pas retenir notre étonnement ni notre admiration devant la profonde connaissance qu'en avaient certains cercles du Brésil d'avant 1922. Et parmi les conteurs, poètes et essayistes alors en pointe nous trouvons les noms de Monteiro Lobato, Gastão Cruls, Peregrino Junior, Graça Aranha, Manuel Bandeira, Agrupino Grieco, Gilberto Amado, Paulo Prado, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Sergio Milliet, Alvaro Moreira, Plínio Salgado, dont la plupart vont participer activement au Modernisme et dont bon nombre avoueront volontiers leur immédiate sympathie pour Cendrars, comme Manuel Bandeira, Ribeiro Couto et Mário de Andrade, le futur "Pape du Modernisme", capables de réciter des passages entiers de ses premiers poèmes. Et Manuel Bandeira d'ajouter "Je crois que je peux confesser que c'est Cendrars qui éveilla en moi le goût pour la poésie du quotidien; c'est aussi, sans aucun doute, de Cendrars que vint le goût des poètes modernistes brésiliens pour la poésie du prosaïque quotidien"⁶.

Avec le recul, nous pourrions dire qu'en réalité le mouvement moderniste naissant a occupé deux berceaux, São Paulo et Paris.

Au Brésil il est parti des deux grands centres urbains, Rio de Janeiro et São Paulo; mais c'est dans cette dernière ville qu'il s'est organisé, avec précisément la semaine d'Art Moderne et que s'est constitué le groupe de grands prédicateurs ou témoins: Mário et Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Menotti del

Picchia et maint autre écrivain, Brêcheret pour la sculpture, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Goeldi, Tarsila pour la peinture, Villa Lobos pour la musique ... L'ampleur et la vivacité des réactions, scandalisées ou enthousiastes, ont beaucoup servi le mouvement. Mais surtout la valeur intrinsèque de ses adeptes allait rendre féconde cette révolution et en faire, suivant le Professeur J.A. Castello "l'événement culturel décisif pour la rénovation générale de la culture brésilienne de 1922 à nos jours"⁷.

Alors que nous ne pouvons retracer ici l'histoire du Modernisme brésilien, en raison de son foisonnement et de l'énormité de la bibliographie qui lui a été et lui est encore consacrée au Brésil, pourquoi avoir cité tant de noms? Ils ont presque tous brillé et certains brillent encore d'une telle renommée qu'il suffit de les nommer pour les célébrer, sans avoir à rappeler les titres de leurs ouvrages ou de leurs oeuvres ni à les commenter. Mais nous avons une seconde raison de parcourir ce premier palmarès: c'est que, presque aussitôt, certains d'entre eux se trouvent à Paris.

C'est à Paris, en effet, que se rencontrent, entre autres, Paulo Prado, Oswald de Andrade, Tarsila... et Cendrars. La rencontre entre Oswald, Tarsila et Cendrars eut lieu le 28 mai 1923 et Cendrars, qui sympathise immédiatement, ouvre à Tarsila la porte de Gleizes et de Léger, et au couple celle de toute l'avant-garde parisienne qui fréquente volontiers l'atelier de Tarsila⁸. La rencontre entre Cendrars et Paulo Prado, l'aristocrate de vieille souche et de grande fortune, l'essayiste et le bibliophile, fut le commencement d'une amitié qui dura jusqu'à la mort de Prado (1943) ... Imaginons ce que fut pour ces Brésiliens intelligents, sensibles, ouverts, le tourbillon de l'an 23 qui les faisait passer "de Jules Romains à Valéry Larbaud, de Eric Satie à Cocteau, de Gleizes à Supervielle," de Léger à Rolf de Maré (des Ballets Suédois) qui pensa un temps monter un ballet avec décors de Tarsila et musique de Villa Lobos⁹. Mais ils travaillent aussi. Et c'est toujours conduit par "la main amie" de Cendrars qu'Oswald de Andrade fut conduit "Au Sans Pareil" qui allait publier **Pau Brasil** considéré comme le livre-clé de la poésie moderniste. Et les historiens estiment fort importante la contribution de Cendrars à

intégration de l'apport parisien dans le mouvement brésilien, la fois rebelle et traditionaliste, qui sautant par-dessus les dernières générations redécouvrait les racines profondes du Brésil. Voilà donc résolu le paradoxe du concours d'un grand poète de langue française à la révolution anti-académique et traditionaliste dont le prophète fut Oswald de Andrade.

Il restait à ce poète de découvrir le Brésil, à son tour. C'est ainsi qu'Oswald, qui y repartait, suggéra à Paulo Prado d'inviter Cendrars. Et c'est en 1924 que celui-ci s'embarque sur le **Formosa**, le beau paquebot de la ligne d'Amérique du Sud. Le voyage lui inspire les poèmes de **Feuilles de Route I**. Puis le Brésil l'accueille et le surprend d'un choc au plexus et le prend à tout jamais dans les rets de sa séduction. Sous la conduite de Paulo Prado, Oswald de Andrade, mais dans le tourbillon des réceptions dans les salons, des voyages dans les fazendas, à São Paulo, à Ouro Preto ou Congonhas, (les villes-musées du Brésil de l'or), à Rio de Janeiro, des entretiens avec les écrivains et les artistes, et des conférences... Car dans cette première phase, Cendrars est encore le représentant itinérant de la nouvelle poésie française, reçu par le groupe de ses admirateurs et à qui on demande son concours pour éclairer un plus large public et faire avancer la recherche d'identité et la conquête du Brésil par les Brésiliens. Ce qui ne peut manquer de nous frapper, c'est la communion de Cendrars et des protagonistes du Modernisme, jusque dans les thèmes et dans la forme des poèmes alors publiés dans les deux langues. Nous disons des deux côtés de l'Atlantique, car les revues, les recueils de poèmes et les livres modernistes passent à être édités au Brésil. Nous pouvons parler d'une véritable symbiose, qui mérite une analyse détaillée, une étude en profondeur, car il ne nous semble pas exister beaucoup d'exemples d'une telle réciprocité et d'une telle harmonie dans les échanges littéraires, et même dans les échanges culturels, entre deux nations. Et, pour l'instant, c'est aux Brésiliens que nous devons les premiers bilans, les premières publications de documents, de souvenirs, ou de travaux sur le rôle-phare de Cendrars dans la définition puis l'épanouissement du Modernisme¹⁰. Après les avoir remerciés de cet hommage à notre poète, sans doute devrions-nous les suivre dans cette voie. Cendrars va être dorénavant le Brésil en France.

* * *

Le Brésil occupe, à partir de 1924, une place exceptionnelle dans l'oeuvre de Cendrars, à la fois par l'importance "volumétrique" et par les résonances affectives. Certes nous devons faire sa large part au premier séjour, celui de la découverte, mais il ne faut pas oublier que Cendrars effectua au total huit séjours au Brésil, entre 1924 et 1953, dont sept entre 1924 et 1935. Chaque voyage ne donnera pas naissance à des feuilles de route mais fera mieux connaître l'immense Brésil, à Cendrars d'abord, à ses lecteurs ensuite, à ses auditeurs enfin. Nous allons suivre cette présentation toute personnelle du Brésil à la France moins d'après la chronologie que par la succession des genres qu'employa notre voyageur, d'abord la poésie, puis la prose, enfin l'entretien à la radio.

Feuillets de Route I (Le Formose) s'achevait sur l'arrivée à São Paulo: "Je trouve tous mes amis /Bonjour/ C'est moi". De ces trois vers retenons le premier, qui confirme l'attente des uns et la cordialité de l'autre, antérieure donc à son débarquement du **Formose** à Santos et du train à São Paulo. Dans ce premier recueil nous trouvons déjà de nombreux poèmes consacrés à ce que le passager avait pu apercevoir de la côte longtemps longée (depuis la hauteur de Bahia), et au cours de sa brève escale à Rio de Janeiro. Nous devons donc intégrer **Feuilles de Route I** au "Cycle brésilien" de Cendrars. **Feuilles de Route II (São Paulo)** et **III (Départ)** lui appartiennent évidemment, ainsi que les **Sudaméricaine** (au moins en partie). C'est le bilan de la découverte du Brésil sous forme de poèmes — "cartes postales", pour employer l'expression de Cendrars. Encore pouvons-nous préciser que l'auteur a d'abord dessiné ou photographié ce qui est imprimé au recto avec couleurs locales, avant d'écrire au verso les quelques mots ou pensées qu'il adresse au destinataire, le lecteur français. L'association est si intime entre le sujet, la réaction qu'éprouve le voyageur et la modalité d'expression du poète qu'il nous est difficile de considérer seulement cette dernière. Elle mérite pourtant d'être examinée pour elle-même, comme l'a si bien fait le professeur et critique M. Alexandre Eulalio: ... "poèmes écrits dans un vers libre, rapide, délibérément prosaïque et qui, jusqu'à aujourd'hui, conservent une grande vivacité" ... "**Le Formose** réalise une transformation radicale du vers cendrarien... A la recherche de l'extrême simplicité formelle et linguistique, **Feuilles de Route**

dépouille consciemment le discours de toutes les expérimentations jusqu'alors pratiquées par son auteur. De ce point de vue, **Le Formose** est un livre qui conclut doublement le cycle commençant avec "Les Pâques à New York", dans une période anaphorique et imprécatoire; il signale en plus l'abandon du vers comme procédé créateur de Cendrars¹¹. Et M.A. Eulalio précise en note que l'évolution de Cendrars vers une "nouvelle objectivité", ou "objectivité lyrique" suivant l'expression de M. Sérgio Buarque de Holanda, ou "objectivité dynamique" suivant celle de Graça Aranha, n'avait pas échappé dès lors à ses lecteurs brésiliens les plus attentifs. Ainsi la partie poétique du cycle brésilien de Cendrars (regroupée sous le titre significatif de **Au coeur du Monde**)¹² a-t-elle constitué son chant du cygne de poète. Ayant atteint une qualité inouïe (c'est-à-dire nouvelle et élevée) dans cette forme d'expression, il passe à une autre, avec l'Or, et dans tous les autres textes consacrés au Brésil: la prose.

Sans oublier sa traduction de **A Selva (Forêt Vierge)** ni sa préface à la traduction de **Menino de Engenho (L'Enfant de la Plantation)** de José Lins do Rêgo, nous trouvons deux grandes séries de livres où le Brésil apparaît largement ou exclusivement. La première s'achève en 1940, la seconde commence en 1945, car il faut rappeler que Cendrars, resté en France pendant la seconde guerre mondiale (et correspondant en 1939-40), n'a rien écrit durant l'occupation allemande, et encore moins rien publié.

Citons **Moravagine** (1926), **Une Nuit dans la Forêt** (1929), **Aujourd'hui** (1931), **Histoires Vraies** (1937), **La Vie Dangereuse** (1938), **D'Outremer à Indigo** (1940). C'est dans les trois derniers volumes que j'ai personnellement découvert le Brésil et que j'ai commencé à en rêver jusqu'à ce que je puisse le voir, en 1945, tel que je l'attendais. Ce sont des recueils de nouvelles, remarquables par leur densité, leur dynamisme jusqu'à la chute, comme par la variété de leurs thèmes. On ne sait ce qui doit être célébré, la sélection des détails, l'atmosphère authentique ou quasi fantastique, le style — enfin — que sa fluidité rend comme invisible, du moins à première lecture; car on vérifie, en savourant à nouveau ces textes, l'adéquation de l'expression à l'intention de l'auteur goguenard ou enthousiaste, et chacun sait que l'enthousiasme est plus difficile à communiquer que le sourire condescen-

dant ou que le rire sarcastique. Il y a dans cette première série un dosage de distanciation et de participation à l'effet proprement enchanteur, et sans doute proche encore de celui de la poésie en prose.

A partir de 1945 Cendrars se lance dans une autre entreprise (qui n'a malheureusement pas été conduite jusqu'aux mythique 33 titres en préparation ou en projet), d'une grande ampleur, et d'abord par l'imposant nombre de pages de la plupart des livres publiés entre 1945 et 1957, méritant presque le nom de "pavés", et une nouvelle fois par la place accordée au Brésil, disons plutôt prise par le Brésil. Voici **L'Homme Foudroyé** (1945), **Bourlinguer** (1948), **Le Lotissement du Ciel** (1949), **Trop c'est Trop** (1957), sans oublier le commentaire des photographies publiées dans le livre d'art **Le Brésil-Des Hommes sont venus** (1952), commentaire qui renouvelle le genre, mais qui, étant justement fait pour présenter le Brésil à des européens, mérite moins de retenir notre attention que les autres: ceux-ci, mêlant intimement l'autobiographie (fidèle ou non) et les pays ou les lieux, révèlent l'intégration du Brésil ou de Brésiliens à tels épisodes de la vie passée de Cendrars. Nous savons qu'il n'était pas retourné au Brésil depuis 1935 et qu'il a donc écrit **L'Homme Foudroyé, Bourlinguer et Le Lotissement du Ciel** (que nous avons la faiblesse de préférer au dernier) "aux yeux du souvenir". Et s'il a pu écrire "Ah! Le Brésil quel pays!" nous pouvons nous écrier "Ah! Quel souvenir!".

Mais s'il nous raconte encore le Brésil, ou son Brésil, et toujours pour notre joie, c'est sur un autre ton et avec un tout autre style. Celui-ci est devenu comme élastique, s'étirant en collant aux dimensions énormes du livre, de l'épisode, de la phrase, sans rien perdre pourtant de sa clarté, grâce à la solidité des structures logico-grammaticales. Le flux verbal cascade sur la page, fonce droit ou se ramifie dans la constante variété des schémas de construction de la phrase multipliée par le jeu des expansions, dont nous vérifions qu'il n'est ni gratuit ni capricieux, mais qu'il correspond lui aussi à la vision, à l'intention et au souffle de Cendrars. Si nous avons eu personnellement l'ombre d'une vocation d'écrivain, elle eût été définitivement découragée par nos lectures, dix fois reprises, de cette somme

ceandrarienne, qui est à nos yeux la quintessence en même temps que la négation de la littérature et qui représente un phénomène peut-être unique de ce qu'on appelle "l'écriture": la dernière manière de Cendrars est à la fois si riche (donc forme d'art) et si violente ou douce, si rugueuse ou fluide, qu'elle passe de l'évocation du temps passé ou du pays lointain à l'incantation, à la symphonie. Cendrars, dans cette seconde phase, nous fait voir le Brésil parce que nous l'entendons nous l'écrire et il nous en fait mesurer l'impressionnante immensité parce que nous perdons la respiration en tentant de suivre un guide qui galope pour se muer en rhapsode. C'est tout à fait homérique.

Et dans ses Entretiens de la Radiodiffusion Française (sous le titre **Blaise Cendrars vous parle...** (1952)¹³, c'est encore nourri de ses souvenirs (son Rio n'avait encore que deux millions d'habitants) mais avec un dynamisme fortement rythmé, sur la longue et souple foulée d'une phrase ample et riche en propositions imbriquées, avec de temps à autre une phrase courte et sèche, en une sorte de sprint, que notre athlète du Verbe nous dépeint la nature ou les hommes, leurs peines ou leurs joies, avec flamme parce qu'avec amour. Le Brésil n'aura donc jamais eu de chantre plus brillant et cordial. Le critique Sérgio Milliet ne s'y était pas trompé, qui avait suggéré de publier une traduction en portugais du "Cycle Brésilien" de Cendrars¹⁴.

* * *

Certes ce n'est pas toute la complexité de la société brésilienne qui y est décrite, encore moins analysée. Heureusement Cendrars n'était ni géographe ni historien ni sociologue. Mais, d'une part, il ne pouvait pas avoir tout vu et donc tout dire sur cet immense demi-continent, et, d'autre part, il a su restituer ce qu'il avait saisi par les sens ou par l'intuition. Et son témoignage sur son Brésil, sur le Brésil de 1924 à 1935, prend la valeur d'un précieux document. Pas d'un parchemin poussiéreux. Il permettra de retrouver les aspects effacés par l'évolution si rapide du Brésil depuis la fin de la seconde guerre mondiale et de reconnaître maint trait permanent du cadre et de la vie de la nation brésilienne.

Et, sans qu'il l'ait voulu, son "Cycle Brésilien" raconte la découverte du Brésil par les Portugais, arrivant par mer (et la mer joue encore son rôle dans le peuplement ou l'économie, sans parler du tourisme moderne), se heurtant à la formidable Serra do Mar si souvent perdue dans les nuages et toujours recouverte d'un "niagara" de végétation tropicater, qui la peint toute en vert, mais en camafeu; il les suit sur le plateau intérieur, de São Paulo à Minas, comme les Bandeirantes et les chasseurs d'émeraudes il décrit les plantations, les travaux. Il adore les villes immenses et verticales ou les bourgades écrasées de soleil; il fait revivre ses rencontres avec les nègres, les assassins en prison, les "colonels" (grands propriétaires) riches sans limite et tout puissants¹⁵. Et puis, et puis, il raconte des aventures fantastiques, à lui arrivées parfois, contées souvent, il campe d'inoubliables types extraordinaires, constitués non sans ironie par la fusion des traits de quelques connaissances, voire de quelques amis. Quel album que ce Cycle Brésilien de Cendrars!

Nous ne saurions trop conseiller sa lecture. Elle apprendra au touriste français, s'il arrivait encore en paquebot à Rio de Janeiro qu'à partir de Cabo Frio il croira voir cent Pains de Sucre, et dix encore dans la baie de Guanabara... Et elle vaudra un voyage pour ceux qui n'auront pas le privilège d'y aller, même en avion... Comment ne pas être séduits par les tableaux que Cendrars a dessinés d'un trait vigoureux et peints de couleurs vives et de lumière éblouissante jusqu'à la cruauté, à midi, palpitante de poussières d'or lorsque le soleil se lève ou se couche. Comment ne pas être envoûtés par les scènes qu'il décrit ou passionnées, par les histoires vraies ou imaginées qu'il raconte? Plaisir combien roboratif de cette lecture. Et si intervient beaucoup d'art, c'est une raison de plus pour relire et étudier, sans cesser de les aimer, les oeuvres de Cendrars, puisse-t-il connaître en France la même fortune posthume qu'au Brésil!

* * *

Tout en laissant à nos amis brésiliens le soin et le mérite d'établir et de mesurer le rôle que Cendrars a joué dans la naissance, le lancement et le développement du Mouvement Moderniste, à São Paulo comme à Paris, nous pourrions suggérer aux comparatistes français de s'intéresser aux relations et aux échanges, vrai-

ment réciproques, entre Cendrars et les Modernistes brésiliens,* comme d'ailleurs à mainte autre période ou école des deux littératures. Je citerai seulement un point. Ce n'est pas pour rien que Cendrars prétendait que la Nationale 20, partant de Paris, s'achevait sur la frontière entre le Brésil et le Paraguay. Lorsqu'en 1924 il passa par Rio, Santos et séjourna à São Paulo, l'une de ses surprises, l'un des mots qui revient le plus souvent dans **Feuilles de Route** (publié en 1924), jusqu'à donner le titre à l'un des poèmes, c'est celui de "klaxons", au pluriel bien sûr, car il était resté assourdi par leur concert, qui le réveillait si souvent... Or la première revue moderniste publiée à São Paulo (Aniliarr) a été intitulée **Klaxon** et Sérgio Buarque de Holanda rapporte que la composition graphique de la couverture a été inspirée par celle que F. Léger avait donnée à **La Fin du Monde filmée par l'Ange Notre Dame**¹⁶. Ces deux rencontres n'étaient pas fortuites, et ne sont-elles pas significatives d'une similitude d'intuitions, de goûts, de créations, bref d'une entente profonde, harmonieuse, enthousiaste entre Cendrars et tous ses amis brésiliens, à l'Age d'Or du Modernisme?

Aujourd'hui, encore, à nous comme à eux, il dit, simplement, cordialement: "Bonjour/C'est moi".

*Cet appel a sans doute été entendu. Signalons en particulier les travaux de M.A. ROIG, Professeur à l'Université Paul Valéry de Montpellier. Par exemple: **Un poème "brésilien" de Blaise Cendrars A Ajouter à ses Poésies Complètes**. (Revue de Littérature comparée, Paris, 1980, n° 2, pages 165-173.

NOTES

¹Ferreira de Castro, **L'écrivain et l'homme Cendrars**, in **Mercure de France**, Blaise Cendrars, n° 1185, mai 1962, p.41.

²On peut consulter: A. Coutinho, **A Literatura no Brasil**; J.A.Castello in **Dicionário da Literatura Portuguesa, Brasileira e Galega**; A. Bosí, **História concisa da Literatura Brasileira**.

³M. da Silva Brito, **História do Modernismo Brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna**, São Paulo, Saraiva, 1958.

⁴Graça Aranha était né en 1868, il était Membre de l'Académie Brésilienne des Lettres, avec laquelle il rompt après sa conférence "O Espirito Moderno" (1924).

- ⁵ Blaise Cendrars, **Du monde entier, Poésies complètes: 1912-1924**, Poésie, Gallimard, 1947.
- ⁶ Aracy Amaral, **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**, São Paulo, Martins, 1970, 197p. (citation p.43).
- ⁷ J.A. Castello, **Dicionário da Literatura Portuguesa, Brasileira...** 758/A.
- ⁸ Aracy Amaral, **Blaise Cendrars...**, p.10.
- ⁹ Id., **Ibid.**, p.10 et 133-139.
- ¹⁰ Id., **Ibid.** et A. Eulalio, **L'Aventure Brésilienne de Blaise Cendrars**, in **Etudes Portugaises et Brésiliennes**, Université de Rennes, n° V, 1969, p.19-60 et **Blaise Cendrars** (col. Debates), édit. Perspectiva.
- ¹¹ Id., **Ibid.**, p.38.
- ¹² Blaise Cendrars, **Au coeur du monde, Poésies complètes: 1924-1929**; Poésie, Gallimard, 1947.
- ¹³ **Blaise Cendrars vous parle**, Entretiens de la Radiodiffusion Française, Denoël, 1952.
- ¹⁴ Aracy Amaral, **Blaise Cendrars...**, p.165.
- ¹⁵ **Id.**, **Ibid.**, passim. Cendrars a rencontré le compositeur populaire Donga, dont une oeuvre a donné, traduite, le nom du fameux *Le Boeuf sur le Toit* (musique de D. Milhaud et Cabaret...).
- ¹⁶ Aracy Amaral, **Blaise Cendrars...**, p.8.

