

Article

« Ré-écouter "à New York" de L.S. Senghor »

Alain Baudot

Études littéraires, vol. 7, n° 3, 1974, p. 369-379.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500342ar>

DOI: 10.7202/500342ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

RÉ-ÉCOUTER « À NEW-YORK * », DE SENGHOR

alain baudot

Toutes les opérations magiques reposent sur la restauration d'une unité, non pas perdue (car rien n'est jamais perdu), mais inconsciente, ou moins complètement consciente que ces opérations elles-mêmes.

Claude Lévi-Strauss †

Dans *Éthiopiennes*, recueil paru en 1956, où Alain Bosquet notait naguère une orientation nouvelle de l'écriture chez Senghor¹, un poème a conquis d'emblée, et par sa naïveté apparente a suscité les paraphrases élogieuses². Morceau en trois mouvements « pour un orchestre de jazz : solo de trompette » [p. 53], « À New-York » (en l'honneur de New-York plutôt que lors d'un séjour à New-York) se présente à l'auditeur avec la même décevante limpidité de thème et de structure qu'un mythe ou une légende, ou, pour être plus précis, une composi-

* Tiré de Léopold Sédar Senghor, *Éthiopiennes*, Paris, Seuil, 1956. Les références entre crochets dans le corps du texte renvoient à la pagination de cette édition. Pour alléger, nous avons aussi numéroté les versets à l'intérieur de chaque section du poème.

† Dans son Introduction à Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 4^e éd., 1968, p. XLVII.

¹ Alain Bosquet, « Les engagements de Léopold Sédar Senghor », *La Nouvelle Revue française*, XII, 143, novembre 1964, pp. 882 et suiv.

² Par exemple, Edward A. Jones, « Senghor — Voix de l'Afrique noire », *College Language Association Journal*, VIII, 2, December 1964, pp. 120-131. Dans l'élan de son admiration, l'auteur fait de Senghor un normalien (erreur que l'on trouve déjà chez le plumitif qui signe Fantasio dans la *Revue générale belge*, LXV, mars 1951, pp. 828-829 : « Tout en lui évoque Normale Supérieure », et qui dit aussi : « Senghor [sic] représente le plus parfait exemple de l'évolution » ; à quoi fait peut-être écho la réflexion amère de Senghor dans la postface aux *Éthiopiennes*, pp. 104-105 : « Bien sûr, ils ont évolué, pour employer un vilain mot, les Nègres... »).

tion musicale: le *Boléro* de Ravel, par exemple, que chacun croyait posséder dans ses détours lancinants, jusqu'à ce que Lévi-Strauss vint récemment en révéler la complexité réelle³.

Il s'agit, à première lecture, de l'aventure d'un homme (l'auteur: se posant en étranger au monde qu'il pénètre) qui va à New-York. Il y rencontre Manhattan, cœur et comble de la civilisation occidentale blanche, — triomphe du géomètre, aurait dit Claudel et Césaire⁴. Après les premiers émerveillements [I, 1-3], quasiment mort de soif spirituelle:

« C'est au bout de la troisième semaine que vous saisis la fièvre en un bond de jaguar

Quinze jours sans un puits ni pâturage » [I, 8-9],

il ne trouve son salut que dans la jungle hospitalière de Harlem, le coin le plus « primitif » de New-York, là où l'Afrique respire encore, aime, danse et chante [II]. (Nous parlons de mythes vécus, non de réalités sociologiques objectives.) La leçon est claire, pour notre voyageur imprudent, un moment égaré: il suffirait d'appliquer ce baume miraculeux (Harlem) au membre qui se figeait (Manhattan), pour rendre vie au corps tout entier (New-York).

Sous cette fable éminemment morale, se retrouvent d'autres schémas, comme des infrastructures. À un niveau très élémentaire, c'est l'histoire banale du paysan qui va à la grand-ville, y fait une expérience — heureuse ou malheureuse — et en tire une leçon: ici, l'Africain découvrant le monde froid de la

³ Claude Lévi-Strauss, « *Boléro* de Maurice Ravel », *L'Homme*, XI, 2, 1971, pp. 5-14 (repris dans le dernier volume des *Mythologiques*, *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, pp. 589-596); particulièrement, au début: « Mythe codé en sons au lieu de mots, l'œuvre musicale fournit une grille de déchiffrement, une matrice de rapports qui filtre et organise l'expérience vécue, se substitue à elle et procure l'illusion bienfaisante que des contradictions peuvent être surmontées et des difficultés résolues ». Rencontre heureuse: Robert W. July, *New-York Times Book Review*, Oct. 25, 1964, p. 54, dit que rien ne rappelle plus les poèmes de Senghor que les trois *Chansons madécasses*, de Ravel.

⁴ Thème favori de la méditation sur la fonction des missionnaires chez Claudel, et que Césaire parodie: la scène du Grand Promoteur dans *Et les chiens se taisent* calque de façon bouffonne telle conversation entre Rodrigue et Dona Sept-Épées.

modernité, mais aussi, dans un contexte plus large, l'Européen, toujours un peu paysan par rapport à cette Amérique qui a séduit un Sartre, et où même Fanon, ce Martiniquais qui avait adopté l'Algérie, est venu mourir⁵. En somme, un autre Tityre chantant la grandeur de Rome et la magnanimité d'Auguste, mais préférant l'humble musique de son « roseau champêtre », comme traduisait joliment Valéry. Ou l'intendant d'Horace attiré à Subure par les contorsions de la *meretrix tibicina*, de la courtisane musicienne, ou, plus près sans doute encore du monde qu'a fréquenté l'étudiant Senghor, Monsieur de Pourceaugnac ou Monsieur Dumollet aux prises avec la malice citadine : « Dans ce pays ne revenez jamais⁶ ! ». Toutes les littératures, orales et écrites, abondent en histoires de dépaysements surmontés avec plus ou moins de grâce, d'illusions perdues et reportées ailleurs.

Une nourrice d'antan (les poètes ne sont-ils pas les nourrices de l'humanité ?) entendrait plus volontiers dans le poème *À New-York* le déroulement enchanteur d'un conte de fées : le Manhattan du premier mouvement, la ville paralysée, victime de quelque charme malfaisant, c'est la Princesse endormie, magnifique et tentatrice dans son sommeil, mais sans vie. La fée Carabosse, c'est-à-dire la civilisation occidentale, avait dû passer par là. Dans le château maudit, le temps s'est suspendu. Contre l'ordre naturel, les nuits elles-mêmes sont devenues des « nuits d'insomnie » [I, 15], à la lettre, des nuits *blanches*⁷. Toute croissance s'est arrêtée, les oiseaux — choisis parce que, embrassant l'espace et le temps d'un seul coup d'aile, ils représentent la vie même : ainsi l'avaient senti déjà Saint-John Perse et Braque — les oiseaux meurent, saisis

⁵ Voir Albert Memmi, « La vie impossible de Frantz Fanon », *Esprit*, septembre 1971, p. 273.

⁶ Le héros de la comédie-ballet de Molière est en effet un modèle d'aliéné (« immigré » provincial persécuté par la société parisienne) : aspect grinçant de la pièce, assez méconnu, et que la mise en scène de Jacques Nichet avait heureusement mis en relief lors des représentations données par le groupe théâtral *L'Aquarium* à l'École normale supérieure (rue d'Ulm) et au Festival mondial du Théâtre universitaire de Nancy en mars-avril 1966 (cf. *Bulletin de la Société des Amis de l'École normale supérieure*, n° 107, décembre 1966, pp. 8-10).

⁷ Senghor ne répugne pas à ce genre de jeu de mots : dans *Chaka*, du même recueil, il représente la puissance coloniale par « Une Voix blanche ».

en plein vol et médusés comme sous la caméra de Chris Marker dans son chef-d'œuvre *La Jetée*. Plus d'histoire — malgré Toynbee, seuls les peuples morts n'ont pas d'histoire —, plus de mémoire [I, 14], partant plus de cœur : rien ne bat plus. Qui donc viendra rompre l'enchantement et éveiller la cité aux gratte-ciel dormant ? Le Prince charmant est un danseur noir dont la vigueur et la magie sauraient venir à bout de l'ensorcellement : défi à la stérilité de Manhattan, voici que la moisson naît du pavé d'Harlem sous les pas de ces princes aux pieds nus que sont les Dans [II, 8].

Conte donc, comme aussi il en est beaucoup, et que l'on entend sous des formes littéraires plus ou moins subtilement compliquées, chez un Perrault — somme d'innocence cultivée⁸ —, ou chez l'érudit amateur de science fiction Terry Carr⁹. Les trois temps obligés du conte sont bien là : situation (héroïne en danger) ; remède (héros) ; résolution (*happy end*). Senghor, se contente de suggérer le dernier épisode, sous forme d'exhortation impérieuse :

« New-York ! je dis New-York, laisse affluer le sang noir dans ton sang » [III, 1] ;

sa « fin heureuse » est une direction, un espoir plutôt qu'un acquis. Sans doute parce qu'il est encore trop tôt pour écrire : Harlem et Manhattan vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants. Mais l'intention est présente, qu'il faut rapprocher de déclarations théoriques tout aussi fermes, ce texte écrit quelques années avant les *Éthiopiennes*, par exemple :

« Notre vocation de colonisés est de surmonter les contradictions de la conjoncture, l'antinomie artificiellement dressée entre l'Afrique et l'Europe, notre hérédité et notre éducation. C'est de la greffe de celle-ci sur celle-là que doit naître notre liberté¹⁰ ».

⁸ Voir Marc Soriano, *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968.

⁹ Terry Carr, *Sleeping Beauty*, nouvelle publiée dans *New Worlds of Fantasy*, # 3, éd. by Terry Carr, New-York, Ace Books, 1971, pp. 173-185, la Belle endormie est en réalité un Vampire qui attendait sa victime (on n'ose pas dire : un Prince du Sang !)

¹⁰ « De la liberté de l'âme ou éloge du métissage », *Liberté I. Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 103.

Le timide jardinier (« greffe ») de 1950 se sera mué en chirurgien impatient (la transfusion ordonnée dans III).

D'autre façon encore, on pourrait regarder le poème comme on fait de ces beaux tryptiques de haute époque en Occident : juxtaposition d'autant plus topique que Senghor a toujours chanté la parenté existant entre les civilisations africaines au temps de leur splendeur et le monde médiéval européen. Le « troubadour noir » déploie donc les trois volets de son tableau « aux sons du tam-tam ou de la harpe » (c'est le langage que l'on trouve au dos du recueil) :

I
Présentation de
Manhattan
= L'ENFER

II
Harlem, qui souffre,
danse, rit et pêche
= LA TERRE

III
Sermon sur le
mélange des races
= LE PARADIS
espéré

Renversement des valeurs auquel toutes les justes revendications de la négritude nous ont heureusement accoutumés, l'enfer est ici *froidure* (métal bleu, givre, éclipse de soleil, muscles d'acier), le diable n'est plus noir, mais blanc, — comme aussi nous avons vu tout à l'heure la magie noire devenir source de bien. Et les connotations négatives dont on affuble d'habitude l'Enfer : chaleur, nuit, péchés capitaux (« ... les mangues de l'amour rouler des maisons basses » [II, 11] ; « ruisseaux de rhum blanc » [II, 12]) deviennent le modèle de la vraie vie, rendue à nouveau présente, et qui — ô scandale pour « le livreur-en-produits-pharmaceutiques » [II, 5] — reçoit la bénédiction divine, comme autrefois le peuple d'Israël exilé en un autre désert :

« Voici le temps de la manne et de l'hysope » [II, 2].

Certains préféreront, changeant la séquence, voir dans la partie centrale du tableau (II, Harlem) l'opposition-Paradis au volet gauche (I, Manhattan), et dans le volet droit ce que devrait être la vraie vie *sur terre* si le corps chaleureux et la raison organisatrice s'unissaient, si le rêve et l'action coïncidaient à nouveau :

« L'idée liée à l'acte l'oreille au cœur le signe au sens ». [III, 5]

Mais Il, avec sa litanie irréfutable de « j'ai vu », appartient vraiment aux choses de ce monde, pourvu qu'on veuille se donner la peine, comme tout vates, tout poète-prophète, d'apprendre à voir. « Il nous faut regarder », dira aussi cet autre chanteur des exils et des paradis perdus, Jacques Brel.



Lamantin errant, Senghor a bu à plus d'une source :

« Pourquoi le nierai-je ? Les poètes de l'Anthologie ont subi des influences, beaucoup d'influences : ils s'en font gloire. Je confesserai même — Aragon m'en donne l'exemple — que j'ai beaucoup lu, des troubadours à Paul Claudel. »

[Postface, p. 106]

On aurait beau jeu, en effet, d'égrener « les chaînes d'affection secrètes » qui relie Senghor à tous ses maîtres spirituels. Une a pu échapper : cette idée, chère à Claudel, en dépit des grognons qui s'obstinent à voir en lui, d'abord un poète *cosmique*, du côté immensément *comique* de la création¹¹, idée que le poème « À New-York » réaffirme en un génial raccourci :

« [...] Dieu, qui d'un rire de saxophone crée le ciel et la terre en six jours. » [III, 8]

La négritude ici trouve son épanouissement : au « grand cri nègre » de Césaire succède le grand rire nègre de Senghor.

Autre parenté moins consciente, peut-être, mais tout aussi consanguine, Lautréamont, Rimbaud et leurs descendants, réunis par Camus au sein d'une même famille d'étrangers au monde, tous les poètes qui se sont révoltés contre leur condition et contre le Créateur afin de retrouver une unité perdue. Pour Senghor aussi — et la remarque devrait embarrasser les lecteurs qui parlent trop du doux soumis de Joal — New-York est l'image intolérable d'un monde existant dans la séparation et le déchirement.

¹¹ Voir notre article, « *Le Soulier de satin* est-il une anti-tragédie ? » *Études françaises*, V., 2, mai 1969, pp. 115-137, et surtout Michel Lioure, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Colin, 1971, pp. 409 et suiv.

Plus abstraitement, on reconnaîtra dans les trois mouvements de notre poème la réflexion — le miroir trop fidèle — d'un modèle dialectique hégélien :

thèse	antithèse	synthèse
blanc, stérilité	noir, fécondité	le mélange revivifiant

Ou, plus conformément à la culture reçue par l'élève de Louis-Le-Grand, l'écho des avatars protéens. À *New-York* se présente en fait comme une série de métamorphoses de la réalité : I est l'altération maligne — comme une tumeur, qui risque de contaminer tout le corps ; II est un ensemble de rites, fondés sur la danse, et a la valeur transfiguratrice (« La magie est essentiellement un art de faire¹² », écrivait Marcel Mauss) ; et III, plus nettement ovidien encore, est le remède, la potion qu'il faut boire pour transformer une cité aux portes de la mort en forêt luxuriante :

« New-York ! je dis New-York, laisse affluer le sang noir dans ton sang

Qu'il dérouille tes articulations d'acier, comme une huile de vie

Qu'il donne à tes ponts la courbe des croupes et la souplesse des lianes. »

[III, 1-3]



C'est que précisément nous trouvons, exprimée dans la multiplicité de ces formes, la signification que Senghor n'a cessé de vouloir donner à son œuvre poétique comme à son action politique. Cette ville nord-américaine — métropole à la Fritz Lang où les hommes des jardins d'en haut finiront bien un jour par serrer la main de ceux des profondeurs —, cette nouvelle Jérusalem (prélude au *Laetare Jerusalem* du même recueil) [p. 96] qui doit laisser affluer le sang noir dans son sang, cette transfusion bénéfique, source de renaissance, c'est l'harmonieuse symbiose des contraires, l'éloge de tous les

¹² « Esquisse d'une théorie générale de la magie », dans Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 4^e éd., 1968, p. 134.

métissages, prêché par les textes théoriques, et jusque dans les plus récents poèmes, ce beau *je lis miroirs*, par exemple :

« Je dis bien cette terre partagée qui me déchire, et cette ville

Comme un parfum subtil : tous les mélanges de ton sang

Tous les quartiers de la ville, qui chantent à plusieurs voix ¹³. »

Senghor avait-il eu le malheur de lire, dans ses jeunes années, l'affreux ouvrage, *Race, hérédité, folie, Étude d'anthropo-sociologie appliquée à l'immigration*¹⁴, écrit, vraie trahison des clercs, par le Dr Martial, et publié trois ans après la parution de *l'Étudiant noir*? Le poème *À New-York*, qui présente tous les caractères d'un mythe complexe tel que le définit Lévi-Strauss, est aussi la preuve par l'écriture exemplaire, de l'absurdité et du danger d'une anthropologie physique mal comprise¹⁵.

En somme, loin d'être faiblesse dans l'arsenal poétique de l'auteur, ou reconstruction arbitraire de notre part, cet enchevêtrement d'ossatures que l'on peut discerner sous l'écriture de *À New-York* est porteur de sens. La forme même de l'œuvre exprime sa signification : pour nous comme pour Jean Rousset, c'est là le signe d'une création réussie.

Toutes les structures du poème, dont nous nous sommes plus à identifier quelques-unes, qu'elles aient été bâties consciemment (par l'imitation — c'est-à-dire, dans ce contexte, la « récupération » au sens où le Rodrigue du *Soulier* se fait le

¹³ Extrait du poème *je lis miroirs*, publié dans la *Revue des Deux Mondes*, novembre 1971, pp. 262-263.

¹⁴ Dr René Martial, *Race, Hérédité, Folie, Étude d'anthropo-sociologie appliquée à l'immigration*, Paris, Mercure de France, 1938. Le corps médical a adopté aujourd'hui une attitude plus sensée à l'égard des travailleurs étrangers résidant en France ; cf. l'excellent petit livre que vient de publier le Comité médical et médico-social d'aide aux migrants, et auxquels ont collaboré divers spécialistes de la Faculté de médecine de Paris et de Dakar : *La Santé des migrants*, Paris, Société d'édition Droit & Liberté, 1972.

¹⁵ Pour une analyse équilibrée de l'anthropologie physique, de ses méthodes et de ses limites, se reporter à l'article documenté de Henri-V. Valois dans *Ethnologie générale* (sous la direction de Jean Poirier), Paris, Encyclopédie de la Pléiade, 1968, pp. 596-730.

comptable de Dieu pour obtenir « la pomme parfaite » — de thèmes bibliques¹⁶ et de traditions occidentales diverses), ou qu'elles soient nées d'un retour involontaire à certains archétypes (où remonteraient aussi le conte de *la Belle au bois dormant*), tous ces éléments se fondent à la lecture du poème exactement comme devraient se fondre, dans les vœux du poète, Manhattan et Harlem, les Noirs et les Blancs.

Ici, la *contaminatio*, cette recette de la rhétorique classique, devient l'expression même de la symbiose recherchée (« Tous les éléments amphibies rayonnants comme des soleils » [II, 8]), à tous les niveaux. Pour Senghor, la contamination n'est pas une maladie, mais une cure: il faut apprendre à vivre *en contagion* afin de trouver la vie véritable. Le mélange devient ainsi non seulement une méthode d'écriture, mais, tout autant, un acte de foi.

« À New-York » est un habit d'Arlequin si l'on veut, mais qui doit son éclat à la multiplicité des couleurs employées: « l'arc-en-ciel d'Avril » [III, 6] (ce même arc-en-ciel que Dieu déployait à la fin de la *Prière de Paix*, dans *Hosties noires*). D'où vient alors que les coutumes demeurent invisibles? Un conseil donné par Senghor après la reconnaissance de cette citée tout à l'heure vaut d'être suivi:

« Si l'on veut nous trouver des maîtres, il serait plus sage de les chercher du côté de l'Afrique. »

[*Postface*, p. 107]

Dernière de nos analogies, c'est en effet en terre africaine que nous irons découvrir la racine profonde du poème, la force harmonique qui garantit la perfection de l'amalgame.

¹⁶ Senghor aime à trouver dans la Bible des traces de « métissages » culturels entre l'Afrique et l'Occident: voir, par exemple, son célèbre poème *Femme noire*, qui reprend le *Cantique des cantiques*, et aussi *Les Fondements de l'Africanité* (Paris, Présence africaine, 1967), pp. 43-47. L'ethnologie moderne confirme de son côté la continuité des échanges de civilisation: cf. Veronika Görög, « L'origine de l'inégalité des races: Étude de trente-sept contes africains », *Cahiers d'Études africaines*, VIII, 2, 1968, pp. 298-309 (notamment pp. 302 et suiv.: traitement africain de l'histoire de Noé).

Que savons-nous de l'art africain¹⁷? Qu'une statue, que toute sculpture n'existe, ne s'anime, c'est-à-dire ne prend une âme que si elle a été dûment consacrée, appelée à l'existence par l'artiste lui-même. Une fois l'œuvre conquise sur la matière brute, son créateur lui donne la vie par le moyen d'incantations religieuses. En Afrique, Pygmalion ne parvient à ses fins que s'il se fait aussi chanteur.

Or, dans la première strophe de *À New-York*, Manhattan se trouve dans la posture exacte d'une statue inerte — INERS, sans art, sans vie, ce qui est tout un en Afrique comme en Grèce et à Rome. La seconde strophe (Harlem très *animée* — le jeu de mots renforçant encore l'idée — correspond à l'exécution des rites suivis par les artisans afin de rendre l'objet qu'ils ont travaillé pleinement efficace, et de pouvoir l'intégrer à la communauté. Dans « *À New-York* », comme pour l'artiste africain, la parole devient acte: ce qui nous ramène au vers-formule de la troisième strophe, « l'idée liée à l'acte » [III, 5], que l'on aurait eu tort de prendre pour un simple vœu pieux, ou un cliché post-romantique, tel que le traitait consciencieusement un Verlaine dans la Préface à ses *Poèmes saturniens*. Et l'appel à la musique, depuis la notation de l'orchestration jusqu'au ballet des danseurs Dans, sur le pavé d'Harlem, n'est pas non plus convention (du type « Poète, prends ton luth »):

« Je persiste à penser que le poème n'est accompli que s'il se fait chant, parole et musique en même temps. [...] Il est temps d'arrêter le processus de désagrégation du monde moderne, et d'abord de la poésie. Il faut restituer celle-ci à ses origines, au temps qu'elle était chantée — et dansée. Comme en Grèce, en Israël, surtout dans l'Égypte des Pharaons. Comme aujourd'hui en Afrique noire. »

[Postface, p. 123]

La musique, donc, et pas seulement celle des mots, mais celle qui sous-tend ou mieux encore mime la parole, — ainsi que le veut Senghor, — souligne le mouvement et le déroulement du

¹⁷ Voir le chapitre écrit par Jean-Baptiste Obama, dans *Afrique africaine*, Lausanne, éditions Clairefontaine, 1964 (volume collectif auquel a participé Senghor) (cf. le compte rendu de Pierre Guerre, « L'art nègre vu par un noir », *Cahiers du Sud*, LVII, 377, mai-juin 1964, pp. 462-469).

rite, donne une dimension temporelle à notre tryptique: non point simple embellissement et fioritures, mais bien partie irremplaçable d'un tout, voix d'un chœur. Comme justement chez le peuple Dan, où l'ethnomusicologie s'émerveille de voir musique, danse et incantations si bien intégrées à chaque moment de la vie quotidienne¹⁸, le verbe chanté et dansé (le cœur de II) devient nécessaire à l'accomplissement de la prophétie (le paradis entrevu dans III).

En vérité, il suffit d'ouvrir les oreilles, « surtout les oreilles » [III, 7]. *Non canimus surdis ?*

Directeur,
Études pluridisciplinaires,
Toronto.

¹⁸ Hugo Zemp, *Musique Dan, La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, Paris-La Haye, Mouton-EPHE. 1971 (cf. le compte-rendu de B. Lortat-Jacob dans *L'Homme*, XII, 1, janvier-mars 1972, pp. 140-142).