

POLITICS OF ADAPTATION IN *ANTHOLOGIE NÈGRE*
BY BLAISE CENDRARS AND THE BALLET *LA CRÉATION DU MONDE*

STRATÉGIES RACIALISTES DE L'ADAPTATION : L'*ANTHOLOGIE NÈGRE*
DE BLAISE CENDRARS ET LE BALLET *LA CRÉATION DU MONDE*

Carole Maccotta

A dissertation submitted to the Faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill
in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the
Department of Romance Languages and Literatures (French)

Chapel Hill

2011

Approved by:

Martine Antle
Philippe Barr
Dominique Fisher
Hassan Melehy
Donald Reid

© 2011
Carole Maccotta
ALL RIGHTS RESERVED

ABSTRACT

CAROLE MACCOTTA : Politics of Adaptation in *Anthologie Nègre* by Blaise Cendrars
and the Ballet *La Création du Monde*
(Under the direction of Martine Antle)

The goal of this study is to reexamine the genealogy of one of the first compilations of African oral literature in French, Blaise Cendrars' *Anthologie Nègre* (1921). Looking at the *Anthologie Nègre* with a postcolonial lens for the first time, this dissertation seeks to problematize a critical reception of this work as separated from the colonial history of its creation. Drawing on theories of dialogism, adaptation, orientalism and linguistic anthropology, this project explores the myth of Cendrars as an author, the nature of Cendrars' sources, and demonstrates the highly mediated content of those "African" texts. It draws parallels between the transcription of African oral tales, their multiple rewritings, the paratexts that frame their reception, and the pragmatic uses that were made of those texts during the colonial era. It then compares the rewritings of a same legend from Gabon by a French missionary and Cendrars, and proposes that Cendrars' creative agency and auctorial status be reevaluated. This dissertation then examines Cendrars' further rewriting of this Gabonese legend from the *Anthologie Nègre* into the libretto of a ballet, *La Création du Monde* (1923). This stage adaptation reveals

the instability of Cendrars' auctorial status, as well as the interconnectedness between his interest in psychiatry, savagery and violence, an interest he shared with the French avant-garde, and that shape his translation of the African other for the stage as pathologized and radically Other. It argues that the focus on the trope of *origins*, both in the *Anthologie Nègre* and in the ballet adaptation, and which is relayed by the intertext of the *Old Testament*, has a naturalizing effect that tends to justify and reinforce unequal relations of race. This project concludes that the written version of the legend and its adaptation into a ballet seem to exemplify an impossibility to "tell" the Other, and that they result in two apparently opposed modes of representation: while the legend domesticates and homogenizes the African Other, the ballet focuses on staging the uncanny and the untranslatable, in this multi media adaptation that makes it the first "total" *ballet nègre*.

ACKNOWLEDGEMENTS

This dissertation is dedicated to my family, friends, and *la poudre du papillon*.

TABLE OF CONTENTS

Chapter

1. Introduction.....	1
2. <i>L'Anthologie Nègre</i> de Blaise Cendrars: Réécritures de l'Ethnologie Coloniale.....	40
I. La Généalogie des Contes de l' <i>Anthologie Nègre</i>	43
i. La Bibliographie Mystérieuse de Cendrars.....	43
ii. Contacts avec l'Oralité Africaine aux Sources de l' <i>Anthologie Nègre</i> :.....	54
iii. Fonctions des Collecteurs des Contes au Sein de l'Entreprise Coloniale.....	58
II. L' <i>Anthologie Nègre</i> Face à ses Sources.....	63
i. Paratextes Interprétatifs et Catégorisations.....	63
i a. Les Textes-Sources	64
i b. L'Intertextualité de l' <i>Anthologie Nègre</i>	71
ii. Traces Stylistiques	80
ii a. Caricatures dans les Textes-Sources.....	80
ii b. Transvocalisation chez Cendrars.....	82
III Deux Postures Contradictoires de Cendrars: Le Scientifique et le <i>Nègre</i>	86
i. Ambiguïté du Point de Vue de Cendrars dans le Titre	86
ii. La Conférence de Cendrars Sur la Littérature des <i>Nègres</i>	90

ii a. Le Chapitre <i>Évolution et Civilisation</i> et les Thèses de Cendrars.....	93
ii b. Les Théories Racialistes dans la Conférence	100
ii c. Le « Point d’Orgue » de la Conférence : La Figure du Ventriloque.	104
3. Étude de Cas : Réappropriations Successives de « La Légende des Origines ».....	109
I. Apports de l’Anthropologie Linguistique : Contexte, Entertextualisation.....	117
II. Le Collecteur de « La Légende des Origines: » Trilles, Missionnaire-Ethnologue.....	122
i. Trilles : Fonctions au Gabon.....	122
ii. Les Points de Vue Racialistes de Trilles	126
iii. Les Méthodes de Collecte de Trilles.....	130
iv. Du Missionnaire-Ethnologue au Critique Littéraire.....	134
v. La Réécritures de « La Légende des Origines » par Trilles	138
III. La Réécriture de « La Légende des Origines » par Cendrars.....	142
i. Ethique de la Création chez Cendrars. Violence Primitive et Création.....	142
ii. La Version de « La Légende des Origines » par Cendrars	149
iii. Oralité et Recherche des « Accidents de Langue »	160
4. <i>La Création du Monde</i> , Ballet Nègre des Origines	169
I. De la <i>Fête Nègre</i> au Ballet <i>La Création du Monde</i>	175
II. L’Argument du Ballet <i>La Création du Monde</i> de Cendrars.....	188
III. Une Spectacularisation sur le Mode de l’Étrangeté	194
IV. La Théorie de l’Objet-Spectacle de Fernand Léger.....	200
V. La Réception de <i>La Création du Monde</i>	203

VI. La Réécriture de l'Argument dans <i>Ma Danse</i>	209
CONCLUSION.....	220
WORKS CITED.....	236

Chapter 1

Introduction

L'*Anthologie Nègre* de Blaise Cendrars,¹ une somme de contes « africains » collectés par des administrateurs coloniaux et des missionnaires en Afrique de l'ouest, australe et centrale au début du vingtième siècle, et rassemblés par Cendrars en 1921, n'a fait l'objet d'aucune analyse approfondie jusqu'à ce jour.² Malgré cette lacune, sa réception critique est élogieuse presque à l'unanimité. Les propos suivants, de Jean-Claude Blachère, sont représentatifs d'un des types d'appréciation caractéristiques de cette œuvre : sa valeur ethnographique supposée, et la « proximité de terrain » de Cendrars avec l'Afrique. Blachère écrit en effet 1981 à son sujet :

¹ Qui sera abrégée AN dans cette thèse.

² A l'exception de l'ouvrage de 1977 de Martin Steins (*Blaise Cendrars : Bilans Nègres*), ouvrage le plus critique de l'AN, qui tente de démontrer « le parti pris de se conformer aux préjugés les plus répandus dans le public » (15) de Cendrars. Ce travail, qui posait pourtant des questions très pertinentes, n'a pas été pris en compte par la critique cendrarcienne ultérieure. Un numéro spécial de *Continent Cendrars* de 1991-1992, consacré à l'AN, reproduit la critique de 1922 de l'ethnologue René Basset sur l'exactitude des sources de Cendrars (voir p. 46 de cette thèse). Ce numéro fournit des informations utiles pour cette thèse sur la *Fête Nègre* de 1919 (Volta 36-45), souligne à la fois le « mystère » de l'AN (Flückiger et Trachsel 4) et sa « limpidité » (5) et note le « généreux éclectisme » de sa bibliographie pourtant problématique, comme nous le verrons aux pp.45-57 de cette thèse. Marc Bonhomme propose l'analyse formelle (actancielle) des contes appartenant selon lui au cycle de l'araignée dans l'AN et constate que l'AN offre des mélanges d'ordre thématique, géographique, et génétique car chaque conte est sorti du cycle auquel il appartient (46-53) . Il relève l'emprunt de sources coloniales de Cendrars et conclut que celui-ci concentre son intérêt sur le cadre surnaturel et animiste des contes et leur aspect polyphonique, ce qui convergerait avec ses propres principes stylistiques (50-51). Bonhomme ne relève pas l'antagonisme de ces voix en présence.

Cendrars semble s'efforcer de *cerner méthodiquement les composantes de l'âme noire*. Aux lectures font suite *les expérimentations sur le terrain* ; à l'analyse de la spiritualité nègre ' in situ ' succède l'analyse de la spiritualité du nègre transplanté, réduit en esclavage. (79 ; je souligne)

Pourtant, Cendrars n'a passé que quelques heures sur le sol africain au cours de sa vie, lors d'une escale maritime. Son contact avec ces textes s'est limité à en sélectionner certains, parmi ceux que le jeune écrivain Raymond Radiguet (1903-1923) recopiait pour lui à la Bibliothèque Nationale de Paris.

L'approche de Christine Le Quellec-Cottier, qui a écrit la préface et les dossiers critiques de l'AN dans sa dernière édition chez Denoël en 2005, et qui fera donc autorité pour tout chercheur s'intéressant à cette œuvre, établit que le but de Cendrars serait celui d'une *appréciation artistique* et de *restitution d'un point de vue africain*. Cendrars, selon elle, « s'est fait *griot* pour *rendre voix* à des textes dont il veut *restituer la force vive* » (*Préface* xv; je souligne). On s'étonnera qu'aucune de ces critiques ne s'interroge sur l'histoire de la *généalogie coloniale* de cette œuvre, ni sur la possibilité de médiations relevant de stratégies politiques, ayant pu être effectuées à des niveaux antérieurs de réécritures de ces contes. Il est encore plus surprenant de retrouver *mot pour mot* une critique de Levesque datant de 1947 célébrant « l'amour » et la « compréhension » des noirs par Cendrars, dont l'AN serait le signe, ou la « preuve, » dans une œuvre sur Cendrars parue en 2010. Patrice Delbourg³ écrit en effet dans *L'Odyssée Cendrars* :

Cendrars s'est depuis toujours entiché de culture noire. Il publie en 1921, aux Éditions de la Sirène, *Anthologie Nègre*, gros livre qui nous introduit mieux qu'aucun commentaire de sociologues contemporains au plus profond de la mentalité du continent africain. *Cendrars est certainement le poète du XX^e siècle qui aura le mieux aimé et compris les Noirs pour eux-mêmes*. Il est d'emblée frappé par leur *extrême communion avec la nature*, qui se traduit dans leurs légendes, leurs chants, leurs danses, par ce *paroxysme frénétique qui a sa source*

³ Delbourg est écrivain et l'un des animateurs de l'émission radiophonique de France Culture « Des Papous dans la Tête » dont l'ambition est d'aborder la culture et la littérature de manière ludique et légère.

dans les forces mêmes de la vie saisie à sa racine et l'exprime avec une entière ingénuité. Dans sa cérébralité restrictive, l'art des hommes blancs d'Europe et d'Amérique est pauvre en regard de cette puissance magique qui fait du 'nègre,' quand il se livre aux forces primitives, la voix de toute la nature. (31 ; je souligne)

« Paroxysme frénétique, » « extrême communion avec la nature, » « entière ingénuité, » « puissance magique, » ce vocabulaire semble résumer toutes les thèses raciales sur les noirs datant du dix-neuvième siècle, ainsi que les prémisses de la négrophilie des artistes français de l'avant-garde parisienne qui peuvent être grossièrement schématisés dans cette phrase : « *Dans sa cérébralité restrictive, l'art des hommes blancs d'Europe et d'Amérique est pauvre en regard de cette puissance magique qui fait du 'nègre,' quand il se livre aux forces primitives, la voix de toute la nature* » (31 ; je souligne). De plus, Delbourg avance la thèse que la sociologie (veut-il dire l'anthropologie ?) actuelle serait une *régression* par rapport aux textes d'ethnologie coloniale du début du siècle : « gros livre qui nous *introduit mieux qu'aucun commentaire de sociologues contemporains* au plus profond de la mentalité du continent africain » (31). Non seulement cette critique répète quasiment mot pour mot (sans la citer) une appréciation de l'œuvre datant de 1947⁴ qui ne résultait d'aucune analyse approfondie de l'AN, mais elle reproduit les éléments d'une idéologie raciale qui semble donc persister parmi les intellectuels de la France du vingt-et-unième siècle.

L'absence d'une réévaluation de cette œuvre semble donc parfois, comme c'est ici le cas, s'accompagner d'un certain aveuglement, voire de complaisance, par rapport à des continuités d'une idéologie raciale. Ce travail propose donc d'apporter de nouvelles pistes, jamais explorées jusqu'ici, pour une réévaluation de l'AN. Afin de

⁴ Cette phrase écrite en 1947 par Levesque « Cendrars est certainement le poète qui aura le mieux aimé et compris les Noirs pour eux-mêmes » (51) est reprise ainsi par Delbourg, qui n'indique pas cet emprunt : « Cendrars est certainement le poète du XX^e siècle qui aura le mieux aimé et compris les Noirs pour eux-mêmes » (31).

revisiter cette œuvre, un parcours de son contexte de réception, en particulier celui de la « vogue nègre » de l'entre-deux guerre, s'impose tout d'abord.

Les artistes de l'avant-garde parisienne des années vingt à quarante partagent une même obsession « négrophile »,⁵ au point que Paris a été décrite par certains critiques comme le *centre culturel de la France coloniale*.⁶ Peintres (Pablo Picasso, Fernand Léger), écrivains (Apollinaire, Leiris, Bataille, Breton, Morand, Cendrars), musiciens (Milhaud), et danseurs⁷ partagent une même fascination pour l'Afrique, les Africains noirs et les Afro-Américains. En 1921, le Martiniquais René Maran reçoit le prix Goncourt pour son roman *Batouala*, et Blaise Cendrars publie son AN. La critique d'art Archer-Shaw décrit ainsi l'évolution de ce terme, et l'avènement de ce phénomène *négrophile* aux aspects contradictoires, qui touche de nombreux artistes d'avant-garde :

In the 1920's, the term was *used positively by the Parisian Avant-Garde to affirm their deviant love of the negro*. The word's origin, however, are not so flattering. To be called a 'negrophile' or 'nigger lover' in the nineteenth century was to be damned as a supporter of liberal attitudes towards slavery and its abolitionism. Even more negatively, negrophiles were sometimes accused of having deviant sexual appetites for blacks, thereby placing them *outside 'civilized' society's moral boundaries*. (Archer-Shaw 9 ; je souligne)

⁵ Cet excentrisme culturel traverse toute l'avant-garde, comme le note Martine Antle dans son ouvrage *Les Cultures du Surréalisme*. Le surréalisme, en particulier, « ... se propage hors des frontières géographiques européennes et se développe sur plusieurs continents » (13) (publications en langue arabe, en Amérique latine et au Japon, à la Martinique avec Aimé Césaire). Cet ouvrage étudie, entre autres, comment le surréalisme chez Breton, chez Artaud et en général dans les media négligés de la photographie et du théâtre, « ... décentre la subjectivité et situe le surréalisme dans un rapport direct avec la différence culturelle » (14).

⁶ Le terme *négrophilie* a d'abord été utilisé par Jean Laude dans le dernier chapitre de son livre *La Peinture Française (1905-1914) et l'Art Nègre*, repris ensuite par James Clifford dans son essai « Negrophilia, » puis par les organisateurs de « White on Black : Images of Blacks in Popular Culture - An Exhibition of the Negrophilia Collection », une exposition qui s'est tenue au Tropenmuseum d'Amsterdam, de décembre 1989 à août 1990.

⁷ Picasso imite les sculptures *nègres* dès l'avant-guerre, le jazz et le ragtime envahissent l'Europe juste après celle-ci, Stravinsky publie son *Piano Rag Music* (1919), Blaise Cendrars publie *l'Anthologie Nègre* (1921), André Gide *Le Voyage au Congo* (1927), le Swing et le Jazz envahissent l'arène musicale.

Malgré leur valorisation du « primitif », les artistes de l'avant-garde ne dissociaient pas ce terme des connotations péjoratives qu'il avait acquies depuis le dix-neuvième siècle à travers les théories hiérarchisantes sur les races. Archer-Shaw résume ainsi cette ambivalence:

The Parisian avant-garde exploited the word's more negative readings – its links with blackness, savagery and deviance – because it suited their need to outrage. It also expressed their romanticized interest in origins, the prehistoric, the archaic and meso-American cultures. (11)

Selon elle, le terme *primitif* renforce certaines notions binaires et relations de pouvoir issues du colonialisme, et le primitivisme dans l'art n'est qu'un produit de l'esprit occidental, qui renseigne plus sur l'Occident que sur l'Afrique : « What seems to be a relationship between two parties - the 'civilized' and the 'savage' - is in fact singular, involving only the self and its actions. If any duality exists, it is in the act of one party 'primitivizing' the other » (12).

Selon Shelton, les intellectuels de l'avant-garde désirent fuir et provoquer le monde bourgeois en se référant à une véritable « mythologie du nègre » (321) fantasmatique et ambiguë. Cette mythologie trouve donc ses origines dans certains discours « scientifiques » depuis la fin du dix-neuvième siècle, et a pris des formes d'apparences contradictoires. Négrophobes,⁸ négrophiles,⁹ africanophiles¹⁰ et

⁸Par exemple les « experts » de la « sociologie coloniale » inspirée par Gustave Le Bon, dont le congrès fut tenu à Paris en 1900. Leur ouvrage de référence, *Psychologie de la Colonisation Française dans ses Rapports avec les Sociétés Indigènes* de Léopold de Saussure, fournit des images extrêmement infériorisantes des « indigènes » (Sibeud 158-160).

⁹ Des intellectuels qui défendaient l'idée d'assimilation et de respect des colonisés mais en ignorant les rapports de domination présents, par exemple Jean Hess qui publia un recueil de légendes Yoruba, *L'Âme Nègre*, en 1898. Voir aussi la Société d'ethnographie de Paris qui s'opposait à l'anthropologie raciale depuis 1859, au nom d'une spiritualité, définie de manière très imprécise, des Africains (Sibeud 162-163).

négrologues,¹¹ chacun se prétendait spécialiste du nouveau sujet d'étude mystérieux qu'était le *nègre*, et il s'avérait très difficile de séparer les savoirs « objectifs » des fantasmes.

De plus, l'évolution rapide de la culture visuelle (photographie, puis cinéma), liée aux développements technologiques apparus dès la fin du dix-neuvième siècle avait permis de présenter au grand public le résultat de recherches ethnographiques très en vogue, en particulier sur l'Afrique, mais aussi de diffuser une propagande coloniale intense. Selon Steins, au début du vingtième siècle, le public français réclame un contact plus proche, plus « vrai » avec ces « indigènes » (11). Le cinéma, ethnographique ou de fiction (mais les deux se confondent souvent), joue un rôle prépondérant dans cette nouvelle propagande de l'état colonial français, soutenue par le public qui pense acquérir une « connaissance positive » des peuples colonisés.

Fatimah Tobing Rony distingue trois styles dans les débuts du cinéma à vocation ethnographique, difficilement dissociables du film de fiction :¹² L'inscription (dans le travail de Regnault ou le corps de l'autre est un signifiant unidimensionnel qui fonctionne comme un hiéroglyphe), la taxidermie (le natif exotique, perçu comme appartenant à une espèce disparue, est ramené à la vie par l'entremise taxidermique du film), et la

¹⁰ Des savants qui s'opposaient à la fois aux stéréotypes raciaux et aux discours négrophiles, les jugeant basés sur les mêmes généralisations, et en réponse aux nouvelles approches sociologiques de l'école de Durkheim, qui s'éleva contre la biologie réductionniste. Barot publie par exemple *L'Âme Soudanaise* en 1902, qui ne cherche plus à établir un portrait de l'« âme nègre » en général. Ces savants réduisent leurs observations aux seules populations qu'ils ont étudiées (Sibeud 164).

¹¹ Une forme d'africanisme dont le nom fut inventé par Delafosse, qui selon Sibeud se distingue des négrophobes et des négrophiles par son point de vue plus « scientifique », défini comme ni sentimental, ni utilitaire. Delafosse établit les bases de l'ethnologie moderne en privilégiant l'étude des individus et des cultures plutôt que celle des « races, » et l'étude sur le terrain. Il publie notamment une étude sur *Les Libériens et les Baoulés Nègres Dits Civilisés et Nègres Dits Sauvages* en 1901 (Sibeud 164-165).

¹² Voir notamment le film *Pepe le Moko* (Julien Duvivier, 1937) et ses digressions à valeur documentaire, qui montre la Casbah d'Alger et ses habitants, présentés comme des insectes puants, grouillant dans l'anarchie la plus totale.

tératologie ou le film racial (thème récurrent du monstre et de l'hybridation, par exemple *King Kong* ou *Princesse Tam-Tam*) qui véhiculent l'idée d'une supériorité occidentale, et justifient la domination des peuples colonisés. Les représentations de l'Afrique au cinéma et dans les médias utilisent donc un matériel culturel *préexistant*.

Gobineau, dans son *Essai sur l'Inégalité des Races Humaines* (1853-55), divise l'humanité en trois « races » : noirs, jaunes et blancs, par ordre d'infériorité décroissante. La faculté de penser des noirs est décrite comme nulle. Selon Christopher Miller dans *Bland Darkness*, cette notion de *nullité* est primordiale pour comprendre la conception européenne de l'Afrique noire. Selon Danielle Mezzana, les perceptions négatives autour de l'Afrique se regroupent autour de *caractéristiques culturelles* (altérité irréductible, mise en spectacle dans les expositions coloniales), de *mentalités* (les Africains seraient irrationnels, indolents, primitifs, prélogiques, dominés par la magie, le rituel et le sacré) et de *compétences* (compétences cognitives et organisationnelles incohérentes, aspect tribal anarchique).

Cette évolution du regard est survenue au croisement de deux autres évolutions significatives : celles de la biologie et de l'anthropologie raciale,¹³ développées dès la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, et visant à établir une hiérarchie de l'humain, basée sur l'observation visuelle des corps.¹⁴ En parallèle, les

¹³ Basées sur les théories de la race en France : le racialisme pessimiste de Gobineau (1816-1855), le racialisme évolutionniste lié au darwinisme social (Gustave Le Bon, 1841-1931), et l'eugénisme (Georges Vacher de Lapouge, 1854-1936).

¹⁴ L'hypothèse d'une hiérarchie des races humaines se basait sur une observation et des mesures des corps (craniométrie, anthropométrie en général des raciologues de la Société d'Anthropologie de Paris, dont Paul de Broca) à la suite des études d'anatomie comparée des naturalistes depuis la fin du dix-huitième siècle. Leur but était de différencier les hommes des animaux (Cuvier, Etienne Geoffroy Saint Hilaire, Virey). Voir à ce sujet l'ouvrage de Carole Reynaud Paligot : *La République Raciale* (en particulier pp. 9-53). Dans "Black Bodies, White Bodies" Sander L. Gilman rappelle par exemple que la sexualité des noirs était associée à des déviances depuis le dix-huitième siècle, et que la *Venus Hottentot*, Saartjie Baartman (1789-

nombreux spectacles ethnographiques, notamment la section coloniale de l'Exposition universelle de 1900 ou ceux présentés à l'Exposition coloniale internationale de Paris en 1931, ont permis d'établir une « nouvelle vérité d'évidence » visuelle à travers la mise en spectacle de l'Autre, une pédagogie et une politique du regard qui a pallié à l'incompatibilité théorique entre la colonisation française et l'universalisme hérité des Lumières, et fourni ainsi des justifications à cette entreprise coloniale.¹⁵

Cette mythologie du *nègre* repose sur une dichotomie entre intellect et corporalité, raison et folie,¹⁶ civilisation et instinct. Or, selon Inge Baxmann, la modernité et l'expérience des grandes métropoles a créé une rupture dans les modes de perception, qui se traduit en partie par une nouvelle culture du sensible, et requiert une « primitivisation des sens » dans un monde désormais « caractérisé par la polyrythmie, par mouvements et contre mouvements, par la simultanéité de rythmes différents » (255). Cela se traduit selon elle par un double mouvement dichotomique de *valorisation* ou de *rééducation* de certains modes de perception (le mode sensible, l'intuition) et de *dévalorisation* d'autre

1815), dont les organes génitaux furent examinés par Cuvier, et conservés dans du formol au Musée de l'Homme à Paris jusqu'en 1994, représentait les noirs en général, et en particulier une sexualité féminine anormale aussi associée aux prostituées blanches.

¹⁵ Voir Gilles Manceron, « Les 'Sauvages' et les Droits de l'Homme : Le Paradoxe Républicain. » On peut en effet parler d'un paradoxe républicain en France, patrie de « l'égalité et des droits de l'homme », mais dont le discours officiel a pourtant forgé une exception « allant de soi » pour refuser ces droits aux peuples colonisés, comme le souligne Manceron (400). Selon lui, « C'est avec la seconde vague de colonisation, qui a débuté par la conquête de l'Algérie, que l'on a vu, au dix-neuvième siècle, libéraux et républicains recourir à des contorsions idéologiques pour rendre compatibles les droits de l'homme et leur négation dans le projet colonial » (410).

¹⁶ Voir l'ouvrage de Bernard Mouralis : *L'Europe, l'Afrique et la Folie*. Cet ouvrage étudie « ... la façon dont la catégorie de la folie a pu être utilisée dans l'élaboration, tant par les Européens que par les Africains, d'une image de l'Afrique » (12). En effet, en insistant sur la nature *pathologique* de la folie, le premier tiers du dix-neuvième siècle donne naissance à la science des maladies mentales comme relevant de l'ordre de l'observation et des classements et crée une distinction entre le normal et le pathologique qui allait un demi-siècle plus tard « offrir à l'anthropologie naissante un champ fécond de réflexion » (37). Selon Mouralis, il s'effectue à ce moment un glissement qui fait qu'« il existe bien une homologie entre le rapport qui réunit le psychiatre et le fou et celui qui réunit l'anthropologue et le primitif » (41).

modes (l'intellect) associée de stratégies *d'évacuation* (*oublier* les codes conventionnels appris) et *d'appropriation* de nouveaux codes (en apprendre ou « réapprendre » d'autres). Selon Baxmann, « les mouvements artistiques d'avant-garde voulaient élever la perception des masses au niveau des possibilités offertes par la culture technique. Cela impliquait à la fois *une stratégie de l'oubli* et une stratégie de *rééducation des sens* » (255 ; je souligne) qui se traduisait par un « bombardement simultané des sens par des stimuli hétérogènes [qui] visait à bousculer des habitudes perceptives et à mettre en action une simultanéité des états de conscience » (258).

Ces *stratégies de l'oubli* et d'appropriation sont essentielles pour comprendre le primitivisme de l'entre-deux guerres. En effet, le *nègre*, perçu comme l'antithèse des valeurs occidentales, va fournir un contre-modèle parfait, rendu accessible par la colonisation. Cette primitivisation des sens requiert un rejet de toute culture livresque, perçue comme détachée du sensible. Selon Baxmann, « le futurisme, par exemple, préconisa la rupture systématique avec les archives de mémoire collective d'un savoir livresque telles que les musées, les académies ou les bibliothèques » (261). Le mythe d'une Afrique sans histoire et sans culture, aux langues ancrées dans le concret,¹⁷ et surtout sans culture livresque ni écrite est donc valorisé par les artistes de l'avant-garde et conçu comme un modèle d'imitation et d'appropriation.

De plus, un nouveau regard ethnographique réévalue les cultures orales en leur portant un nouvel intérêt. Selon Havelock, « il ne faut pas associer nécessairement

¹⁷ Par exemple, les langues africaines, qui sont étudiées à travers un prisme racialisé, abondent selon Lucien Lévy-Bruhl en catégories concrètes, à l'inverse des langues occidentales, qui seraient plus abstraites et conceptuelles. Lévy-Bruhl écrit dans *La Mentalité primitive* « Chez les primitifs, la pensée et la langue sont de caractère presque exclusivement concret... D'un mot, notre mentalité est surtout 'conceptuelle' et l'autre ne l'est guère » (506).

l'usage de l'écriture avec la culture» (22). Havelock crée également un lien biologique entre la capacité de penser et le langage vocal. Selon lui, la pensée, caractéristique de l'humain, et « sa capacité de parler et de communiquer à travers le langage vocal » sont selon lui « étroitement liée[s] (du point de vue biologique) » (22).

Cette revalorisation du sensible va donc s'accompagner d'un nouvel intérêt pour l'oralité et la corporalité.¹⁸ Selon Baxmann, « La danse moderne se trouva ainsi au centre des tentatives pour développer une nouvelle culture de masse contre la culture intellectuelle. » pour constituer le modèle d'une nouvelle expérience du temps et d'une « pluriperspective de l'espace » (255).

Ainsi, les Ballets Suédois de Rolf de Maré produisent en 1923 le premier « ballet nègre » *La Création du Monde*,¹⁹ basé sur une légende africaine tirée de l'AN de Cendrars, « La Légende des Origines, » sur une chorégraphie de Jean Börlin,²⁰ en associant le mode de l'oral²¹ et du corporel. Cendrars avait déjà adapté ce texte, « La Légende des Origines, » en 1919, lors d'une soirée parisienne consacrée à l'art africain et organisée à la demande de Paul Guillaume, premier marchand parisien d'art africain.²²

¹⁸ Les dadaïstes s'intéressent bien sur à l'oralité africaine (« Poèmes nègres » de Tzara, « soirées nègres » qui mettaient l'accent sur le cri) Katherine Papachristos note que « Tzara est ... un des premiers qui, avec le linguiste Saussure, soulignent le fait que le langage est avant tout un phénomène parlé » (15) Elle note cependant que « Pour Tzara la pensée ne se limite pas au seul acte de phonation essentiellement biologique et culturel.... La philosophie linguistique de Tzara rejoint celle de Bakhtin, pour qui la parole est d'ordre social, rompant ainsi avec l'individualisme saussurien et le formalisme russe » (15).

¹⁹ Abréviée CDM dans ce travail.

²⁰ Jean Börlin, hanté par l'art africain, avait dansé auparavant le solo *Sculpture Nègre* sur une musique de Scriabine à la Comédie des Champs-Élysées en 1920.

²¹ Puisque l'argument de ce ballet est l'adaptation d'une légende orale du Gabon– mais cette légende ne sera pas contée dans ce spectacle, basé uniquement sur le mouvement.

²² Cette première adaptation scénique de la légende, antérieure au ballet, comportait par contre un conteur.

L'appropriation (et la commercialisation lucrative) de formes d'art africaines relève donc de cette démarche de rejet de codes existants et d'appropriation de codes souhaités, plus que d'un véritable intérêt pour ces formes d'art et les cultures dont elles proviennent. Ainsi, comme le souligne Gendron, « ... one must recognize the primary role played by the avant-garde and its allies in the commodification of everything that was called 'negro' » (107). Mais selon Archer-Shaw, les historiens de l'art se sont rarement interrogés sur les motivations de la négrophilie partagée par les artistes parisiens des années vingt. Elle note,

When the relationship between black people and Parisian artists was addressed, it was often glamorized with jazzy language and flagrant descriptions that contrasted sharply with other areas of modernist discourse. It was as though the mere mention of black culture called for a lightening of the spirit and for more frivolous purpose. (10)

Le champ de la littérature sera aussi un des lieux privilégiés, paradoxalement, du rejet de la culture livresque. Quelles sont les formes de ce rejet ? Comme le remarque très justement Jérôme Meizoz, les années 1919-1939, dans lesquelles s'inscrivent les deux œuvres étudiées ici, sont *L'Ère du Roman Parlant*.²³ Selon Meizoz,

Comme il y a un cinéma parlant qui naît à la charnière des années 1920 et 1930, il y a un 'roman parlant,' un roman qui donne l'illusion que l'on vous parle directement à l'oreille. Qui cherche à imposer la sensation de la parole vive, à faire oublier la lettre, le texte écrit, qui s'interpose entre l'auteur de l'énoncé romanesque et le lecteur. Cette technique consiste à oraliser la voix narrative, jusqu'à donner lieu à de véritables récits (fictivement) *oralisés*. (*L'Age du Roman* 16 ; en italique dans le texte).

Les auteurs poussent alors très loin l'intrusion de la langue parlée. Selon Meizoz, le registre populaire de personnages de la masse, s'il faisait déjà l'objet d'un intérêt croissant des écrivains français depuis le dix-neuvième siècle, était jusqu'ici

²³ Titre de l'ouvrage de Meizoz sur ce sujet.

principalement l'objet d'un discours littéraire auquel il était soumis, et cloisonné par des procédés tels que le guillemet, l'italique ou la citation. Céline sera l'un des premiers auteurs à décloisonner cette oralité avec son narrateur Bardamu dans *Voyage au Bout de la Nuit* en 1932. Des niveaux de langues populaires sont donc valorisés, au niveau lexical et grammatical. Pour beaucoup d'écrivains, cette intrusion du parler populaire dans la littérature se traduit en effet par un *piétinement de la grammaire* :

Je piétine la syntaxe parce qu'elle doit être piétinée. C'est du raisin. Vous saisissez. Les phrases fautives ou vicieuses, les inadaptations de leurs parties contre elles, l'oubli de ce qui a été dit, ... le désaccord, ... l'inattention la règle, les confusions de temps ... voilà mon caractère. » (Aragon cité par Meizoz, *L'Age du Roman* 25)

On retrouve clairement cette volonté de désapprendre les règles du « bien parler » chez Cendrars, écrivain d'origine Suisse et donc périphérique,²⁴ qui revendique *Le Droit de Mal Écrire*.²⁵ Cendrars était fasciné par le « style primesautier, cru, direct » (*Bourlinguer* 11) langue vitale et *virile* selon lui, qu'il associait aux aventuriers et aux conquérants :

... les voyageurs, les marins, les hommes d'armes, les découvreurs, tous aventuriers pas très forts sur la grammaire, chancelant sur l'orthographe d'une langue encore instable, mais qui écrivaient comme ils parlaient, les bougres, parce qu'ils étaient des grands vivants, ne faisaient de rhétorique, mais avaient quelque chose à dire et le monde entier à raconter. (*Bourlinguer* 9-10 ; je souligne)

Cendrars cite ce registre de personnages à de nombreuses reprises dans son œuvre, en y juxtaposant une catégorie supplémentaire, celle du *nègre* ou du *sauvage*, élément essentiel pour comprendre l'AN. En effet, le fait de mettre sur le même plan la langue des découvreurs, des conquérants militaires et des *nègres*, annulait certains antagonismes

²⁴ Cendrars (qui était fasciné par le parler populaire des Parisiens) conserva un accent Neuchâtelois toute sa vie. Selon Meizoz, « De même que dans le cas de Rousseau qui ... garda son accent genevois toute sa vie ... on peut faire l'hypothèse que l'accent de Cendrars a joué un rôle de 'stigmaté,' positif ou négatif selon les contextes, d'une identité marginale dans le milieu littéraire parisien » (*Roman Parlant* 285-286).

²⁵ Titre d'un ouvrage de Meizoz.

politiques, c'est-à-dire le fait que les premiers aient pu assujettir les seconds et commettre sur eux des violences barbares, comme nous le verrons dans son évocation élogieuse de l'explorateur sanguinaire Stanley.²⁶

Cendrars associait également les « apaches, » figure du parisien marginal et populaire, voire criminel, et les *nègres* :

J'aime les légendes, les dialectes, les fautes de langage, les romans policiers, la chair des filles, le soleil, la tour Eiffel, les apaches, les bons nègres, et ce rusé d'européen qui jouit, coquenard, de la modernité. Ou je vais ? Je n'en sais rien. Puisque j'entre même dans les musées. (« Le Principe » 46)

Ce même leitmotiv est réutilisé ici au sujet de la danse, dans l'hommage que Cendrars fait au danseur Jean Börlin, chorégraphe du ballet La CDM dont Cendrars écrit l'argument en 1923 :

J'ai dit un jour à Jean Börlin : 'Mon vieux, tu ne sais pas danser.' Et je lui expliquai 'Comprends-moi bien. Tu es sur le même plan que *les matelots, les mulâtres, les nègres, les sauvages*, et c'est ce que j'admire le plus en toi. Avec tes pieds de paysan suédois, tu te places exactement aux antipodes des Ballets Russes, tu bouscules la tradition du ballet français ...' et je l'entraînais voir comment l'on danse à Paris.... Affiches et haut-parleurs *vous y font oublier les enseignements de l'Académie de danse, la sciatique et le temps, la mesure et le goût, la mièvrerie et la virtuosité. Quand on a tout oublié, ca y est, on a trouvé le rythme, le beau rythme d'aujourd'hui* qui porte les cinq continents nouveaux : *la discipline, l'équilibre, la santé, la force, la vitesse.* (Hommage 123 ; je souligne)

L'*oubli* de *normes* kinesthésiques est ici valorisé par Cendrars, qui associe cette absence de savoir-faire aux aventuriers, explorateurs et *nègres*, et participe simultanément, et paradoxalement, d'une nouvelle *discipline* du corps moderne. Cendrars prend de manière systématique le contre-pied du critique de danse André Levinson, véritable autorité en la

²⁶ Voir p. 145 de cette thèse.

matière à l'époque, qui critiquait les Ballets Suédois sur la base de leur formation technique insuffisante selon lui.²⁷

L'intérêt de Cendrars pour ce parler populaire et son association à celui des *nègres* ne relève pas chez Cendrars d'un intérêt politique pour les classes ouvrières, ni pour les Africains colonisés. Comme l'a bien montré Émile Szittyá dans son article « Logique de la Vie Contradictoire de Blaise Cendrars, » Cendrars était un simple observateur de la vie politique, malgré ses sympathies anarchistes de droite. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Cendrars s'est intéressé aux légendes *russe*s et *africaine*s, sans se préoccuper réellement de la révolution russe ni de la colonisation de l'Afrique. Les contes russes et africains lui fournissaient le matériau poétique premier pour sa création, qui était rarement originale et participait principalement d'une technique de collage, de réécriture de documentaire, ou de récits autobiographiques.

Pourtant, très peu de critiques se sont interrogés sur les problèmes éthiques que cette appropriation posait dans l'AN.²⁸ En effet, les modifications et instrumentalisation de ces contes pour des fonctions d'évangélisation, de connaissance et de sujétion des Africains en contexte de domination coloniale, puis leur publication par Cendrars sous son seul nom d'auteur ne participent-ils pas de formes de violence culturelle telle que Johan Galtung les décrit ainsi :

By 'cultural violence' we mean those aspects of culture, the symbolic sphere of our existence - exemplified by religion and ideology, language and art, empirical science and formal science (logic, mathematics) - that can be used to justify or legitimize direct or structural violence. (291)

²⁷ Levinson décrit en effet ainsi Börlin, qu'il a vu « marteler de ses gros souliers, sonores comme des sabots, le rythme traînant et brutalement marqué du 'halling' national » (389), danse du folklore scandinave. Reste à savoir si Börlin apprécia l'hommage de Cendrars. En effet, une version ultérieure de ce texte ne contient plus la phrase « Tu ne sais pas danser. »

²⁸ A l'exception de Martin Steins (1977).

Selon Meizoz, pourtant, le nouveau type de dispositifs narratifs présent dans le roman parlant « peut être interprété sociologiquement : la langue unique étant une visée politique, non un fait historique, tout choix dans la variation inhérente à la langue est assimilable à une ‘prise de position’ dans le camp littéraire » (*L’Age du Roman* 27). Meizoz note en effet que cette technique littéraire est d’abord très contestée par la critique de presse parce qu’elle va à l’encontre des règles du roman traditionnel : « Que devient *la régie littéraire*, si le narrateur commence à s’exprimer comme un personnage, si le récit est donné comme *un dire immédiat*, avec des accents, des tournures familières voire vulgaires et *même des ‘fautes’* ? » (16 ; je souligne).

Or, Cendrars, qui utilise certaines de ces techniques dans ses romans (*L’Or, Dan Yack*) semble de plus *reléguer la régie auctoriale et narrative* à des conteurs africains, dont les contes seraient le *dire immédiat*, c'est-à-dire non médié, dans son recueil de littérature orale africaine, l’AN. Le fait de tenter de retranscrire les « ratés » de la langue, associés au mode oral, apparaît aussi comme l’abandon suprême des règles de la grammaire et du français correct. De plus, Cendrars insère dans le canon littéraire, avec l’AN, un genre habituellement dévalué dans la culture occidentale scriptocentrique, la littérature orale, ce qui apparaît comme un geste hautement transgressif dans le champ littéraire. Cette AN sera donc (et est toujours) perçue comme telle par la critique cendrarcienne, qui y voit également un exercice d’innutrition pour le poète.²⁹ Celle-ci

²⁹ La critique postcoloniale sur la littérature francophone subsaharienne (Moura et Ricard) cite cependant cette œuvre dans l’histoire de cette littérature comme une un recueil d’ersatz de l’oralité africaine, mais aucune analyse n’en a été effectuée jusqu’à ce jour pour le démontrer. Ce travail vise donc à créer un lien méthodologique entre cette critique postcoloniale et les études cendrarciennes sur cette œuvre.

n'hésitera pas, en effet, à y voir un exemple de *déterritorialisation*, un concept de Deleuze et Guattari qui concerne les littératures minoritaires.

Pourtant, comme ce travail vise à le démontrer, la publication de ces contes africains, loin de consister en un renoncement à la régie auctoriale et narrative, loin d'insérer une hétérogénéité d'énonciation que Bakhtin définit comme le dialogisme littéraire, réinsère dans le champ littéraire des textes qui sont ordonnés selon un principe monologique par les sources de Cendrars. Ces textes reflètent en effet les relations de domination coloniale et de subordination de l'autre africain et sont instrumentalisés. Les processus de réécritures de ces contes les transforment en *ersatz* de littérature orale (Ricard, *Littératures* 36) dont les valeurs axiologiques sont perverties pour refléter la situation coloniale et prennent toutes les caractéristiques de l'écrit. C'est ce que le premier chapitre de cette étude, consacré à la recontextualisation de la genèse de l'AN, à travers une étude de ses sources, et le deuxième chapitre, qui analyse la réécriture par Cendrars d'une légende d'abord transcrite par un missionnaire dans un but de collecte ethnologique et d'évangélisation, vise à démontrer.

Un parcours de la biographie et de l'œuvre de Cendrars s'impose ici, car certains éléments en seront pertinents dans ce travail. Blaise Cendrars, né Frédéric-Louis Sauser (1887-1961), était d'origine Suisse, et devint Français en 1916. Il abandonne rapidement des études en psychiatrie. Presqu'entièrement autodidacte et polyglotte, il voyagera dès son enfance et tout au long de sa vie, ce qui sera à l'origine de son surnom célèbre de *bourlingueur*, véritable légende d'auteur-aventurier qui le positionne aussi comme « écrivain excentrique. »³⁰ C'est lors d'un voyage en bateau à New York, durant lequel il

³⁰ Voir l'article de Sushi Kao : « Les Excursions de Cendrars, ou l'Écriture Excentrique » et les nombreuses mentions du caractère excentrique de l'écriture de Cendrars, par exemple lorsqu'Yvette Bozon-Scalzitti

dévore des lectures de Goethe, Nerval, Balzac, et Rémy de Gourmont³¹ dont il est un grand admirateur, qu'il se rebaptise Blaise Cendrars. Le prénom Blaise fut inspiré de *braise*, et Cendrars de *cedres*, auquel a été ajouté *art*. Ce choix reflète le profond désir d'inventer de nouveaux styles, de détruire l'ancien et de créer du nouveau, et invoque l'imagerie du feu, présente dans toute l'œuvre de Cendrars :³²

L'écriture est un incendie qui embrase un grand remue-ménage d'idées et qui fait flamboyer des associations d'images avant de les réduire en braises crépitantes et en cendres retombantes. Mais si la flamme déclenche l'alerte, la spontanéité du feu reste mystérieuse. Car écrire c'est brûler vif, mais c'est aussi renaître de ses cendres. (*L'homme Foudroyé* 49)

En 1912, Cendrars fonde avec l'écrivain anarchiste russe Emile Szittyta la revue *Les Hommes Nouveaux* et publie son premier grand poème, *Les Pâques*. Il rencontre Guillaume Apollinaire qui lui présente l'avant-garde parisienne. Il s'engage dans la Légion étrangère en 1915 et il perd son bras droit au combat en Champagne, le 28 septembre 1915.³³ Cendrars est le premier signataire de l'appel aux étrangers à s'engager au combat qu'il signe avec seize autres personnes. André Picciola reproduit dans son article cet appel :

écrit, au sujet de son œuvre *L'Eubage. Aux Antipodes de l'Unité* associant cet excentrisme un retour aux origines : « De la fuite schizophrénique, ce voyage spatial à toute l'intensité, *excentrique*, débordante, explosive. S'il est un retour, il n'est pas un retour à la source, mais *aux 'sources' de 'la vie'* » (23 ; je souligne).

³¹ Rémy de Gourmont (1858-1915), était écrivain et co-fondateur de la revue littéraire *Mercure de France* en 1890, qui publie notamment les premiers travaux d'Apollinaire. Poète symboliste, romancier et dramaturge anarchiste, ayant parfois des propos sexistes et homophobes, il publie en 1891 un article anti-nationaliste dans le *Mercure* (« Le Joujou Patriotique ») qui lui coûte son poste. Il se place pourtant en défenseur de la langue française contre les influences étrangères. Il est l'auteur de *L'esthétique de la Langue Française* (1899), *La culture des Idées* (1900), et *Le Problème du Style* (1902). Bibliothécaire à la Bibliothèque Nationale, il est persuadé que toutes sortes de textes peuvent prétendre au statut de « poésie » comme Cendrars qui y glane toutes sortes de documents.

³² Ce qui est aussi perçu à travers le titre de plusieurs de ses œuvres : *La Fin du Monde Filmée par l'Ange Notre-Dame* (Cendrars 1919), et le ballet *La CDM* (1923), inspiré d'un de ses contes africains. Dans ces deux œuvres sont déjà opposés l'univers du monde moderne occidental et celui de l'Afrique, associé à la création et au renouveau.

³³ Un ouvrage édité par Claude Leroy a été publié à ce sujet : *Blaise Cendrars et la Guerre*.

L'heure est grave. *Tout homme digne de ce nom* doit aujourd'hui agir, doit se défendre de rester inactif, au milieu de la plus formidable déflagration que l'histoire ait jamais pu enregistrer . . . Des étrangers, amis de la France, qui pendant leur séjour en France ont appris à l'aimer et à la chérir comme une seconde patrie, sentent le besoin impérieux de *lui offrir leur bras*. . . . Nous qui avons trouvé en France la nourriture matérielle, groupons-nous en un faisceau solide de volontés mises au service de *la plus grande France*. (22 ; je souligne)

On perçoit dans ces lignes les points communs avec le courant du *vitalisme*, valorisant l'*action* virile, et celui du futurisme (cette « formidable déflagration »). Serge Fauchereau relève les contradictions de cette démarche patriotique de Cendrars dans son ouvrage récent sur les avant-gardes du vingtième siècle :

Août 1914. C'est la guerre. Avec la propagande, les nationalismes s'exaspèrent. Rétrospectivement, les mentalités des belligérants ne sont pas faciles à comprendre. . . . On ne comprend pas Apollinaire et Cendrars partant tuer du 'Boche' alors qu'ils ont été reçus fraternellement par leurs amis allemands l'année précédente. (85)

Cendrars consacre plusieurs œuvres à la guerre (*J'ai Tué* en 1918, *J'ai Saigné*, 1938), qu'il dit l'avoir « tiré d'une ornière d'esthète » où il allait « s'enliser. » Selon Becker, Cendrars en faisait au combat « nettement plus qu'on ne lui demandait, quitte à subir certains désagréments d'initiatives jugées contestables » (20). Cendrars décrit dans *J'ai Tué* l'« ivresse » guerrière de « joie » et de « fureur » du combat, qui « noircit » les soldats :

Sautant les pieds en avant dans un bout de tranchée, tuant, retuant du Boche, chassant les prisonniers devant nous, descendant au fond des sapes *pour les nettoyer*, remontant au jour, nous perdant, nous appelant, nous retrouvant, *ivres de joie et de fureur*. *Ce fut un joli massacre*. *Nous étions noirs*, sales, déchirés, échevelés, la plupart tête nue et tous avec des balafres et des égratignures et les bras troussés. *On riait*. (120)

Faut-il lire dans cette évocation d'une furie virile, violente, barbare et joyeuse, la base d'une mythologie du *nègre* chez Cendrars ?

Le critique Jeff Bursey a souligné la difficulté de situer Cendrars dans un courant artistique: “When he is discussed, he is considered unclassifiable or else a Dadaist, a surrealist, a verbal cubist, a futurist, a Bohemian, or an antiromantic”(63). Cendrars était cependant fortement influencé par le futurisme, un mouvement artistique né en Italie en 1909 sous l’égide de Marinetti, et par le courant du vitalisme.³⁴ Meizoz note au sujet de l’idéologie de Cendrars :

Influencée par le vitalisme qui dès le début du siècle s’est répandu dans le monde intellectuel (Bergson, Sorel), son idéologie personnelle, marquée par le motif Nietzsche du surhomme et celui, Stirnérien, du ‘moi’ absolu, accorde le primat au sentiment sur l’intelligence, au primitif sur le civilisé, à l’instinct sur le rationnel. Sa conception du langage, - par-delà la littérature et sa fonction - en seront marqués. Le primitivisme de Cendrars qui s’exprime par exemple dans l’*Anthologie Nègre* ou dans le portrait de ‘Febronio’ ... n’est pas seulement dans l’air (cubiste) du temps : il en fait une de ses références principales durant l’entre-deux guerres, afin notamment de faire pièce à l’art perçu comme suranné et excessivement conventionnel de la bourgeoisie occidentale. (*Roman Parlant* 287)

Les futuristes, qui influencent profondément Cendrars, valorisaient l’énergie guerrière, méprisaient les intellectuels et les femmes, et concevaient les machines comme presque humaines. Marinetti, son chef de file, voulait créer une poésie qui exprimerait les évolutions technologiques de l’époque moderne, la rapidité et le mouvement. Marinetti,

³⁴ Plusieurs critiques notent que Cendrars est influencé par la pensée de Stirner. Selon Albert Lévy, Stirner place le Moi absolu au dessus de la morale : « Stirner, pour réagir contre la tyrannie, va jusqu’à la liberté absolue, Nietzsche souhaite plus de tolérance, de tact et de bonté. Stirner affirme : ‘ Si ce que je pense et ce que je fais est chrétien, que m’importe ? Je ne demande pas si c’est humain ou inhumain, libéral ou non. Pourvu que ma pensée et mon acte visent ce que je veux, pourvu que ces moyens me servent à me satisfaire, vous pouvez les qualifier comme vous voudrez : cela m’est bien égal’ » (parag. 59). Le *Premier Manifeste du Vitalisme* de Marcel Sauvage (1939) qui s’intéresse aussi à l’Afrique et publiera une biographie de Joséphine Baker en 1949, valorise le nationalisme et la virilité. Il émet aussi une critique du surréalisme : « Le vitalisme est une école française. Et même gauloise » (5) ; « Qu’un chef se présente. Soit. Collaborons. Mais trêve de conards promus » (8-9) ; « nous méprisons le symbole détaché de la vie, le cliché qui n’a plus d’adhérence ombilicale. » (9) ; « Les vitalistes sont des verticaux. *Le vitaliste pisse debout et vous attend de même.* Nous nous séparons ainsi de tous ceux qui admettent que l’art décrire puisse être le dépotoir, l’exutoire officiel et particulier des *accroupis, agenouillés ou anormaux, vicieux ou déficients, des foutriquets de l’analyse et du bigoudi, des amateurs de graffitis et de filigrane, des voyeurs et tire-laine de l’inconscient, c’est-à-dire en général de tous les crabes qui fuient obliquement l’approche de l’homme* » (12 ; je souligne).

qui adhère au parti fasciste et pose clairement le futurisme comme partenaire du fascisme, inclut Cendrars dans sa liste des membres du manifeste *Le Futurisme Mondial, Manifeste à Paris* en 1924 : « Voici le Sans Fil Blaise Cendrars, filmeur de rêves nègres, émetteur de Radios, écraniste solaire du monde entier » (95). L'exaltation de la violence, de la mort, de la guerre, de la machine, la condamnation des intellectuels, le mépris des femmes, une volonté de « glorifier la guerre – seule hygiène du monde – le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent, et le mépris de la femme » (Marinetti 87) sont des thèmes récurrents chez Cendrars.³⁵

Fauchereau décrit ainsi les ramifications politiques de ce mouvement futuriste :

Dans cette volonté de dépasser le seul domaine artistique, le futurisme, mouvement constitué, a été beaucoup plus hardi que le cubisme, combattant le 'passéisme' jusque dans ses comportements individuels et l'organisation sociale. Marinetti se serait volontiers vu en chef d'un parti politique ou en fondateur de religion au nom du futurisme ; en fait, il rejoindra le parti fasciste, puis le Vatican. (150)

Fauchereau note aussi que la perception de *la ville* de Cendrars, « est aussi allègre et dynamique que celle d'un futuriste italien ou russe » (Fauchereau 64).³⁶

Marie-France Borot souligne également les points communs entre Cendrars et les poètes expressionnistes,³⁷ dont le recours à des images morbides, une force macabre et la notion de « retour à la barbarie originelle » se retrouve en particulier chez le héros

³⁵ « La guillotine est le chef-d'œuvre de l'art plastique /Son dé clic/ Mouvement perpétuel » (*Panama* 68) ; repris dans le poème « La tête » 103) ; « Si tu veux vivre, tue » (*Moravagine* 204) ; Tout bondit/Les femmes roulent sous les roues/Avec de grands cris (« Bombay-Express » 95).

³⁶ Selon Rino Cortiana, Cendrars reniera pourtant ses propres influences et techniques, en particulier simultanéistes, dans une phrase paradoxalement futuriste : « Le simultanéisme est passéiste » (Cendrars, « Crépitements » 93) probablement par ce qu'intervient un « phénomène d'usure des slogans » (Cortiana 54).

³⁷ Elle cite Benn, Heym et Trakl.

Moravagine de Cendrars,³⁸ qui « se précipite sur les femmes, les éventre et s'enfuit »

(*Moravagine* 283). Ce personnage Moravagine est pour Cendrars, écrit Borot, ce

... nouvel Attila prêt à venir 'force[r] le ventre aigret de [notre] civilisation,' et à apporter 'une vérité monstrueuse' qu'il définit comme 'l'authenticité de la vie, la connaissance du rythme et qui ravagera ... [nos] maisons statiques du temps et de l'espace.' (37)³⁹

Cendrars a cependant toujours gardé ses distances avec l'avant-garde, malgré ses amitiés avec les peintres cubistes et d'autres artistes qui en font partie. Il fréquente Modigliani, Léger, le couple Delaunay, Paul Morand, Cocteau. Il rencontre aussi Henri Miller en 1934, devient son ami et entretient une longue correspondance avec lui. Proche des peintres cubistes (son œuvre est parfois décrite comme de la « littérature cubiste »), et de certains artistes du mouvement Dada, qu'il critique cependant, il n'adhèrera pourtant jamais au Surréalisme. Selon Chefdor, Cendrars « [was put off by] the dictatorial tyranny which he thought Dada and Surrealism were exerting on poetry » (57). Faut-il donc considérer Cendrars comme faisant partie de cette avant-garde parisienne ? Selon le critique Michel Decaudin, il en est à la fois présent et absent :

Absent par son *refus des catégorisations de tous ordres autant que de l'action militante*, par son détachement devant toutes les sortes d'idéologie. Présent par une *œuvre anticipatrice* qui, dans les profondeurs d'aujourd'hui, a dessiné, comme sans y toucher, les signes de demain. (291 ; je souligne)

D'autre part, Cendrars est fréquemment porté à de célèbres mensonges⁴⁰ et affabulations, ce qui le rend d'autant plus difficile à cerner. Mais l'écriture de Cendrars reste avant tout liée au *voyage* :

³⁸ Dans le roman du même nom, *Moravagine* (1926).

⁴⁰ On ne sait toujours pas, par exemple, s'il a vraiment été compagnon de chambre de Charlie Chaplin, ni s'il est jamais monté dans le transsibérien qu'il décrit dans *La Prose du Transsibérien*.

Je connais tous les horaires
Tous les trains et leurs correspondances
...
Tous les paquebots tous les tarifs et toutes les taxes
Je reconnais tous les pays les yeux fermés à leur odeur
Et je reconnais tous les trains au bruit qu'ils font. (*Du Monde Entier* 87 ; je souligne)

Cendrars sera rendu célèbre par ses apports à la poésie moderne, en particulier son approche simultanéiste de la poésie. Les cent premiers numéros de son poème « La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France » sont chacun accompagnés d'un dépliant peint par Sonia Delauney, qui une fois tous dépliés simultanément, auraient atteint la hauteur de la Tour Eiffel. Ce poème est présenté comme une des œuvres les plus représentatives du courant simultanéiste.

L'œuvre *nègre* de Cendrars ne constitue qu'une partie de sa création, mais reflète des préoccupations esthétiques et idéologiques qui la traversent entièrement : la recherche d'une langue plus « proche de la vie, » des sensations violentes de la brute qui échappe aux codes normatifs bourgeois, ainsi que son intérêt pour la psychiatrie. Elle consiste en ses deux *Poèmes Nègres* (1916), l'AN, le scénario de film *La Perle Fiévreuse*, l'argument du ballet *La CDM*, ses *Petits Contes Nègres pour les Enfants des Blancs* (1928), le chapitre « Febronio » dans *La Vie Dangereuse* (1938) et un autre recueil de contes, *Comment les Blancs sont d'Anciens noirs* (1930) qui seront les seules directement influencées par sa vision de l'Afrique, absente de la majorité de ses poèmes,⁴¹ de ses romans,⁴² de ses recueils de nouvelles,⁴³ ou de ses romans biographiques, dans lesquels le

⁴¹ *Du Monde Entier* (1919) ; *Dix Neuf Poèmes Élastiques* (1919) ; *Kodak* (1924).

⁴² *Le Plan de l'Aiguille* (1929) ; *Moravagine* (1926).

⁴³ *La Vie Dangereuse* (1938) ; *Histoires Vraies* (1938).

personnage principal est habituellement un aventurier ou un marginal.⁴⁴ Tout le reste de son œuvre est pourtant teinté de cosmopolitisme, dans laquelle le Brésil joue un rôle prépondérant.⁴⁵

Cocteau écrivait en 1919 « Blaise Cendrars est de nous tous celui qui réalise le mieux un nouvel exotisme. Mélange de moteurs et de fétiches noirs. » (cité par Steins 3) Quelle place jouent donc les noirs dans l'œuvre de Cendrars ? Pourquoi placer Cendrars comme « l'un des premiers guides modernes vers la civilisation primitive des Noirs » (Buhler cité par Steins 5), ou encore déclarer que « Cendrars découvre l'âme Nègre » ? (Barrot cité par Steins 5) L'intérêt de Cendrars pour la violence et les désordres psychiatriques,⁴⁶ ainsi que sa profonde misogynie,⁴⁷ sont à mettre en parallèle avec son intérêt pour le *nègre*. Cet intérêt pour les désordres psychiatriques, qu'il partage avec

⁴⁴ *L'Or* (1925) ; *Rhum : L'Aventure de Jean Galmot* (1930) ; *Al Capone* (1931) ; *Hors la Loi : la Vie d'un Outlaw Américain Racontée par Lui-même* (1936) ; *L'Homme foudroyé* (1945).

⁴⁵ Ses romans *La Main coupée* (1946), *Bourlinguer* (1948), *Le Lotissement du ciel* (1949), ont été nommés la « Tétralogie ». Sa dernière œuvre est *Emmène-Moi au Bout du Monde* (1956).

⁴⁶ Cendrars était fasciné par les désordres psychiques et il fait de brèves études à la Clinique psychiatrique Waldau à Berne en 1908. Ses personnages Febronio, Moravagine et le soldat trépané dans *J'ai saigné* ont tous trois des lésions cérébrales. Tatu relève que Cendrars utilisa même le dossier médical d'un malade réel dans *Moravagine*. Les Surréalistes partageront également cet intérêt pour la psychiatrie.

⁴⁷ Le héros de son roman *Moravagine* (1926), au nom déjà évocateur, éventre les femmes et a cette tirade très violente : « Tu ne sais pas ce que c'est que les femmes, toi. Les femmes ont le goût du malheur. Elles ne sont heureuses que quand elles peuvent se plaindre, quand elles ont raison, quand elles ont cent fois raison d'avoir raison de se plaindre, *quand elles peuvent s'avilir avec volupté, avec frénésie, passionnément, dramatiquement*. Et, comme elles sont cabotines dans l'âme, il leur faut une galerie, un public, même imaginaire, avant de s'offrir en holocauste. Une femme ne se donne jamais, elle s'offre toujours en sacrifice. C'est pourquoi elle croit toujours agir selon un principe supérieur. C'est pourquoi chacune d'elle est intimement convaincue que tu lui fais violence et prend le monde entier à témoin de la pureté de ses intentions. *La prostitution s'explique non pas par un besoin de dépravation, mais par ce sentiment égocentrique* qui ramène tout à soi et qui fait que les femmes considèrent leur corps comme le bien le plus précieux, unique, rare ; aussi *elles y mettent le prix, c'est une question d'honneur*. Ceci explique *ce fond de vulgarité que l'on trouve même chez les plus distinguées* et ces aventures de cuisinières qui arrivent communément aux plus nobles. Comme son rôle est de séduire, la femme se croit toujours au centre de l'univers, surtout quand elle est tombée très bas. *L'avilissement de la femme est sans fond, de même sa vanité. Comme les pédérastes de leur turpitude, la femme reste victime de ses illusions et de ses vaines imaginations passionnelles*. D'où drame, drame perpétuel. *Alors tu parles, une Juive !* » (*Moravagine* 114 ; je souligne).

Céline, offre de nombreux points de comparaison entre son roman *Moravagine* et *Voyage au Bout de la Nuit* de Céline (1932).

Comme l'a démontré le critique Bernard Mouralis, spécialiste de littérature francophone subsaharienne, ce thème de la folie est en effet prépondérant dans la mythologie européenne sur l'Afrique, et informe de nombreux travaux d'ethnographie sur ce continent.⁴⁸ *Moravagine*, *La Vie Dangereuse*, mettent en scène des psychopathes meurtriers et leurs crimes extrêmement violents. Le héros éponyme Moravagine éventre des femmes et des petites filles, et Febronio, le noir brésilien du reportage de Cendrars sur le pénitencier des noirs de Rio dans *La Vie Dangereuse* (1938),⁴⁹ tue ses victimes en les tatouant de signes cabalistiques. Ces deux personnages fonctionnent comme des doubles du narrateur ou du journaliste. Dans *La Philosophie de Golgotha*, récit autobiographique d'un anarchiste ayant des troubles psychiatriques, que Cendrars traduit, et qui l'inspirera pour *Moravagine*, l'auteur exprime des théories extrêmement violentes, et pousse sa compagne au suicide.

Le portrait fait par Cendrars du meurtrier lui aussi « psychopathe » Febronio, incarcéré au Brésil, démontre d'un intérêt pour la psychologie des « déracinés, » et l'aspect pathogène de la situation d'esclavage, mais qui se penche rarement sur la situation coloniale comme Fanon le fait dans *Peaux Noires Masques Blancs*.

⁴⁸ Selon Mouralis, « le choix de la folie comme motif renvoie à une contradiction que le discours occidental – essai ou fiction dans certains cas – n'arrive pas à surmonter Car il ne cesse d'affirmer l'altérité irréductible de l'Africain tout en reconnaissant à ce dernier le statut d'objet scientifique dont l'exploration incombera en particulier à l'anthropologie, discipline dont on verra au demeurant qu'elle est moins la fille de l'impérialisme que la sœur de la psychiatrie » (*L'Europe* 9).

⁴⁹ Cendrars le décrit « né au Brésil, très loin à l'intérieur, ... [dans] l'antique province des mines d'or, où tous les nègres qui viennent au monde sont musiciens et chanteurs » (*La Vie Dangereuse* 533 ; je souligne).

Notant les positions de Gobineau qu'il nomme le père du racisme aryen, mais dont il épouse les théories dans toute son œuvre *nègre*, Cendrars écrit « L'esprit souffle où il veut et n'est-ce pas le théoricien et le fondateur du racisme aryen, le conte de Gobineau, ce contemplateur des races de couleur, qui sur la tête maudite du nègre pose la couronne de la poésie ? » (*La Vie Dangereuse* 557). Cendrars légitime dans cette phrase cette théorie de Gobineau sur la sensibilité poétique des noirs, (qui s'opposerait à la rationalité et à l'intelligence des blancs), qu'il conçoit comme *un trait d'esprit*, tout en reconnaissant que Gobineau remette en doute l'unité du genre humain dans son idéologie aryenne. Il se semble pas se préoccuper du lien étroit entre cette idéologie aryenne de Gobineau et ses théories sur les noirs, ni des implications idéologiques de les reprendre à son compte. Cendrars emprunte en effet ici cette notion, en décrivant le sort des esclaves et en faisant référence à la situation « présente » des noirs, fait très rare dans son œuvre, mais d'une manière qui reste ici vague :

... cette haute spiritualité, qui est la marque transcendante de l'âme nègre et qui est la source de la vitalité de la race africaine, paraît incroyable quand on songe aux malheurs, aux conditions inhumaines d'existence, à leur abandon sans espoir que ces misérables transplantés ont eu à supporter, sans parler des contraintes morales et des coups, durant leur long esclavage dans le temps et leur plus long exil sur terre, *puisque'il dure encore aujourd'hui*. (556 ; je souligne)

Cependant, Cendrars limite, dans le passage suivant, son évocation de l'esclavage aux « côtes d'Amérique. » Son intérêt pour l'esclavage porte avant tout sur les noirs « déracinés » d'Amérique, sujet de son étude de Febronio, prisonnier brésilien du pénitencier des noirs de Rio, et cause selon lui de sa folie meurtrière. La mention de l'esclavage ainsi délimitée et définie semble donc uniquement fournir un contexte scientifique à son étude psychiatrique de Febronio. Ce passage établit également une

hiérarchie parmi les esclaves, qui place les griots au sommet de celle-ci, notion essentielle, comme nous le verrons, dans sa réécriture de l'argument du ballet La CDM :

C'est qu'on oublie communément que dans les cargaisons de bêtes de somme et de main-d'œuvre que les bateaux négriers déversaient sans répit *sur les côtes d'Amérique* figuraient non seulement des représentants de toutes les peuplades d'Afrique, ... mais que dans ces troupeaux de noirs, dans cette masse anonyme *figuraient également des individus fortement évolués*, des 'forgerons,' des sorciers, des médecins, des tambourineurs, des féticheurs, des sculpteurs, *des conteurs, des poètes, des vociférateurs, des conjurateurs*, des prêtres et des guerriers, en un mot des 'fils de roi,' que l'on vendait pêle-mêle avec le restant du bétail humain. (*La Vie Dangereuse* 556 ; je souligne)

Cendrars présente ici les esclaves comme une masse animalisée (« Bêtes de somme...troupeaux de noirs... bétail humain ») description dont on se sait si elle renvoie à une dénonciation (puisqu'elle est suivie de la création d'une autre catégorie qui est assortie de valeurs supérieures d'évolution), et semble indirectement établir une différence dans la gravité de ce traitement selon ces deux catégories. Cendrars semble regretter le traitement « des individus fortement évolués...des fils de roi » dont les griots, plus *évolués*, semblent des figures d'exception parmi les noirs.

L'intérêt de Cendrars pour le déracinement et l'acculturation, sur lequel il base son analyse de la pathologie de Febronio, évoque certaines théories de psychologie raciale de Gustave Le Bon : « Le cas de Febronio ... me paraît beaucoup plus difficile à élucider car ce sadique *était un noir et un chrétien* » (533 ; je souligne). Le syncrétisme religieux de Febronio, « un grand liseur de la Bible » (533), apparaît comme le signe d'une dégénérescence raciale due au contact avec les blancs. Selon Cendrars, c'est cette acculturation qui provoque la folie, car elle provoque des retours violents de la nature « primitive » et « originale » qui ne peut être entièrement refoulée :

Enfin, comme tous ses congénères que toute musique fait danser, délirer, et tomber en transe, *Fébronio a encore dû entendre ... une voix de tam-tam lui venir*

sans repos du fond des âges, égarée et déroutante comme celle d'un ventriloque anthropophage, la voix insatiable et insatisfaite d'un grand fétiche d'Afrique, zoomorphe et nécrophile, dire le maître-mot : TABOU. (158 ; je souligne)

La mention de l'anthropophagie renvoie à celui d'un atavisme et à l'imaginaire d'un état primaire d'évolution.⁵⁰ Le sauvagerie monstrueuse qui se traduit par le crime sadique serait donc dû à la dégénérescence d'un groupe psychoracial initialement « pur » ensuite métissé avec celui des blancs, en particulier dans le domaine de la spiritualité. Gustave Le Bon défend cette théorie des groupes psychoraciaux, corollaire à son polygénisme racial, et critique l'universalisme rationaliste classique, qui par le modèle unique qu'il impose, ignore selon lui ces différences génétiques et ne peut que provoquer des réminiscences ataviques. En effet, selon Le Bon « chaque race possède une constitution mentale aussi fixe que sa constitution anatomique » (cité par Taguieff 62) et il n'y a donc « pas d'exigences morales universelles, c'est-à-dire transraciales et transculturelles » (Taguieff 66). Selon cette logique,

Les croisements sont désastreux entre peuples de mentalité trop différente. L'union des blancs avec des noirs, des Hindous ou des Peaux-Rouges n'a d'autre résultat que de désagréger chez les produits de ces unions tous les éléments de stabilité de l'âme ancestrale sans en créer de nouveaux. Les peuples de métis, tels que ceux du Mexique ou des républiques espagnoles de l'Amérique, restent ingouvernables par cette seule raison qu'ils sont métis. L'expérience a prouvé qu'aucune institution, aucune éducation ne pouvait les sortir de l'anarchie. (Le Bon cité par Taguieff 69)

On voit les similitudes avec la pensée de Cendrars lorsqu'il analyse la pathologie de Febronio. La distance incommensurable que sépare l'approche psychiatrique de

⁵⁰ Selon Hélène Thomas, l'anthropophagie est « l'expression de l'horreur absolue, d'une nature monstrueuse de l'humanité dans l'enfance sous la forme d'un état de sauvagerie aux origines de la société des hommes - qui fait pendant aux visions idylliques de l'Age d'Or. Le cannibalisme est considéré comme le péché véniel des sociétés dans l'enfance. Il est associé à l'idée d'une agressivité non contrôlée caractéristique d'un homme proche du singe.... » (Par. 4 ; je souligne).

Cendrars de la situation pathogène de contact entre les blancs et les noirs, basée sur des théories racialistes polygénistes, de celle de Fanon, est aussi évidente.

C'est peut-être précisément cette idée d'*ingouvernabilité* supposée des noirs qui justifie la propre anthropophagie *culturelle* de Cendrars dans son AN. En effet, elle associe aux noirs une valeur transgressive de l'ordre établi, qui correspond à une stratégie souhaitée par Cendrars comme nous l'avons vu. Malgré les différences qui séparent les deux continents africain et sud américain, et donc les situations spécifiques différentes des noirs dans ces deux régions, nous verrons que Cendrars recommande la lecture de son AN et de l'ouvrage du missionnaire Trilles, une de ses sources principales, comme un *support d'entendement* à la pathologie de Febronio. Le passage suivant est extrêmement révélateur à ce sujet, car il énonce les visées pragmatiques que Cendrars associe à la lecture de son AN :

Je désirerais qu'on relise l'histoire de Febronio comme on lit un palimpseste c'est-à-dire en tachant de rétablir, sous le texte volontairement sobre et succinct du récit que je viens de faire de ses aventures, *tout ce qui dans la carrière orageuse de ce nègre monstrueux a quelque résonance ou est en correspondance avec ce que nous savons de la mentalité des primitifs et de la mythologie d'Afrique*, tout ce qui transparait et peut être interprété ; et ce simple résumé prendra un singulier relief si on comprend que le père de Febronio étant boucher, cela signifie qu'il était sorcier de descendance, actif ou passif, et si même à son insu (sic) ; que saignant des bêtes, il commettait un acte rituel ; que manier le fouet est un signe d'autorité, d'affranchissement ou de revendication pour un ancien esclave ; etc. *pour l'étude de la symbolique des peuplades africaines on lira avec fruit les ouvrages de R.P. Trilles, le plus grand connaisseur de l'âme noire, et surtout son livre : Le Totémisme , éd. Anthropos ... Lire également mon Anthologie Nègre ... qui est la meilleure illustration, parce que prise sur le vif, en Afrique, de la mythomanie des noirs.-B.C. (La Vie Dangereuse 537 ; je souligne)*

On voit les diverses intentions attachées à cette œuvre, palimpseste à de nombreux égards, qui devient une base d'étude de la psychologie raciale des noirs, et que ce travail propose d'explorer.

Examinons maintenant cette AN, publiée en 1921, et sa réception critique. C'est le jeune Raymond Radiguet qui servira à Cendrars de copiste et qui hantera la Bibliothèque Nationale de Paris pour y recopier tous les contes que Cendrars lui indique. Les contes que Cendrars y inclut sont tirés de douze ouvrages, fait connu uniquement depuis 2005. En effet, comme nous le verrons dans mon premier chapitre, la bibliographie énorme de Cendrars ne remplissait pas le contrat bibliographique de présentation des sources de l'ouvrage.

Ces douze ouvrages-sources sont des ouvrages d'ethnologie coloniale, composés par des administrateurs coloniaux et des missionnaires improvisés ethnologues. Si certains de ces recueils de contes africains sont produits sur le terrain, en Afrique,⁵¹ en particulier ceux des missionnaires, nous verrons que d'autres démontrent une citationnalité exponentielle, bien décrite par Edward Saïd comme caractéristique de l'Orientalisme. Chaque conte est tiré d'un recueil antérieur, crée par des explorateurs, linguistes ou missionnaires européens, et il est donc impossible (à bien des égards) de retracer un « original » de ces contes.

La critique postcoloniale sur les littératures subsahariennes⁵² a bien montré le caractère *politique* des modifications apportées à l'oralité africaine dans ce type de

⁵¹ Afrique de l'Ouest principalement pour ceux des ouvrages dont les contes ont été collectés « directement » (mais nous verrons que cette notion est problématique) sur le terrain, en particulier le Gabon (Trilles), le Mali, Benin, Soudan, Sénégal (Equilbecq). Les contes de Monteil proviennent principalement du Soudan, ceux de Jacottet et de Junod d'Afrique du Sud. La provenance des contes des recueils dont la citationnalité est exponentielle est extrêmement difficile à établir dans sa totalité, en raison, précisément, de cette citationnalité. Ce n'est d'ailleurs pas le but de cette étude de retrouver un possible « original » des contes qui serait « authentique, » pur et surtout *purement fantasmatique*.

⁵² Jean-Emil Mbot (*Ebughi Bifia, Démonter les Expressions ; Énonciation et Situations Sociales chez les Fang du Gabon*), Jean Derive (*Collecte et Traduction des Littératures Orales*), Alain Ricard (*Littératures d'Afrique noire*), Jean-Marc Moura (*Littératures Francophones et Théories Postcoloniales. Les Études Littéraires Francophones : État des lieux.*) Bernard Mouralis (« Littératures africaines, Oral, Savoir. » *L'Europe, l'Afrique et la Folie*) Kasareka Kavwahirehi (« La Littérature Orale comme Production

recueils. Cependant, aucune analyse spécifique de cette œuvre particulière, pourtant un des premiers recueils de ce type, n'a été effectuée. Moura et Ricard citent chacun l'AN comme « pseudo-littérature orale » (Moura *Littératures* 105) mais n'en proposent pas l'analyse pour étayer leur propos.⁵³ Parmi la critique de cette œuvre, on trouve parfois des propos en résonance avec les théories racialistes de Gobineau : Blachère, comme nous l'avons vu au début de cette introduction, écrit :

Cendrars semble s'efforcer de cerner méthodiquement les composantes de l'âme noire. Aux lectures font suite les expérimentations sur le terrain; à l'analyse de la spiritualité nègre 'in situ' succède l'analyse de la spiritualité du nègre transplanté, réduit en esclavage. (79)

Cette connaissance « in situ » de « l'âme noire », présentée ici comme

unidimensionnelle, et censée conférer à Cendrars l'autorité de composer l'AN, consiste pourtant en des séjours *au Brésil à une époque ultérieure à la publication de celle-ci*.

La critique cendrarcienne, en particulier le groupe de chercheurs appartenant au Centre d'Etudes Blaise Cendrars de Berne (Suisse), a une approche très peu critique, pour

Coloniale : Notes sur Quelques Enjeux Postcoloniaux, » « De la Géopolitique de la Connaissance et Autres Stratégies de Décolonisation du Savoir », V.Y. Mudimbe (*The Invention of Africa*), Dominic Thomas (*Black France. Colonialism, Immigration and Transnationalism*), Christopher Miller (*Bland Darkness. Theories of Africans*), James Clifford (*The Predicament of Culture*), Paulin Hountondji (« Au-delà de l'Ethnoscience : pour une réappropriation critique des savoirs endogènes ») János Riesz. *De la Littérature Coloniale à la Littérature Africaine. Prétextes – Contextes – Intertextes*.

⁵³ Moura évoque l'AN en la comparant à une œuvre de l'auteur francophone d'origine Guyanaise Damas : « Il convient d'écarter la pseudo-littérature orale que sont les recueils de contes, donnés pour des 'échantillons' de littérature africaine, et dont l'anthologie de Blaise Cendrars est l'exemple le plus connu. Les contes visent à donner une image de 'l'intérieur' d'une culture, et tel est à n'en pas douter l'objectif des *Veillées Noires* (1943) de Léon-Gontran Damas. Mais l'accueil favorable qui est fait au conte en Occident tient aussi à la représentation de la mentalité traditionnelle, tenue pour simple, voire infantile » (*Littératures* 105-106). Ricard, pour sa part, évoque ainsi de manière rapide l'AN dans *Littératures d'Afrique Noire* : « Des *Contes de Sénégal* de Bérenger-Féraud (1885) Equilbecq (1913) ou Romand Colin (1963) en passant par Cendrars, toute une série de recueils a paru, pendant près d'un siècle, pour nous donner, en français, des 'échantillons' de littérature africaine. Remarquons, pour nous en étonner, la quasi-absence dans ces recueils français, de travaux sur la poésie. Comme si les chercheurs – souvent des administrateurs ou des amateurs éclairés – réduisaient aux 'contes' la littérature produite en Afrique ... les contes ... offrent aussi une représentation de la mentalité 'africaine' à première vue, simple, voire infantile – malgré la complexité structurelle – qui s'accorde avec les idées dominantes du siècle précédent sur le continent noir. Il n'est pas possible de séparer la fortune des contes d'animaux de la représentation qu'il faut bien appeler raciste de l'Afrique dans la mentalité européenne » (36).

ne pas dire laudative, de cette œuvre. Ainsi, selon cette critique cendrarcienne, Cendrars effectuerait en publiant l'AN un *déplacement symbolique* des hypotextes dont l'AN est entièrement composée d'un champ d'étude *scientifique* ethnographique à un champ *artistique* littéraire, ce qui équivaldrait à un « sauvetage » de ces textes de l'emprise ethnographique. Son but, en tant qu'auteur, serait celui d'*appréciation artistique* et de *restitution du point de vue africain*. Cendrars, selon Le Quellec-Cottier, *rend voix* « à des textes dont il veut *restituer la force vive* » (*Préface* xv; je souligne).

Selon cette perception, l'appréciation esthétique de ces contes par Cendrars et sa revalorisation de l'oralité s'apparenterait donc à une *transvalorisation* telle que Gérard Genette la définit dans *Palimpsestes*. Jérôme Meizoz évoque la forte possibilité de tabous critiques parmi ces chercheurs, et souligne la mainmise de la fille de l'auteur, Miriam Cendrars, sur ses données bibliographiques. Il pose en particulier la question de l'antisémitisme probable de Cendrars. Évoquant l'existence d'un lien entre vitalisme et antisémitisme dans l'entre-deux guerre, en particulier chez Céline, « ... les juifs incarnant alors l'archétype des hommes du livre, des lettres » selon lui, (*Postures* 142) il écrit aussi au sujet de Cendrars :

Si ses positions franquistes durant la guerre d'Espagne et ses fréquentations droitières sont connues et assumées, l'antisémitisme de Blaise Cendrars relève toujours du tabou critique. Après avoir publié un document inédit daté de 1936 dans son essai biographique *Blaise Cendrars* (Balland, 1984), Miriam Cendrars ne l'a pas reproduit dans les éditions ultérieures (1993, 2006). (*Postures* 142).

Cette « omission » constitue selon Meizoz « Un procédé très contestable, qui soustrait un fait historique au regard du public », sous-titre de son article « Blaise Cendrars Antisémitisme » paru dans le journal *Le Courrier* (Genève) du 5 avril 2007. Voici un extrait de cet article de Meizoz, reproduit sur le site mondesfrancophones.com :

En été 1936, après l'arrivée au pouvoir du Front populaire de Léon Blum, l'écrivain d'origine helvétique [Cendrars] avait rédigé l'ébauche d'un pamphlet pour une collection intitulée ' La France aux Français '. Cette expression vous dit quelque chose ? Intitulé *Le Bonheur de vivre*, ce document jamais publié du vivant de l'auteur est conservé dans les archives de Blaise Cendrars à la Bibliothèque nationale suisse de Berne. En voici l'extrait paru à ce jour :
' ... il faut, par ces temps de désordre et de bourrage de crâne, traverser [la France] en chemin de fer de bout en bout pour comprendre que malgré le malheur des temps et les menaces de dictature d'un gouvernement de Front populaire, ce verger n'est pas encore entre les mains des Juifs... (par. 4)⁵⁴

La critique cendrarcienne, qui n'a jamais commenté ces propos, semble réticente à examiner l'œuvre *nègre* de Cendrars. Comme Meizoz le note, « Cette entorse à la probité intellectuelle fragilise du coup la crédibilité de sa biographie toute entière » (par. 4). Existerait-il donc également un tabou sur le primitivisme racialisé de Cendrars, et qui fonctionnerait comme un frein à une réévaluation de l'AN et du reste de son œuvre primitiviste ? Cette analyse de l'AN et sa réévaluation ne sont-elles pas, pourtant, essentielles dans l'histoire des littératures francophones subsahariennes, tout autant que dans l'étude du primitivisme des avant-gardes, et dans les études cendrarciennes ?

Le deuxième chapitre de ce travail problématise donc cette réception de l'AN perçue comme séparée de ses paratextes coloniaux, en étudiant l'ensemble du corpus que constituent l'AN et ses sources. Il répond aux questions suivantes : Cendrars peut-il effectuer ce tour de force de *transvalorisation* du point de vue, lui qui n'effectue que des réécritures minimales de ces contes en les fixant dans une ultime version dans l'AN ?

⁵⁴ Meizoz commente dans ce même article : « Cette suppression constitue selon moi un procédé volontairement attentatoire à la vérité historique. Elle relève d'une forme de révisionnisme qui supprime après coup, sur un document, sa part maudite. La biographe occulte un fait, au lieu de l'assumer simplement et de l'inclure dans un contexte où l'antisémitisme de Cendrars, loin de faire de cet homme un monstre, nous apprendrait quelque chose de préjugés courants à l'époque. Cette entorse à la probité intellectuelle fragilise du coup la crédibilité de sa biographie toute entière. Il s'agit enfin d'un tour de passe-passe à l'égard des amateurs de Cendrars, qu'on ne se gêne pas de désinformer » (par. 4 ; je souligne).

Quelles conséquences la généalogie des sources coloniales de ces contes, *jamais examinée par la critique*, mais dont l'AN est pourtant *entièrement composée* a-t-elle sur la forme et le contenu des textes au niveau des textes-sources de Cendrars, puis de son AN ? Une appréciation artistique de ces contes peut-elle suffire à *restituer leurs voix africaines* à ces contes, et à les transformer en des traductions plus *hospitalières* de ces cultures subalternes, déjà transformées et instrumentalisées à l'intérieur du projet de domination coloniale ? Est-il possible de séparer et d'épurer l'AN de l'histoire de ses hypotextes ? Ce travail s'inspire de certains travaux critiques de Kasereka Kavwahirehi, qui analyse ces traductions des cultures africaines comme un moyen de transformer l'étranger en du connu. Ces traductions constituent selon lui

... un rouage de la machinerie permettant de coloniser un lieu et une tradition étrangère, d'éliminer l'extériorité (une transcendance) en la transférant à l'intériorité (l'immanence), de transformer en message (scripturaire, produit et compris) les bruits insolites ou insensés venus des voix sauvages. (« La Littérature » 800)

Cette élimination de l'extériorité constitue un type d' « inscription domestique, » phénomène courant dans le domaine de la traduction selon Lawrence Venuti, qui rend un texte intelligible pour une certaine communauté spécifique :

The domestic inscription in translating constitutes a unique communicative act, however indirect or wayward. It creates a domestic community of interest around the translated text, *an audience to whom it is intelligible* and who put it to various uses (« Translation » 491).

Ce travail s'inspire également de celui de Richard Watts dans *Packaging*

*Post/Coloniality. The Manufacture of Literary Identity in the Francophone World.*⁵⁵

Watts analyse le rôle des paratextes dans le texte colonial comme des signes d'anxiétés identitaires et d'une volonté de contrôle, de restriction de l'accès au champ littéraire des

⁵⁵ Bien que le travail de Watts se concentre sur le roman et les paratextes, alors que cette thèse se concentre sur des réécritures de *littérature orale*, et analyse à la fois les paratextes et *les textes-eux-mêmes*, c'est-à-dire la manière dont ils sont investis par des voix multiples et antagonistes.

auteurs subsahariens francophones, et d'adaptation visant à contenir et délimiter la signification des textes qu'ils englobent : « the paratext can be said to colonize the text in an attempt to orient its interpretation » (33). Le rôle des paratextes et péri-textes est prépondérant dans l'AN comme dans ses sources, textes d'administrateurs coloniaux et de missionnaires. En effet, comme nous le verrons, les introductions et classifications qui en dirigent la lecture fonctionnent sur un mode tutélaire et homogénéisant des contes.

D'autres travaux, tels que ceux du critique de traduction Antoine Berman (*La Traduction à la lettre ou l'Auberge du lointain*), seront ici utiles. Berman rappelle en effet que le mode de traduction privilégié dans les écrits d'ethnologie de l'époque coloniale est ethnocentrique, hypertextuel et Platonique et privilégie l'universalité des textes sources plutôt que leurs particularismes.

Dans mon troisième chapitre, j'analyse les réécritures d'une légende Fang du Gabon, « La Légende des Origines » par le missionnaire Trilles puis par Cendrars. Ce travail s'inspire en partie de théories issues de l'anthropologie linguistique. Selon Silverstein et Urban, le texte est la finalité d'un processus dans lequel le discours se métamorphose et se précipite dans une forme (iv). Ils soulignent *l'importance du contexte dans l'appréhension du discours oral, et la mise en forme finale du texte transcrit.*

Silverstein et Urban proposent le terme d'*entextualisation*, en français entertextualisation (ou mise en texte) pour décrire le processus qu'effectue un relais de la voix d'un discours oral vers sa forme traduite en texte. Urban suggère que la compréhension métadiscursive du processus de mise en texte implique une évaluation de l'autorité et du pouvoir des participants, et que la mise en texte reflète et constitue des relations sociales asymétriques : « the study of replication ... involves an examination not only of the

original and copied discourse, but also of the social relationships obtaining between originator and copier » (21).

Ce chapitre examine donc le contexte de l'entertextualisation de ce conte par le missionnaire Trilles, mais aussi le texte lui-même de la légende dans son écriture par Trilles et sa réécriture ultérieure par Cendrars. Moura et Ricard notent l'importance capitale de « *l'intention* de l'adaptateur ou du transcripteur dans ce type de texte de pseudo-littérature, qui détermine la composition écrite. » (Moura *Littératures* 106-107 ; Ricard *Littératures* 41-49). Ce chapitre, qui analyse une légende orale gabonaise transcrite avec des intentions pragmatiques multiples, dont celle d'évangélisation, démontre que le sujet de l'énonciation de la légende est investi d'une multitude de voix, dont celle de Trilles. Celui-ci, comme le suggérait Mbot, a modifié « des récits africains *en y insérant des données culturelles européennes* par le simple jeu d'une traduction manipulée pour des objectifs d'évangélisation (Préface vi).

S'inspirant d'une suggestion de Mbot, qui commente les textes de Trilles, (mais pas les réécritures de Cendrars) ce chapitre s'interroge sur la fonction de ces textes originaires du Gabon aujourd'hui. Peut-on toujours les considérer comme des supports de mémoire de communautés africaines, comme le titre le laisse entendre ? Ne nous renseignent-ils pas plutôt sur les objectifs du missionnaire Trilles qui les a traduits, sur ses connaissances et ses représentations de l'Afrique par rapport à sa visée d'évangélisation, et, plus tard, sur les motivations de Cendrars à les remanier, les réagencer, les réécrire, plus qu'elles ne nous fournissent un échantillon représentatif de l'oralité africaine ?

Le quatrième et dernier chapitre de ce travail explore les sédimentations ultérieures d'une légende contenue dans l'AN et son adaptation en ballet (La CDM, Ballets Suédois, 1923) sur la scène des Champs-Élysées en 1923. Il présente une analyse des multiples postures et intentions d'adaptations qu'adopte Cendrars dans le processus de l'adaptation de cette œuvre, et une réévaluation de sa fonction d'auteur dans cette œuvre collective. Ce chapitre, qui se focalise sur deux réécritures de la légende en argument de ballet (scénario distribué aux spectateurs), et sur la collaboration étroite entre Cendrars et le peintre Fernand Léger, démontre que cette dernière réécriture de la légende en argument de ballet par Cendrars offre une œuvre beaucoup plus personnelle que l'AN, à laquelle Cendrars n'a, somme toute, que peu participé de manière créative.

L'analyse des documents de travail utilisés durant la création du ballet montre une instabilité du statut d'auteur de Cendrars très frappante, et qui éclaire les intentions adaptatives de Cendrars, dans cette dernière adaptation d'une légende gabonaise pour la scène française. L'emprunt d'un thème primitiviste, comme nous le verrons, donne lieu à une tentative de redéfinition du domaine du théâtre et de la danse, dont les frontières sont poreuses dans cette œuvre. L'argument du ballet renvoie directement à un imaginaire du *nègre*, en particulier de la figure du griot, comme personnage irrationnel, doué de qualités magiques et menaçantes ; il en constitue une nouvelle version. Si la version de la légende des origines présentée dans mon deuxième chapitre présentait une vision christianocentriste et eurocentriste, cette dernière adaptation lui attribue un nouveau masque, en fonctionnant sur le mode de l'étrange.

La question de l'intentionnalité en adaptation, déjà entrevue dans les chapitres précédents, sera essentielle dans ce chapitre. Linda Hutcheon et Richard Bauman

montrent en effet que l'adaptation d'une œuvre s'effectue selon deux grands types : l'adhésion aux valeurs de l'œuvre adaptée, qui peut avoir un rôle pédagogique (lorsqu'une œuvre classique de littérature est adaptée pour le grand public à la télévision) ou la contestation de ces valeurs, dans la parodie par exemple. Hutcheon explique que l'analyse de ces différents positionnements renvoie à une *intentionnalité* de l'auteur et souligne l'importance de cette notion dans les études d'adaptation, malgré une certaine prudence, et des réticences de la critique liées au problème de l'auteur. Selon Hutcheon, lorsqu'une œuvre est importée d'une culture dans une autre, elle est transformée : « Local particularities become transplanted to new grounds, and something new and hybrid results » (150). Hutcheon décrit trois grands types de processus possibles dans l'adaptation transculturelle d'une œuvre, en se basant sur une étude comparée de plusieurs adaptations de *Carmen* : « (1) historicizing/dehistoricizing,⁵⁶ (2) racializing/deracializing,⁵⁷ and (3) embodying/disembodying » (158).⁵⁸ Ces distinctions seront infiniment utiles pour analyser le ballet la CDM.

L'art de la danse semblait se révéler pour l'avant-garde de l'entre-deux guerre le media parfait pour « traduire l'essence » d'une légende *religieuse* des origines de

⁵⁶ Hutcheon compare deux adaptations, antagonistes sur ce point, de l'opéra *Carmen* basé sur l'opéra de Bizet de 1875 et la nouvelle de Prosper Mérimée (1845). L'une par Peter Brook, *La Tragédie de Carmen* (1981) qui tente d'effacer le contexte socio-historique pour rendre cet opéra accessible au plus grand nombre et lui donner une portée universelle. L'autre, une adaptation filmique du réalisateur italien Francesco Rosi (*Carmen*, 1984), qui met en avant les éléments socio-culturels et ethniques de l'Espagne du dix-neuvième siècle, et est tournée en Espagne (158-159).

⁵⁷ Dans l'adaptation d'Oscar Hammerstein en opéra comique, *Carmen Jones*, pour Broadway en 1943, Carmen devient afro-américaine car Hammerstein voulait mettre en relief les points communs qu'il percevait entre les cultures espagnoles et afro-méricaines. Hammerstein américanise Carmen en la racialisant. La version pour MTV *Carmen : a Hip-Hopera* (2001) est autant une adaptation de ce Carmen Jones d'Hammerstein que du *Carmen* de Bizet selon Hutcheon (162-163).

⁵⁸ Hutcheon contraste le ballet de Roland Petit (*Carmen*, 1949) dans lequel les interactions chorégraphiques du couple sont osées pour l'époque, à celle du ballet du Bolchoï en 1967, dans lequel les conventions du ballet classique contraignent et décorporalisent le personnage de Carmen.

l'humanité. En effet, selon Decoret-Ahiha, une perspective évolutionniste des danses exotiques promue depuis la fin du dix-neuvième et jusqu'au milieu du vingtième siècle en France favorisait une perception de ces danses comme révélant les origines même de cet art, et « son essence religieuse que les peuples exotiques avaient su conserver mais qui avait disparu, en occident sous l'effet de la civilisation » (263). Pourtant, comme nous le verrons, ce ballet est un « ballet sans corps. »⁵⁹

Les questions que je pose dans ce chapitre sont les suivantes : Comment faut-il redéfinir l'auctorialité de Cendrars à l'intérieur de cette œuvre d'adaptation *collective* et de *performance* ? Peut-on dire qu'il en est l'auteur principal et pourquoi ? Cendrars transpose-t-il dans l'argument du ballet les principes christianocentristes contenus dans la légende d'abord transcrite par Trilles ? Si on accepte, avec Linda Hutcheon, la notion d'*intentionnalité* comme essentielle dans toute œuvre d'adaptation,⁶⁰ quels aspects de cette intentionnalité peut-on distinguer à travers ses sélections et ses choix d'adaptation ? Quel type de traduction des cultures africaines ce ballet propose-t-il ? En particulier, quelle vision des origines en résulte et est exprimée dans cette œuvre ? Crée-t-elle un contexte plus hospitalier des univers symboliques contenus dans cette légende Fang du Gabon ?

⁵⁹ Allusion au sous-chapitre le l'ouvrage de Felicia Mc Carren sur ce sujet.

⁶⁰ Moura exprime cette idée du caractère essentiel de l'intentionnalité de l'auteur au sujet de la production de recueils de contes ou d'épopées. Selon lui, certains contes qui semblent « présenter une Afrique orale traditionnelle de 'l'intérieur' ne constitue pas en fait 'un pur calque de l'oral, ' et que l'épopée peut relever du même type de malentendu: dans *Soundiata ou l'épopée mandingue* (1960) de N.T. Niane, 'il s'agit en fait non de littérature orale mais de 'reconstitution d'un texte synthétique à partir d'autres textes issus de griots, de traditionnalistes, mais aussi des données de l'histoire.' La question de l'*intention* de l'adaptateur ou du transcritteur est donc centrale ici et détermine la composition écrite" (106). La notion d'intentionnalité est opérante à la fois pour l'analyse de l'AN et pour celle du ballet.

A travers les thèmes et les questions explorées dans ces trois chapitres, ce travail fournira donc de nouvelles pistes d'analyse et de réception de l'AN et du ballet La CDM, ainsi que du positionnement de Cendrars au sein des mouvements de l'avant-garde. Ce travail permettra également de resituer la question de la fascination de *l'art nègre* parmi l'avant-garde française de l'entre-deux guerres, dont Cendrars semble incarner les tendances contradictoires.

Chapter 2

L'Anthologie Nègre de Blaise Cendrars : Réécritures de l'Ethnologie Coloniale

Ce chapitre problématise la réception critique actuelle de l'AN (1921) de Blaise Cendrars comme *œuvre discrète*, en *rupture* avec un important corpus d'hypotextes dont elle est pourtant entièrement composée. Ces hypotextes, comme nous allons le voir, consistent en des réécritures préexistantes de littérature orale africaine, rassemblées comme documents ethnologiques par des missionnaires et administrateurs coloniaux en Afrique à la fin du dix neuvième et au début du vingtième siècle.

Cette réception critique place l'AN en rupture avec ses hypotextes sur la base de la différenciation de la *fonction d'écrivain* de Cendrars par rapport aux fonctions des compilateurs antérieurs (évangélisation, éducation, administration coloniale, ethnographie, ces fonctions se recoupant dans la plupart des cas) qui déterminent également les *visées pragmatiques* antérieures de ces contes. Ces fonctions des compilateurs antérieurs consistaient principalement en l'étude ethnographique des mentalités « primitives » à travers celle de ces contes oraux africains, la démonstration des qualités intellectuelles « inférieures » des Africains par ce biais, et la justification de l'entreprise coloniale d'acculturation et de « civilisation, » qui passait aussi par un processus d'évangélisation.

Ainsi, la dernière de couverture de l'édition de 2005 de l'AN affirme, résumant la critique quasi unanime de cette œuvre, qu'en la publiant en 1921, Blaise Cendrars « est le premier à considérer comme des *œuvres d'art* les contes oraux qu'il a compilés chez des missionnaires ou des colons qui n'y voyaient que *documentation ethnologique*. » Après avoir différencié le positionnement de l'auteur, cette critique différencie ainsi le statut de cette œuvre et de son utilisation pragmatique:

Lorsqu'elle paraît en 1921, l'AN est un *événement littéraire* : C'est la première fois que de tels récits sont regroupés pour former une somme artistique et non pas ethnologique. Le poète a choisi de les considérer comme des œuvres d'art dont il fallait restituer la force vive. (Le Quellec-Cottier, *Préface* xv)

Cette perception critique de l'œuvre (qui néglige les utilisations « scientifiques » de ces textes par Cendrars, comme nous le verrons) crée et sépare ainsi *deux itinéraires distincts* de cette littérature orale africaine, depuis sa collecte en Afrique. Un premier itinéraire de déplacement *stylistique* et *géographique* par les missionnaires et coloniaux (transcription à l'écrit, dissémination en Europe), dont le but est l'analyse ethnographique. Puis un deuxième itinéraire distinct dans l'AN de 1921, qui se désolidarise en apparence de l'hypotexte des premiers compilateurs. Cendrars effectuerait un *déplacement symbolique* de ces hypotextes d'un champ d'étude *scientifique* ethnographique à un champ *artistique* littéraire, effectuant en quelque sorte un « sauvetage » de ces textes de l'emprise ethnographique. Son but, en tant qu'auteur, serait celui d'*appréciation artistique* et de *restitution du point de vue africain*. Cendrars, selon Le Quellec-Cottier, « s'est fait *griot* pour *rendre voix* à des textes dont il veut *restituer la force vive* » (*Préface* xv; je souligne). Le Quellec-Cottier précise ainsi sa conception du *griot* qui devient « un relais entre les hommes, un poète en qui se joignent

le réel et l'imaginaire » (*Préface* xvii), en contexte d'apogée coloniale française en Afrique.

Selon cette perception, l'appréciation esthétique de ces contes par Cendrars et sa revalorisation de l'oralité s'apparenterait donc à une *transvalorisation* telle que Gérard Genette la définit dans *Palimpsestes*. Décrivant certaines substitutions de valeurs possibles entre un hypotexte et son hypertexte (écriture « secondaire »), Genette prend l'exemple d'Anouilh et de sa version d'*Antigone* pour illustrer cette notion de transvalorisation: « ... nous avons entrevu chez Anouilh en quoi peut consister, dans ce cas, le travail de transvalorisation: prendre dans l'hypertexte un parti inverse que celui qu'illustre l'hypotexte, valoriser ce qui était dévalorisé et réciproquement » (418). Pour emprunter une analogie de Genette, le déplacement du point de vue, de celui de missionnaires et d'administrateurs coloniaux dans les hypotextes, à celui de « griot » dans l'hypertexte de Cendrars, semble garantir « la 'substitution au 'point de vue' de Robinson du 'point de vue' de Vendredi ... au sens thématique et axiologique » (419).

Mais comment Cendrars peut-il effectuer ce tour de force de *transvalorisation* du point de vue, lui qui n'effectue que des réécritures minimales de ces contes en les fixant dans une ultime version dans l'AN ? Quelle est donc la généalogie des sources de ces contes, *jamais examinée par la critique*, mais dont l'AN est pourtant *entièrement composée*? Quelles conséquences cette généalogie a-t-elle sur la forme et le contenu des textes au niveau des textes-sources de Cendrars, puis de son AN ? Cette nouvelle appréciation artistique perçue par la critique peut-elle suffire à *restituer leur voix africaine* à ces contes, à les transformer en des traductions plus *hospitalières* de ces cultures subalternes, déjà transformées et instrumentalisées à l'intérieur du projet de

domination coloniale ? Est-il possible de séparer et d'épurer l'AN de l'histoire de ses hypotextes ? Et est-ce vraiment le but de Cendrars de le faire ? Nous verrons que les utilisations pragmatiques qu'il exprime lui-même à ce sujet, si elles sont ambiguës, dépassent pourtant de loin le projet d' « appréciation artistique » énoncé par la critique.

I. La Généalogie des Contes de l'*Anthologie Nègre*

i. La Bibliographie Mystérieuse de Cendrars

Ce travail de généalogie intertextuelle de l'AN implique donc une analyse de ses sources et des relations qu'elles entretiennent avec cette œuvre. Cependant, une difficulté méthodologique s'impose dès le début de ce travail. Outre la longueur imposante de ses cent soixante-quinze sources, la bibliographie établie par Cendrars en 1921 est problématique à bien des égards. Pour commencer, elle ne remplit pas les conditions du « contrat bibliographique » habituel avec le lecteur, la critique, et le champ littéraire en général : celui d'indiquer les sources d'un ouvrage, et d'une manière exacte.

L'ethnologue René Basset, une des sources de Cendrars, attirait l'attention dès 1922 sur cette bibliographie extrêmement problématique. Dans un compte-rendu de l'AN datant de cette année, il en émettait déjà cette critique vigoureuse :

Au reste, et c'est une question grave, qu'est ce que c'est que cette bibliographie ? Ce n'est pas uniquement celle des ouvrages cités. Est-ce une bibliographie du folklore africain ? On serait tenté de le croire en voyant les titres qui s'y trouvent. Et pourtant, quel singulier mélange. Je prendrai au hasard: M. Blaise Cendrars cite, par exemple, le Sénégal drôlatique et le Parfum de la Dame noire. Croit-il que la Clef du ciel, texte écrit en Ouolof, imprimé à Saint Joseph de Ngasobil, soit du folk-lore ? C'est tout simplement un livre d'édification et il aurait tout aussi bien pu mentionner les opuscules du même genre, publiés dans un but d'édification par les missionnaires catholiques et protestants. Et Kéléodor,

du Baron Roger ? Pourquoi pas le Roman d'un Spahi, de Loti ? Que viennent faire dans une bibliographie du folklore le Vocabulaire de plus de soixante langues de la côte d'Ivoire, de M. Delafosse, et l'Essai sur la littérature arabe du Soudan, de Cherbonneau, qui est une traduction de quelques biographies extraites de l'ouvrage d'Ahmed Baba, Nail et Ibtihadj, où il n'est question que de littérature arabe? ... Il cite onze volumes de religions, mœurs et légendes de Van Gennepe, 1909: en réalité, il n'y a que cinq volumes publiés de 1908 à 1915, et dans ces cinq volumes, deux articles seulement sur les nègres ... il n'y a rien qui concerne les noirs dans l'Anthologie de l'amour arabe, de Martini etc. (Basset, *Compte-rendu* 31)

Ces importantes lacunes soulignées par Basset (et qui ne sont pas exhaustives, puisque mes propres recherches en révèlent d'autres)⁶¹ se situent à plusieurs niveaux, outre *l'élément essentiel qu'elles ne soient pas des citations d'œuvres primaires* : manque de pertinence au niveau de la représentativité culturelle *géographique*, (ouvrages sur le monde arabe) au niveau de la représentativité culturelle des *voix énonciatrices*, (ouvrages d'évangélisation, ouvrages de littérature coloniale) ; absence de correspondance du genre et du champ d'études (biographies, ouvrages linguistiques) et inexactitudes factuelles (dates de parution, ouvrages inexistantes). Basset diagnostique donc un manque de « probité littéraire » dans « une bibliographie qui fait tâche » (*Compte-rendu* 31).

Quel est donc le mystère de cette bibliographie énorme, dans laquelle seulement onze des sources remplissent le contrat de *bibliographie*, en indiquant des sources réelles ? Quelle sont les fonctions de la centaine d'autres sources qui la composent ? Celles-ci sembleraient démontrer les connaissances générales, encyclopédiques, africanistes *et*

⁶¹ Par exemple, deux titres inscrits sous le nom de Trilles et qui indiquent donc deux sources séparées indiquent un dédoublement par erreur d'un titre unique : Le titre de l'ouvrage de Trilles (Trilles, Henri. *Proverbes, Légendes et Contes Fang*. Neuchâtel : P. Attinger, 1905. Print) est cité comme deux œuvres distinctes, qui n'existent pas : « *Le Totémisme* ; Münster, 1912, in-8° » et « *Chez les Fang* ; Lille, 1913, in-8°. » De plus, une des sources principales de Cendrars, (Équilbecq, François-Victor. *Contes populaires d'Afrique Occidentale*. Paris G.-P. Maisonneuve et Larose. 1972(1913). Print.) dont il a extrait seize contes, est cité avec un titre différent.

orientalistes de Cendrars, ou les réunir ici pour les offrir aux « spécialistes » de *deux* objets d'étude compilés de manière indistincte, en une sorte de bibliographie-anthologie de sources à la fois africanistes et orientalistes.

L'embaras que cette bibliographie suscite chez les éditeurs successifs de cette œuvre est symptomatique des questions qu'elle pose. Des décisions éditoriales contradictoires sont prises à son sujet. Malgré les critiques de Basset, cette bibliographie est pourtant maintenue lors de trois rééditions, en 1947,⁶² en 1963⁶³ et en 1969⁶⁴ mais tardivement supprimée par la maison d'édition Buchet-Chastel dans une réédition de 1979, après la mort de Cendrars.

Pourtant, coup de théâtre ultérieur, elle *réapparaît* en 2005. Le dossier en fin d'ouvrage précise que « conformément à la volonté du poète, » cette édition de l'AN est publiée « sans l'amputer de la bibliographie telle que l'a établie Cendrars » (Le Quelled-Cottier, Notice 493). L'utilisation du verbe *amputer* pour caractériser la suppression de la bibliographie semble relever d'un procédé métonymique, renvoyant à une totalité organique mutilée à reconstituer, et qui renvoie à la biographie de Cendrars. En effet, celui-ci a été *amputé* du bras droit lors de la guerre. De plus, Cendrars mentionne dans le *Lotissement du Ciel* l'effet thérapeutique que les contes africains ont pu avoir par rapport à cette amputation: « ... j'ai toujours mal au moignon, et *pour ne pas gueuler la nuit, je me raconte toujours des histoires Nègres* » (264; je souligne).

Cette critique qui compare la suppression de la bibliographie initiale à un morcellement du corps de Cendrars procède donc à une *personnalisation* de l'œuvre.

⁶² Editions Corrêa.

⁶³ Denoël (Tome I).

⁶⁴ Club Français du Livre (Tome III).

Jérôme Meizoz, explorant la constitution des mythologies d'auteur, analyse ainsi ce type d'approche que l'on trouve à partir du régime de *singularité* de l'auteur (qui s'oppose au régime de *communauté* de l'œuvre, typique du Moyen Age par exemple) :

... on assiste à une personnalisation de l'œuvre, traitée désormais par le droit comme une émanation de la personne même. L'œuvre se donne alors comme un fétiche métonymique de la personne, une 'relique' empreinte de sacré, traitée comme telle. (*Postures* 42)

On voit donc que malgré qu'il publie des œuvres *collectives* (et à bien des égards !) de littérature orale, Cendrars est perçu par la critique comme l'auteur *unique* de l'AN, qui devient « fétiche métonymique » de sa personne. Le prestige que la publication de ces contes lui attribue par retour ne fait que confirmer l'autorité de ce statut auctorial de Cendrars sur l'œuvre. En effet, Meizoz note qu'une des conceptions de la notion d'auteur est celle selon laquelle « ne devient 'auteur' *qu'un scripteur dont les textes acquièrent une autorité par la publication* » (*Postures* 43 ; je souligne). Cendrars s'approprie donc l'auctorialité de ces contes, par le biais de leur publication, en la subtilisant à leurs auteurs réels, les conteurs africains.

La réapparition de cette bibliographie ainsi *refoulée* (terme que je préférerai à *amputée*) depuis 1979, s'apparente en 2005 à un *double* coup de théâtre. En effet, elle est assortie d'une *seconde* bibliographie qui lui fait concurrence, mais qui est insérée dans la préface, et dont le rôle n'est donc pas de s'y substituer. Aucune mention n'est faite de la manière dont les recherches aboutissant à cette nouvelle bibliographie ont été effectuées. La provenance d'une quinzaine de contes de l'AN est toujours inconnue, ce qui indique l'existence d'autres sources non mentionnées. Cette nouvelle bibliographie est ainsi introduite dans la préface de Christine Le Quellec Cottier, dans cette dernière édition de l'AN de 2005 :

Les matériaux de l'*Anthologie Nègre* que nous avons identifiés se concentrent, en effet, en une dizaine d'ouvrages, tous de langue française, auxquels nous renvoyons dans le dossier en fin de volume. Il convient cependant de les sortir de l'anonymat dans lequel ils ont été enfouis durant presque quatre-vingt ans, recouverts d'une épaisse couche de références illusoires, véritable jungle papivore. Voici donc les sources majeures de l'*Anthologie*: (xx)

Cette nouvelle bibliographie qui apparaît pour la première fois en 2005 presque un siècle après la première publication de l'AN (1921), consiste donc simultanément en une *correction* et une *nouvelle légitimation de la première*, puisque celle-ci est ici à nouveau publiée après sa suppression de 1979. D'une bibliographie de cent soixante quinze sources, on est passé à une nouvelle bibliographie qui est non seulement *élaguée*, (contenant désormais douze sources), mais également *corrigée* (dates de publications,⁶⁵ orthographe du nom des auteurs)⁶⁶ et *complétée* (deux sources supplémentaires, ne figurant pas dans la bibliographie initiale, sont ajoutées).⁶⁷ Voici cette nouvelle bibliographie, citée à l'identique de la préface de l'AN de 2005 :

Basset, René, *Contes populaires d'Afrique*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1969 (1903).
Equilbecq, François-Victor, *Contes populaires d'Afrique occidentale*. Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1972 (1913).
Froger, Fernand, *Étude sur la langue des Mossi*, Paris, E. Leroux, 1910.
Jacottet, Edouard, *Les Contes populaires des Bassoutos*, Paris, 1896.
Études sur les langues du Haut-Zambèze, I-II-II, Paris, E. Leroux, 1896.
Junod, Henri-Alexandre, *Contes et chants des Ba-Ronga*, Lausanne, 1897.
-Nouveaux contes ronga, Neuchâtel, 1898.
-Épopée de la rainette, conte de la tribu ba-ronga, Neuchâtel, 1987.
Landeroin, M. et Thilo, J., *Grammaire et contes haoussas*, Paris, Imprimerie Nationale, 1909.
Monteil, Charles, *Contes soudanais*, Paris, Ernest Leroux, 1905.
Trilles, Henri, *Proverbes, légendes et contes fân*, Neuchâtel, Paul Attinger, 1905.

⁶⁵ Les oeuvres d'Edouard Jacottet indiquaient dans la bibliographie initiale des dates de parution de 1895 et 1896, mais la bibliographie de 2005 indique 1896 et 1899.

⁶⁶ Par exemple, le nom *Thilo* est orthographié *Tilho* dans la bibliographie originale.

⁶⁷ Je cite ici ces sources à l'identique : Equilbecq, François-Victor, *Contes populaires d'Afrique Occidentale*. Paris : G.-P. Maisonneuve et Larose, 1972 (1913). Junod, Alexandre. *Epopée de la Rainette, Conte de la Tribu Ba-ronga*. Neuchâtel, 1987 (Le Quéllec-Cottier, Préface xx).

-*Le Totémisme chez les Fân*, Münster, 1912. (Le Quellec-Cottier, Préface xx)

Parmi ces sources, les ouvrages de compilation de René Basset (1855-1924, spécialiste de langues berbères et arabe, directeur de l'École Supérieure des Lettres d'Alger et membre de nombreuses sociétés ethnographiques), François-Victor Equilbecq (1872-1917, administrateur colonial pendant douze ans en Afrique: au Sénégal, en Guinée, au Mali et en Haute-Volta) et Trilles (1866-1949, missionnaire Français au Gabon pendant dix ans) constituent les sources principales de l'AN, soit près de la moitié de cet ouvrage à eux trois.⁶⁸

Les statuts respectifs de ces trois « collectionneurs » de contes africains, acteurs directs de l'entreprise coloniale en Afrique, laissent évidemment planer des doutes sur l'éventualité transgressive de leurs publications, qui sont étroitement liées à leurs fonctions dans l'administration coloniale comme nous le verrons. La collecte de contes de Trilles, comme nous le verrons en détail dans mon deuxième chapitre, est subordonnée à des fonctions d'enseignement de la langue française, d'évangélisation, et d'établissement de « preuves » matérielles à des conférences ethnographiques sur l'« âme primitive. »

De plus, mon examen de cette nouvelle bibliographie de 2005 révèle un troisième coup de théâtre d'importance considérable. En outre qu'elle reproduise certaines inexactitudes de Cendrars,⁶⁹ *les sources mêmes* sont toujours inexactes car limitées à la

⁶⁸ L'autre moitié étant composée de contes « éparpillés » extraits des neuf ouvrages restants et d'ouvrages inconnus (quinze contes n'ont pas été localisés).

⁶⁹ L'erreur sur le titre de l'ouvrage du missionnaire Junod, (Junod, Henri-Alexandre. *Les Chants et les Contes des Ba-Ronga de la Baie de Delagoa*. Lausanne: Georges Bridel & Cie, 1897. Print) est conservée (titre reproduit ici à l'identique: *Contes et chants des Ba-Ronga*, Lausanne, 1897) ce qui semble indiquer que les éditeurs aient simplement recopié le titre utilisé par Cendrars en 1921 sans vérifier la source primaire.

surface de ces sources qui sont en fait *exponentielles*. Elles ne dévoilent dans plusieurs cas que la *dernière* étape de réécriture des contes, et occultent ainsi l'aspect citationnel de ces sources. Les œuvres citées sont parfois des compilations et des réécritures d'œuvres préexistantes écrites par des explorateurs, missionnaires ou linguistes Européens. Par exemple, l'édition de 2005 indique comme source du conte « Pourquoi le Monde fut Peuplé » (Cendrars, AN 31) l'ouvrage de René Basset, *Contes Populaires d'Afrique*.⁷⁰ Pourtant, dans cet ouvrage, Basset indique lui-même avoir prélevé (et traduit de l'anglais) ce conte d'un *autre* ouvrage, celui d' Hugh Goldie :⁷¹ *Principles of Efik Grammar* (89-91). Un autre exemple, « La Mort et la Lune, » conte 7 dans l'AN, provient chez Basset de l'ouvrage du Major Gaetano Casati (*Dix années en Equatoria*, 163) un ancien militaire qui s'est ensuite consacré à « l'étude de la science géographique, » correspondant pour le magazine italien *L'Esploratore*, et qui fut chargé de l'exploration et du quadrillage géographique de diverses régions de l'Afrique équatoriales alors mal connues et dont l'explorateur sanguinaire Stanley fait les louanges dans *In Darkest Africa*.⁷² Dans cet

⁷⁰ Ce conte figure en effet à la page 223 de cet ouvrage.

⁷¹ Hugh Goldie était un missionnaire écossais de l'église presbytérienne. Son ouvrage est un traité linguistique didactique de la langue Efik, et Goldie indique dans son introduction: « The Efik, the grammatical principles of which the following work professes to present to the student, is grouped by Mr Koelle among the Unclassified Languages. It is the language of the old Calabar people... » (xv). *Old Calabar* est l'ancien nom d'un protectorat britannique à l'est du delta du Niger, en Afrique de l'Ouest. Goldie explique que la connaissance de la langue Efik et la présence d'une presse d'imprimerie sur place a permis de publier des ouvrages destinés à l'évangélisation des populations locales: "it was found necessary, in order to give the Mission all that efficiency which human means could give to it, that due attention should be devoted to the acquisition of the native Tongue.... Accordingly all the agents of the Mission have occupied themselves more or less in this study, and the message of Divine Truth is now ministered at all our stations without the aid of our interpreters. A small press is also in operation, conducted by one of the brethren.... The following works have been issued in Efik: ...Summary of Old Testament History. Summary of New Testament History... The Westminster Shorter Catechism... and two or three school books for children" (xvi-xvii). Goldie nomme la dernière partie de son ouvrage (pp. 88 et suivantes) « Specimen of the Language, » des contes en Efik et traduits en anglais. C'est donc parmi ces contes insérés en tant que *specimen* de la langue, que Basset a recopié (et traduit en français) le conte qu'il inclut dans son recueil, et que Cendrars recopie à son tour.

⁷² Stanley est cité dans la préface du Capitaine Manfredo Camperio dans *Dix années en Equatoria* (ix).

ouvrage, qui contient cent-cinquante illustrations et des cartes géographiques, Casati décrit les dangers qu'il affronte dans l'Afrique « sauvage, » tout autant que ses observations géographiques, sur les formes de gouvernement, et sur les mœurs locales. Casati cite uniquement comme *specimen* deux contes du Congo (162-166), comme pour illustrer le reste de l'ouvrage, et comme Goldie l'avait fait dans le sien sur la langue Efik. Casati écrit « The Manbettu people are fond of a pleasant chat... I will quote two of these stories as a *specimen* » (162 ; je souligne).

On voit donc que l'ouvrage de Basset, cité comme source de Cendrars dans l'édition de l'AN de 2005, est lui-même un ouvrage de compilation d'écrits de missionnaires et d'explorateurs, composés en plusieurs langues, et qui expose au critique un cas de *citationnalité exponentielle*, phénomène qu'Edward Saïd a décrit comme caractéristique des productions orientalistes. Décrivant l'autre sur le mode de *l'auto-référenciation* entre ouvrages de « spécialistes » Européens *sur* l'Orient, elles sont constituées par un réseau de citations internes aux cultures hégémoniques qui les produisent. Cette « formation stratégique » de textes sur l'« Orient » consolide des textes européens entre eux, et repose sur cette citationnalité auto-référencielle décrite par Saïd : « Orientalism is after all a system for citing works and authors » (176).

Saïd explique, par exemple, que *Manners and Customs of the Modern Egyptian* d'Edward William Lane était considéré comme une « autorité » sur l'Égypte, lu et largement cité par Nerval, Flaubert, Richard Burton, mais de manière indifférenciée au sujet de l'Orient en général (Nerval le cite au sujet de la Syrie, pas de l'Égypte) : « Lane's authority and the opportunities provided for citing him discriminately as well as

undiscriminately were there because Orientalism could give his text the kind of distributive currency that he acquired » (Saïd xxiii).

Ce type de travaux constitue donc le fondement de l'AN. Cette transvocalité de l'autre africain s'effectue donc à travers la médiation de citations exponentielles qui se font pour beaucoup *entre des productions européennes*. Loin d'être hospitalières aux voix africaines, ces sources européennes, que Cendrars inclut dans son AN, les *excluent* et parlent *pour* elles, d'une position extérieure. Comme le note Saïd, cette extériorité et cette *appropriation de la voix* de l'autre sont fondamentales dans cette relation interculturelle asymétrique : « Orientalism is premised upon exteriority, that is, on the fact that the orientalist, poet or scholar, *makes the Orient speak*, describes the orient, renders its mysteries plain for and to the West » (xx-xxi; je souligne).

Ce processus relève également d'une « division inégale du travail » entre les producteurs du matériau « brut » des contes oraux africains et ceux qui produisent leur analyse, travail de compilation de savoirs sur l'autre africain et de leur analyse qui est au cœur de l'entreprise coloniale, comme l'a dénoncé Le philosophe béninois Paulin Hountondji :

L'étude des sociétés et des cultures non occidentales s'est toujours faite pour ainsi dire sans la participation des populations concernées elles-mêmes. Objet du discours savant de l'ethnologue, de l'historien ... celles-ci [sont] exclues des discussions les concernant. Elles [sont] muettes sur les méthodes et les paradigmes, les hypothèses et les conclusions, les enjeux théoriques et pratiques de ce discours. (« Au-delà » 60)

On voit que selon Hountondji, les visées pragmatiques des collectes de contes africains excluent ceux qui les produisent. Les contes acquièrent dans ce processus répétitif de nouvelles significations, de nouveaux contextes énonciatifs en subissant un détournement de perspective à répétition. Outre l'appropriation de la voix énonciative qui les a

« révélés » (ils sont, une fois transcrits, racontés par des agents de l'entreprise coloniale), leurs fonctions initiales (cimenter la communauté, perpétuer des productions culturelles en les adaptant à chaque nouvelle performance) et leurs destinataires (le public du conteur, sa communauté culturelle d'appartenance) sont également modifiés (matériel linguistique, ethnographique, lectorat scientifique européen).

Saïd définit ainsi sa méthodologie pour étudier l'autorité qui s'exprime dans les travaux sur l'Orient. Il distingue en particulier les termes « strategic location, » et « strategic formation: »

Strategic location ... is a way of analyzing the relationship between the author's position in a text with regard to the oriental material he writes about, and strategic formation ... is a way of *analyzing the relationship between texts* and the way in which groups of texts, types of texts, even gestual genres, *acquire mass, density, and referential power among themselves and thereafter in the culture at large.*
(xx)

Dans le cas de l'AN, l'étude des sources de Cendrars et la nature même des textes contenus dans l'AN permet de dévoiler ces situations stratégiques des auteurs (que je définis ici comme relations d'analyse et d'exposition du matériau « brut » des contes africains) et de dévoiler les formations stratégiques (relations entre les divers hypotextes écrits par des européens africanistes qui s'entre-citent). On le voit, loin de révéler des voix africaines, ces multiples réécritures de l'oralité africaine par des « spécialistes » européens participent de leur exclusion.

Résumons le parcours et les fonctions symboliques de cette bibliographie de l'AN. La version colossale de 1921 ne respectait pas le contrat bibliographique habituel de citation et d'exactitude des sources primaires d'une œuvre, et semblait plutôt démontrer la nature encyclopédique des connaissances de Cendrars sur des objets d'études scientifiques indifférenciés (africanisme, orientalisme) souvent sans pertinence

en rapport au contenu supposé de l'AN. Après la suppression de cette bibliographie par décision éditoriale en 1979, celle-ci réapparaît en 2005 accompagnée d'une nouvelle bibliographie qui élague, complète et corrige partiellement les sources secondaires de la première et semble cette fois-ci remplir ce contrat de bibliographie en renvoyant à des sources primaires. Mais elle ne le fait que de manière incomplète et *superficielle*, en n'incluant que le dernier maillon d'une série de réécritures des contes oraux africains par des auteurs européens, et occulte ainsi la profondeur du champ de cette citationnalité exponentielle. Elle ignore (mais dans quel sens du terme ?) l'existence de toute une série d'intermédiaires, et donc de médiations, d'appropriations et de recontextualisations, entre les contes racontés par les conteurs africains et l'étape finale de l'AN.

Cette bibliographie ne remplit donc toujours pas le contrat bibliographique habituel, et ne permet pas une analyse critique représentative de l'AN faite dans toute la mesure de ses hypotextes. Le matériau qu'elle offre à la critique n'est pas représentatif de toutes les dimensions de la genèse de cette œuvre. L'AN apparaît donc, selon cette bibliographie inexacte et incomplète, comme une traduction plus authentique car moins médiée, plus transparente et plus hospitalière de l'oralité africaine qu'elle ne l'est véritablement. Elle reflète aussi l'illusion de proximité que Cendrars a lui-même entretenue en présentant ces contes comme matériau de prédilection pour l'analyse des mentalités primitives : « Lire également mon *Anthologie Nègre* ... qui est la meilleure illustration, parce que prise sur le vif, en Afrique, de la mythomanie des noirs » (*La Vie Dangereuse* 537). De plus, cette édition légitime à nouveau cette première bibliographie en la faisant réapparaître à sa place conventionnelle, en fin d'ouvrage, malgré les critiques virulentes de cette dernière émises par Basset dès 1922. Présentée par la critique

comme traduction *noble* dans sa volonté d'empathie avec l'autre africain, l'AN de Cendrars semble en fait inextricable de ses hypotextes coloniaux qui s'entre-citent.

Je propose maintenant d'analyser des exemples concrets de médiations entre ces multiples réécritures et citations, dont l'AN de Cendrars semble constituer une ultime version. L'exploration des relations entre l'ensemble de toutes les réécritures étant bien évidemment impossible, je me concentrerai sur les types de médiations de l'oralité africaine à partir du dernier niveau de ces maillons de réécritures, constitué par les sources citées dans la bibliographie de 2005, mais en dirigeant mon analyse sur leurs relations avec leurs sources antérieures et aux types de contact qu'elles ont pu avoir avec les littératures orales africaines, lorsque ce sera possible. Cette étude permettra de mettre en évidence le type de médiations à l'œuvre dans les textes ensuite repris par Cendrars dans son AN.

ii. Contacts avec l'Oralité Africaine aux Sources de l'*Anthologie Nègre*

Afin de poursuivre mon analyse de l'AN comme œuvre *collective*, dans ses relations avec ses sources, et qui problématise une compréhension de l'AN comme œuvre *discrète*, avec un itinéraire distinct, j'effectuerai ici une analyse des types de médiations de l'oralité africaine observables dans les ouvrages-sources de Cendrars.

L'ouvrage de René Basset⁷³ *Contes Populaires d'Afrique*, source la plus importante⁷⁴ de Cendrars pour son AN, est représentatif de quatre types de médiations de l'oralité africaine, et de quatre types de contact entre leurs différents acteurs.

⁷³ René Basset était membre de la Société des Traditions Populaires, de la Folk-lore Society, et Directeur de l'Ecole Supérieure des Lettres d'Alger.

Premièrement, on trouve des transcriptions issues de collectes de « première main, » sur le terrain en Afrique. Le compilateur a collecté des productions orales directement d'un conteur africain avec lequel il a donc été en coprésence physique. C'est le cas des recueils de missionnaires (Trilles, Junod, Monteil) avec quelques exceptions. Par exemple, Junod dit avoir inclus parmi les siens des textes collectés par des « amis. » Ce type de contact « direct » constitue la *fixation* à l'écrit d'une *unique* performance sans ses variations, et n'est donc pas représentatif de l'aspect réitérable, mais jamais exactement similaire, des performances de littérature orale. De plus, les conteurs racontent généralement une même histoire mais avec des mots différents. Ce sont en effet les composantes générales des histoires, mais non les mots exacts qui sont répétés, comme le confirme Walter Ong: « oral poets do not normally work from verbatim memorization of their verse » (21). Il est donc impossible de rendre la complexité des différentes performances orales d'un même conte par leur fixation à l'écrit.

Cette médiation « minimum » dans les cas de coprésence n'exclut pas une dimension d'interprétation et de transformation lors de la traduction, et donc de l'interprétation des contes, racontés dans des langues africaines locales. Ainsi, Basset, comme le missionnaire Trilles, affirme avoir traduit certains des contes lui-même, et indique ainsi sa connaissance des langues africaines dans lesquelles ils lui ont été contés. De plus, comme nous l'avons vu, certains contes sont prélevés dans le but d'étudier le lexique et la *grammaire*, et donc les *normes* des langues locales. Les *écarts* de style des conteurs, s'il ne sont pas perçus comme *norme*, sont donc en toute logique éliminés, et les versions résultantes appauvries.

⁷⁴ Cendrars en a extrait trente-quatre textes ; le deuxième ouvrage par ordre d'importance quantitative étant celui d'Equilbecq (seize textes).

Ces auteurs admettent avoir parfois recouru aux services d'*interprètes locaux* qui constituent donc un *intermédiaire*, une médiation supplémentaire qui s'intercale entre les conteurs et les ethnologues. Selon Paulin Hountondji, cet informateur et interprète local qui enseignait la langue aux ethnologues étrangers est un *savant indigène*, dont la marge d'action sur ces productions culturelles locales est réduite. Il participe à une « discussion qui reste centrée en Occident et dont il ne peut véritablement infléchir les enjeux Toute sa contribution est extravertie, dirigée vers un public ou un lectorat occidental » (« Au-delà » 60).

Pourtant il ne faut pas, à mon avis, négliger l'éventualité de modifications volontaires apportées par ces interprètes afin de résister à l'appropriation et à l'utilisation de leur culture. On peut évidemment envisager une contribution de ces interprètes dans le résultat final du texte transcrit. Mais de quelle nature? Midiohouan note l'existence de relations d'agression à la langue française en contexte colonial :

La place qu'occupe la langue française par rapport aux langues locales crée un sentiment de frustration qui se retourne de plus en plus ouvertement contre la première, même chez les intellectuels. *On se venge du français, instrument de brimade des cultures locales, en le brimant, c'est-à-dire en le parlant mal, en le déformant, en l'agressant.* (Cité par Riesz 169; je souligne)

Ces brimades du français, réactions contre les brimades que cette langue fait elle-même subir aux cultures locales, sont à considérer comme de possibles médiations supplémentaires. Cependant, celles-ci, si elles ont lieu, sont suivies dans la chronologie des médiations de *réappropriations*, de réorientations, de réajustements sémantiques et de l'insertion des contes dans des catégories selon les visées pragmatiques des auteurs ethnologues, comme nous le verrons dans la partie suivante. Si des niveaux de médiations dissidentes sont possibles chez les interprètes (et les conteurs, bien évidemment), ce sont

les compilateurs africanistes des cultures hégémoniques européennes qui ont *le dernier mot* dans le contexte et l'objet d'étude examinés ici.

Le troisième type de médiation est exponentiel et s'effectue au moyen de contacts répétés entre des *textes* et non plus des *personnes* : c'est le phénomène de citationnalité exponentielle décrit plus haut. Le contact initial de collecte est extrêmement difficile, voire impossible à tracer, car nécessitant des traductions multiples à rebours de réécritures des « mêmes » contes. C'est le cas d'un nombre majoritaire des contes contenus dans l'AN, comme nous l'avons vu en examinant sa bibliographie. Les textes des précompilateurs sont empruntés à des ouvrages préexistants, reproduits avec de moindres modifications lorsqu'ils sont déjà transcrits en langue française, bien que cela soit difficile à prouver de manière homogène, étant donnée la nature monumentale de ce corpus rendu difficilement explorable dans sa totalité.

Le quatrième type de relation hypertextuelle observable entre ces multiples réécritures de l'oralité africaine, toujours situé au niveau du contact entre les *textes* et non les *personnes*, consiste en une *traduction interlinguistique* entre des textes déjà retranscrits. Deux exemples de traduction interlinguistique chez Basset sont, comme nous l'avons vu, le conte « L'Origine de la Mort, »⁷⁵ dont la source était en allemand,⁷⁶ et « Comment le Monde fut Peuplé, »⁷⁷ qu'il a traduit de l'anglais.⁷⁸ La médiation de Basset consiste donc en des traductions de textes déjà écrits et déjà traduits, en provenance de

⁷⁵ Ce conte numéro six dans l'AN y est classé sous la catégorie « Fétichisme, Personnifications Panthéistiques » (32), mais sous celle de « Langues du groupe Hottentot (Khoïn Khoïn) et Bushmen » chez Basset (225).

⁷⁶ Bleck, *Reineke Fuchs in Afrika*, (Contes 225).

⁷⁷ Conte numéro cinq dans l'AN avec un titre modifié : « Pourquoi le Monde fut Peuplé » (*Anthologie* 31 ; je souligne).

⁷⁸ Hugh Goldie, *Principles of Efik Grammar* (Contes 223).

deux langues différentes, l'allemand et l'anglais. Ces traductions *entre des textes* viennent se superposer à des traductions survenues lors du *contact des personnes*. Basset résume ces deux derniers types de médiation dans sa préface :

Autant que possible, j'ai reproduit des contes dont les textes ont été publiés et quand je ne les ai pas traduits moi-même, j'ai eu recours aux traductions qui me présentaient toutes les garanties d'exactitude et d'authenticité. (xx)

A l'emprunt de textes *déjà traduits* et catégorisés, s'ajoutent donc deux étapes supplémentaires de médiation. A ces nouvelles traductions, s'ajouteront aussi de nouvelles catégorisations taxinomiques à l'intérieur des recueils, assortis également de nouveaux paratextes interprétatifs, comportant une dimension de sélections et d'insertion dans des catégories européennes idéales conçues comme universelles, comme je le montre plus loin.

iii. Fonctions des Premiers Collecteurs des Contes au Sein de l'Entreprise Coloniale

Les fonctions administratives des auteurs-sources de Cendrars au sein de l'entreprise coloniale française en Afrique ont des conséquences directes sur leurs réécritures des contes africains ensuite insérés dans l'AN. Un examen de la nature de ces fonctions permettra donc de fournir des éléments de réponses aux questions énoncées plus haut, en particulier la suivante : quels types de recontextualisations de l'oralité africaine offrent ces réécritures ? Quelles utilisations en sont faites au niveau politique, au sein de l'entreprise coloniale ?

Les relations étroites entre les différents acteurs de l'entreprise coloniale (missionnaires, administrateurs coloniaux et anthropologues) sont résumées ainsi par

Mudimbe. Dans le premier quart du vingtième siècle, selon lui, explorateurs, anthropologues et missionnaires puisaient dans un même champ de connaissances pour décoder les cultures africaines et les dominer :

it was clear that the traveler had become a colonizer and the anthropologist, his scientific advisor, while the missionary, more vigorously than ever, continued, in theory as well as in practice, to expound the model of African spiritual and cultural metamorphosis. (44)

Le travail missionnaire pouvait donc servir à établir un aperçu et une analyse systématiques de l'*état initial* de la « mentalité primitive » et des cultures des communautés parmi lesquelles ils étaient établis. Cet état initial constituait une sorte de « niveau zéro » à partir duquel un progrès vers un *état idéal* était à atteindre, à travers le processus d'évangélisation dont ces missionnaires étaient les acteurs en Afrique. C'est donc dans ce contexte qu'il faut situer leurs ouvrages de collecte de littérature orale.

L'ouvrage du missionnaire Junod, une des sources de Cendrars, en constitue un exemple. En concluant son ouvrage de compilation de contes africains, Junod désigne la seule « véritable histoire, » le seul modèle valable vers lequel il faut tendre, celui de l'Évangile, qu'il oppose au « folk-lore poétique » des contes recueillis, ce qui lui permet d'indiquer *la distance à parcourir*. Il établit ainsi une claire hiérarchie entre l'oralité africaine et l'Évangile, qui justifie la supériorité des peuples chrétiens sur les « païens » africains :

Il existe une histoire admirable, intéressante, saisissante entre toutes. Elle est souverainement utile aussi, car *elle n'est point seulement un poétique folk-lore: c'est une véritable histoire*. Sous son influence, des croyances salutaires sont nées, les mœurs se sont épurées, *les individualités se sont ennoblies*. *C'est elle qui a fait des peuples Chrétiens les premiers peuples du monde*. Exerçant sur les nations une influence morale profonde, *elle les rend capables de tous les progrès, accessibles à toutes les lumières*. C'est l'histoire ancienne et toujours neuve de l'Évangile ! (323; je souligne)

Le vocabulaire correctif et transformatif utilisé par Junod, on le voit, (*épurées, ennoblies, influence, progrès*) souligne cette distance à parcourir en terme d'acculturation, à partir de l'aperçu de l' « état moral initial » des africains fourni par les contes. Mbot résume ainsi, dans sa préface à une nouvelle édition des contes du missionnaire Trilles, source de Cendrars,⁷⁹ ce lien entre références bibliques, oralité africaine, mission évangélicatrice, et domination coloniale :

La Bible est ici une référence essentielle, s'agissant d'un prêtre missionnaire rapporteur de contes. Ce n'est pas un hasard si les missionnaires ont été les premiers à se soucier des discours des Africains sur eux-mêmes, au risque de prendre la Bible comme « la » référence à l'aune de laquelle devaient être jugées la 'vérité' ou l' 'erreur' du conte africain. L'enjeu, à l'évidence, est la réquisition du conte par le prêtre pour des objectifs qui lui sont propres ; parce que, en définitive, *prendre en main le conte, c'est prendre en main la société elle-même par le biais du principal outil de production de l'humain dont elle dispose.* (xi ; je souligne)

Il faut également noter le rôle concret joué par certains missionnaires en Afrique au niveau politique et à celui de l'*expansion coloniale géographique* : Mudimbe résume ainsi ces liens entre missionariat et expansion coloniale :

The more carefully one studies the history of missions in Africa, the more difficult it becomes not to identify it with cultural propaganda, patriotic motivations, and commercial interests, since the missions' program is indeed more complex than the simple transmission of the Christian faith. From the sixteenth century to the eighteenth, missionaries were, through all the 'new worlds', *part of the political process of creating and extending the right of European sovereignty over 'newly discovered' lands ... the missionaries, preceding of following a European flag, not only helped their home country to acquire new land but also accomplished a divine' mission ordered by the Holy Father, Dominator Dominus.* It was in God's name that the Pope considered the planet his franchise and established the basic principles of *terra nullius* (nobody's land), *which denied non-Christian natives the right to an autonomous political existence.* (45; je souligne)

⁷⁹ Aucune référence n'est faite à l'AN de Cendrars dans cette réédition critique des contes fang de Trilles de 2002. L'analyse de Mbot, dans sa préface, se limite aux textes de Trilles. Le transfert de cette critique des textes de Trilles à l'œuvre de Cendrars, qui pourtant les inclut, n'a jamais été effectué, ni par les critiques africains postcoloniaux, ni par les critiques français de Cendrars, comme si en étant déplacés dans le champ littéraire métropolitain, ces textes perdaient les traces de leur élaboration sur le terrain colonial.

Selon Mudimbe, les missions en Afrique étaient donc fondées par une double idéologie, nationaliste et chrétienne. Le fait de ne pas être chrétiens ôtait aux Africains le droit à l'auto-détermination territoriale (mais rien n'affirmait qu'ils obtiendraient ce droit en le devenant). Le travail sur le terrain du missionnaire Trilles,⁸⁰ source importante de Cendrars dans son AN, donne un parfait exemple de cette responsabilité directe des missionnaires dans le processus d'expansion coloniale, qui dépasse largement, tout en y étant liée, sa fonction « primaire » d'évangélisation. Selon John N. Cinnamon, Trilles participe en 1899 à une expédition dont le but est de favoriser l'expansion coloniale française sur de nouvelles terres :

The Lesieur-Trilles expedition, under the auspices of the Ministry of Colonies, left Bata in August of 1899. The goal of the mission was to *trace the border between French Congo and German Cameroon, to gain ethnographic and geographical knowledge of the country, and to convince as many 'chiefs' as possible to sign treaties recognizing French sovereignty and ownership of the land.* In his account of the expedition, Trilles provided a valuable glimpse of the border region between Gabon and Cameroon and of the Upper Ntem, Djah, and Ivindo basins, through which the mission passed, *in the years immediately preceding direct French intervention.* His account contains information on politics, trade, population movements, war, hunting and agriculture, Ngil and Byeri religious practices, 'Pygmies' and Dzem, and the implantation of concessionary companies and colonizers. (428 ; je souligne)

On le voit, le missionnaire Trilles, dont les contes oraux collectés au Gabon constituent une des trois sources principales de Cendrars dans son AN, a donc participé de manière active à l'expansion coloniale française lors de cette expédition. L'accumulation de connaissances sur les africains à travers la collecte de ces contes est clairement subordonnée au projet colonial et d'évangélisation, et dédouble sa fonction en celle d'un ethnologue missionnaire. Les connaissances accumulées par le travail d'ethnologue sont

⁸⁰ 1866-1949, missionnaire français au Gabon pendant dix ans.

immédiatement transférées dans le projet d'évangélisation et de colonisation, ce qui est également le cas des administrateurs-ethnologues.

De plus, selon David Lindenfeld, ce type de recueil de littérature orale africaine a aussi pu servir de « pièces à conviction » aux missionnaires postés en Afrique pour leurs demandes de fonds supplémentaires, ce qui préfigure d'autres types de modifications des littératures orales collectées :

... aside from the obvious biases of missionaries, such accounts were frequently written for a European audience *with the purpose of sustaining and increasing the funding for missionary operations. Thus they are likely to portray their results in a favorable light, or at least to overdramatize them.* Once again, it seemed more prudent to rely on scholars, and there are many, who have mastered the languages and have critically digested and evaluated this material in the light of what they themselves know about non-Western cultures. (329)

Lindenfeld souligne ainsi une nouvelle visée pragmatique possible de ces collectes de contes africains qui comportent de possibles exagérations, visant à justifier les besoins matériels des missionnaires. Comme nous le verrons dans le troisième chapitre, les ouvrages du missionnaire Trilles sont en effet particulièrement suspectés d'inventions partielles ou totales.

Comment les fonctions des administrateurs coloniaux diffèrent-elles de celles des missionnaires, et quelles conséquences sont prévisibles et observables dans leurs réécritures des littératures orales africaines ? Un administrateur colonial, parmi les sources importantes de Cendrars, Equilbecq,⁸¹ énonce clairement la nature et la fonction de son projet de collecte de littérature orale africaine, dans la préface de ses *Contes*

Populaires d'Afrique Occidentale:

Au point de vue pratique, l'utilité de ces récits n'est pas moindre pour le fonctionnaire *qui entend diriger les populations assujetties au mieux des intérêts*

⁸¹ 1872-1917, administrateur colonial pendant douze ans en Afrique : au Sénégal, en Guinée, au Mali et en Haute-Volta.

du pays qui l'a commis à cette tâche. Il faut connaître celui que l'on veut dominer, de façon à tirer parti tant de ses défauts que de ses qualités en vue du but que l'on se propose. Ce n'est qu'ainsi qu'on parvient à s'assurer sur lui ce prestige moral qui fait les suprématies effectives et durables. (xxii; Je souligne)

Comme on le voit dans ce passage, ce ne sont pas les mérites stylistiques ni littéraires des contes collectés qui intéressent les missionnaires-ethnologues, ni les administrateurs-ethnologues, mais plutôt les données qu'ils sont censés fournir en vue de leur utilisation pour des *intérêts étrangers*, ceux de la France, antagonistes par rapport aux intérêts africains.

II. L'Anthologie Nègre Face à ses Sources

i. Paratextes Interprétatifs et Catégorisations

i a. Les Textes-Sources

Selon l'anthropologue Gabonais Jean-Émile Mbot, l'oralité africaine est perçue par les africanistes coloniaux comme le moyen d'une « compréhension immédiate du phénomène culturel de leur culture d'origine » (Préface xvii). Les compilations de littérature orale africaine prennent donc une valeur de connaissance ethnographique, qui facilite la domination des peuples colonisés. La transcription de l'oralité africaine permet aussi la dissémination de productions culturelles africaines orales à un public de savants européens, qui étaient absents sur le terrain. Ces œuvres ainsi homogénéisées selon des critères eurocentristes deviennent alors objet d'étude, souvent également présentés par la suite dans des conférences en Europe, comme nous le verrons dans le cas du missionnaire Trilles. Hountondji décrit ainsi ce phénomène :

On a déjà observé mille fois qu'à l'époque coloniale, le territoire dominé fonctionnait, sur le plan économique, comme un réservoir de matières premières destinées à alimenter les usines de la métropole. Ce que l'on a moins bien remarqué, c'est qu'elle fonctionnait aussi, *par rapport à l'activité scientifique métropolitaine*, comme une pourvoyeuse de matières premières. *La colonie n'était qu'un immense réservoir de faits scientifiques nouveaux, recueillis à l'état brut pour être communiqués aux laboratoires et centres de recherche métropolitains*, qui se chargeaient, et pouvaient seuls se charger de les traiter théoriquement, de les interpréter, de les intégrer à leur juste place dans le système d'ensemble des faits connus et reconnus par la science. (*Préface* ii)

Les ouvrages étudiés, hypotextes de l'AN qui en constitue donc une continuité, illustrent clairement cette utilisation pragmatique dans les paratextes interprétatifs dont ils encadrent les contes (introductions, paragraphes interprétatifs insérés entre les contes, « éclaircissements » qui concluent les contes conte chez Equilbecq par exemple). Les modes de classifications (titres de chapitres, classements par « races, » par groupes linguistiques ou par thèmes), orientent également la réception de ces contes en leur donnant de nouvelles significations, comme nous allons le voir.

Les paratextes qui encadrent les contes africains dans ces ouvrages révèlent et renforcent des interprétations de l' « âme primitive » qui se centrent principalement autour d'un principe d'évolution et de hiérarchie en termes de valeurs morales. Par exemple, Basset indique dans la préface de son ouvrage :

L'idée de morale, dans le sens ou nous l'entendons, se rencontre rarement dans les contes des noirs ... ce qui domine, c'est le triomphe de la ruse sur la force brutale : c'est à cette morale aussi primitive que peu relevée, que se réduit l'enseignement de presque tous les contes. Les idées de devoir, de justice désintéressée, d'honneur sont absentes. Contre la brutalité du fort, le faible, qui au fond ne vaut pas mieux que lui, n'a qu'une arme : le mensonge, et il s'en sert. (*Contes* xi)

Bien que Cendrars ne recopie pas ces introductions dans son AN, celles-ci indiquent la logique qui sous-tend les modes de classification qu'il réutilise dans son œuvre. François-Victor Equilbecq, auteur des *Contes Populaires d'Afrique Occidentale*, et dont Cendrars

réutilise le type de classification pour environ deux tiers de son AN, est administrateur colonial en Afrique durant douze ans.⁸² Il est en poste successivement au Sénégal, en Guinée, au Mali, et en Haute-Volta. Au Mali, il travaille en contact étroit avec Maurice Delafosse et le gouverneur Clozel. Dans l'avant-propos de la réédition de 1972 du recueil d'Equilbecq par la même maison d'édition Maisonneuve et Larose, spécialisée en ouvrages d'ethnologie africaniste et de littérature orale africaine, Robert Cornevain⁸³ écrit :

C'est là, sur les hauteurs de Koulouba, qu'il [Equilbecq] voit quotidiennement Maurice Delafosse aux côtés du Gouverneur Clozel. Avec ces hommes qui ont profondément le souci des Africains il se trouve en plein accord. Maurice Delafosse, auteur de nombreux ouvrages d'ethnographie, de linguistique et d'histoire, donne pour l'œuvre d'Equilbecq une remarquable préface. 'Partout où il est passé, écrit-il, il 's'est mis en relation avec les griots, qui forment en quelque sorte la caste littéraire chez les population du Soudan, et il a collectionné toutes les histoires qu'il a pu se faire conter. (xii)

Lorsqu'Equilbecq dévoile sa méthodologie dans son ouvrage, il révèle également la visée pragmatique de cette collecte : celle d'une pénétration des secrets de « l'âme nègre » par le moyen détourné des contes, qui ont l'avantage de ne pas « éveiller la méfiance » des griots face aux administrateurs coloniaux-ethnologues. Ces contes sont les « aveux du suspect » qui baisse sa garde, selon cette explication d'Equilbecq :

Le noir *qui se déroberait à un interrogatoire précis*, dont le but, pressenti, éveille en lui une défiance confuse, se révèle au contraire en toute ingénuité dans ses contes où se traduisent les tendances – tout au moins idéales – de la race. Il n'éprouve aucune fausse honte à exposer, sous l'apparence d'un *récit fantaisiste*, la conception qu'il a de l'univers et de sa formation, des *lois morales et naturelles* qui le régissent et, en général, de la vie. (xii ; je souligne)⁸⁴

⁸² De 1902 à 1914.

⁸³ Lui-même « Secrétaire Perpétuel de l'Académie des Sciences d'Outre-mer » (Cornevain, Préface xvi).

⁸⁴ On peut aujourd'hui opposer cette version à celle de l'écrivain malien Hampâté Bâ, qui avait servi d'intermédiaire à Equilbecq : « Quand M. Equilbecq arriva à Bandiagara en juin 1912, le commandant de cercle convoqua le chef Alfa Maki Tall pour lui demander d'envoyer au nouvel arrivant tous ceux, hommes, femmes, vieillards ou enfants, qui connaissaient les contes. Je figurais parmi les enfants choisis.

Or, ce paragraphe contient en germe certaines classifications taxinomiques des contes utilisées dans l'œuvre d'Equilbecq, puis de Cendrars (le titre de chapitre « science fantaisiste » par exemple).

Dans les paratextes dont Equilbecq assortit son recueil de contes ouest-africains, celui-ci exprime sa conception d'une « amoralité » des noirs pourtant *perfectible*. Il note une évolution perceptible de cette « amoralité » vers une « réprobation » graduelle qui passe par une « prise de conscience » se substituant à l'indifférence :

De même que celle de nos ancêtres gaulois ou moyenâgeux, la civilisation attardée des noirs ne s'effraie ni de l'anecdote scatologique, ni du récit égrillard *Est-ce immoralité chez l'indigène ? Non pas ; mais amoralité absolue ...* Il semble cependant que cette amoralité *s'achemine peu à peu vers la réprobation de ces actes naturels* puisqu'elle cesse de s'en désintéresser, ce qu'elle manifeste en commençant à les tourner en dérision, au lieu de les laisser passer aussi inaperçus que le fait de manger quand on a soif (sic) ou de dormir lorsqu'on a sommeil. (38 ; je souligne)

Les commentaires d'Equilbecq orientent le lecteur en infantilisant les Africains : « le problème de la mort a également fait travailler ces imaginations enfantines » (xvii) et évalue ces contes par rapport à une norme eurocentriste. Equilbecq décrit en effet certains de ces contes comme de simples « variantes » d'un conte de Grimm, ce qui semble élargir leur parenté tout en établissant la preuve de celle-ci: « Comme *spécimens* de

Chaque conte retenu était payé à l'informateur dix, quinze ou vingt centimes, selon sa longueur ou son importance. Au début, Wangrin les traduisait à M. Equilbecq, qui prenait des notes. Mais bientôt *ce dernier se déchargea sur lui du soin de recueillir directement la plupart des contes*. Wangrin rédigeait une première traduction en français, puis la communiquait à M. Equilbecq, *lequel y apportait éventuellement des corrections ou des modifications de son cru*. Il devait publier une grande partie des contes recueillis en 1913 chez E. Leroux, dans la «Collection des contes et chants populaires», texte qui sera repris en 1972 par les éditions Maisonneuve et Larose sous le titre *Contes populaires d'Afrique occidentale*. Il n'est pas sans intérêt de savoir que Wangrin en a été l'un des principaux rédacteurs. Son nom est cité au bas de la plupart des contes, précédé de la mention «traduit par» ou «interprété par»... Mon nom y figure aussi par endroits, sous l'appellation bizarre de «Amadou Bâ, élève *rimâdio* de l'école de Bandiagara» - bizarre car le mot *rimâdio* n'existe pas ; tout au plus peut-on dire qu'il mêle curieusement les deux mots *dîmadjo* et *rimaïbé*, respectivement singulier et pluriel de captif de case' (Bâ cité par Mouralis, « Littératures Oral Savoir » 11; je souligne).

contes à comble, je signalerai notamment : Les trois gloutons. Les coureurs émérites ... Les dons merveilleux du guinnârou (et diverses variantes de ce conte de Grimm) » (38). Cette comparaison se fait parfois *par défaut* et prend alors une tournure prescriptive. Ainsi, il relève les « thèmes indo-européens qui ne semblent pas avoir été traités dans la littérature merveilleuse des noirs » (40) et donne comme exemple l'absence de conte qui représente « un pays de Cocagne ou les hommes vivraient heureux dans l'abondance et l'inaction » (58) tout en s'en étonnant, puisque selon lui, « un rêve de cette nature semble plus conforme encore au tempérament des noirs qu'à celui de l'indo-européen » (58).

D'autre part, Equilbecq insère la majorité de ses contes dans des catégories littéraires européennes préexistantes qui réduisent l'espace de différence à du connu et en effacent la singularité. Il crée une catégorie de « contes égrillards, humoristiques et à combles (37) (transformée en catégorie « contes-charades, contes à combles » chez Cendrars), tout en les associant à des *classes sociales populaires* qu'il présente en début d'ouvrage. L'emprunt de certaines de ces catégories semble fonctionner comme autant d'hommages à d'anciennes formes d'oralité populaire française, représentatives selon lui des formes d'*excès* et du manque d'intellectualisme ou de maturité de ces classes sociales:

Par 'contes à combles' j'ai voulu désigner ces récits *d'exagération puérile* ou la drôlerie résulte du *caractère excessif des actes* prêtés à ceux qui y figurent. Cette dénomination a été *donnée en souvenir* de cette mode des 'combles' qui *sévit jadis en France...dans un milieu où l'on se montre assez accommodant quant à la qualité de l'esprit*. Quel est le comble de la vitesse ? Quel est le comble de ceci ? quel est le comble de cela ? (38)

Ces rapprochements se retrouvent dans les « éclaircissements » suivant immédiatement les contes et qui en interprètent (en « éclaircissent ») certains aspects, souvent par le moyen de la citation d'autres compilateurs : « Ce conte montre que *les noirs, comme les*

européens, croient à la ‘voix du sang’ » (181 ; je souligne).⁸⁵ Un autre

« éclaircissement » d’Equilbecq qui conclue le conte Bambara « La Flûte d’Ybilis » (138-140)⁸⁶ accorde à cette perception eurocentriste une valeur universelle :

Le travestissement d’un génie, ou d’un animal, en femme pour se venger de quelqu’un est un *procédé fréquent dans les contes de tous les pays*. La substitution d’un mannequin à une personne se rencontre aussi fréquemment. Cf. L’adroite princesse (Mme d’Aulnoy). (140 ; Je souligne)

Cette description de la catégorie des « contes égrillards, » par son caractère généralisateur, fixe certains traits psychologiques spécifiques aux genres masculins et féminins et présente ces caractéristiques de genre comme essentielles et universelles :

Les thèmes *habituels* des contes égrillards sont : l’adultère et les vaines précautions des maris jaloux ; les mésaventures des amants surpris en posture ‘deshonnête’ ; les incongruités formidables (Les incongrus) des ‘*gauloiseries*’ sur les organes sexuels, tant masculin que féminin. (38)

Pourtant, Equilbecq se défend d’imposer ces catégories eurocentristes préétablies. Par exemple, il indique certaines différences entre les contes européens et africains dans les caractères des personnages d’animaux : « le lion n’est pas toujours pour eux le roi des animaux et l’éléphant leur paraît plus souvent digne de ce titre d’honneur » (36). Il note que « chaque peuple a ses conceptions, plus ou moins convaincues, sous ce rapport et *nul ne songerait à proposer le recueil des fables de notre la Fontaine comme un modèle de vérité scientifique* » (37). Ces classifications dans des catégories canoniques suivies de

⁸⁵ D’autres exemples se trouvent chez Delafosse (137) et Monteil (135).

⁸⁶ Dans ce conte publié par Equilbecq, un enfant et sa mère se réfugient dans « une vieille case pleine de crânes humains » (138) pour se protéger de la pluie. Le maître des lieux, Ybilis, arrive bientôt, « porteur d’un cadavre qu’il venait de déterrer » (138) et allume un grand feu pour le faire cuire. L’enfant, caché avec sa mère, entend la flûte d’Ybilis qui se met à « chanter. » Le lendemain, l’enfant vole la flûte et repart avec sa mère. Des années plus tard, Ybilis, passant dans le village de l’enfant, entend sa flûte. Il se transforme en « très belle femme » (139) et épouse l’enfant devenu adulte pour le tuer. Ce dernier, conscient du subterfuge, « avait lié ensemble trois pilons à mil et les avait placés sous la couverture de façon à faire croire que c’était un homme qu’elle recouvrait » (139). Ybilis « d’un seul coup de ses mâchoires, trancha net les trois pilons, croyant tuer son voleur de flûte » (139) et quitte ensuite le village sans se préoccuper de sa flûte.

ces commentaires indiquent donc simultanément une posture eurocentriste et sa réfutation, qui permet de présenter ces textes comme « authentiques » et non médiés.

Comme le note Kasereka Kavwahirehi, ces traductions des cultures africaines réinsérées dans du connu constituent pourtant un moyen de transformer l'étranger en du connu. Ces traductions constituent

... un rouage de la machinerie permettant de coloniser un lieu et une tradition étrangère, d'éliminer l'extériorité (une transcendance) en la transférant à l'intériorité (l'immanence), de transformer en message (scripturaire, produit et compris) les bruits insolites ou insensés venus des voix sauvages. (« La Littérature » 800)

Cette élimination de l'extériorité constitue un type d' « inscription domestique, » phénomène courant dans le domaine de la traduction selon Lawrence Venuti, qui rend un texte intelligible pour une certaine communauté spécifique :

The domestic inscription in translating constitutes a unique communicative act, however indirect or wayward. It creates a domestic community of interest around the translated text, *an audience to whom it is intelligible* and who put it to various uses. (« Translation » 491)

Rendus intelligibles par l'élimination de leur extériorité, qui survient au niveau de la traduction, de la classification et des paratextes interprétatifs, ces textes peuvent donc être mieux étudiés – mais on voit que ce processus transformatif réinvestit l'objet d'étude étranger des valeurs du même. Paradoxalement, cette altérité africaine révélée « malgré lui » par le griot à qui on fait « avouer » les secrets de son altérité est ainsi « rabotée » et ramenée à du connu.

Ainsi, selon Spivak, les traductions de productions culturelles effectuées malgré une connaissance réduite des langues ou des cultures dont elles émanent, ainsi que les configurations asymétriques de pouvoir en présence dans le cas de traductions entre des cultures hégémoniques et subalternes, ont pour conséquence une homogénéisation des

textes subalternes (« Third world texts »): « the literature by a woman in Palestine begins to resemble, in the feel of its prose, something by a man in Taiwan » (180).

Dans le cas de la littérature ethnographique, cette transformation s'opère dans le but de faciliter la tâche des scientifiques, en rendant un matériel obtus plus facilement assimilable, ce qui paradoxalement, l'homogénéise et rend donc ce matériel difficilement « utilisable » à cet effet. Ce processus rend légitime une répartition inégale du travail d'analyse qui passe par une appropriation de la voix de l'autre, exclu de l'analyse de sa propre culture et dont le rôle consiste alors uniquement à fournir le *matériau brut* à cette analyse faite par d'autres, dont les voix s'insèrent dans son propre texte. Ainsi, selon Kavwahirehi,

L'autre, l'indigène, celui qui est sans langue de savoir ou scientifique ... ne peut se dire, être révélé que par le discours du civilisateur/missionnaire, c'est-à-dire, *logé dans la place (et le langage) que lui assigne le colonisateur* (« La Littérature » 799 ; je souligne).

On le voit, l'instrumentalisation des voix des conteurs passe obligatoirement par leur distorsion.

Les contes étudiés ici consistent donc en des réseaux de voix et de valeurs hybrides, qui reflètent *les relations antagonistes de l'autre et du même* en situation coloniale et prennent la forme d'une *homogénéisation de la voix de l'autre*. Ces textes, ensuite insérés dans l'AN, et dont Cendrars emprunte les types de classification en leur apportant un degré moindre de réécriture, peuvent-ils vraiment restituer le « point de vue de vendredi », expression de Genette utilisée plus haut ?⁸⁷ Peuvent-ils être « élagués » de tous ces degrés de médiation et restituer aux conteurs africains une position de sujet non médiée? Peuvent-ils prendre une forme plus hospitalière de l'altérité africaine sous la

⁸⁷ Voir p. 46 de cette thèse.

plume de Cendrars, lorsqu'il les réécrit dans l'AN ? On voit de plus en plus clairement à quel point cela semble impossible.

J'examinerai maintenant plusieurs relations hypertextuelles entre l'étape finale de ce corpus énorme, l'AN elle-même, et ses hypotextes.

i b. L'Intertextualité de l'*Anthologie Nègre*

Comment Cendrars inscrit-il l'AN dans ce corpus citationnel ? Au-delà de l'intertextualité évidente de cette œuvre dans son ensemble, puisqu'aucun des textes qu'elle contient n'est original, quelles sortes d'*autres liens repérables dans ses paratextes* cette œuvre entretient-elle avec ses hypotextes ? Le statut d'*écrivain* de Cendrars suffit-il à déplacer les contes de l'AN du champ des études scientifiques au champ littéraire de manière nette et tranchée, ou les frontières entre ethnologie et littérature se révèlent-elles poreuses dans cet ouvrage ? Cendrars, écrivain, s'intéresse-t-il uniquement à l'aspect esthétique, littéraire de ces contes, ou envisage-t-il lui aussi une *double* carrière d'*écrivain-ethnologue* ? Quelles visées pragmatiques assigne-t-il lui-même à ces contes « africains » de l'AN ?

Nous avons vu à quel point les différentes instances énonciatrices déjà en présence au niveau des hypotextes de Cendrars sont emmêlées et difficilement dissociables. L'instance auctoriale Cendrarcienne, dans l'étape finale de ce corpus de réécritures de l'AN de 1921, se perçoit principalement à travers son introduction, les catégories (chapitres) dans lesquelles il insère des contes préécrits dans d'autres compilations, et son travail minime de réécriture de ces contes. *Son rôle créatif et sa*

fonction d'écrivain doivent donc être minimisés. La fonction organisatrice de Cendrars, par conséquent, doit par contre constituer l'objet principal de l'analyse de son rôle dans cette œuvre qui s'inscrit dans un corpus évolutif.

Cette fonction d'organisation des contes de Cendrars s'effectue selon des procédés en grande partie empruntés à ses sources, et doivent donc être étudiées dans leurs dimensions hypertextuelles. J'analyse dans ce sous-chapitre les relations entre certains *paratextes* (introduction, titre et organisation des chapitres) de l'AN et ceux de trois de ses sources principales : l'ouvrage de Basset,⁸⁸ celui d'Equilbecq,⁸⁹ tous deux administrateurs coloniaux-ethnologues, et celui du missionnaire Trilles,⁹⁰ ethnologue-missionnaire. Ces relations s'observent tout d'abord sur le plan idéologique. Le missionnaire Trilles cite le missionnaire Junod (1863-1934) lorsqu'il écrit

nous avons dans le folklore africain un monument antique de l'activité littéraire de l'homme ... lors donc que nous écoutons leurs poètes, il semble qu'il nous arrive un écho de ce temps très ancien où l'humanité commençait à bégayer. (Junod 10)

Cendrars exprime également ainsi dans sa propre préface cette conception évolutionniste des activités humaines, dont les Africains fourniraient *l'origine* : « L'étude des langues et de la littérature des races primitive est ... l'illustration la plus sûre à la loi de constance intellectuelle entrevue par Rémy de Gourmont » (*Anthologie* iv).

Un deuxième type de relation intertextuelle se situe au niveau de la posture de *traduction interculturelle* assumée par ces « auteurs : » On trouve dans la préface de Cendrars comme dans celle de Basset des *excuses* et des *justifications* (citées plus loin)

⁸⁸ *Contes Populaires d'Afrique.*

⁸⁹ *Contes Populaires d'Afrique Occidentale.*

⁹⁰ *Proverbes, Légendes et Contes Fang.*

au sujet de possibles erreurs de traductions *antérieures*. Ces postures défensives évoquent la possibilité d'erreurs dans les traductions comme conséquences d'un manque d'exactitude *formelle* uniquement, qui occultent l'existence d'autres types de médiations dues aux antagonismes politiques liant les divers protagonistes de ces collectes de littérature orale. Cendrars explique: « J'ai reproduit ces contes tels que les missionnaires et les explorateurs nous les ont rapportés en Europe et tels qu'ils les ont publiés ... ce ne sont pas toujours les versions les plus originales, ni les traductions les plus fidèles » (*Anthologie iv*) ce qui est par ailleurs inexact puisqu'il en a modifié certains contenus. Il précise plus loin : « ce n'est pas la disette, mais *la surabondance de noms qui induit les voyageurs en erreur* » (iv; je souligne). Cendrars attribue donc de possibles erreurs de traduction uniquement à une « surabondance » de mots dans les langues africaines. Le trope habituel de l'*excès*, souvent perçu au niveau corporel, chez les peuples « primitifs »⁹¹ est ici déplacé dans le domaine linguistique par Cendrars. Pourtant, comme nous le verrons, la plupart des contes constituent, au contraire, de *succincts* résumés de récits. Basset, pour sa part, note dans sa préface au sujet de la traduction :

Autant que possible, j'ai reproduit des contes dont les textes ont été publiés et quand je ne les ai pas traduits moi-même, j'ai eu recours aux traductions *qui me présentaient toutes les garanties d'exactitude et d'authenticité*. C'est ce qui fait que je n'ai pas utilisé deux recueils, agréables à lire, il est vrai, mais qui m'ont paru avoir subi des *retouches littéraires* ; je veux parler de celui de Stanley, *My dark companions and their strange stories* (Londres, 1893, in-8) et Jephson, *Stories told in an african forest* (Londres, 1893). (*Contes xxi*; je souligne)

⁹¹ Par exemple, l'idée de sauvagerie qui s'exprime dans des “ bamboulas ” orgiastiques de la littérature coloniale (voir Pierre Loti, *Le Roman d'un Spahi*) ou celle de la danse africaine perçue comme une transe de possession ou une pathologie (voir Felicia Mc Carren, *Dancing Machines*, en particulier le chapitre “ Possession ”) ou une contagion (voir Barbara Browning: *Infectious Rhythms*). Voir aussi Nicolas Bancel, ed. *Zoos humains. De la Vénus hottentote aux Reality Show* sur la mise en spectacle de ces « excès » supposés des corps africains.

Basset envisage uniquement des médiations de nature stylistique, des « retouches littéraires. » La théorie de la *modification essentiellement formelle* de l'oralité africaine (manque de signifiants français qui constitueraient une norme par rapport à un « excès » des langues africaines, ou modifications « littéraires » dont la nature reste vague chez Basset) unit donc ces deux paratextes.

Cependant, il faut noter une différence importante entre la démarche justificative de Cendrars et celle de Basset. Ce dernier dit avoir effectué une sélection de son contenu s'il lui semblait « suspect, » et donc « garantir » un maximum d'authenticité dans son œuvre, alors que Cendrars semble mettre en garde son lecteur en le prévenant de possibles inexactitudes. Or, près d'un tiers de l'œuvre de Cendrars étant composée de celle de Basset, Cendrars se retrouve en position de *critique* de l'œuvre de Basset, bien que ses connaissances soient à l'évidence moindre dans le domaine des langues africaines. Sur quoi se base-t-il pour déclarer que ces contes « ne sont pas toujours les versions les plus originales, ni les traductions les plus fidèles, » lui qui ne maîtrise aucune langue africaine, alors que Basset est censé en être spécialiste ?⁹²

De plus, on note dans la bibliographie de Cendrars la présence de deux œuvres que Basset dit ne pas avoir inclus dans son ouvrage, en raison de leur nature « suspecte, » celles de Stanley et Jephson. Pourtant, l'AN ne contient aucun conte tiré de ces œuvres. Cendrars a-t-il inclus le nom de cet aventurier sanguinaire Stanley (qui inspira Joseph Conrad dans *Heart of Darkness*), malgré la suspicion de Basset à son sujet, pour célébrer malgré tout cet aventurier qu'il admire et dont il fait l'éloge, comme nous le verrons dans le troisième chapitre ? Cendrars voyait-il ces contes africains comme des *trophées* d'une

⁹² Basset est, rappelons-le, spécialiste de langues berbères et arabe, et directeur de l'École Supérieure des Lettres d'Alger.

aventure virile, lui qui était grand amateur de voyages et d'action, et dont le surnom de *bourlingueur* suffit, encore aujourd'hui, à évoquer sa personne ?

Il faut rappeler que Cendrars associe de manière répétitive dans son œuvre matelots, soldats, sauvages, nègres et aventuriers dans une seule et même catégorie, personnages dont il exalte la virilité et la violence. Mais nous y reviendrons. Ce qui nous intéresse ici, c'est cette posture de *correcteur* de Cendrars, qui donne au lecteur l'illusion de sa maîtrise du domaine de savoir africaniste, en particulier dans le domaine linguistique, qui serait plus étendue que celle de Basset. On voit donc déjà à travers cette démarche correctrice que Cendrars place son autorité au-delà de la simple appréciation artistique de ces contes.

D'autres relations hypertextuelles importantes sont observables entre la préface de Cendrars et les catégories linguistiques utilisées par Basset dans son ouvrage. Basset indique en effet son choix taxinomique de la manière suivante :

J'ai réparti les contes en groupes suivant la division linguistique telle qu'elle a été établie par Fr. Müller, Cust et Lepsius, sauf en ce qui concerne les contes de Guinée, de Sénégal et du Soudan J'ai aussi formé un groupe à partir des hottentots. (*Contes* xxi)

Or, Cendrars montre sa connaissance de cette classification linguistique dans sa préface de l'AN :

Après les travaux linguistiques de Heli Chatelain sur l'amboutou, de Buettner, Taylor et Steere sur le Suaheli, se Schoen sur le haoussa ... nul n'est plus en droit d'ignorer en Europe que l'Afrique des noirs est un des pays linguistiques les plus riches qui soient. Voici, *d'après Cust*, le tableau des 601 langues et dialectes d'Afrique. (iii)

Il se trouve que la majorité des œuvres de « linguistique » citées dans cette introduction sont également indiquées comme sources secondaires dans la bibliographie de l'AN.

L'introduction et la bibliographie relèvent donc apparemment d'une volonté de

démontrer l'expertise africaniste de Cendrars qui acquiert effectivement cette réputation. En effet, durant l'élaboration de l'AN, en 1919, (certains des contes sont publiés dans des journaux cette année-là) il sera recherché comme « consultant » pour le spectacle de Paul Guillaume, grand marchand d'art, pour la création de sa *Fête Nègre*, que j'étudie dans mon quatrième chapitre. La posture d'expert africaniste, en particulier dans le domaine linguistique, est donc clairement privilégiée par Cendrars.

Cendrars récupère et « bricole » également les catégories dans lesquelles il insère ses contes de trois de ses sources : à nouveau Basset, Equilbecq et Trilles. Les titres de six chapitres de Cendrars sont constitués de déclinaisons du thème de « fétichisme, » et constituent avec celui de « totémisme, » un autre thème privilégié par Trilles, soit presque un tiers de l'AN : « Fétichisme: Personnifications Panthéistiques ; » « Fétichisme: Les Guinnés, Divinités Primitives ; » « Fétichisme: Grisgris » etc.). Ces titres démontrent une focalisation sur le thème de la magie, un trope favori de Trilles et des africanistes malgré son imprécision,⁹³ comme certains critiques l'ont remarqué.

L'AN présente également de fortes relations intertextuelles au niveau des catégorisations des contes avec l'ouvrage d'Equilbecq. Cendrars réutilise le système taxinomique de ce dernier pour plus de deux tiers des contes de l'AN, qui sont classés sous les titres de chapitres de « Légendes Cosmogoniques, » « Contes à comble, » « Contes du Merveilleux, » « Science Fantaisiste, » « Contes Anecdотiques, » et « Romanesques, » empruntés à des catégories littéraires européennes par Equilbecq.

⁹³ Steins rappelle que A. Van Gennep disait dans son compte-rendu de l'AN de 1922, « En ethnographie, nous n'utilisons plus le mot de 'fétichisme', sorte de pot-brouille où, à la suite d'Auguste Comte, on a entassé toutes sortes d'ingrédients » (Cité par Steins 14). Moura note pour sa part : « La terminologie utilisée pour le classement des contes demeure flottante : 'fétichisme', 'guinnés', 'grisgris', 'totémisme' ne font l'objet d'aucune définition précise. Ils renvoient à une sorte de langue commune 'ethnographique' et paraissent avoir pour fonction essentielle de conférer au texte une marque 'scientifique' et non d'impliquer une théorie du conte africain » (Moura *Littératures* 174).

Cendrars réintroduit donc une norme eurocentriste dans son AN, par le biais de cette classification préexistante.

Equilbecq utilise aussi, en parallèle à sa classification littéraire eurocentriste des contes, une catégorisation *par races*, afin de « permettre à ceux qui désireront étudier plus spécialement la littérature merveilleuse de telle ou telle race, de se retrouver plus aisément dans ce recueil » (25), facilitant ainsi une approche racialisée de ce recueil aux « experts. » Ces catégories, dont certaines sont toujours utilisées, (se rapportant aujourd'hui soit à des ethnies soit à des langues : Peuhl, Haoussa, Bambara, Wolof) sont également réutilisées par Cendrars à chaque début de chapitre. On trouve donc quatre types de catégorisations intertextuelles dans l'AN de Cendrars :

- des classifications inspirées d'Equilbecq, créées selon des catégories littéraires françaises préexistantes (contes du merveilleux, contes moraux, légendes historiques, contes à combles, légendes et proverbes...)
- des titres tels que « science fantaisiste » et « évolution et civilisation » qui ne renvoient à aucune catégorie littéraire, et semblent renvoyer à un contenu informatif sur certaines étapes évolutives des cultures africaines, « observables » à travers le contenu des contes regroupés sous ces catégories qui sont alors traités comme faits *historiques*. On retrouve, par exemple, une intertextualité avec l'ouvrage de Basset au niveau de la classification du chapitre XI, « évolution et civilisation. » En effet, Basset indique dans la préface de son ouvrage: « Quelques-uns de ces contes touchent à *l'histoire de la civilisation*: ' La Découverte du Vin de Palme ... (n° 85)' » (*Contes* xvi); Il cite aussi comme appartenant à cette catégorie : « La Légende Yoruba sur la Plantation du Maïs (n° 91) » (*Contes*

xvii). Or, ces deux contes sont insérés sous une catégorie(titre) similaire, « Évolution et Civilisation, » dans l'AN.

-un grand nombre de contes sont regroupés sous les catégories de *fétichisme* et de *totémisme*, termes empruntés au missionnaire Trilles, et qui se focalisent sur l'aspect *magique* des cultures africaines représentées.

-une classification par « races » en début de chaque chapitre : conte ifik, conte hottentot, conte sandeh, conte mossi, conte agni. Ces catégories sont utilisées chez Equilbecq comme mode de catégorisation alternative afin de faciliter des études de ces contes selon une approche racialisée.

On voit donc qu'il est impossible de séparer l'itinéraire de l'AN de celui de ses hypotextes. Les liens intertextuels dépassent largement celui évident de l'emprunt des textes eux-mêmes, pour s'étendre à la logique des classifications qui en sous-tendent l'organisation chez les précompilateurs comme chez Cendrars. Les liens devenus évidents entre les pseudo-connaissances ethnographiques de Cendrars, et les emprunts directs à ses prédécesseurs, les auteurs coloniaux de ses textes-sources, laissent peu de place à une dimension créatrice transgressive de ces connaissances. Les explorateurs, missionnaires puis Cendrars, par *imitation*, organisent, réarrangent la culture de l'autre selon des principes épistémologiques eurocentristes, mais également, dans le cas de Cendrars, selon d'autres principes énoncés dans sa conférence Sur la Littérature des Nègres, que j'examine plus loin.⁹⁴

Selon Mudimbe, cette réorganisation de la culture de l'autre est au cœur du processus de colonisation, et se trouve dans l'origine même du mot *colonisation*, qui dérive du mot latin *colere* :

⁹⁴ Voir partie 2.III.ii. La Conférence de Cendrars Sur la Littérature des Nègres.

... *colere*, meaning to cultivate or to design. ... the colonists (those settling a region), as well as the colonialists (those exploiting a territory by dominating a local majority) have all tended to organize and transform non European areas into fundamentally European constructs. (1)

Cette transformation de l'altérité africaine en des produits construits européens est particulièrement observable, dans les catégories qu'utilisent Equilbecq puis Cendrars, comme nous venons de le voir.

Peut-on toujours dire, dans ce cas, que Cendrars se fait *griot* ? Peut-être, mais il serait alors un *griot qui raconterait cette relation coloniale* entre les populations africaines colonisées et leurs colonisateurs français, et qui la raconterait sur un mode tout à fait européen, *à l'écrit*. Je propose de problématiser davantage la singularité supposée du point de vue adopté par Cendrars dans l'AN au moyen de l'analyse d'éléments qui semblent plus idiosyncratiques et détachés, en apparence, des hypotextes: le titre de l'ouvrage et le statut auctorial spécifique de Cendrars, qui semblent renvoyer à un désir mimétique de Cendrars. La part créative de l'artiste se trouve-t-elle cachée dans ce désir ?

ii. Traces Stylistiques

ii a. Caricatures dans les Textes-Sources

Après avoir examiné les conséquences de la généalogie politique de ces réécritures de l'oralité africaine au niveau des paratextes interprétatifs et des catégorisations chez Cendrars et ses textes-sources, ce sous-chapitre en examine les conséquences concrètes au niveau de l'élaboration du contenu des textes eux-mêmes. Ce premier sous-chapitre examine ces conséquences au niveau des textes-sources antérieures à l'AN, et qui y sont ensuite intégrées. Quelles relations entre les fonctions

administratives coloniales des auteurs-sources de Cendrars et les transcriptions des *contenus textuels* des littératures orales africaines sont repérables ?

Selon Okpewho, les écrits ethnologiques de l'époque coloniale se caractérisent par une tendance à un *appauvrissement* des contenus qui sont résumés à leur composante *informative* :

Since the scholars were mainly interested in collecting details and ideas in these texts that gave them an insight into the nature of man and the history of human culture, they paid little attention to whatever stylistic merits the texts had; in many cases, indeed, they simply contented themselves with *bare summaries of the contents*. (6 ; je souligne)

Cette tendance au résumé, qui se traduit par des phrases très courtes, sans liens logiques ni articulateurs, sans clauses ni subordonnées relatives, est typique de ces textes.

En voici un exemple chez le missionnaire Junod, dans le conte « Nouahoungokouri » que Cendrars intègre dans l'AN:

Un homme du nom de Nouahoungokouri prit femme ; mais il n'avait pas construit de hutte avec les autres gens. Il la conduisit chez lui, à part. Or, c'était un mangeur d'hommes. Un beau jour il la trahit, il la tua. Il mangea une partie de sa chair et mit la jambe de côté ; puis il se mit en route et dit : 'je vais aller chez les parents de ma femme.' (Junod 39 ; Cendras 208)

A ces transcriptions typiques des textes de l'AN, sur le mode du résumé et de l'effet stylistique minimum, vient se greffer une autre simplification probable de la littérature orale, au niveau de *l'interprétation des proverbes*. Ceux-ci sont souvent interprétés comme transparents dans leur représentativité supposée de la vie quotidienne des Africains, notamment par Trilles.⁹⁵ Pourtant, selon Mbot, qui donne l'exemple de proverbes fang du groupe Pahouin, certains proverbes fonctionnent comme des *palimpsestes* qui permettent de renvoyer à des contes entiers sans les nommer: « Les contes sur la Tortue et le Léopard sont également à la source d'un nombre considérable de

⁹⁵ Voir chapitre trois de cette thèse.

proverbes et de sentences qui permettent à celui qui veut commenter un événement de ne pas citer entièrement le conte approprié, » (« La Tortue » 661). Pour saisir la portée de ces palimpsestes, et donc la signification culturelle de ces proverbes, il fallait donc avoir la connaissance des contes auxquels ils renvoyaient. Était-ce toujours le cas des ethnologues coloniaux ?

Une autre simplification importante s'opère évidemment lors du changement de media de la performance orale à l'écrit, car les procédés non verbaux essentiels à la performance sont bien sûr éliminés lors de la transcription. Ces transformations effectuent donc une simplification et un « rétrécissement » du discours qui semblent illustrer les thèses répandues à l'époque selon lesquelles les esprits « primitifs » africains ne peuvent exprimer que des suites de mots dénuées de sens, « hors de propos, sans ordre, ni raison, ni logique » (Deherme cité par Riesz 168). De plus, ces textes caricaturaux semblent préfigurer le « sabotage » de la langue française envisagé par les administrateurs coloniaux attachés à son enseignement en Afrique. Louis Vignon, spécialiste d'histoire coloniale et professeur à l'école coloniale, affirme en 1919 :

... il faut en outre se faire à cette idée que les anciens élèves de nos écoles, qu'ils aient été enseignés par des instituteurs métropolitains ou indigènes, parleront en Afrique, en Asie non point notre langue mais *un français 'petit-nègre,' 'sibir' ou autre chose, représentant l'adaptation de cette langue au mode de penser et de prononcer des indigènes*. Or, ils penseront (et prononceront) en ouolof, en annamite, non en français; *l'homme reste toujours le prisonnier de sa grammaire*. (Vignon cité par Riesz 167 ; je souligne)

Ainsi, malgré leurs efforts pour apprendre le français, les Africains conserveraient une altérité irréductible en raison de ce *déterminisme de la langue* exposé par Vignon, thèse que ces textes de l'AN semblent démontrer, renforcer et rendre évidente : « C'est dans *l'exagération parodique d'écrivains africains* que la déformation de la langue française

dans la bouche des Africains est la plus évidente » note Riesz (167). Cette thèse semble aussi évoquer les limites parfois désirables du mimétisme culturel en contexte colonial, qui est nécessaire au maintien de la discipline coloniale selon Homi Bhabba. L'autre, en effet, ne peut (ne doit ?) jamais totalement ressembler au même, ce qui perpétue et justifie la présence, la surveillance et la discipline coloniale : « *The success of colonial appropriation depends on a proliferation of inappropriate objects that ensure its strategic failure, so that mimicry is at once resemblance and menace* » (86 ; je souligne).

ii b. Transvocalisation chez Cendrars

Après avoir examiné les conséquences de la généalogie politique de ces réécritures de l'oralité africaine au niveau de l'élaboration du contenu des textes-sources de l'AN, j'examine dans cette sous-partie les procédés de transvocalisation de l'autre africain chez Cendrars. Reproduit-il ou conteste-t-il ce type de déformations caricaturales et raciales de la langue française, conséquence formelle des fonctions et des utilisations de ces contes par leurs premiers compilateurs ? Quels registres de langue les membres de la diaspora noire utilisent-ils sous sa plume dans son AN ?

Cendrars semble partager avec les auteurs de ses textes-sources cette pratique caricaturale de transvocalisation des noirs qui consiste à leur attribuer l'usage d'un français « petit-nègre. » Dans *J'ai Saigné* (1938),⁹⁶ un essai biographique de Cendrars qui évoque sa participation à la première guerre mondiale, celui-ci donne la parole à un

⁹⁶ Cendrars s'est engagé à la première guerre mondiale, où il a été blessé et a du être amputé d'un bras. Cet ouvrage, *J'ai Saigné*, est de nature autobiographique raconte l'hospitalisation et la convalescence de Cendrars après son amputation. Il fait écho à un autre essai sur son expérience de la guerre, intitulé *J'ai Tué* (1918).

Sénégalais partageant son ambulance après son amputation. Dans ce véhicule, se trouvent avec Cendrars un Allemand, un Français et un Sénégalais. Réagissant aux plaintes du Français, qui réclame sa mère à grands cris, le Sénégalais, nous dit Cendrars,

... zézayait:

-Ti peux pas te tai'e, hé? La madame ta maman y est pas si bête, y est pas allé veni'pou'toi voi'ici. Ti y est pas 'aisonnable di tout, petit, pas pou'un petit sou! Moi, le toubib y m'a avoi'coupé les deux jambes et moi y a pas avoi'geulé pou'ca! Ti peux pas la boucler, hé, dis donc mosieû? Toi, y a beaucoup ballot...
(9 ; en italique dans le texte)

Cette prise de parole, véritable *traduction en « petit nègre »* des propos attribués au personnage sénégalais, démontre l'insistance de Cendrars sur la non-maîtrise de la grammaire de ce soldat sénégalais. Cendrars *choisit* en effet d'écrire « ta maman ... *est*, » mais ensuite « Ti y *est* » avec un verbe toujours conjugué à la troisième personne du singulier, alors que la prononciation identique de la forme correcte (« es ») n'aurait pu permettre le repérage d'une erreur grammaticale.

Cendrars choisit également l'ajout d'un accent dans un voisinage vocalique inhabituel et non motivé au niveau sonore (« mosieû »). On note la suppression de tous les R, le *ti* qui remplace *tu*, les non-sens de vocabulaire (allé veni) l'ajout de *y* qui remplace plusieurs pronoms personnels de manière indifférenciée (elle, il, je, tu), une non-maîtrise généralisée des pronoms, assortis de verbes non conjugués (moi y a pas, Toi, y a beaucoup) qui renvoient globalement à une image stéréotypée du noir, celui de *Tintin au Congo* et du *y'a bon Banania* (formule publicitaire inventée en 1912) incapable d'exprimer des subjectivités ou des verbes différenciés, qui sont remplacés par le fameux *y'a* - mais un noir qui maîtrise par contre les expressions du français parlé idiomatique des masses populaires (*la boucler, toubib, pas pour un sou, ballot*) et fait preuve d'une oralité expressive.

De plus, ce Sénégalais, compagnon d'ambulance de Cendrars, est pris d'un accès de *folie* qui accentue son altérité, mais qui exprimé simultanément à son *patriotisme*, vise à créer un effet de comique :

Mais comme le blessé d'en haut gémissait d'une voix de plus en plus aigüe, demandant sa maman sur un râle qui allait s'étirant, crescendo et decrescendo, et que l'Allemand, mon voisin, l'injurait pour le faire taire, le négro, soudainement fou furieux, se mit à faire du boucan là-haut, frappant sur la bâche et beuglant : *-Chauffeu'chauffeu'! A'ête, a'ête! Ya qu'à descend'e, moi. Y a un sale Boche là-dedans! Vive la F'ance!* (9 ; en italique dans le texte)

L'exaltation patriotique semble niée par l'étrangèreté du Sénégalais, connotée à la fois par la mise en italique de ses propos, et par son accent étranger exprimé par l'absence du R qui déforme le nom de cette patrie : « Vive la F'ance! » L'effet de comique est ici basé sur un décalage entre l'identité stéréotypée du noir et sa prétention au patriotisme. Le registre de langue attribué par Cendrars à son personnage sénégalais, ainsi que son humour raciste, permettent difficilement d'envisager un renversement de ces stéréotypes au niveau des réécritures des contes africains par Cendrars dans son AN.

D'autre part, les réécritures de Cendrars ne sont que très partielles dans l'AN, comme nous allons le voir. Examinons sa réécriture du passage de Junod cité plus haut, qui est assez représentative des modifications de Cendrars dans tout l'ouvrage – et que j'examinerai plus en détail dans mon deuxième chapitre :⁹⁷

Un homme du nom de Nouahoungoukouri *prend* femme; mais il n'a pas construit de hutte avec les autres gens. Il la *conduit* chez lui, à part. Or, c'était un mangeur d'hommes. *Un beau jour il la tue*. Il *mange* une partie de sa chair et *met* la jambe de côté ; puis il se *met* en route et dit : 'je vais aller chez les parents de ma femme'. (Cendrars 208 ; Junod 39)

La réécriture de Cendrars consiste ici d'une part au changement du temps des verbes (du passé simple au présent) qui confère au texte une plus grande impression

⁹⁷ Voir le sous-chapitre 3.III. La Réécriture de 'La Légende des Origines' par Cendrars.

d'immédiateté, mais n'étoffe pas pour autant ce résumé succinct, et d'autre part à la suppression, dans la phrase de Junod « Un beau jour *il la trahit*, il la tua, » de la proposition « il la trahit. » Le point de vue empathique du narrateur envers le personnage féminin est ainsi simultanément supprimé, tout autant que le jugement moral associé à ce verbe, ce qui amène le meurtre de manière plus brutale, le transformant en une action plus soudaine dont l'énonciation abrupte choque dans sa simplicité d'évidence qui n'est plus contestée. La version de Cendrars véhicule donc un sentiment d'immédiateté assortie d'une certaine brutalité, qui étaient absents de celle de Junod.

Ces deux transvocalisations de « noirs » dans ces textes de Cendrars sont-elles hospitalières de la voix du personnage du Sénégalais dans *J'ai Saigné*, restituent-elles un point de vue « africain » au narrateur-conteur du conte « Nouahoungoukouri » dans l'AN ? Ces conceptions de l'oralité de Cendrars véhiculent-elles, au contraire, des stéréotypes racistes et caricaturaux des noirs, à travers leur utilisation caricaturale de la langue, et l'évocation de la sauvagerie des noirs ?

III. Deux Postures Contradictoires de Cendrars : Le Scientifique et le Nègre

i. Ambiguïté du Point de Vue de Cendrars dans le Titre

Le point de vue et le statut auctorial de Cendrars, au niveau « final » du corpus constitué par l'AN, se présentent dans leur *ambiguïté* au niveau du titre même de cet ouvrage. En effet, dans AN, l'ajout du qualificatif « nègre » semble indiquer que la norme par défaut d'une anthologie soit d'être « non-nègre » et indique donc une

altérisation de cette littérature *nègre* comme marginale. Ce titre matérialise et désigne le point de vue d'un centre normatif eurocentriste.

En effet, l'anthropologue linguiste Harriett Joseph Ottenheimer analyse les paires de mots *waiter/waitress* ou *history/Black history* comme procédant d'un type de marquage similaire (*waitress, Black*) par rapport à un terme « de base » (*waiter, history*) considéré comme neutre et non marqué, le terme *par défaut* dont les autres sont *dérivés* : « the marked forms are generally those that designate women, women's activities, and non-white activities and subject matter » (254). Relevant d'un procédé similaire, le titre créé par Cendrars contient donc déjà la trace de cette relation asymétrique entre les cultures en coprésence dans l'œuvre, et la subordination des unes aux autres.

De plus, l'adjectif « nègre » *essentialise* l'AN dans sa totalité, en effaçant la diversité culturelle des contes (leurs origines cycliques, géographiques et thématiques multiples) ainsi que les étapes de sédimentation constituées par les réécritures successives de ces contes par leurs précompilateurs missionnaires et coloniaux, en les présentant comme *homogènes*, essentiellement « nègres », c'est-à-dire « africains. » Ce titre relève donc d'une *homogénéisation* des cultures africaines, tout comme les procédés étudiés dans la partie précédente (appauvrissement des contenus, insertion des contes dans des catégories européennes). Comme le note le critique de traduction Tejaswini Niranjana, ces réticences à la reconnaissance de l'hétérogénéité des cultures subalternes ont des conséquences importantes au niveau des traductions de cultures situées en contexte de relations de pouvoir asymétriques :

... the concept of translation that grounds Western metaphysics is the same one that presides over the beginning of the discourse of Orientalism. *Neither is prepared to acknowledge, in its humanism and universalism, the heterogeneity that contaminates*

'pure meaning' from the start, occluding also the project of translation. (55; Je souligne)

De plus, en imposant sa tutelle d'auteur sur ces contes africains de l'AN, Cendrars renforce également l'idée de cohérence, et donc d'homogénéité, de ces textes, chez le lecteur. En effet, Jérôme Meizoz observe cet *effet de nom d'auteur* sur la lecture : « une fois le nom donné comme critère d'unité à des textes, on est porté à les percevoir sous forme unifiée et cohérente. Dès lors, l'espace de l'œuvre agrège facilement toutes sortes de textes que, sans ce principe, on aurait perçus comme disparates » (38). Les textes rassemblés sous le nom de Cendrars représentent donc sous sa signature un ensemble cohérent, avec lequel s'établit un lien de filiation ; Cendrars peut alors être perçu par le lecteur, soit comme spécialiste, observateur extérieur de cette littérature, soit comme nègre « par affinité » ou par dérivation - deux postures contradictoires que Cendrars exprime, comme nous le verrons, dans sa Conférence sur la Littérature des Nègres.

En effet, simultanément à cette posture d'extériorité, la présence du qualificatif *nègre* sous la signature de Cendrars sur la première de couverture, et dans tous les paratextes qui concernent cette œuvre (dont la conséquence « naturelle » est l'énonciation d'une relation de généalogie ou de possession : l'AN *de* Cendrars) « contamine » ainsi par sa « négrité » le nom et par extension *l'identité* de Cendrars, ce qui semble correspondre à un désir mimétique *d'identification* au nègre essentiel et fantasmatique, exprimé à maintes reprises par l'auteur, et qui corrobore cette volonté apparente de transvalorisation par rapport aux hypotextes, ainsi que celle d' « adopter le point de vue de Vendredi. » Judith Trachsel note dans son article « Sous le Signe de Febronio » (54) que ce désir mimétique s'exprime à plusieurs reprises, par exemple dans le poème « Bijou-Concert » de Cendrars : « Je voudrais être ce pauvre nègre je voudrais

être ce pauvre nègre qui reste à la porte » (146) ou dans *Profond Aujourd'hui* « dans mon rocking je suis comme un fétiche nègre, angulaire sous l'électricité héraldique » (144).

Ce désir mimétique d'identification au *nègre* de Cendrars est d'ailleurs en partie « exaucé » dans la vie réelle. En effet, Cendrars inspire des portraits et sculptures de *nègres* à des artistes. Jean-Jacques Grailliar, par exemple, crée en 1922 un bois gravé de Cendrars aux motifs primitivistes, « en souvenir de la conférence sur l'art nègre donnée le 3 juin à la renaissance d'Occident »⁹⁸ et l'artiste Marie Vassilieff sculpte Cendrars en *fétiche nègre* dans sa série de portraits-poupées en 1925,⁹⁹ ce qui semble représentatif de cette « aura nègre » qui entoure la personne de Cendrars dans les milieux artistiques parisiens.

La coprésence de ce titre d'AN et du nom d'auteur de Cendrars inscrit donc simultanément Cendrars comme adoptant *le point de vue d'un conteur africain* (posture qui ne peut être que fantasmatique - car ce point de vue est enseveli, nous l'avons vu, sous des sédimentations multiples de ces diverses réécritures et distorsions) et comme *spécialiste* de l'objet d'étude que constitue cette littérature orale africaine.

Cendrars peut-il donc « choisir son camp, » entre celui du griot, de la littérature africaine, et celui du spécialiste africaniste, et donc de la « science » ? Le *sous-titre initial* de l'œuvre, qui persiste jusqu'en 1961 et est ensuite supprimé, « Folklore des peuplades africaines, »¹⁰⁰ l'inscrivait clairement dans une perspective ethnologique. En fait, l'AN était inscrite dans le projet plus large de la « Collection des Anthologies

⁹⁸ Reproduit dans *Blaise Cendrars, Portraits* d'Anne Marie Conas et Pierre Leroy (51).

⁹⁹ Reproduit dans la préface de l'édition Denoël de l'AN en 2005 (xi).

¹⁰⁰ Ce sous-titre figure en effet dans l'édition de 1961 : *Anthologie nègre. Folklore des Peuplades Africaines*, dans *Oeuvres*, Paris, Denoël, 1963, t. I, p. 209-499.

Encyclopédiques » de Cendrars, projet qui ne vit finalement jamais le jour, et fait peu relevé par la critique, mais qui oriente à l'évidence le projet de Cendrars vers la continuité du projet scientifique de ses hypotextes, bien plus qu'il ne l'en sépare et ne le renvoie vers le projet artistique.¹⁰¹ Est-il donc toujours possible de séparer les deux projets dans cette œuvre ? Que dit Cendrars lui-même de ses intentions en composant et en publiant son AN ? L'analyse de sa conférence Sur la Littérature des Nègres est essentielle pour répondre à cette question.

ii. La Conférence de Cendrars Sur la Littérature des Nègres

Cendrars donne en expert sa Conférence sur la Littérature des Nègres le 29 mai 1924 à la Villa Kyrial de São Paulo, et le 10 juin 1925 à la Residencia de Estudiantes à Madrid. Cette conférence, dont le texte était inédit jusqu'en 2005, a été largement ignorée par la critique. Elle doit selon moi être analysée comme un paratexte essentiel de l'AN, puisqu'elle en évoque le processus d'élaboration ainsi que ses *visées pragmatiques*, essentielles pour ce travail, puisqu'elles en explicitent le point de vue, ainsi que le nouveau contexte d'énonciation de ces contes africains dans cette œuvre.

Cendrars évoque dans sa Conférence sur la Littérature des Nègres une connaissance encyclopédique linguistique et littéraire africaniste. Sous le sous-titre « Comment j'ai Fait mon Anthologie, » il explique: « J'ai fait mon Anthologie Nègre en compulsant 11821 volumes à la Bibliothèque nationale et en m'aidant de grammaires, de dictionnaires, de

¹⁰¹ La page de titre de Cendrars conçue par lui et qui l'indique est reproduite dans *Continent Cendrars* (7).

contes composés par les Missionnaires et rapportés par eux d’Afrique dès 1815 »

(Conférence 479). Il poursuit :

Voici quinze ans que j’étudie les Nègres, les Mayas, les Incas, que je rassemble une documentation énorme. Dans une dizaine d’années je pourrai peut-être fournir des preuves matérielles concernant surtout le côté esthétique de la préhistoire. (486 ; je souligne)

Cendrars énonce ici la fonction des contes de l’AN (rassembler les *preuves* matérielles pour illustrer *l’esthétique de la préhistoire*) ainsi qu’une *méthode* (la copie, la compilation) et des *outils* (les grammaires, les dictionnaires). Cette conférence semble donc faire directement référence à l’énorme bibliographie-mirage de Cendrars, effectivement constituée, entre autres curiosités n’ayant aucune pertinence avec l’AN, comme nous l’avons vu, de grammaires et de dictionnaires.

Cendrars y énonce l’étendue supposée de son champ de connaissance aux Incas et aux Mayas, et la durée de son étude de leurs cultures (quinze ans), c’est-à-dire depuis environ 1910, ce que rien, dans sa bibliographie, ne permet de prouver. Cendrars aurait en effet commencé de s’intéresser aux contes africains pendant la guerre, où il s’est engagé dans la Légion étrangère; ce n’est qu’après l’amputation de son bras droit au combat en Champagne, le 28 septembre 1915, qu’il commence à écrire son AN.

Mon analyse dévoile des liens entre cette conférence et la composition thématique de l’AN, c’est-à-dire entre la « théorie » qu’il y énonce, et ses « preuves matérielles » dans l’organisation de ses contes. Quelle est donc cette théorie ? Après avoir annoncé sa démarche d’archiviste de la *préhistoire*, Cendrars la définit ainsi :

Mais qu’est-ce donc que la préhistoire? C’est une science toute jeune, née il y a quelques vingt cinq ans sous la pression de certains problèmes posés par les sciences naturelles et touchant tous l’origine, la formation, la modulation et l’évolution de la vie. Zoologues, botanistes, physiciens, chimistes, biologistes, minéralogistes, astronomes, géologues contribuèrent à l’éclosion de cette science

nouvelle dont les résultats furent foudroyants. Elle place l'origine de la vie il y a 800000 ou 8 millions d'années. (Conférence 484)

Cendrars l'écrivain se place donc aux cotés des « zoologues, botanistes, physiciens, chimistes, biologistes, minéralogistes, astronomes, et géologues » dans une conférence sur la *littérature* africaine, établissant d'emblée une porosité entre les domaines scientifiques et littéraires dans l'AN. Il contextualise son travail d'archivage de littératures orales dans cette *recherche des origines*. Ainsi, les mythes africains seraient en mesure de renvoyer à des époques plus éloignées dans le temps que la Bible, puisque comme il le note plus loin, « toute la chronologie a été faussée par la chronologie biblique » car « l'histoire d'Adam et Ève fut reportée 80000 ans en arrière » selon les découvertes de cette jeune science (483).

Cendrars cherche-t-il à remplacer la cosmogonie biblique par la cosmogonie africaine? Le point de vue qui consiste à voir certains mythes et rites africains, en particulier la magie, comme réminiscences des temps immémoriaux des religions humaines, qu'il partage avec bon nombre de missionnaires, tels que Junod selon Okpewho, (6) n'indique pas un point de vue transgressif par rapport au dogme Chrétien, puisqu'il est défendu par les thèses des missionnaires sur ces mythologies. Il semble s'inspirer de certaines thèses évolutionnistes très répandues à l'époque sur les espèces humaines, dont l'Afrique a-historique serait le berceau. Ce point de vue évolutionniste s'exprime, par ailleurs, dans certains titres d'ouvrages de Cendrars: *Comment les Blancs sont d'Anciens Noirs* ou *Petits Contes Nègres pour les Enfants des Blancs*. Il n'est donc pas surprenant de retrouver cette obsession des origines associée à la littérature orale africaine chez Cendrars. Ainsi, le ballet qu'il crée en 1923 avec la compagnie des Ballets

Suédois, et qui est basé sur un des contes de l'AN¹⁰² s'intitule *La Création du Monde* et décrit un processus d'évolution.¹⁰³

De plus, il est fascinant de découvrir les liens entre la théorie qu'énonce Cendrars et l'organisation d'un chapitre entier de l'AN, qui semble servir d'illustration aux principes d'évolution énoncés ainsi par Cendrars dans sa tirade sur les origines de l'humanité:

La formation et l'évolution des sociétés humaines préhistoriques, l'établissement des races dans les climats, l'invention du feu, des outils et des arts, l'expansion du sentiment religieux et l'efflorescence des idées, les grandes migrations pour le peuplement de la terre, tout cela marche parallèlement avec l'évolution, la transplantation et la migration des plantes et des animaux, et des grands déménagements cosmiques. (Conférence 484-485)

En effet, le chapitre XI, « Évolution et Civilisation » regroupe cinq contes (185-193) retraçant certains de ces thèmes: ils racontent des migrations, la « découverte » de l'agriculture, de la musique, et des formes de sédentarisation. L'intérêt de ces contes consiste donc principalement à leur étude en tant qu'archive de *faits historiques qui* retraceraient l'histoire de l'évolution de l'humanité.

¹⁰² « La Légende des Origines, » collectée par Trilles au Gabon (Cendrars 7 ; Trilles 129).

¹⁰³ Les personnages sont en effet décrits ainsi : « Sur le thème de monstres préhistoriques se dégageant lentement du chaos et évoluant vers la lumière par des pas de plus en plus assurés, Jean Börlin introduisit des principes peu connus: les danseurs sur les échasses, les animaux marchant à quatre pattes » (*Les Ballets Suédois dans l'Art* 67).

ii a. Le Chapitre « Évolution et Civilisation » et les Thèses de Cendrars

La sélection des contes de ce chapitre semblent indiquer une appréhension de leur contenu qui privilégierait leur représentativité *historique* énoncée dans la conférence de Cendrars, sur leurs aspects artistiques. En effet, plusieurs de ces contes retracent par exemple des migrations.¹⁰⁴ Dans le conte « Découverte du Vin de Palme, »¹⁰⁵ on peut lire : « Lorsque les fantis de déplaçaient de l'intérieur vers la côte maritime, les gens qui vivaient dans les forêts essayèrent de les arrêter et les fantis durent se frayer leur chemin » (188). De même, dans « La Légende de la Plantation du Maïs, »¹⁰⁶ on trouve : « Les narrations rapportent que Kesi, Kemta, Aké sont les villes qui furent d'abord fondées dans la forêt d'Egba. Après cela, les autres villes se hâtèrent de jeter leurs fondements » (188). Ces migrations semblent donc constituer l'illustration de faits « historiques » constitutifs du processus d' « évolution » décrit par Cendrars dans sa conférence : « ... les grandes migrations pour le peuplement de la terre, tout cela marche parallèlement avec l'évolution, la transplantation et la migration des plantes et des animaux, et des grands déménagements cosmiques » (Conférence 484-485).

¹⁰⁴ « Découverte du Vin de Palme, » (188) « La Légende de la Plantation du Maïs » (188-189) et « Les quatre Jeune Gens et la Femme » (190-192).

¹⁰⁵ Ce conte évoque l'histoire d'un chasseur, Ansah, qui guida les Fantis dans leurs migrations. Celui-ci fut le premier à découvrir le vin de palme. Il en fit goûter au roi, qui l'aima tellement qu'il en but trop et tomba inconscient. Le peuple le croyant empoisonné tua Ansah. En se réveillant, le roi fit mettre à mort ceux qui l'avaient tué et nomma le vin de palme Ansah en l'honneur de celui qui l'avait découvert.

¹⁰⁶ « La Légende de la Plantation du Maïs » raconte que le maïs ne poussait que dans la ville de Kesi. Le roi Odjoko régnant sur cette ville dit à ses gens qu'ils n'avaient pas le droit de vendre de maïs aux autres tribus sans l'avoir auparavant tempé dans de l'eau chaude, afin qu'il pousse mal. La fille du roi d'une tribu voisine, les Egbas, épouse le roi Odjoko et finit par envoyer du bon grain à son père, malgré l'interdiction d'Odjoko. Les Egbas, comprenant le subterfuge et la raison pour laquelle ils n'avaient pu faire pousser de maïs jusqu'ici, détruisent la ville d'Odjoko et « tuèrent beaucoup d'habitants pour se venger à cause du grain » (189).

Un autre fait « historique » qu'il présente dans sa conférence comme élément d' « évolution » et de « civilisation, » la découverte des instruments de musique, est illustré dans le premier conte de ce chapitre *Évolution et Civilisation*: « La Conquête du Dounnou » (187),¹⁰⁷ qui serait un « tam-tam, » selon les indications d'Equilbecq dont provient le conte (Equilbecq 356) retrace les « origines » de la découverte de cet instrument musical par les humains, qui le dérobent aux hyènes, et illustre l'une des étapes de l'évolution suggérée plus haut par Cendrars dans sa conférence (« l'établissement ... des outils et des arts, » Conférence 484). De plus, le conte « La Légende de la Plantation du Maïs » évoque la découverte de l'agriculture, et présente des groupes distincts à des stades différents d'évolution. En effet, seuls les habitants de la ville d'Idjoko savent planter le bon grain et gardent cette connaissance secrète, jusqu'à ce qu'elle soit divulguée par la femme du roi à un autre village, ce qui cause le meurtre des habitants d'Idjoko (189).

« L'Origine des Pagnes » (192) montre à nouveau une femme comme cause d'instabilité sociale, élément incomplet ou inadapté et qu'il faut « civiliser. » En effet, dans ce conte qui provient du recueil d'Equilbecq (285), une sœur « tente » son frère en lui exposant sa nudité, et doit pour l'empêcher de « mourir de désir » se soumettre à l'inceste par ordre du roi. Ce conte finit sur cette morale : « Voilà pourquoi une femme ne doit pas se laisser voir nue à un homme. Celui qui la verrait éprouverait le désir de coucher avec elle. C'est pour éviter cela que tout le monde porte des vêtements » (Cendrars 193 ; Equilbecq 286). En voici un extrait :

¹⁰⁷ Selon ce conte, « Jadis il n'y avait de *dounnou* que chez les hyènes »(187).Un homme, ayant entendu le son que cet instrument produisait, arrive dans le village des hyènes et est fait prisonnier pour être « offert en sacrifice à leur *dounnou* ». Il parvient à s'échapper et à dérober un *dounnou* (instrument de percussion) et à le ramener dans son village. « Depuis lors les hommes ont toujours possédé des *dounnou* et l'usage s'en est perpétué parmi eux » (187).

Un jeune homme avait une sœur. Un jour, celle-ci lui demande de l'accompagner à un marigot où elle voulait aller laver ses effets... Quand ils furent au marigot, le frère s'assit quelque distance pendant que sa sœur faisait la lessive. Comme elle s'était dépouillée de ses vêtements, il ressentit le désir de coucher avec elle et ce désir le remplit de honte. Ils revinrent à la maison et le jeune homme tomba malade par suite de la contrainte qu'il s'imposait pour résister son désir. Il fut sur le point de mourir....

-N'est-ce que cela ? s'écria le père. En ce cas, c'est peu de chose. Il appela sa fille.

-Ton frère, lui dit-il, est malade du désir de coucher avec toi. La jeune fille objecta la honte qu'elle ressentait de ce désir de son frère.

-S'il ne couche pas avec toi, lui dit son père, il mourra sûrement.

-C'est bon ! Répondit-elle. Je consens.

On ferme la porte de la case. Le frère possède sa sœur et guérit.

Voilà pourquoi une femme ne doit pas se laisser voir nue à un homme. Celui qui la verrait éprouverait le désir de coucher avec elle. C'est pour éviter cela que tout le monde porte des vêtements. (AN 192)

Les contes « L'Origine des Pagnes » et « La Légende de la Plantation du Maïs », ainsi que de nombreux contes de l'AN,¹⁰⁸ présentent la femme « originelle » comme une tentatrice qui cause la perte des hommes, sorte de version « préhistorique » africaine du mythe d'Adam et Ève. L'identité de la femme en tant que pécheresse, qui doit être maîtrisée et civilisée, est ainsi validée comme universelle et originelle, car formée depuis *la nuit des temps*. De même, le conte « Les quatre Jeunes Gens et la Femme »¹⁰⁹ retrace la découverte du feu, de la cuisson des aliments, de la fabrication d'objets utilitaires, en parallèle à la fixation des caractéristiques du genre et la sédentarisation du couple. Une note de Jacottet, source de Cendrars pour ce conte, indique :

¹⁰⁸ Les femmes apparaissent sous des jours extrêmement négatifs dans l'AN: une femme divulgue un secret qui cause le massacre de sa tribu dans « La Plantation du Maïs » ; elles sont infidèles, méchantes et cruelles dans le conte « Le Genre Humain : » « les femmes issues de chiens sont méchantes » (33) et dans le conte « Polo et Khoahlakhoubedou : » « il y avait ... un chef qui avait deux femme, l'une d'elle tuait toujours les enfants de l'autre (259-262) ; Elles sont trop sentimentales dans « Ingratitude » (244-245). Dans « Lanseni et Maryama » (256-258), un des contes du chapitre « Contes d'Amour » qui montrent le couple africain comme essentiellement polygame, le grand chef renonce à enfermer les femmes dans le « sérail » car selon lui, « les plus grandes précautions et les plus épais tatas ne sauraient les empêcher de nous tromper si elles y sont décidées » (258).

Cette légende pourrait être intitulée : l'origine du mariage. Elle montre admirablement ce que sont, dans l'esprit des peuples primitifs, les différentes sphères d'activité de l'homme et de la femme, et combien ils sont nécessaires l'un à l'autre dans la vie de tous les jours. (Jacottet 258)

L'évolution des hommes et des femmes est présentée comme celle d'espèces distinctes. Le personnage féminin dans ce conte est altérisé à plusieurs reprises comme une « espèce à part » des quatre jeunes gens de l'histoire : « Cet être n'est pas de notre espèce; il est d'une tout autre espèce ... cette personne-là n'est pas de la même espèce que nous » (191-192), ce qui semble faire écho la Genèse de l'*Ancien Testament*, qui insiste sur une version de la création d'espèces *séparées* et s'oppose à la notion d'évolution:

Dieu créa les grands serpents de mer et tous les êtres vivants qui glissent et qui grouillent dans les eaux *selon leur espèce*, et toute la gent ailée *selon son espèce*... Dieu dit : 'Que la terre produise des êtres vivants *selon leur espèce* : bestiaux, bestioles, bêtes sauvages *selon leur espèce*' et il en fut ainsi. Dieu fit les bêtes sauvages *selon leur espèce*, les bestiaux *selon leur espèce* et toutes les bestioles du sol *selon leur espèce*, et Dieu vit que cela était bon. (9 ; je souligne)

L'« espèce à part » à laquelle semble appartenir la femme dans ce conte semble également la placer à un stade de « civilisation » moins avancé que les hommes, car elle ignore la plupart des techniques que ces derniers maîtrisent, tout en se montrant capable d'évolution. Elle ne chasse pas, ne mange pas de viande, ne sait ni faire de feu, ni cuire les aliments et ne porte pas de vêtements à la différence des personnages masculins qui eux chassent, font du feu, cuisinent la viande, et sont vêtus de peaux de bêtes. Mais bientôt, ce personnage féminin est « civilisé » par l'un des quatre hommes qui lui enseigne ces techniques plus « évoluées. » Elle fait aussitôt preuve d'instinct créateur en imaginant elle-même de faire cuire des vases d'argile, dont elle se sert ensuite pour cuire

la viande rapportée de la chasse par son nouveau compagnon. Celui-ci s'installe ensuite avec elle et se sédentarise :

Alors, le jeune homme, qui, le premier, s'était occupé d'elle resta avec cette femme et lui apporta chaque jour le gibier qu'il tuait ; elle, à son tour, le lui préparait le mieux qu'elle pouvait. Les trois autres jeunes gens partirent et laissèrent leur camarade avec cette femme : ils vécurent ainsi tous les deux ensemble. (AN 192)

Ainsi, les contes de ce chapitre véhiculent une double altérité, celle de la race et celle du sexe. Les contes africains permettent de « naturaliser » les différences de sexe tout comme celles de race, en les inscrivant dans l'histoire des « origines », dont l'oralité africaine est censée être représentative. Pourtant, selon Elsa Dorlin, « le 'sexe,' tout comme la 'race,' peut être défini non pas en tant que catégorie ou groupe naturels, mais plutôt comme une marque biologisée qui signale et stigmatise une 'catégorie altérisée' » (11). La stigmatisation s'effectue ici au niveau de l'altérisation de la femme comme provenant d'une espèce *à part*, de l'altérisation de ses habitus (nudité « primitive»), de sa non-maîtrise de techniques, puis de la répartition des tâches entre hommes et femmes qui s'ensuit « naturellement. »

On trouve dans l'AN plusieurs contes, placés en des endroits stratégiques, qui justifient des relations inégalitaires entre hommes et femmes. Le premier des contes du chapitre « Contes Moraux » est intitulé « Pourquoi la Femme est Soumise à l'Homme »¹¹⁰ (244) et « explique » également l' « origine » de ces relations inégalitaires et de la répartition des tâches entre hommes et femmes :

Au commencement Dieu voulut essayer le cœur de l'homme et celui de la femme. Il prit donc l'homme à part, lui remit un couteau et lui dit :-Écoute, cette nuit, quand elle dormira, tu couperas le cou ta femme.

¹¹⁰ Ce conte de l'AN est tiré de l'ouvrage de Basset *Contes Populaires d'Afrique*. Basset y indique l'avoir recopié de Le Roy, « *Au Kilimandjaro*, Paris, L. De Soye, s.d. in-8, p.218. » Il provient de Tanzanie, ancienne colonie anglaise.

Et il prit aussi la femme à part, lui remit un couteau et lui dit :
 -Écoute, cette nuit, quand il dormira, tu couperas le cou à ton homme.
 -C'est bien.
 Alors l'homme s'en va tout triste, en pensant :
 -Couper le cou à ma femme ! A ma sœur ! C'est impossible
 ... et il jette le couteau dans la rivière ... Et la femme, aussi, s'en va. Puis, la nuit venue, elle prend le couteau et va tuer l'homme qui dormait, lorsque Dieu reparait ;
 -Misérable ! Fit-il, *puisque tu as le cœur si méchant, tu ne toucheras plus le fer de ta vie ! Ta place est au champ et au foyer. Et toi, dit-il à l'homme, puisque tu es bon, tu as mérité d'être le maître et de manier les armes.* (243 ; je souligne)
 Il est difficile de ne pas faire le rapprochement entre ces conceptions et celles

hautement misogynes de Cendrars, dont le titre du roman *Moravagine* est inspiré d'« un haineux ‘ mort à vagin ’ » (Mareine 43). Cette œuvre, *Moravagine*, met en scène un personnage déséquilibré qui éventre des femmes. On retrouve d'ailleurs ce thème récurrent de *l'éventrement* des femmes dans le poème de Cendrars « Les Grands Fétiches »,¹¹¹ écrit après sa visite au British Museum en 1916. Décrivant un masque africain qui s'y trouvait, il convoque dès le début du poème ce thème de l'éventrement, qui naît ici de l'association de l'image de la déchirure à celle de l'embryon :

Une gangue de bois dur
 Deux bras d'embryon
 L'homme déchire son ventre
 Et adore son membre dressé. (« Les Grands Fétiches » 121)

De plus, Cendrars exprime clairement sa haine des femme dans *L'Homme Foudroyé*. Il évoque en effet « le faciès stupide de la plupart des femmes » (13), explique que « ce sont des chiennes. Pas une qui ne le soit pas ... Mais on peut aimer une chienne et elle vous le rend bien, et avec usure et soumission » (13). L'altérisation des femmes y prend une

¹¹¹ « Les Grands Fétiches » et « Continent Noir, » les deux « Poèmes Nègres » de Cendrars, sont datés de février 1916 mais ne sont publiés qu'en 1922 dans le recueil de poésie *Du Monde Entier*. Selon la critique Marie-Paule Berranger, Cendrars a été accusé d'avoir antidaté ces poèmes pour qu'ils apparaissent antérieurs aux « *Danses Nègres* de Tzara ... [publiés dans] *Dada* n° 1 en juillet 1917 » (26) car Cendrars était en fait hospitalisé en février 1916. Berranger parle probablement des « Poèmes Nègres » de Tzara, qui ont en fait été publiés dans le numéro de *décembre* 1917 de la revue *Dada*. Mais selon Berranger, « Cendrars a bel et bien envoyé ces textes en mai 1917 au directeur de *La Diana*, organe futuriste, pour une anthologie en préparation » (26).

tournure biologique, basée sur des traits physiologiques (le *faciès*), et évoque l'animalité (des chiennes) ainsi qu'une hiérarchie (la soumission). Il est donc probable que cette violente misogynie ait joué un rôle dans le « filtre cendrarcien » constitutif de la sélection de certains contes, présentant des personnages féminins sous des caractères négatifs. Pourtant, il faut aussi noter dans son poème « Les Boubous » son admiration des femmes noires, mais qui semblent, comme dans le poème « Les Grands Fétiches, » être réduites à leurs caractéristiques physiologiques et à leur plasticité de belles *statues*. Il écrit dans « les Boubous:» « Leur bien le plus précieux est leur dentition impeccable et qu'elles astiquent comme on entretient les cuivres d'un yacht de luxe » (183) et dans « Les Grands Fétiches : »

Voici la femme que j'aime le plus
Deux rides aigues autour d'une bouche en entonnoir
Un front bleu
Du blanc sur les tempes
Et le regard astiqué *comme un cuivre*. (123)

A ce thème de la découverte de techniques s'associe donc la fixation des fonctions de genre, montrée comme originaire et donc *naturelle*, et dont l'utilisation comme norme prescriptive d'assimilation en Afrique par les missionnaires qui ont d'abord écrit ces contes n'est pas exclue.

Comme nous l'avons vu plus haut, la valeur de représentativité de divers stades de l'évolution humaine que Cendrars confère à ces contes se base donc sur celle que Basset leur conférait avant lui : Cendrars importe deux de ces contes déjà insérés dans cette même catégorie par Basset. Cendrars illustre donc la « préhistoire humaine » par ses contes selon les connaissances et les discours de ses hypotextes, et ses propres conceptions misogynes.

ii b. Les Théories Racialistes dans la Conférence

Cendrars n'hésite pas à renvoyer ses lecteurs à son AN comme à un texte de référence sur l'âme nègre, ce qui illustre encore la valeur *documentaire* ethnologique de représentativité de la psychologie primitive qu'il attribue à ces contes. Comme nous l'avons vu, il recommande au lecteur de lire l'histoire de Febronio (un « nègre illuminé » qui arrachait les dents à ses victimes, les éventrait, égorgeait et les tatouait d'un signe cabalistique) comme un *palimpseste*,

en correspondance avec ce que nous savons de la mentalité des primitifs et de la mythologie en Afrique Lire également mon Anthologie Nègre ... qui est la meilleure illustration, parce que prise sur le vif, en Afrique, de la mythomanie des noirs. (*La Vie Dangereuse* 537)

Outre l'idée fausse de *proximité* que ce paragraphe évoque (« prise sur le vif, en Afrique »), les fonctions pragmatiques *esthétiques* (archives sur le « côté esthétique de la préhistoire, » mais qui sont immédiatement associées à des projets scientifiques comme nous l'avons vu) et de *psychologie « scientifique »* racialiste (illustrer la mentalité des primitifs ou la mythomanie des noirs) semblent donc se rejoindre dans cet exemple et ne constituer qu'une seule et même fonction de l'AN, qui s'inscrit donc dans la continuité des utilisations pragmatiques ethnologiques de ses hypotextes.

Ainsi, Maurice Delafosse (1870-1926) administrateur colonial et ethnographe et dont « les circonstances particulières de sa double carrière dessinent ... le cadre concret des *interactions entre pratique ethnographique et gestion administrative* » selon Amselle (9 ; je souligne) écrit dans sa préface de l'œuvre d'Equilbecq, source majeure de Cendrars dans l'AN :

Pour bien connaître une race humaine, pour apprécier sa mentalité, pour dégager ses procédés de raisonnement, pour comprendre sa vie intellectuelle et morale, il n'est rien de tel que d'étudier son folk-lore, c'est-à-dire la littérature naïve et sans apprêts issue de l'âme populaire et nous la livrant dans sa nudité primitive ... Grâce au concours bienveillant de M. le gouverneur Clozel, que l'on trouve toujours disposé à favoriser toutes les publications d'ethnographie et de linguistique soudanaise, cette bibliographie s'enrichit aujourd'hui d'une nouvelle série, due à M. l'administrateur Equilbecq ... les deux principaux mérites de son travail, à mon avis, se résument en ceci : d'une part la multiplicité et la variété des contes publiés, d'autre part, les considérations générales dont il fait précéder sa publication et qui l'éclairent d'un jour tout spécial. (Delafosse, *Préface* ii-iii)

On voit clairement à quel point les projets scientifiques et littéraires ne font qu'un dans l'AN en établissant ces liens entre les projets énoncés par Cendrars lui-même et ceux de ses textes-sources, produits par des administrateurs coloniaux, et qui sont encore plus évidents dans ces propos d'Equilbecq, une des trois sources majeures de Cendrars: « Les conclusions que l'on peut tirer de la lecture des contes sous ce rapport ont, au moins, une *valeur confirmative de ce que l'observation directe du noir nous aura déjà appris* » (Equilbecq 22 ; je souligne).

Si Cendrars n'est jamais allé en Afrique, et n'a donc pas d'expérience de terrain, il confère par contre à son AN une valeur confirmative de ce que son « observation directe » d'un noir criminel du *Brésil*, sur un autre continent, lui apprendra plus tard, lors de ses séjours dans ce pays à partir de 1924. L'écriture de l'AN, antérieure à sa rencontre avec Febronio, un meurtrier psychopathe, lui servira donc de filtre d'interprétation. Les traits saillants de la psychologie des *nègres*, observables à travers l'étude de la littérature orale africaine selon Cendrars et les auteurs de ses textes-sources, semblent donc s'appliquer à Febronio, un Brésilien, malgré ses origines géographiques et culturelles différentes de celles des contes, sur la base de sa *race*. La corrélation entre projet d'administration coloniale, démarche ethnographique de psychologie raciale, de

connaissance et de maîtrise de l'autre noir essentialisé, apparaît donc non seulement dans les œuvres hypotextes, mais dans l'hypertexte de Cendrars, c'est-à-dire l'AN, conçue comme ouvrage de connaissance scientifique des prédispositions psychologiques des *noirs* en terme homogène de *race*.

La conférence Sur la Littérature des Nègres de Cendrars reste profondément tributaire des thèses de son époque, en particulier de celles de Lucien Lévy-Bruhl sur l'esprit prélogique des primitifs. Celui-ci s'efforce de démontrer les capacités de raisonnement quasi inexistantes des peuples primitifs, qui s'opposeraient chez eux à des facultés de mémoire extrêmement développées : « L'arithmétique, quand c'est une affaire de mémoire, leur paraît une étude facile et agréable. S'il faut raisonner, c'est un travail pénible »(8). Lévy-Bruhl cite d'ailleurs Junod, *un auteur-source de Cendrars*, pour illustrer ses thèses :

Le pasteur Junod, chez les Thonga de l'Afrique australe, a fait la remarque suivante :
'les enfants réussissent mieux quand il s'agit d'un effort de mémoire, et cela explique pourquoi ils sont beaucoup plus à leur aise quand ils apprennent les poids et mesures anglais Le système anglais exige que la mémoire conserve très exactement le rapport entre les différentes mesures ... une fois qu'on en est maître, le système devient purement machinal. C'est ce qu'il faut aux indigènes, tandis que dans le système métrique ... un minimum de raisonnement est indispensable pour s'en servir.' (Lévy-Bruhl 7 ; Je souligne)

Cette analyse racialisée de l'esprit *primitif* sert ici aussi de base à une critique du système de mesure anglais, voire, par extension, du degré d'évolution des Anglais eux-mêmes. Elle démontre la « supériorité » du système métrique national français, qui demande selon lui plus de « raisonnement, » une caractéristique attribuée aux civilisations plus « évoluées » dans la hiérarchie des mentalités établie ici.

De plus, selon Lévy-Bruhl, les opérations mentales des primitifs sont incapables d'abstractions : elles « ne se détachent pas des objets matériels qui les provoquent » (3). C'est ainsi que leurs langues abonderaient en catégories concrètes, selon Cendrars, alors que l'esprit des « civilisés, » comme il l'explique, est orienté « vers les considérations abstraites au détriment de ce qui est concret » (Conférence 479). Cendrars oppose ainsi dans sa conférence langue *concrète et mystique* à langue *rationnelle*. Il y cite également le conte Arthur de Gobineau,¹¹² comme un « orgueilleux apologiste de la race blanche » (Conférence 480), mais qui

ne s'est pas trompé quand il a dit dans son Essai sur l'Inégalité des Races humaines: 'revenant aux peuples noirs je me demande quelles sont les marques de leur nature: *nul doute que ce soit ce goût frappant des choses de l'imagination, cette passion véhémente de tout ce qui peut mettre en jeu les parties de l'intelligence les plus inflammables, cette dévotion à tout ce qui tombe sous le sens...la source d'ou les arts ont jailli est cachée dans le sang des Noirs.* (480 ; je souligne)

Ainsi, Cendrars transvalorise cet aspect « inflammable » en le rendant positif, mais sans contester le postulat de base de cette séparation des races effectuée par Gobineau. Il se base, en fait, sur l'argument même de Gobineau, un des pères fondateurs du racialisme à la française, qui crée et distingue des « races » hiérarchisée en ces termes.

Pourtant, à la fin de sa conférence, Cendrars va revendiquer un autre point de vue, celui du nègre, qui semble pourtant incompatible. C'est uniquement cette dernière revendication, incompatible avec celle du point de vue scientifique, qui sera retenue par la critique.

¹¹² Gobineau dit que par rapport aux noirs, « ... l'immense supériorité des blancs, dans le domaine entier de l'intelligence, s'associe à une infériorité non moins marquée dans *l'intensité des sensations* », et que « *la source d'où les arts ont jailli est étrangère aux instincts civilisateurs* » en ce qu'elle est « *cachée dans le sang des noirs* » (472 ; je souligne).

Alors qu'il conclut sa conférence, dans laquelle il exprime ses intentions et ses connaissances comme nous venons de le voir, (le fait même de *donner une conférence* constituant le postulat de son *expertise*) Cendrars *réfute* soudainement cette extériorité. En effet, avant de conclure par une lecture à voix haute de certains contes africains

ii c. Le « Point d'Orgue » de la Conférence : La Figure du Ventriloque

contenus dans l'AN pour illustrer ses thèses,¹¹³ Cendrars oriente ainsi leur *réception* par son auditoire : « ... n'oubliez pas en les entendant, que *ce n'est pas moi qui parle mais que c'est la voix des nègres* » (Conférence 487-488) La voix de l'auteur ici est donc censée être simultanément celle de la *race* toute entière. Le point de vue est censé être celui de « Vendredi » par le biais de l'auteur, devenu *ventriloque*. Selon cette posture, Cendrars se propose comme l'hôte de cette voix, qu'il *transporte* de manière transparente, et peut la révéler pour un public international, à Madrid et à São Paulo.

On est donc ici en présence d'un discours-fantasma de connaissance absolue, qui offre un potentiel de *déplacement* de l'autre *gardé intact* dans sa corporéité physique, sorte de double mimétique qui peut être ainsi donné à voir, ou dans ce cas précis, à écouter. Cette posture de Cendrars comme *l'hôte* de la voix de l'autre africain, comme son double mimétique, qui semble incompatible avec celle du scientifique tributaire des théories raciales de domination coloniale de l'époque, reste celle privilégiée par la critique aujourd'hui, qui occulte par là-même les dimensions politiques antagonistes de la genèse de cette œuvre.

¹¹³ Cendrars indique une liste de ces contes. En troisième position, on peut lire « p. 3. Création » (Conférence 488), ce qui indique que Cendrars a choisi de lire, pour illustrer ses théories sur les origines des langues et de la « préhistoire esthétique » de l'humanité, certaines de ses légendes cosmogoniques.

On voit donc que l'analyse des paratextes et du titre de l'AN, de sa Conférence sur la Littérature des Nègres, et de son injonction à lire son AN comme preuve matérielle de la mentalité primitive, définit la posture auctoriale de Cendrars envers cette altérité « africaine » de manière ambiguë et contradictoire. Tout en le situant dans la continuité de son hypotexte ethnographique, elle le définit adoptant simultanément le point de vue de l'expert africaniste et du nègre. Cendrars peut à la fois parler *comme* le nègre, et parler *du* nègre.

Il est donc difficile de séparer l'itinéraire de l'AN de celui de ses hypotextes. Les visées pragmatiques de Cendrars, à la suite de celles de ses hypotextes, confèrent un nouveau contexte, de nouvelles fonctions didactiques, et donc de nouvelles significations à ces contes oraux. Ces contes racontent des histoires différentes de celles qu'elles racontaient lors de leur performance par des conteurs africains, mais « à la manière de » ces conteurs africains, c'est-à-dire dans une langue caricaturale qui reproduit des visions stéréotypées des noirs. L'intérêt de Cendrars peut donc se situer à la fois dans les champs artistique et ethnographique, pour autant qu'il veuille ignorer les nombreuses modifications formelles et sémantiques apportées par les précompilateurs aux contes « originaux. »

Si l'AN présente une apparente polyphonie de voix, celles des griots africains, des précompilateurs et de Cendrars, Laurent Jenny explique (sur le site internet de l'Université de Genève) en revisitant l'œuvre de Bakhtin que selon lui, la polyphonie littéraire ne désigne « pas seulement une pluralité de voix mais aussi une *pluralité de consciences et d'univers idéologiques* » qui rendraient l'univers représenté *multidimensionnel* ou hétérologique. Selon Bakhtin, qui parle ici du roman, le résultat

serait un énoncé de construction hybride, « qui appartient au seul locuteur, mais ou se confondent en réalité, *deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux langues, deux perspectives sémantiques et sociologiques* » (125-126). Or, nous trouvons dans l'AN de *multiples sujets d'énonciation*, mais des perspectives sémantiques et des horizons axiologiques homogénéisés et donc *réduits* par les recontextualisations successives de ces contes, travers des processus de citationnalités exponentielles. Comme nous l'avons vu, les « consciences » des précompilateurs se positionnent comme « consciences imposantes » sur les contes oraux africains compilés par eux au niveau de la langue utilisée, des catégories et des paratextes.

Même s'il reste, évidemment, des fragments des contenus axiologiques premiers de ces contes africains, ceux-ci sont subordonnés et « rabotés » par ces principes homogénéisant survenus lors de leurs multiples remaniements. De plus, l'absence de contextes ne nous permet pas de les comprendre. Ce processus est similaire à celui théorisé au niveau de la traduction par Lawrence Venuti, et qu'il examine en termes d « inscription domestique » de la traduction. Les considérations suivantes sur la traduction interlinguistique peuvent aider à illuminer ce travail, si on les considère au niveau des traductions des *cultures* :

Can a translation ever communicate to its readers the understanding of the foreign text that foreign readers have? Yes, I want to argue, but this communication will always be partial, both incomplete and *inevitably slanted towards the domestic scene*. It occurs only when the domestic remainder released by the translation includes *an inscription of the foreign context in which the text first emerged*. (« Translation » 487)

Venuti constate l'inexorabilité du « parti-pris domestique, » d'autant plus réelle lorsque dans le cas étudié ici, les nouveaux énonciateurs (traducteurs, compilateurs, suivis de Cendrars) ont approprié les voix, les points de vue et contenus axiologiques initiaux. De

plus, nous avons vu que le type de *contexte* fourni par les paratextes racistes accompagnés ne pouvaient en aucun cas être représentatifs des cultures africaines. Nous avons vu également que les réécritures des contes africains, en éliminaient les procédés stylistiques, les résumaient à des suites de faits sans liens logiques, servant ensuite à être étudiés. Ces traductions des cultures africaines n'excédaient pas ce que Benjamin décrit comme des traductions *inférieures*, dont le but est avant tout de transmettre de

l'information :

For what does a literary work 'say'? What does it communicate ? It 'tells' very little to those who understand it. Its essential quality is not statement or the imparting of information. Yet any translation which intends to perform a transmitting function cannot transmit anything but information – hence, something inessential. (« The Task » 75)

Benjamin explique qu'une traduction sera « inférieure » lorsque le traducteur n'est pas « poète, » et que sa traduction est entièrement tendue vers la transmission d'information, et vers l'extériorité de sa cible, le lecteur :

But do we not generally regard as the essential substance of a literary work what it contains in addition to information – as even a poor translation will admit – the unfathomable, the mysterious, the 'poetic,' something that a translator can reproduce only if he is also a poet ? This, actually, is the cause of another characteristic of inferior translation, which consequently we may define as the *inaccurate transmission of an inessential content*. This will be true whenever a translation undertakes to serve the reader. (75 ; je souligne)

Les simplifications des contes africains à leurs contenus factuels perçus comme historiques, et les réorientations transformatives de ces textes vers un lectorat scientifique étranger, (et hégémonique) ont donc pour résultat des traductions « inférieures » qui *en éliminent les aspects poétiques littéraires*.

De plus, l'AN étant une œuvre de traductions à plusieurs niveaux tels que les définit Jakobson,¹¹⁴ ces processus d'homogénéisation hégémoniques, de réduction à des contenus appauvris et/ou décontextualisés, tout autant que d'autres types de médiations, sont possibles. Cette thèse en explore de nombreux exemples.

Bakhtin explore également le rôle du *récepteur* dans l'œuvre polyphonique :
Selon lui, tout lecteur d'une œuvre véritablement polyphonique élargit le champ de sa conscience. Il

... sent cette EXTENSION ACTIVE particulière de sa conscience, mais non seulement dans le sens d'une assimilation de nouveaux objets (types humains, caractères, phénomènes naturels et sociaux), avant tout dans le sens *d'un échange particulier, jamais encore ressenti*, par lequel il dialogue avec *des consciences pleinement qualifiées* appartenant à d'autres, et dans le sens d'une pénétration active, grâce à ce dialogue, dans les profondeurs humaines incapable d'achèvement. (*La poétique* 83)

Cette notion, adaptée au sujet de mon analyse, décrit une situation idéale de polyphonie, pouvant être créée par une traduction hospitalière de l'altérité africaine : elle apporterait dans ce cas quelque chose de nouveau, « jamais éprouvé auparavant, » à la culture de réception. Pourtant, comme nous le voyons à travers les instances organisatrices de contes, et comme nous le verrons encore plus clairement dans le chapitre suivant sur une légende réappropriée pour des visées d'évangélisation, ces contes réinscrivent des éléments *familiers*, appartenant à la culture européenne et judéo-chrétienne de ces récepteurs, le lectorat et le public scientifique d'ethnologues français. C'est donc dans cette optique, dans ce contexte de *continuité* plutôt que de *rupture* avec ses hypotextes, comme étape ultime d'un corpus évolutif, qu'il faut lire l'AN.

¹¹⁴ Traduction *interlinguistique*: de langues africaines vers des langues européennes comme l'Anglais et l'Allemand, puis de ces langues vers le Français; traductions *intra-linguistique*: réécritures multiples entre des textes déjà écrits en français; et traduction *intersémiotiques*: adaptations de l'oral vers l'écrit, puis de l'écrit vers la scène dans le ballet La CDM que j'explore dans le quatrième chapitre de cette thèse.

Chapter 3

Etude de Cas : Réappropriations Successives de « La Légende des origines »

Ce chapitre explore les réécritures successives d'une légende orale du Gabon, « La Légende des Origines », en comparant sa première transcription par le Révérend Père Trilles (1866-1949) dans son ouvrage *Proverbes Légendes et Contes Fang du Gabon* (1905) à sa réécriture par Cendrars dans son AN (1921). Il constitue donc une étude de cas plus spécifique et plus précise des processus transformationnels des contes de littérature africaine analysés dans mon premier chapitre. Une nouvelle adaptation *intersémiotique* de cette *même* légende, qui sera adaptée pour la scène en ballet,¹¹⁵ et à cette occasion traduite en différents media, (musique, chorégraphies et peinture) sera le sujet de mon quatrième et dernier chapitre.

Voici, tout d'abord, un résumé de sa première transcription par Trilles : « La Légende des Origines » retrace les étapes de la création du monde par un dieu créateur, Nzamé, qui forme une *trinité* avec deux autres dieux, Mébère et Nkwa : « ce Dieu Un, nous l'appelons Nzamé, et les trois qui sont Nzamé et ne font qu'un seul Nzamé, nous les appelons Nzamé, Mébère et Nkwa » (130). Après avoir créé les trois éléments (ciel, terre et eau), Nzamé crée « le soleil, la lune, les étoiles , » (130) les animaux et les plantes

¹¹⁵ *La Création du Monde*, 1923.

séparément. Les trois dieux choisissent trois maîtres pour les animaux, l'éléphant, le tigre et le singe, et créent ensuite le premier homme, qu'ils appellent Fam, et qu'ils désignent comme « maître de tout ce qui existe » (131). Mais bientôt, « Fier de sa puissance, de sa force et de sa beauté ... cette première créature tourna mal : elle devint orgueil, ne voulait plus adorer Nzamé et elle le méprisait » (131). Nzamé entend le chant irrespectueux de Fam qui nie les liens de l'humain et du divin : « Dieu en haut, l'homme sur terre ... Dieu c'est dieu, l'homme c'est l'homme » (134) et sa colère est telle que Nzamé déclenche le tonnerre et la foudre. Le « feu du ciel » embrase la forêt et détruit entièrement cette première création. Les trois dieux tiennent alors conseil et décident d'une deuxième création. Cette fois-ci, les animaux naissent à partir des arbres et ne sont pas créés séparément. Le règne animal constitue donc la deuxième étape dans un processus d'évolution des espèces, mais qui concerne uniquement le végétal et l'animal, et non l'humain :

Sur la terre noire et couverte de charbons, ils mirent une nouvelle couche de terre; un arbre poussa, grandit, grandit encore, et quand une de ses graines tombait par terre, un nouvel arbre naissait. Quand une feuille se détachait, elle grandissait, grandissait, commençait à marcher, et c'était un animal, un éléphant, un tigre Quand une feuille tombait à l'eau, elle nageait, elle nageait, et c'était un poisson, une sardine, un mulot, un crabe La terre redevint ce qu'elle avait été, et ce qu'elle est aujourd'hui encore. (Trilles, *Proverbes* 132)

Le nouvel homme, par contre, fait l'objet d'une *création distincte* des dieux. Il sera le chef des animaux et est cette fois-ci créé mortel :

Cependant Nzamé, Mébère et Nkwa tenaient conseil. 'Il faut un chef pour commander les animaux, dit Mébère. –Assurément il en faut un, dit Nkwa. – Vraiment, reprit Nzamé, nous referons un homme, un homme comme Fam, mêmes jambes, mêmes bras, mais nous lui tournerons la tête et il verra la mort.' (132-133)

Sur la suggestion de Nzamé, Sékoumé se fait lui-même une femme. Sékoumé et sa femme Mbongwé ont trois fils, dont Mefère, avec lequel le narrateur du texte de Trilles indique au public sa parenté ancestrale : « Mefère, c'est le père de notre tribu » (133).

« Dieu » réunit alors tous les hommes qu'il a créés et leur indique des lois : « ceux qui auront écouté mes commandements seront récompensés, je leur donnerai leur salaire, les autres, je les punirai » (134). Ceux qui ne lui obéissent pas sont par contre condamnés à errer sans repos après leur mort, et deviennent des êtres maléfiques. Lorsque tous ceux qu'ils ont connus sont morts, ils peuvent enfin véritablement « mourir » à leur tour. Nzamé les enferme alors « dans l'Otolane, le séjour mauvais où l'on voit des misères, des misères... » (135)¹¹⁶ Les « bons », par contre, ont un sort plus agréable. Après leur mort, « ils reviennent près de ceux qu'ils sont (sic) connus et aimés, leur mettent devant les yeux des songes agréables » (125). C'est alors que Fam, le premier homme, la « créature ratée » que les dieux avaient enfermée sous terre, parvient à s'échapper. Il découvre qu'il a été remplacé et cherche à se venger :

Qui avait pris sa place ? Les autres hommes. Qui fut en colère contre eux ? Fam. Qui cherche toujours à leur faire du mal ? Fam. Qui se cache dans la forêt pour les tuer, sous l'eau pour faire chavirer leur pirogue ? Fam, le fameux Fam. (Trilles, *Proverbes* 134)

Le conte s'achève sur un ton moralisateur, décrivant la place privilégiée réservée à ceux qui ont suivi les commandements de *Dieu* (dont le nom Chrétien a progressivement remplacé celui de *Nzamé*) après leur mort :

Où vont-ils mes enfants ? Vous le savez comme moi : *Dieu* les fait monter en haut , et les place avec lui dans l'étoile du soir (Vénus). De là, ils nous regardent, ils nous voient, ils sont contents lorsque nous fêtons leur souvenir, et ce qui rend

¹¹⁶ Une note explicative de Trilles indique « Otolane. Deux racines probables : L'endroit où l'on a passé et où l'on ne revient plus » (135).

l'étoile si brillante, ce sont les yeux de tous ceux qui sont morts. (Trilles, *Proverbes* 135-135)

Le contenu diégétique est très similaire dans la version de Cendrars, mises à part deux modifications qui concernent les femmes. Tout d'abord, il supprime un des commandements divins du texte de Trilles « Vous ne prendrez pas sans payer la femme d'un autre » (AN 134). Une deuxième modification concerne la création de la première femme. Jouant sur une ambiguïté du texte de Trilles, Cendrars inscrit la création de cette première femme, Sékoumé, à partir du règne *végétal* : « Cet homme qui fut ici-bas le premier des hommes ... Dieu ne voulut pas le laisser seul. Il lui dit : Fais-toi une femme *avec un arbre* » (10 ; je souligne) alors que la phrase de Trilles est la suivante : « ... mais Dieu ne voulut pas le laisser seul. *Dans un arbre*, il lui dit : Fais toi une femme » (AN 133). Chez Trilles, Dieu semble s'adresser à Sékoumé *depuis* un arbre, ce qui pourrait s'inspirer de l'épisode du buisson ardent de la Bible¹¹⁷ (ou constituer un point de vue animiste non occidental) ; chez Cendrars, Dieu demande à Sékoumé *d'utiliser un arbre comme matériau* pour créer une femme. La traduction de Cendrars reflète plutôt une variation de l'histoire d'Adam et Ève, et place du même coup la création de la femme dans un cycle d'évolution du règne végétal, donc inférieur en termes de la hiérarchie établie par le conte entre le végétal, l'animal et l'humain.

D'autres modifications qui ne concernent pas le contenu diégétique du conte consistent à supprimer certaines parenthèses explicatives de Trilles, mais ces suppressions ne sont pas systématiques, puisque Cendrars en conserve certaines.¹¹⁸ De

¹¹⁷ Moïse amène paître ses moutons à la montagne de Dieu qui “ se manifesta à lui sous la forme d'une flamme de feu jaillissant du milieu d'un Buisson...et Dieu l'appela du milieu du Buisson” (*Ancien Testament*, Exode 63).

¹¹⁸ Cendrars supprime certaines étymologies des noms fournies par Trilles, par exemple dans les parenthèses suivantes : « Nzamé le nomma Sékoumé (*Racine probable : Ekoume, arranger, ou bien kouma, chef*)...et il l'appela Mbonqwé. (*Ebo, faire, du commandement divin: Bongé, fais, ou encore*

manière générale, Cendrars a supprimé les parenthèses et notes de bas de page de Trilles qui consistent en des « éclaircissements » similaires à ceux d'Equilbecq examinés dans le premier chapitre; Pourtant, comme nous le verrons, la voix de Trilles s'insère dans le texte même, sans forcément signaler sa présence par des parenthèses. Supprimer celles-ci ne suffit donc pas à éliminer la voix de Trilles dans le texte.

Une parenthèse de Trilles conservée par Cendrars crée une structure visuelle rendue symétrique grâce à la répétition suivante : évoquant les morts qui reviennent la nuit, Cendrars écrit que la nuit, « ils reviennent près de ceux qu'ils ont connus et aimés, leur disent comment il faut faire pour ... *avoir des femmes fidèles* (vous entendez, vous autres là-bas, près de la porte !), *avoir des femmes fidèles* » (AN 12-13 ; je souligne), répétition qui n'existe pas dans le texte de Trilles. Dans la version de Trilles, « les morts leur disent comment il faut faire pour ... avoir des femmes fidèles ; vous entendez, vous autres, là-bas, à la porte, avoir beaucoup d'enfants et tuer beaucoup d'animaux » (Trilles 135). Une fois de plus, les modifications de Cendrars portent donc sur une dévalorisation des personnages féminins.

Il sera donc extrêmement révélateur d'analyser les processus transformatifs du texte de Trilles au cours de ses différentes étapes de réécriture, en essayant d'en dégager les principes organisateurs et d'en distinguer les points de vue, et en les resituant dans leur contexte socio-historique. Ce travail permettra de poursuivre mon analyse des points de vue dans ces adaptations successives, politiques et artistiques de l'oralité africaine,

Mbong, celui qui commence.» » (Trilles 133 ; je souligne). Cendrars conserve, par contre, d'autres parenthèses qui indiquent également la voix de Trilles insérée dans le conte, à travers des indications étymologiques du même type que celles précédemment supprimées. Ces parenthèses explicatives étymologiques conservées par Cendrars concernent le nom des enfants du premier couple de la création : « Sékoumé et Mbongwé vivaient heureux ici-bas, et ils eurent trois fils, qu'ils nommèrent, le premier Nkoure (*le sot, le mauvais*), Békale le second (*celui qui ne pense à rien*) et celui-ci qui porta sur son dos Méfère, le troisième (*celui qui est bon, habile*) » (AN 11 ; je souligne).

afin de réinscrire ces dimensions dans une réception critique jusqu'ici simplificatrice, comme nous l'avons vu, de ces contes toujours présentés comme représentatifs de points de vue culturels africains.

Le chapitre précédent problématisait la réception critique de la démarche de Cendrars dans l'AN comme celle d'un *porteur transculturel*, facilitant l'accès à « tout un pan des traditions africaines » au lectorat français des années vingt (Le Quellec-Cottier xii). Cette œuvre est souvent présentée par cette critique comme une *compilation* de contes oraux africains, présentés intacts, telles les sculptures africaines déplacées qui remplissent musées ethnographiques et collection privées à la même période en France, ou comme œuvre de *restitution d'un point de vue africain* par Cendrars. Cette analyse simplificatrice occultait, comme nous l'avons vu, les modalités politiques et socio-historiques des diverses collectes et retranscriptions de ces contes par différents missionnaires et explorateurs dans divers pays principalement en Afrique de l'Ouest, les identités des conteurs initiaux, ainsi que le travail d'adaptation et de réécriture de Cendrars, tout en séparant l'AN de ses hypotextes.

Malgré la question qui apparaît évidente de l'auctorialité multiple et de l'hybridité culturelle de cette anthologie, à la fois africaine et française, le rôle primordial joué par les missionnaires et administrateurs coloniaux qui ont collecté et transcrit ces contes avant Cendrars, auteurs intermédiaires entre la version racontée en Afrique et la version écrite dans l'AN de 1921, était passée sous silence chez tous les critiques de Cendrars. De plus, les sources exponentielles de cette œuvre rendent évidentes un degré extrême de médiation de ces contes, tout autant que mon analyse des paratextes, catégorisations, et réécritures. C'est donc précisément cette généalogie politique des réécritures d'une

légende spécifique par le missionnaire Trilles, puis par Cendrars, et qui sera ensuite adaptée pour la scène en 1923, que j'effectuerai de manière plus précise ici.

Comme je l'ai démontré dans mon premier chapitre, ces contes ont parfois subi un nombre important de modifications axiologiques en raison de la *fonction* nouvelle dont ils ont été investis. C'est en particulier dans « La Légende des Origines », transcrite et traduite par le missionnaire français Trilles. Selon moi, Cendrars préserve et inclut dans son AN une version modifiée et investie par Trilles, et soumise à des visées évangélisatrices et d'assimilation culturelle en contexte colonial. Ce texte hybride à l'intertextualité complexe comprend des niveaux de sédimentation supplémentaires issus du contexte colonial et inscrits lors de la transcription, de l'élaboration collective de ces contes. Le discours « rapportant » homogénéise le discours rapporté, qui est informé par les théories dominantes sur l'Afrique.

La question qui se pose sur l'ensemble des contes est de savoir dans quelle mesure ils représentent des lieux de mémoire de communautés africaines, ou s'ils représentent plutôt des indices de l'eupéanisation de la culture concernée, comme le suggère Mbot, voire de la manière dont les Européens ont compris les Africains. Dans sa préface d'une réédition des contes de Trilles en 2002, Mbot s'interroge sur la *fonction* de ces textes du Gabon aujourd'hui. Peut-on toujours les considérer comme des supports de mémoire de communautés africaines, comme le titre le laisse entendre ? Mbot suggère qu'il faudrait aujourd'hui créer une « proposition de méthode » pour « l'entendement réactualisé » de la lecture de ces contes (Préface ix). C'est dans cette optique que je m'efforcerai de proposer quelques pistes de travail et de lecture, à partir de mon analyse de « La Légende des Origines. »

Je propose d'analyser ce texte de la « Légende des Origines » en tentant d'en décrire les multiples phases évolutives : depuis sa première version par le missionnaire Trilles, en 1904, et dans son lien hypertextuel avec le texte de la Bible, jusqu'à celle de Cendrars dans l'AN de 1921. Pour cela, je me baserai sur des théories issues de l'anthropologie linguistique¹¹⁹ ainsi que sur des approches basées sur le dialogisme Bakhtinien.¹²⁰

La mise en retrait apparente de l'autorité auctoriale européenne (celle de Trilles et de Cendrars) en faveur d'une voix africaine non médiatisée, qui s'apparente à une volonté d'hétéroglossie, est plus complexe qu'il n'y paraît, et il convient, faute de pouvoir démêler les voix qui s'y croisent, d'en reconnaître au moins l'existence et les dialogues, pour en reconnaître la complexité. Cette question se pose de manière urgente, pour une réévaluation du statut, de la fonction et du contenu de ces textes.

La démarche de ce travail n'est donc pas de chercher à restituer un original essentiel, ni de le comparer à ses traductions et réadaptations ultérieures. Traduction et réécriture impliquent forcément des interprétations, détournements et remaniements d'écritures antérieures et de sens. Je chercherai plutôt à proposer une méthode de lecture et d'analyse de l'intertextualité d'un texte hybride et complexe, issu de l'oralité et retranscrit en contexte colonial, puis déplacé vers le «centre» que constitue la France. Il s'agit avant tout d'étudier la genèse *politique* de ses multiples traductions et donc, modifications (traductions interlinguistiques et intersémiotiques) ce qui aboutira peut être à des pistes de travail pour la réévaluation des fonctions de ces textes aujourd'hui.

¹¹⁹ *Natural Histories of Discourse ; Colonial Subjects: Essays on the Practical History of Anthropology.*

¹²⁰ *Esthétique et Théorie Du Roman ; Le Principe Dialogique.*

I. Apports de l'Anthropologie Linguistique : Contexte, Entextualisation

Les théories d'anthropologie linguistique présentées dans mon introduction, et dont la critique Jane E. Goodman s'inspire pour son travail sur les configurations d'un poème Berbère comme sujet ethnographique,¹²¹ apparaissent extrêmement pertinentes pour mon analyse des textes d'ethnologie coloniale qui constituent l'AN; en particulier, les travaux de Pels et Salemink¹²² et ceux d'Urban et Silverstein.¹²³ En effet, ces outils permettent l'analyse du travail qui se situe en amont du texte final, c'est-à-dire l'examen des conditions socio-historiques au moment de son élaboration, lors du « préterrain » et du « moment ethnographique, » c'est-à-dire de la situation de *contact* sur le terrain entre les collecteurs et les « indigènes. » Pels et Salemink proposent que le texte ethnographique soit situé dans un processus divisé en trois parties qui sont les suivantes: d'abord le *préterrain*, c'est-à-dire le contexte des institutions dominantes qui rendent possible le travail de l'ethnologue, et l'orientent:

The préterrain comprises the dominant organisations of power that enable and mediate the ethnographer's relationship to the field (for example, trade relations,

¹²¹ Goodman examine les différentes configurations ethnographiques de la culture Berbère dans deux versions d'un poème Kabyle : l'une produite à l'époque coloniale (retranscrite par le colonel français Hanoteau en 1867), et l'autre à l'époque post-coloniale (réécriture de ce poème par l'écrivain et critique Mammeri en 1980). Goodman analyse les deux versions de ce poème en fonction des relations qu'elles démontrent entre *discours* métapragmatique (les intentions pragmatiques annoncées) et *fonction* métapragmatique (ce que les textes *font*, leur fonction effective). A la suite de Pels et Salemink, elle expose dans ce travail les relations interdisciplinaires entre littérature et ethnographie en concentrant son analyse sur celle des configurations socio-historiques qui déterminent le « préterrain, » ou l'occasion ethnographique. "Following Pels and Salemink, I move beyond disciplinary boundaries to consider published poetry collections as corollary sites where ethnographic knowledge was created. I engage with two locations (preterrains) where indigenous poetry was appropriated in the making and, potentially, the unmaking, of ethnographic traditions: military pacification of the 1860's and indigenous activism of the 1980's" (162).

¹²² Pels, Peter and Oscar Salemink. *Colonial Subjects: Essays on the Practical History of Anthropology*.

¹²³ Silverstein, Michael, and Greg Urban. *Natural Histories of Discourse*.

indigenous social organization, modes of transport, and so on). (*Colonial Subjects* 22)

La deuxième partie du processus de ce travail ethnographique consiste en *l'occasion ethnographique*, » ou la situation de coprésence et de coproduction du savoir sur le terrain: « the situation of contact between ethnographer and those to be described, in which they coproduce the knowledge that is to be written down in terms of essences of self and other » (22).

Peter Pels, critique d'anthropologie africaine, note la troisième partie du processus, sujet d'étude privilégié par la critique littéraire structuralistes selon lui, qui est la transcription des résultats, autrement dit le texte dans son état final, traduit pour des publics spécifiques: « the writing up of research results, or the way knowledge of indigenous life was translated into specific *ethnographic traditions* directed at specific audiences » (Pels 322). Son approche encourage l'étude de *l'élaboration* du texte comme un travail collectif, influencé par le contexte, qui doit compléter l'étude du texte lui-même. En effet, le texte ethnographique n'est que le *résultat* de ce processus, son étape finale. Pels regrette que les critiques littéraires, en particulier structuralistes, concentrent souvent leur analyse sur cet objet fini, sans se préoccuper des circonstances de ce *préterrain* ethnographique. Goodman résume ainsi cette approche de Pels et Salemink:

Arguing that the third phase has been overly privileged by structuralists and literary critics, who overemphasize '*the text in its finished state*' ... while failing to consider 'the work that went into its production' ... Pels directs most of his attention to the first two phases. (160)

Mon analyse de l'AN, qui situe cette œuvre à la fois dans le domaine artistique et dans le domaine de l'ethnographie en problématisant leur séparation artificielle par la critique, rend nécessaire un travail d'analyse du texte de l'AN dans ses relations au

contexte socio-historique du préterrain ethnographique qui a mené à la production du texte final. De plus, cette analyse permet d'examiner la supposée valeur de représentativité culturelle africaine des contes de l'AN.

Selon Silverstein et Urban, le texte est la finalité d'un processus dans lequel le discours se métamorphose et se précipite dans une forme (iv). Ils soulignent eux aussi *l'importance du contexte dans l'appréhension du discours oral, et la mise en forme finale du texte transcrit*: « the context of the entextualization affects one's orientation to the source discourse and also the shape of the text produced » (iv). Le texte est donc une interprétation métadiscursive d'une phase de discours (l'oralité).

Silverstein et Urban proposent le terme d'*entextualisation*, en français entertextualisation (ou mise en texte) pour décrire le processus qu'effectue un relais de la voix d'un discours oral vers sa forme traduite en texte. Ce processus consiste à mettre sous forme de texte des fragments de discours et donc de culture, tels que les contes oraux. Examinant ensuite les « vies futures » de ces textes, Silverstein et Urban, notent que ces textes, loin d'être des spécimens de musée transportables d'un endroit à un autre, subissent des variations, des recontextualisations lorsqu'ils sont transmis de générations en générations, ou traduits et transmis d'une culture à une autre. Comment ces théories s'appliquent-elles à l'analyse de l'AN, et en particulier, à cette étude de cas de « La Légende des Origines, » qui en fait partie ?

Il faut noter ici que pour Cendrars, il n'y a ni préterrain, ni occasion ethnographique. Le savoir coproduit en termes d'identité et d'altérité s'effectue donc par l'intermédiaire du texte de Trilles uniquement. En ce qui concerne ce texte de Trilles, « La Légende des Origines, » le contexte qui oriente l'interaction entre le missionnaire

Trilles et les conteurs Gabonais est une situation de domination coloniale, qui oriente l'élaboration en commun du texte final. Comme le note Mbot,

De manière générale, ceux qui s'adonnent à la critique historique des textes savent que cette pratique les renvoie systématiquement du terrain aux textes, et des textes à ceux qui les produisent, situés dans leur contexte de production. De manière singulière, les textes collectés en Afrique au XIX^{ème} siècle sont marqués par un dilemme fondamental qui fait en sorte que les phénomènes culturels africains, y compris les traditions orales africaines, sont étudiés et restitués par des Européens, dans des langues européennes, et pour des Européens. Dès lors et de façon récurrente, *les cultures européennes sont le miroir des cultures africaines* ; il faut les lire et les comprendre en fonction de cette référence fondamentale européenne prise comme facteur de contexte historique. (viii)

Cette dimension de subjectivité européenne, *miroir* de l'autre, doit donc être prise en compte dans l'analyse des contes de l'AN en général, et de « La Légende des Origines » en particulier.

Il sera intéressant d'observer sous quelles formes des tensions politiques sont représentées, se perpétuent, ou se modifient dans les réécritures successives de la légende. Il sera également pertinent de s'interroger sur la réception de ces contes par le public de lecteurs et de spectateurs, lors de l'adaptation en ballet, qui la « revivifie » en tentant de recréer son contexte initial de performance (quatrième chapitre) puisque dans les mises en texte, les transcriptions, la parole est coupée de son contexte interactionnel, et transportée ailleurs. Elle est en quelque sorte reformatée dans une communauté de parole extérieure à la communauté de l'interaction dans laquelle elle a été collectée.

Urban suggère dans son chapitre « Entextualization, Replication and Power » que la compréhension métadiscursive du processus de mise en texte implique une évaluation de l'autorité et du pouvoir des participants, et que la mise en texte reflète et constitue à la fois des relations sociales asymétriques : « the study of replication ... involves an examination not only of the original and copied discourse, but also of the social

relationships obtaining between originator and copier » (21). La comparaison entre l'original de la performance de contes africains par des conteurs en Afrique et les copies successives de Trilles et de Cendrars étant impossible à effectuer, l'étude de la mise en texte se concentre ici sur ces relations de pouvoir.

Urban note aussi que différents interprètes qui se placent dans des relations interactionnelles différentes au texte (Trilles, Cendrars, Tourneux dans ce cas) constituent chacun des textes différents. En fait, le cotexte est à chaque fois reconfiguré pour refléter le nouveau contexte. Il contient les résidus de l'interaction sociale passée entre conteur et inscripteur, traces du processus de sédimentation entres inscripteurs, derrière l'apparente homogénéité de certains textes à la suite de l'effacement des traces de l'inscripteur. Nous en verrons plusieurs exemples dans ce chapitre.¹²⁴ Les conflits inhérents à ce type de textes à plusieurs voix sont ainsi effacés, ce qui dans le conte écrit confère une autorité illusoire à la voix du conteur africain, qui apparaît non médiée. Le sujet de l'énonciation est malgré ces effacements investi d'une multitude de voix, sur un mode de discours hétéroglossique bien analysé par Bakhtin comme le rappellent Silverstein et Urban.¹²⁵

Dans ce chapitre, je présenterai d'abord le missionnaire Trilles et ses approches idéologiques de l'oralité africaine. J'examinerai ensuite « La Légende des Origines » en m'inspirant des outils proposés par l'anthropologie linguistique que je viens de présenter. J'examinerai la situation de *préterrain*, telle qu'elle est décelable dans ce texte, puis par qui le « je » de l'énonciation est investi dans cette légende.

¹²⁴ Le missionnaire-ethnologue Trilles s'autofictionnalise dans un récit où il se retire du discours en donnant la parole au conteur Ndoumé, mais le conte de ce dernier contient à l'évidence le discours de Trilles (Trinité, dix commandements Chrétiens) comme nous le verrons.

¹²⁵ “An infinitely variable ventriloquation of the ‘I’... as Bakhtin ... would have put it” (7).

II. Le Collecteur de « La Légendes Origines;» Trilles, Missionnaire-Ethnologue

i. Trilles : Fonctions au Gabon

Il convient de situer le missionnaire Trilles et de présenter ses fonctions au Gabon.¹²⁶ Henri Trilles (1866-1949) entre au séminaire des Pères du Saint-Esprit à Chevilly, en région Parisienne en 1889, est ordonné prêtre en 1892 et affecté au Gabon en 1893. Il passe une année à Lambaréné, une année à Libreville, puis après un retour en France, il repart au Gabon de 1898 à 1901 où il effectue des expéditions dans l'intérieur du pays. Après un nouveau séjour en France, il retourne au Gabon de 1904 à 1907, et rentre définitivement en France en 1907, où il s'occupe de la publication de ses livres, publie des articles, et donne de nombreuses conférences. Il obtient la Croix de Guerre et la Légion d'Honneur en 1916.

La mission de Trilles se compose de plusieurs étapes, pendant les dix années qu'il passe au Gabon. Il établit d'abord un syllabaire et un livre de lecture en langue Fang pour enseigner aux enfants à lire et à écrire dans leur propre langue; puis, il leur enseigne à parler et lire en français; la troisième étape de son travail consiste à *élaborer une catéchèse chrétienne pour l'enseigner*. A cet effet, il traduit donc des textes bibliques français en langue fang. Jean-Émile Mbot nous indique en effet :

Le prêtre et savant gabonais André Raponda-Walker nous rapporte que Trilles avait été chargé par son évêque de composer un syllabaire et un livre de lecture où les enfants de langue fang apprenaient à lire dans leur langue d'abord et en français ensuite. A. Raponda-Walker conclut en constatant que : 'Les résultats

¹²⁶ Les notes biographiques qui suivent proviennent d'une notice rédigée par Henri Littner le 7 avril 1992, qui se trouve aux Archives de la congrégation du Saint Esprit, et utilisées par Tourneux, nouvel éditeur des *Légendes et Contes Fang* en 2002 (13-14). Cette édition, ainsi que l'article de John N. Cinnamon, « Missionary Expertise » fournissent de précieuses informations à ce sujet.

répondirent à son attente. Au bout de deux ou trois mois, les enfants lisaient couramment et écrivaient dans leur langue.’ (Préface v)

Effectuant également la démarche inverse, il collecte et traduit également *des contes de langue et de traditions fang vers le français*. Cette deuxième démarche, comme nous le verrons, s’assortit de modifications de nature axiologiques, qui visent à ramener la mythologie « païenne » des Fân du Gabon vers des notions chrétiennes, par le biais d’un « genre oral efficace pour la pédagogie populaire. »(Mbot vi) Comme nous le verrons, Trilles impose également des critères esthétiques du canon des « belles lettres » françaises sur les contes qu’il collecte, et les sélectionne selon la définition du « bon goût » dicté par elles. La fonction pédagogique liée à sa collecte des contes est donc triple au Gabon : L’enseignement évangélique, celui de la langue française, et celui des valeurs littéraires du canon français. Mais le travail de Trilles n’est pas uniquement conçu pour les Fang du Gabon : il est avant tout tourné vers un public de spécialistes de la métropole. En effet, les recueils de Trilles sont écrits pour être ensuite publiés par des maisons d’édition spécialisées dans les travaux d’ethnographie (Paul Attinger, Bloud et Gay) et servir de support aux conférences que Trilles donnera à son retour en France.¹²⁷

Trilles compile donc les contes fang pour deux types de destinataires, et deux objectifs distincts : outre leur fonction pédagogique parmi les Fang du Gabon, ces textes seront également publiés comme matériel ethnographique.¹²⁸ Ces deux objectifs sont

¹²⁷ Cinnamon indique que Trilles donne de nombreuses conférences après son retour en France (422). En 1928-1929, il enseigne aussi un cours sur les pygmées au prestigieux Institut Catholique de Paris, qui donnera lieu à un ouvrage: *Les Pygmées de la Forêt Equatoriale. Cours professé à l’Institut Catholique de Paris*. Paris: Bloud et Gay, 1933. Print.) Il sera pourtant établi par des linguistes que Trilles a inventé la plupart de ses “ connaissances ” sur le sujet de la langue des pygmées : “ the linguist, Fr. Charles Sacheux, ... concluded that all the pygmy language citations in Trilles’s work on pygmies ‘were completely forged’ ” (Cinnamon 422).

¹²⁸ Ses *Contes, Légendes et Proverbes Fang*, source principale de Cendrars dont est tirée la “ Légende des Origines ” sont publiés dans le *Bulletin de la Société Neuchateloise de Géographie*, tome 16, en 1905. La

ainsi résumés par Mbot, qui rappelle aussi la situation privilégiée des missionnaires sur le « terrain » ethnographique :

Ainsi, des livres, des revues sur l’Afrique sont conçus et produits pour l’Europe ; des catéchismes et des ouvrages illustrés, conçus et produits pour l’évangélisation des Africains. Notons encore que la présence durable des missionnaires sur le terrain, en contact permanent avec les populations, les disposait à mener des études approfondies et méticuleuses, malheureusement par trop marquées d’intentions axiologiques ou religieuses. (Préface vii)

Les recueils de Trilles pourront également être lus par le grand public français, avide de « proximité » avec « l’âme nègre » exotique des peuples africains déjà apparus dans le paysage français avec notamment l’exposition universelle de 1900.

Selon Mbot, ce double objectif (d’évangélisation des Gabonais Fân, et de collecte de données sur l’âme noire, pierre apportée à l’édifice des « connaissances » sur l’Afrique en France) mène Trilles à effectuer de manière consciente des modifications de nature axiologique dans ses traductions. Les missions évangéliques, comme nous l’avons vu dans mon premier chapitre, sont difficiles à dissocier des autres objectifs de nature économique et d’exploitation des ressources humaines inhérente à l’entreprise coloniale en général.¹²⁹

Selon Mbot,

Collecter et traduire les contes quand on est missionnaire se trouve être de fait une démarche naturelle pour celui qui veut maîtriser les paraboles et les symboles conduisant à une évangélisation efficiente des ‘païens’ Cette position stratégique dans l’européanisation chrétienne des cultures africaines l’a malencontreusement conduit à présenter habilement des récits africains *en y insérant des données culturelles européennes* par le simple jeu d’une traduction manipulée pour des objectifs d’évangélisation. (Préface vi)

maison d’édition, Paul Attinger est spécialisée en ouvrages d’ethnographie et publie également un autre ouvrage-source de Cendrars : Junod, *Contes et chants des Ba-Ronga*.

¹²⁹ Voir en particulier le sous-chapitre de cette thèse : 2.I.iii. Fonctions des Premiers Collecteurs des Contes au Sein de l’Entreprise Coloniale.

A ces distorsions de l'oralité africaine s'en ajoutent d'autres sur le mode de l'invention pure et simple. En effet, Trilles semblait être quelque peu mythomane et se complaire à d'autres types de modifications ou détournements dont les motivations n'étaient pas toujours claires. Cinnamon résume ainsi de nombreuses critiques sur son travail: Trilles serait « a mythomaniac, plagiarizer, forger, and novelist *manqué* as scientific expert » (423) et Cinnamon s'étonne que Trilles ait pu tout de même accumuler autant de crédibilité dans le monde scientifique. Il est particulièrement intéressant de noter que certains critiques le considèrent comme un *romancier* plus qu'un ethnologue :

Like Briault, Piskaty was baffled as to how a character such as Trilles could have garnered so much credibility in the scientific world. 'Since Trilles's work on the Gabon pygmies claims to be a source text and has been repeatedly used as such, it seems necessary to point to its weak points and flaws to prevent further damage for ethnology.' Augustin Berger reminds readers that Trilles's works lacked 'a basic, specialized scientific formation...' Jan Vansina cites Trilles's pygmy ethnography as a rare example of outright forgery. Finally, French anthropologist and expert on forest foragers, Serge Bahuchet, echoing Briault, renders ironic homage to Trilles for his 'highly imaginative spirit, which makes him *one of the best novelists of African adventures of our time* (but assuredly the greatest forger of ethnology and also the most distressing. (431-432 ; je souligne)

De plus, il est important de rappeler que les textes de Trilles sur les Pygmées sont reconnus comme de pures affabulations. En effet, s'il a bien vécu parmi les Fang du Gabon, il n'aurait, en revanche, jamais côtoyé de Pygmées. Selon Cinnamon, Trilles aurait inventé de toutes pièces son expérience de terrain « chez les pygmées » et ses connaissances des langues pygmées :

Trilles learned that the celebrated ethnographer, Fr. Wilhelm Schmidt, was looking for someone who knew about 'pygmies' and could write about them. Desperate by this point, Trilles managed to convince Schmidt that he had 'spent 20 years of his life among the pygmies and spoke their language.' Briault alleged that in his previous writings, Trilles had barely mentioned pygmies and had only spent a few days (or even hours) with them, rather than years. 'More grave,' in Briault's opinion, was 'the affirmation that the Négrilles of Gabon [had] a separate language, and that he, Father Trilles, [knew] it.' Briault cited the linguist,

Fr. Charles Sacheux, who concluded that all the pygmy language citations in Trilles's work on pygmies 'were completely forged.' (422)

Il semble donc qu'un regard doublement critique s'impose, à la lecture des textes de Trilles. Aux distorsions typiques de l'oralité africaine que l'on trouve dans les récits de collecte ethnographique de l'époque coloniale (homogénéisation, insertion dans des catégories préétablies, tendance à la réduction des contes à des résumés perçus comme représentatifs de l'âme et des cultures dites primitives, utilisation d'un français simplifié à l'extrême et caricatural), s'ajoute ici un degré d'affabulation supplémentaire de la part de ce missionnaire. Nous en verrons quelques aspects évidents plus loin. Quelle est la nature de son approche des populations africaines en général et de l'oralité en particulier, et quelles sont les méthodes de Trilles ?

ii. Les Points de Vue Racialistes de Trilles

Les perspectives idéologiques de Trilles sont repérables dans les paratextes qu'il inclut dans ses contes et proverbes (préfaces, paragraphes descriptifs qui encadrent et orientent les proverbes, chapitre descriptifs et analytiques des coutumes des Fang). Dans un de ces chapitres de *Proverbes, Contes et Légendes Fang*, Trilles procède à une présentation des Fang (leur âme, leur langue, les conteurs et leur façon de conter, leur religion) en commençant par faire état de leur « férocité proverbiale aussi bien que leur anthropophagie absolument démontrée » (53). Trilles renforce le trope colonial racialiste du *cannibalisme* par une liste des différents modes des verbes fang sur le verbe *manger*, ce qui donne cette liste surprenante: « ... actif, je mange, passif, je suis mangé; causatif, je fais manger; réduplicatif, j'ai l'habitude de manger; pronominal, se manger, puis

encore se manger les uns les autres; entre soi; faire se manger les uns les autres, etc » (62).

Certaines caractéristiques associées aux noirs dans ces légendes permettent de mieux identifier l'intertexte des visées et des représentations racistes de Trilles. Dans « La Légende du Nsas, » Trilles détourne à l'évidence la perspective, en se complaisant dans des descriptions de la fainéantise des noirs qui justifient les richesses du blanc. Dans ce conte, Dieu appelle les fils du premier homme, un blanc et un noir, et leur demande de forger du métal ; le noir s'endort presque aussitôt ; la fainéantise du noir, posée dans le conte en asymétrie avec le courage et la vigueur au travail du blanc, sert plus tard de justification à la possession des biens du noir par le blanc. Dans ce conte collecté au Gabon et visiblement réécrit par Trilles, le dieu Nzamé assigne un travail au noir et au blanc : creuser un trou qui s'avère rempli de trésors. Mais Nzamé, accusant le noir de paresse, le renvoie « repeupler la terre avec ses femmes » et le punit en le laissant démuné de richesses et nu :

Toi, noir, lève-toi et va-t-en. Va retrouver tes femmes et peupler la terre. Tu n'as pas voulu travailler, tu n'as pas voulu m'obéir, va-t-en ; toujours tu resteras nu comme maintenant; pour châtier ta paresse et ta désobéissance, tout ce qui devait t'appartenir reviendra au blanc. (156)

Mais « Dieu se prend de pitié pour le noir qui l'implore et lui accorde une deuxième chance : « Si tu m'obéis, ta punition n'aura qu'un temps. » (156)

Dieu accorde ensuite au blanc toutes les richesses, et justifie l'appropriation de biens par les blancs par ce trope favori de Trilles, sans aucun doute celui de la paresse, souvent associé à celui de la recherche de plaisir matériel et sexuel, et du manque d'intelligence et de maturité : « le Fang n'est point un travailleur, du moins en temps ordinaire » nous dit-il à maintes reprises et de maintes façons. Trilles procède à le

démontrer sur une dizaine de pages de proverbes « expliqués » à sa manière par des commentaires sur la paresse et le vice des noirs. On relève entre autres : « ...paresse native... » (72), « ...le suprême Bonheur c'est de rester immobile assis ou couché... » (7) « ...Frère Noir est donc paresseux... » (76) « ...dans le nombril au dire des noirs réside une notable portion de l'intellect... » (77) « ...ayant peu de préoccupation en tête, ou plutôt n'en ayant point... » etc. (77) Les paragraphes « explicatifs » de Trilles, toujours dans ce recueil, *Proverbes, Contes et Légendes Fang*, s'intercalent entre les proverbes fang et en orientent la lecture et l'interprétation. Le paragraphe suivant, par exemple, indique une carence en attente d'un apport qui ne peut qu'être fourni par la mission civilisatrice (et évangélisatrice) :

Mais le noir lui reste tel qu'il est figé dans ses mauvais instincts, prenant son plaisir là où il le trouve, à *moins qu'une main secourable ne vienne le tirer de sa torpeur séculaire et en lui montrant un avenir meilleur, le fasse entrer dans la voie du Vrai, Beau, et du Bien.* (74 ; je souligne)

Paresse, soif de plaisirs matériels et charnels semblent donc définir les inclinaisons du noir d'après Trilles, et le rôle de la mission civilisatrice est de montrer la voie de valeurs « universelles » (le Vrai, le Beau, le Bien).¹³⁰ Son travail au Gabon avec les productions culturelles fang, on le voit, dépasse largement la simple traduction. Celle-ci rend cependant possible leur diffusion et leur lecture en France, mais loin d'être subordonnée à l'original, elle l'assortit d'intertextes qui en dirigent la lecture, en

¹³⁰ Richard Watts note que selon la critique de traduction Antoine Berman, le mode de traduction privilégié dans les écrits d'ethnologie de l'époque coloniale est ethnocentrique, hypertextuel et Platonique. Il privilège l'universalité des textes sources plutôt que leurs particularismes: "For translation theorist Antoine Berman, this dominant mode of translation is ethnocentric (it subordinates the text's values to its own), hypertextual (it positions itself above the text), and Platonic (it privileges the ostensibly universal meaning of the text over its particular form of expression) (77). Il est donc intéressant de voir Trilles essayer d'imposer ces valeurs Platoniques "universelles" (le Vrai, le Beau, le Bien) ici, au niveau du paratexte.

modifient le contenu axiologique, en filtrent le contenu en se basant sur des critères racistes et sur les connaissances littéraires eurocentristes de Trilles.

Selon de nombreux scientifiques du début du siècle, c'est l'étude du rythme à travers le langage qui est le plus sûr moyen de pénétrer l'âme mystérieuse de cet autre noir, primitif, « ancêtre » des blancs. De nombreuses recherches qui sont effectuées au début du siècle sur le rythme en tant que moyen de contrôle, suggèrent en effet que le rythme physiologique d'une race informe son langage, et son mode de pensée, et forment « l'âme » d'un peuple: «Physiological rhythms which are transmitted genetically thus inform the language, and by extension, the quality of thought, of a race» (Golston 12).¹³¹ Le rythme est perçu comme un courant invisible qui établit et transmet certains traits « psychoraciaux » fixes.¹³² Les travaux de Jacques Émile Dalcroze en France explorent par ailleurs les moyens d'enseigner une « hygiène mentale et corporelle » aux jeunes générations.

L'étude des langues africaines, en particulier à travers l'étude de leurs rythmes, décelables dans les productions artistiques telles que les contes et légendes, vient donc compléter l'étude des particularités physiques et des différences observables à l'œil nu, et sur lesquelles sont basés la majeure partie des discours racistes (par exemple la craniologie, c'est-à-dire l'étude de la taille du crâne, ou celle de la taille du postérieur et des organes génitaux: voir le cas célèbre de la Vénus Hottentot). Trilles participe donc de

¹³¹ Celui-ci retrace ainsi l'évolution de cet intérêt pour le rythme: " Christian Ruckmich's article 'The Role Of Kinaesthesia in the Perception of Rhythm,' published in *The American Journal of Psychology* for July, 1913, marks the midpoint of a period of intense 'experimental investigation of the perception of rhythm' which occurred in the United States and Europe between 1890 and 1940. These fifty years saw a vigorous interest, accompanied by a considerable amount of experimental and theoretical work, in the nature of rhythm and rhythmical perception and in the possible practical applications of such studies to a wide variety of psychological, social, political, and cultural situations" (Golston 1).

¹³² « The invisible current in and through which a sense of identity is established and transmitted » (Golston 2).

cette démarche d'analyse d'une mentalité collective de la « race noire, » à travers ses productions langagières et littéraires. Il affirme que le désir de cerner « l'âme noire » est le premier objectif de sa collecte de contes. Mais quelles sont les méthodes de Travail de Trilles ?

iii. Les Méthodes de Collecte de Trilles

Une analyse des techniques et des conditions spécifiques de collecte des contes par Trilles nous permettra d'évaluer les situations interactionnelles liées au « matériau » premier des contes oraux, aux deux étapes de sa transcription, et qui sont habituellement négligées par la critique qui en considère surtout le résultat final, comme l'indiquaient plus haut Pels et Salemink. Ces deux étapes, rappelons-le, sont « The *préterrain* [which] comprises the dominant organizations of power that enable and mediate the ethnographer's relationship to the field » (322), puis, « *l'occasion ethnographique*, » ou la situation de contact « between ethnographer and those to be described, in which they coproduce the knowledge that is to be written down in terms of essences of self and other » (322).

Quels sont donc les détails de la méthodologie de Trilles ? Celui-ci semble indiquer qu'une connaissance de la langue Fang, malgré ses complexités, soit essentielle, et il procède à une explication de ses particularités linguistiques pour ses lecteurs. Il explique ainsi ce postulat de base :

Dans n'importe quelle tribu, pour peu qu'on connaisse la langue des indigènes et qu'on se donne quelque peine pour les faire causer, on récoltera une moisson abondante de contes, de chants, de proverbes, et d'explications fantaisistes des phénomènes naturels. (*Proverbes* 52)

La condition préalable est donc selon lui de parler la langue de l'autre, et l'effort de soutirer les paroles à l'autre. Le dialogue semble donc se passer dans la langue du conteur, et Trilles traduit ensuite. Trilles se dit préoccupé par l'origine étymologique de certains mots et interroger les conteurs sur leur sens et leur origine, mais sans grand résultat. Ceux-ci ne connaissent souvent, selon lui, ni leur sens ni leur origine, mais les répèteraient cependant simplement parce qu'ils leur ont été transmis de leur père (ces mêmes mots sont utilisés d'un bout à l'autre de la tribu selon lui).

Trilles dit distinguer sa démarche de celle des « sociétés littéraires qui recueillent les traditions d'autrefois ... où l'homme a gardé quelque chose des temps anciens » mais qui se limitent au folklore *national*. Il cite M. de la Villemarqué et son recueil des anciens bardes Bretons, car selon lui, « les peuples non civilisés fournissent à la jeune science du folklore des matériaux beaucoup plus nombreux et intéressants » (52). Il se place donc entre le littéraire et la science du folklore car selon lui, « l'Afrique, qui a vécu jusque ici de sa propre vie et que le contact avec les Européens a fort peu modifiée encore, tend à devenir la terre classique de cette littérature traditionnelle » (52). Trilles sépare donc « sociétés littéraires » et « jeune science du folklore, » celle qui recueille ce « quelque chose des temps anciens » toujours conservé selon lui chez les Fang. En effet, Trilles cite Junod qui se représente ces contes comme « un écho de ce temps très ancien où l'humanité commençait à bégayer » (52) ce qui rejoint également la notion freudienne selon laquelle les légendes et mythes constituent des monuments ou des fossiles de stades psychologiques antérieurs :

Primitive man is known to us by the stages of development through which he has passed: that is, through the inanimate monuments and implements which he has left behind for us, through our knowledge of his art, his religion and his attitude

towards life, which we have received either directly *or through the medium of legends, myths and fairy-tales*. (Freud 9 ; je souligne)

Selon cette approche des mythes et légendes, appliquée à l'oralité africaine, il suffirait donc de les examiner pour en restituer les caractéristiques qui prennent une valeur d'historicité. De plus, Trilles considère que ce travail de collecte permet également de rendre plus perceptibles d'autres faits historiques réalistes tels les mouvements de migrations, opinion que partage Cendrars, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent :¹³³

... par une longue et patiente étude des dialectes africains, par la comparaison méthodique des traditions et légendes ... on parviendra, peut-être, à élucider ce problème captivant ... qui est celui de l'origine de la race bantou ... si puissante, si forte, qui jette ses rameaux sur près de la moitié du continent ... [ce qui] préoccupe fort les africanistes. (Trilles 51)

Ces deux fonctions énoncées ici (questions étymologiques et analyse de migrations) orientent ces textes vers leur analyse par un public de scientifiques français, plutôt que vers leur autre possible fonction d'acculturation et l'évangélisation des Gabonais.

Trilles définit ensuite sa démarche globale d'approche du « folklore fang » comme basée sur la *sélection* (et son corollaire, l'*élimination*, dont j'analyse plus loin les critères) et l'*organisation* :

Après toutes ces éliminations successives, il reste néanmoins à mettre un peu d'ordre dans un sujet aussi complexe que le folklore fang. Ce qui suit est divisé en cinq parties, de façon à donner de chaque genre une idée aussi exacte que possible. (126)

Trilles annonce donc les cinq catégories à l'intérieur desquelles il a regroupés les contes : « les 'Légendes religieuses' ou mieux les 'Légendes des origines,' choisies comme les plus caractéristiques de ce que l'on pourrait appeler la théologie ou, pour

¹³³ Sous-chapitre 2. III. ii. La Conférence de Cendrars Sur la Littérature des Nègres.

mieux dire, les traditions religieuses des fang » (126). C'est sous cette première catégorie que ce range la « Légende des Origines » examinée dans ce chapitre et qui sera adaptée dans le ballet La CDM. On voit Trilles effectuer un processus d'autocorrection et de réajustement dans sa définition de ces catégories, visant à altérer ces contes sur une échelle évolutionniste des valeurs : « les 'Légendes religieuses' *ou mieux* les 'Légendes des origines,' ... la théologie *ou, pour mieux dire,* les traditions religieuses des fang» (126 ; je souligne) montrent ce réajustement qui s'effectue de « religieuses » à « des origines » et de « théologie » (qui évoque toute une réflexion et une *théorie* religieuse) à « *traditions* religieuses », terme qui porte plutôt sur les aspects rituels effectués de manière répétitive et sans réflexivité à leur sujet. Mbot rappelle ici que cette catégorisation comme folklore ou « tradition » démontre l'extériorité du point de vue africaniste :

... du point de vue de ceux qui s'intéressent aux diverses formes de discours utilisés dans les mouvances sociales africaines, seules vont de soi, comme valeur et comme norme d'énonciation, les formes de discours prédominantes dans l'Occident moderne, et, de prime abord, l'énonciation dite scientifique. Une fois cette position ancrée, les formes de discours en dehors de cette zone de prédominance ne peuvent être considérées que comme *folklore* ou comme *tradition (dépassée ou à dépasser)*. (« La Tortue » 660 ; je souligne)

Les *critères de sélection* du matériau à transcrire de Trilles semblent se baser sur des critères européens, fortement teintés de morale chrétienne, ainsi que sur des principes appartenant à une définition eurocentriste de ce que constitue la « vraie littérature. » J'examinerai maintenant les critères sur lesquels Trilles se base pour effectuer cette sélection.

iv. Du Missionnaire-Ethnologue au Critique Littéraire

Trilles dit filtrer ce qui, selon lui, ne peut faire partie de son ouvrage. Il définit ainsi ce processus de « sévère sélection » qu'il a dû effectuer pour composer sa compilation : « Tout d'abord, la chose va de soi, ont été éliminés les récits *légers ou graveleux* qui, bien que typiques parfois, *déshonorent* au fond toute *littérature vraie* » (*Proverbes* 125 ; je souligne). On notera le vocabulaire à fortes connotations axiologiques, qui semble associer à certaines productions fang des connotations « typiques, » de nature sexuelle (*graveleux* voulant dire à la fois vulgaire, grossier, et licencieux, obscène)¹³⁴ et donc représentatives selon lui, ainsi que sa conception de la vraie littérature, qui serait son opposé.

Trilles se présente comme un spécialiste de littérature, dont il entend enseigner les valeurs eurocentristes aux conteurs africains. Il observe les procédés littéraires de narration et de composition des contes africains et constate qu'à l'inverse des Européens qui considèrent la répétition comme contraire au goût, les Fang en usent abondamment (120-121). Il décide même d'enseigner les canons européens de littérature aux Fang :

M'avaient-ils donné un de leurs récits, nous l'examinions ensemble, et souvent je m'efforçais de leur faire goûter notre manière de faire, notre façon d'écrire, de composer, de bâtir en un mot une fable quelconque. Exemple : Un jour, la tortue rencontra un tigre. Mais leur disais-je, si nous essayions de faire mieux, de dépeindre cette tortue, ce tigre, l'endroit, le pourquoi de leur rencontre, ces détails en un mot de description ou de scène, ces traits légers qui nous font connaître un caractère et que nous apprécions si fort. (122)

¹³⁴ « Qui est d'un caractère licencieux, proche de l'obscénité » selon le dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales en ligne.

Mais, selon Trilles le noir ne réclame que « des faits et encore des faits, quelques détails typiques, une narration intéressante mais très sobre en descriptions » (123)¹³⁵ et s'il tente de leur raconter *le Petit Poucet*, et de leur enseigner, par un procédé inverse, les procédés littéraires européens, il le fait en adaptant le conte français à sa vision des procédés littéraires fang, ce qui donne un résultat plutôt surprenant :

Par un artifice adroit au milieu du récit, j'introduisais habilement quelque refrain mélodieux de nos vieux airs populaires de jadis, celui-ci par exemple :
La soupe aux choux se fait dans la marmite,
Dans la marmite on fait la soupe aux choux. (123)

Trilles met tout en œuvre pour inculquer aux Fang les critères culturels, chrétiens, et le canon littéraire français et les encourager à adopter une structure narrative à la française, à la manière du « Petit Poucet. »

Quelles sont les conséquences de cette volonté d'acculturation forcée de Trilles sur les Fang du Gabon, dans sa mise en texte des contes africains ? Il n'est pas exclu qu'il ait modifié la structure de certains des contes en y introduisant certains de ces éléments cités plus haut (de plus longues séquences descriptives par exemple) pour européaniser les contes, les adapter au public français, et simultanément « éduquer » les Fang. En effet, nous avons vu que la traduction et la compilation de ces contes avait comme double destinataire les Fang (objectif d'enseignement de la lecture et du français aux Fang, puis leur évangélisation) tout autant qu'un public européen de néophytes ou d'ethnologues.

Un autre critère utilisé par Trilles dans sa sélection des contenus à inclure dans son recueil de légendes et proverbes est la « pureté » culturelle de ces contes. Par contre, il ne considère à aucun moment ses modifications comme des « infiltration européenne, » lorsqu'il indique cette pureté culturelle comme critère de sélection. Il note, « Nous avons

¹³⁵ Ainsi, selon Trilles, la « sobriété » serait un effet de style des conteurs africains eux-mêmes, et ne relèverait donc pas d'un effet d'homogénéisation dû à la traduction et à la transcription.

également laissé de côté tous les contes, fables ou légendes provenant d'infiltrations européennes ou d'emprunts à des folklores voisins, à moins qu'ils ne puissent offrir un intérêt spécial, tout au moins de comparaison » (*Proverbes* 125).

Cette volonté de ne sélectionner que des textes non seulement « purement africains, » et plus spécifiquement *Fang* (Trilles dit avoir évincé des textes de *folklores voisins*) participe d'un projet de *créer* une différence culturelle, celle du sous-groupe Fang, tout autant que de ce que Watts décrit comme l'occultation de la médiation du compilateur, typique des paratextes,¹³⁶ ou Urban et Silverstein comme l'effacement des traces du transcripteur (vii): Il suffirait en effet, selon Trilles, de choisir des textes « authentiques » et de les transcrire « tels quels » pour restituer un point de vue africain non médié. Cette idée de pureté participe également d'une essentialisation des cultures africaines. Si ces contes subissent quelques variations selon les versions, ils contiendraient un contenu fondamental unique, caché dans les textes.

En effet, le texte qui nous intéresse, « La Légende des Origines, » fait partie d'une sélection de textes choisis précisément pour les différentes versions qu'ils présentent d'un même phénomène, celui des origines de la vie. Il est donc à classer parmi ceux qui offrent cet intérêt particulier de comparaison pour Trilles énoncé dans la citation précédente. Voici en effet ce qu'il écrit en introduction à la première partie de sa compilation, qui regroupe cinq versions différentes de ce phénomène de création sous le titre *Légendes des Origines ou Légendes Religieuses*. Il dit avoir classé sous ce titre

¹³⁶ Selon Watts, les paratextes de l'époque coloniale présentent des liens étroits avec le projet colonial et occultent le processus d'adaptation (de distorsion) qui s'effectue au niveau de la traduction (qui peut être intralinguistique) des textes: "the "colonizing" paratext of the 1930s and 1940s presents political positions that are pro-colonial and evinces, not coincidentally, a highly adaptive form of translation" (77).

... cinq légendes choisies parmi toutes celles qui nous paraissaient mériter une place à part, soit pour leur haute antiquité, tout au moins probable, soit par suite de l'intérêt qu'elles méritent, dû à leurs détails intrinsèques ou aux rapprochements curieux qu'elles permettent d'établir avec les folklores étrangers. Une fois de plus, il sera permis de constater combien tous ces Mythes et Légendes ont au fond une origine unique, plus ou moins diversifiée dans le cours des âges par les migrations successives, des concepts de vie différents et le stade des siècles parcourus. (*Proverbes* 128)

Selon Trilles, tous les contes proviennent d'une même source unique et essentielle, et cette constatation lui permet d'établir de manière aléatoire un héritage culturel commun aux peuples bantous :

Ces traditions sont fort nombreuses. Mais après avoir rassemblé les éléments du folklore fang, si on vient à le comparer aux autres folklores bantous que nous possédons delà, on constate que tous ces récits sont basés sur un fond commun. Ce sont, à dire vrai les mêmes histoires, les mêmes incidents, souvent les mêmes personnages qui reviennent ici, preuve évidente ce me semble, en premier lieu, d'une haute antiquité, et en deuxième lieu, d'un lien étroit entre les diverses tribus, probablement l'héritage d'un ancêtre commun dont les bantou se sont partagés les débris dans leurs migrations successives. (119-120)

On voit ici encore une fois l'idée d'une pureté originelle qui nie la complexité et la mutabilité des cultures africaines, et attribue aux contes de littérature orale une vérité immuable qu'il suffit de décoder. De plus, cette approche nie l'apport créatif des conteurs individuels lors des performances de cette littérature orale. L'analyse des objectifs, des méthodes ethnologiques et littéraires et des paratextes de Trilles montre donc la probabilité de modifications volontaires dans la structure même des contes - éléments que Cendrars réintroduirait donc également par la suite. Ces modifications seraient d'ordre axiologique, dans le domaine des doctrines religieuses, et des structures narratives littéraires adaptées aux connaissances de Trilles sur ce sujet. C'est ce que nous allons voir plus précisément dans le sous-chapitre suivant.

v. Les Réécritures de « La Légende des Origines » par Trilles

Je montrerai à présent certains lieux de ces modifications, à travers une analyse du texte même de « La Légende des Origines » du recueil de Trilles (et repris par Cendrars dans sa propre version du texte dans l'AN en 1921). Examinons donc le texte de la légende dans le recueil de Trilles, *Proverbes, Contes et Légendes Fang*. Dans le passage introductif qui sert de relais à la voix supposée de Ndoumé, le conteur Fang, Trilles s'adresse directement à lui (dans un dialogue à une seule voix, la sienne) et l'enjoint de conter la version Fang des origines de la vie. Dans un dialogue qui cite trois entités (Trilles, le conteur Ndoumé et l'auditoire) mais soumis à la structuration narrative et à la seule voix de Trilles (bien que ce passage soit situé après le titre et donc englobé sous le registre du conte), Trilles s'impose comme chef d'orchestre, metteur en scène de la performance. Il donne ses instructions et demande à Ndoumé de raconter la « Légende des Origines, » et à l'auditoire de pratiquer une *écoute dirigée*, qui consistera à comparer à la cosmogonie chrétienne que Trilles aurait précédemment exposée au village, celle des Fang. Je souligne en italiques les pronoms qui désignent les trois entités en présence (Trilles, Ndoumé et le public) dans le passage suivant :

Mais Ndoumé, je *vous* ai enseigné tout à l'heure la doctrine des Blancs. *Toi* qui connais les choses des ancêtres, expose-*nous* la doctrine des aïeux. Tous, après t'avoir écouté, pourront juger laquelle est le mieux, de ta doctrine ou de la mienne. Et Ndoumé, sans se faire prier, commença la légende des Origines. (130)

La fonction de la légende, qui habituellement perpétue et renforce les traditions, croyances et valeurs collectives, et cimente la communauté, est donc modifiée par Trilles, qui lui donne une nouvelle visée pragmatique. Le conteur Ndoumé, ainsi que Trilles et leur public, sont englobés dans ce « vous » et ce « nous » du discours. Le public est censé

servir d'arbitre à cette joute verbale et cosmogonique, dont on ne voit, à première vue, que la partie « adverse, » c'est-à-dire la version africaine (puisque la « doctrine des blancs » n'est pas, à première vue, insérée dans le texte). Pourtant, il semble que les termes de ce contrat imposé par Trilles, sur Ndoumé et le public soient faussés dès le départ (ainsi que par extension, le contrat de véracité que son statut de missionnaire et d'ethnologue en herbe lui impose envers ses supérieurs hiérarchiques et ses lecteurs français). Voici en effet le début du conte, au moment où Ndoumé est censé prendre la parole : « A l'origine des choses, tout à l'origine, quand rien n'existait, ni hommes ni bêtes, ni plantes, ni ciel, ni terre, rien, rien, rien, *Dieu était. Dieu était, il était Un et il était trois* » (130).

La référence immédiate au dogme de la Trinité et au dieu créateur est évidente dans ce passage ; pourtant, ceux-ci n'existent pas selon Tourneux dans la mythologie et les traditions fang, non plus qu'un Dieu créateur.¹³⁷ A-t-on donc véritablement un changement d'interlocuteur ici ? Trilles délègue-t-il la narration à Ndoumé comme il le prétend, ou est-ce toujours lui qui « parle, » ou plutôt écrit le conte ? Une autre note écrite par Tourneux dans cette édition de 2002 du recueil de Trilles nous permet de douter que cet épisode entre Ndoumé, Trilles et le public ait vraiment eu lieu, et que Ndoumé ait raconté cette légende. En effet, Tourneux indique que ces textes proviennent tous d'une danse avec chants et légendes mengan qui appartiennent à un répertoire féminin (Trilles et Tourneux 20). Trilles a-t-il donc enregistré ce conte de la bouche de Ndoumé, ou l'a-t-il entendu lors de danses, et remanié ensuite ? Si tel est le cas, pourquoi cette introduction qui prend alors un nouveau statut de fiction ? Trilles deviendrait ainsi le héros de sa

¹³⁷ Tourneux écrit en effet dans sa réédition des contes de Trilles en 2002: « Ici, le missionnaire laisse pointer sa barbe : il veut à tout prix trouver une trace du dogme de la Trinité dans la mythologie fang. En outre, dans la tradition fang, la notion d'un dieu créateur n'existe pas » (Trilles et Tourneux 21, n.2).

propre fiction, un personnage dans une fiction dont les autres protagonistes, également fictifs, seraient Ndoumé et son public. On pourrait alors s'interroger sur les limites de cette fiction créée par Trilles.

Les deux versions ultérieures de ce texte, celle de Cendrars (1921) puis de Tourneux (2002) ne reproduisent pas cette introduction de Trilles incitant Ndoumé à raconter sa version de la cosmogonie, comme pour donner au conteur directement la parole de manière non médiée, ou pour dégager le conte de l'emprise de Trilles. Cependant, comme nous venons de le voir, la présence de la notion de Trinité dans le texte incite à penser que Trilles ait remanié le récit même du conte et sa présence se poursuit donc tout au long de celui-ci, mêlée à celle de Ndoumé. Pourtant, l'auteur probable (Trilles) qui est aussi le narrateur s'efface en apparence et se pose donc comme simple transcripteur.

De plus, Tourneux montre que l'étymologie même du nom de ce dieu Nzâme Mam, étymologie que Trilles s'empresse de préciser en note de bas de page: « Nzâme Mam, celui qui a fait, ou encore suivant une autre racine, l'Invisible » (Trilles 130) est selon Tourneux « controuvée et vise à faire de Nzâme l'équivalent du Dieu chrétien » (Trilles et Tourneux 21, n.3) car cette signification dépasse le personnage de Nzâme, supposé être l'ancêtre légendaire des Fang et non leur dieu créateur. Tourneux suggère donc que Trilles aurait ici surajouté une « plus value chrétienne » au nom de l'ancêtre des Fang dans le paratexte de ses notes, en modifiant l'étymologie du nom propre de cet ancêtre Fang.

D'autre part, la lignée de Nzâme est également modifiée, toujours selon les notes de Tourneux. En effet, celui-ci indique que Nkwa est un des ancêtres de Nzâme (Nzâme

est donc un descendant de Nkwa, non pas l'une des parties de la Trinité qui lui serait simultanée (Trilles et Tourneux 22, n.5). Deux questions se posent alors : *Qui* raconte en fait la légende des aïeux ? Toute l'introduction précédant le conte ne serait-elle pas en fin de compte une mise en scène fictive, invoquant un public et un conteur imaginaires créés par Trilles ?

On peut donc situer l'intertexte des modifications volontaires effectuées par Trilles à plusieurs niveaux. Il insère des éléments du dogme chrétien de la Trinité,¹³⁸ modifie l'étymologie de noms propres des dieux fang et leurs relations de filiation entre eux afin qu'ils soient conformes à cette doctrine. Certains éléments de sa narration apparaissent comme de pures inventions. Trilles crée probablement de toutes pièces le contexte de performance initial de la légende, puisque comme nous l'avons vu, celle-ci provient de danses appartenant à un répertoire féminin. De plus, il indique dans son paratexte des caractéristiques morales associées aux noirs qui justifient l'exploitation économique de l'Afrique coloniale par les Européens blancs. Cette liste n'est pas exhaustive et pourrait faire l'objet d'autres recherches.

On est donc en présence d'un texte hybride aux frontières mouvantes, entre récit autobiographique fictionnalisé (puisque Trilles est l'un des personnages du paratexte introductif), collecte ethnographique, « traité littéraire » et « historique » de l'origine universelle des religions, et matériel didactique à visée évangélique et d'acculturation en contexte colonial.

¹³⁸ On peut trouver d'autres exemples possibles de modifications axiologiques de la mythologie fang, réinvestie par le dogme chrétien, dans plusieurs contes. Dans "La Légende du Bingo," également reprise par Cendrars dans l'AN, Bingo, le fils du dieu Nzamé, rappelle Moïse, bien qu'il soit difficile de prouver de manière certaine que cette version ne soit pas effectivement africaine: 'bingo tomba ... lorsque *les flots de la grande eau*, par delà les montagnes, s'ouvrirent sous son corps, bien heureusement pour lui.' (137 ; je souligne)

III. Les Réécritures de « La Légende des Origines » par Cendrars

i. Éthique de la Création chez Cendrars. Violence Primitive et Création

Cendrars adopte-t-il un point de vue dissident par rapport à celui de Trilles ? Rétablit-il un point de vue africain dans ce texte dont le contenu axiologique a été modifié pour des visées d'évangélisation ? Afin de fournir quelques éléments de réponse à ces questions, j'examinerai d'abord la manière dont Cendrars présente ce missionnaire et comment il se situe par rapport à lui. Je montrerai ensuite que Cendrars ne peut condamner la violence inhérente au contexte colonial de la collecte des contes, en particulier dans le cas de l'explorateur Stanley, car pour lui, violence et création sont liées. L'une peut ainsi justifier l'autre et la création artistique se trouve alors débarrassée de considérations éthiques. J'examinerai ensuite la réécriture de cette légende par Cendrars, puis certaines préoccupations esthétiques de Cendrars qui permettront d'éclairer sa réécriture de cette légende, afin de soutenir la thèse que celle-ci est subordonnée à un filtre Cendrarcien, plutôt qu'à une volonté de restitution d'un point de vue africain. Ainsi, je démontrerai que cette réécriture est le reflet de la relation coloniale franco-africaine, des fonctions évangélisatrices de Trilles qui y sont étroitement liées, et des préoccupations esthétiques de Cendrars qui se teintent souvent d'africanisme sans vraiment s'en démêler.

Comment Cendrars se positionne-t-il par rapport aux représentations racistes du révérend Trilles et aux fonctions évangélisatrices et de connaissance ethnographique attribuées par lui à ces contes? Cendrars semble s'aligner sur les positions idéologiques

de Trilles, ce pionnier-explorateur, spécialiste de « l'âme nègre. » En effet, selon Cendrars, le missionnaire Trilles,

... à son *corps défendant* et par subtilité pour pouvoir *combattre* l'animisme des Africains et leur diableries *à armes égales* se vit contraint d'étudier leur cosmogonie et leur métaphysique, et le savant Père finit par traduire leurs légendes et leurs chants magiques qu'il publia à Munich chez les anthropologues, ... tellement le Révérend avait été *frappé* de la haute moralité et de la portée de la parole des Pygmée et des Fân, ces premiers, ces derniers féticheurs et anthropophages! *Nul n'a avancé plus loin que ce religieux dans la conscience des primitifs et la pénétration de l'âme nègre.* (*La Tour Eiffel* 262-263 ; je souligne)

On notera que Cendrars cautionne sans nuances le travail du missionnaire. Adoptant le point de vue de Trilles, dont il semble s'amuser, il évoque une imagerie à la fois religieuse et militaire, celle d'un combat mené contre le diable et la « magie noire, » l'évangélisation étant représentée comme un combat des forces du Bien contre celles du Mal. Trilles aurait été selon Cendrars « contraint » d'étudier la religion des Fang (Mais paradoxalement, il aurait aussi été atteint, infecté par cette magie et réceptif à cette « haute moralité » des Fang).

L'ouvrage de Lucien Laverdière, *L'Africain et le Missionnaire*, peut nous aider à mieux cerner cette représentation du missionnaire Trilles. Laverdière établit une « galerie prodigieuse » des images du missionnaire dans l'imaginaire occidental et africain, basé sur une analyse de trois cent ouvrages : « Une fois imprimées dans l'esprit, les images du cinéma, des livres d'aventure et des revues missionnaires parcourus dans la tendre enfance resurgissent spontanément à l'évocation de l'Afrique ... » (135). Il distingue à l'époque qui nous concerne « le pionnier intrépide, » « le héros et le héraut de Dieu, » « le conquérant occidental, » « le militaire, » « l'homme à tout faire, » « l'homme d'affaires, » « le civilisateur, » « le savant, » « le défenseur des noirs, » « le perturbateur, » etc. (139-162). Chez Cendrars, il semble que ce soit l'image mythique du

missionnaire « pionnier héroïque, quittant son pays à jamais, exposant sa vie à mille dangers ... au milieu d'embûches de toutes sortes, d'une nature hostile et de populations primitives » (Laverdière 135) qui ait été privilégiée, ainsi que celle du militaire.

Laverdière rappelle que

... les débuts de la mission et la première évangélisation portent manifestement l'empreinte d'un modèle militaire. Les missionnaires, 'nouveaux croisés,' 'sainte cohorte,' 'troupe d'élite,' soldats du Christ,' 'milice héroïque,' 'chevaliers et avant-garde' de la civilisation se lancent '*A l'Assaut des Pays Nègres*' (1884) pour conquérir et anéantir les citadelles du paganisme où Satan règne en maître dans la barbarie, l'erreur et les vices les plus infâmes. (143)

De plus, le portrait dressé par Cendrars de l'explorateur Stanley, un autre collectionneur de contes africains réputé pour sa violence sanguinaire au Congo et simultanément collecteur de contes, associe elle aussi cette notion d'énergie aventurière et guerrière à sa collecte :

... le fameux Stanley qui ... conquiert le Congo pour le compte du roi des Belges et qui en plein *baroud* trouva le temps d'écrire *My Dark Companion and Their Strange Stories*, des histoires à dormir debout que ses porteurs noirs se racontaient le soir, à l'étape, autour d'un feu de brousse et que cet homme d'action, volontaire, voire féroce et redoutable quand il s'agissait de se frayer une voie parmi les peuplades hostiles, faisant massacrer les villages sur son passage, poussant, fonçant en avant, ... *avait eu l'humanité d'écouter et de transcrire*. (*La Tour Eiffel* 263 ; je souligne)

Cendrars fait ici référence à un ouvrage publié en 1893 et à son auteur Stanley, dont les écrits ont fortement influencé Conrad dans *Heart of Darkness*. Cendrars décèle une « humanité » chez un homme qui massacrait les Congolais le jour et collectait leurs contes la nuit, se frayant une *voie* par le massacre de jour, consignait des *voix* de nuit. Il ne relève pas l'énorme paradoxe de cette démarche. On ne décèle aucune condamnation de la barbarie de ces actes, mais plutôt une certaine admiration pour l'énergie guerrière et le « courage » de Stanley. Les « peuplades hostiles » de Congolais sont massacrées, et les

porteurs-conteurs « apprivoisés » par Stanley et son expédition au Congo. La relation de cause à effet entre les massacres et la collecte des contes, pourtant évidente, n'est pas prise en compte. Cendrars semble cautionner des pratiques dont la finalité consiste à avancer « dans la conscience des primitifs et la pénétration de l'âme nègre » (*La Tour Eiffel* 263) comme il le dit précédemment au sujet de Trilles. Il devient donc évident que Cendrars n'a pas pris ses distances par rapport à l'idéologie dominante raciste de l'époque, et on peut s'interroger sur les raisons pour lesquelles la critique de textes de l'époque coloniale ou postcoloniale ne s'est pas préoccupé de réexaminer son AN sous cet angle.

En fait, des liens étroits existent chez Cendrars entre *violence* et *création*. Selon lui, la première justifierait en quelque sorte la seconde et cette notion constitue peut-être une partie d'un « filtre Cendrarcien » auquel sont subordonnés sa classification et sa réécriture partielle des contes. En effet, un texte que Cendrars traduit en 1912, « La Philosophie de Golgotha, » et qui l'influencera au point de lui servir plus tard d'intertexte à *Moravagine* (1926), véhiculant une violence inouïe, peut nous aider à éclairer les motivations idéologiques et esthétiques de Cendrars, et donc le filtre Cendrarcien qu'il utilise pour sélectionner ses contes dans l'AN. Le thème principal de ce texte, d'abord publié comme traité sur les « perversions sexuelles, » est une « philosophie » justifiant la violence qui est justifiée au niveau politique, historique : « La douleur est ainsi le facteur de la civilisation humaine. La délivrer de la douleur, c'est vouloir lui enlever la civilisation ... la terre glèbe des États de l'Amérique du Sud fut fertilisée par la sueur, le sang, les os des esclaves nègres qui servaient de fumier » (« Philosophie » 30). La violence et la mort sont considérées comme étapes nécessaires, terreaux fertiles, au

niveau historique. Cette apologie de la violence et de la destruction comme indissociable de progrès se retrouve en effet dans le CHANT DU FEU contenu dans la « Légende de la Séparation, »¹³⁹ qui rappelle le passage précédemment cité de « La Philosophie de Golgotha » (« la terre glèbe des États de l'Amérique du Sud fut fertilisée par la sueur, le sang, les os des esclaves nègres qui servaient de fumier »):¹⁴⁰

*Je t'appelle pour l'expiation, feu, feu !
Feu qui passe, et tout meurt derrière tes traces,
Feu qui passe, et tout vit derrière toi,
Les arbres sont brûlés, cendres et cendres,*

¹³⁹ Cette troisième légende du premier chapitre de l'AN, « Légendes Cosmogoniques, » décrit une époque qui apparaît « prédeluvienne. » En effet, hommes et animaux vivent ensemble en harmonie, jusqu'à ce que la discorde apparaisse à cause... des femmes. Les jeunes femmes se disputent sans arrêt avec les plus âgées, si bien que « Les vieilles femmes étaient méchantes le soir, et les jeunes encore plus méchantes le matin. » (14) Le chef du village, Ndun, réunit la population pour une délibération. Mais, « ne pouvant arranger la chose, le vieux chef résolut d'aller au village du Chef de la Race pour lui exposer la chose » (16). Lorsque ce Chef, Nzamé, lui demande des explications, Ndun explique : « Tu as créé les hommes, c'est bien ! Mais tu as créé les femmes, cela, ce n'est pas bien ! Les hommes gardent la paix entre eux, mais avec les femmes, il n'y a pas moyen... Femme et porc-épic, c'est la même chose » (17). Nzamé part au village avec Ndun, et après avoir observé les discordes, réunit le village et ordonne aux hommes de se séparer car il n'ont pas su vivre en paix comme il le leur avait ordonné. Ndun meurt de chagrin, et « après le Chant de la Mort, le créateur ordonne : prenez deux femmes, une vieille et une jeune... faites couler leur sang... creusez une grande fosse... maintenant, brûlez les deux femmes » (20-21). Nzamé ordonne ensuite aux villageois de disperser leurs cendres sur le corps du chef Ndun. Nzamé réclame ensuite un sacrifice d'animaux : « Que le sang coule. Chaque homme prend son couteau de sacrifice et tranche le cou de l'animal : le sang coule, coule et couvre la colline » (21). Nzamé leur demande de faire un grand bûcher et d'y empiler tous les animaux sacrifiés pour les brûler. Les villageois chantent alors le Chant du Feu. Les cendres des animaux sont versées sur le corps de Ndun et la fosse est comblée. La nuit suivante, chaque homme rêve d'un animal, et le lendemain, Nzamé leur demande de faire couler leur sang et de le mélanger avec celui de cet animal. Ensuite, « tous se séparent... et chaque famille a son animal ; c'est en lui qu'entre, après la mort, la vertu de la race. Et voilà pourquoi, nous autres, Ndun, nous avons le crocodile » (24).

¹⁴⁰ Ce symbolisme a de nombreux aspects inquiétants dans « La Philosophie de Golgotha » que je cite plus longuement ici : « Considérons l'histoire universelle ! Est-ce que la naissance de toute idée n'était pas accompagnée de terribles douleurs – de feu, de fer, de sang, de mort ? Est-ce que l'humanité ne crucifia pas ses plus grands bienfaiteurs ? La reconnaissance ne fut-elle pas la potence, la chambre des tortures, la roue, le bûcher, les asiles de fous et les maisons de correction ? Et tout cela par *amour humain* ! Toutes les persécutions des juifs et des chrétiens, l'inquisition, les autodafés, les procès de sorcières et autres... ne furent que des débordements de *l'amour humain*. Ils voulaient sauver l'humanité de la perte par les doctrines dangereuses... la civilisation hindoue est le produit de l'exploitation et de l'étouffement inouï des castes inférieures par les castes supérieures... Et de même l'Europe fut fertilisée par les souffrances des esclaves et des serfs, etc... Croyez-vous que les douleurs ultérieures de l'humanité n'ont été que hasard et non pas *prévoyance* ? O non ! Les douleurs n'ont été que le *stimulant* qui fouettait l'humanité en avant, vers de nouvelles créations, un plus grand progrès pour échapper aux douleurs ! Le progrès apporte de nouveaux maux. Ainsi de suite. *La douleur est ainsi le facteur de la civilisation humaine ! – La délivrer de la douleur, c'est vouloir lui enlever la civilisation* » (« Philosophie » 30-31 ; en italique dans le texte).

Les herbes ont grandi, les herbes ont fructifié.

Feu parmi les hommes, je t'appelle, feu, pour l'expiation !

Lorsque tous les animaux sont consumés, les hommes selon l'ordre qu'ils ont reçu, recueillirent les os calcinés, et après les avoir broyés en poudre les gardèrent avec les cendres de Ndun ... et le Créateur leur dit :-Cela c'est l'alliance de l'union. Tous les hommes disent :-Nous l'aimons ainsi. Nous sommes frères de race.

Après cela, on jette les cendres sur le corps de Ndun. (AN 22-23)

Ce passage, qui associe une imagerie de cadavres d'animaux calcinés à celle des cycles de la vie (*Les arbres sont brûlés, cendres et cendres, Les herbes ont grandi, les herbes ont fructifié*) et au cadavre de Ndun, le « maître de la race » chef des humains avant leur séparation en sous-groupes, est à envisager sous l'angle de la mythologie personnelle de création et de destruction par le feu de Cendrars.¹⁴¹

Il faut également noter que Cendrars exalte la violence guerrière de manière récurrente dans son œuvre¹⁴² et qu'il semble en toute logique avoir sélectionné certains contes africains de son AN pour les aspects « primitifs » et violents qu'il perçoit en eux. Selon Le Quellec-Cottier, dans sa préface de l'édition de 2005 de l'AN, « L'Afrique représente pour lui une énergie brute, une force de régénération qui s'impose face à l'Europe qu'il méprise et à l'Amérique qu'il juge trop mercantile » (Préface xii-xiii).

Cendrars va donc créer

des êtres monumentaux, inadaptés, criminels, dont la force primitive est un signe de liberté et un gage de survie. *Moravagine* et *Dan Yack* témoignent exemplairement d'une démarche qui récuse la morale bourgeoise pour célébrer la

¹⁴¹ Rappelons que né *Frédéric Sausser*, Cendrars s'invente le pseudonyme de Blaise Cendrars (braise, cendre et art) invoquant ainsi ce symbolisme du feu dans cette redéfinition de sa propre identité.

¹⁴² *J'ai Tué*, *J'ai Saigné* sont des récits biographiques qui évoquent son expérience de la guerre ou il s'est engagé, et à la suite de laquelle il a obtenu la nationalité française. *J'ai Tué* (1926) évoque son expérience dans les tranchées, notamment son meurtre d'un Allemand au combat. *J'ai Saigné* (1938) se focalise sur sa convalescence et son hospitalisation après son amputation.

grandeur de l'idiote et de la brute et faire voir en eux les porteurs d'un élan vital, sauvage. (xiv)¹⁴³

Violence, sacré, spiritualité, primitivisme et criminalité sont donc associés comme autant de *décalages* par rapport à des normes jugées étouffantes. La fascination pour la violence chez Cendrars est également très fortement liée à son anti-intellectualisme. Il oppose cette violence à la contemplation intellectuelle, qui selon lui affaiblit l'homme.

Sur son engagement à la guerre de 1914-18, qui lui coûte une main, Cendrars écrit :

Et ma main coupée mit fin à mes velléités et à mon ambition et me fit brusquement sortir de cette *ornière d'esthète* où j'allais probablement m'enliser à la suite des poètes et des peintres des Soirées de Paris en 1914. *C'est la guerre qui m'a sauvé en me tirant de là et en me jetant anonyme parmi le peuple en armes.* (Bourlinguer 166)

Ce texte de l'AN au titre dissonant, « Le Chant du Fusil, » exalte la vitalité guerrière et la soumission à un pouvoir guerrier primitif. Le griot s'adresse ainsi à son public qui répète ses paroles :

INVITATOIRE:

Oh! Vous tous, écoutez, écoutez le chant, le chant du fusil,

CHOEUR:

Oh! Nous tous, écoutons, écoutons, écoutons le chant, le chant du fusil.

CHANT:

Pour toi seul, ô fusil pour toi seul,

Au loin dans les bois,

Loin, loin, j'ai longtemps marché dans la forêt,

...

REPRISE:

Oui, pour toi seul, ô mon fusil,

Pour toi seul, dans les bois,

Dans les bois, je suis allé.

Oh! Mon fusil, pour toi seul.

INVITATOIRE:

Vous tous, venez, écoutez tous le chant du fétiche,

¹⁴³ On peut noter les contradictions exprimées par la critique au sujet de son positionnement par rapport à la guerre et la violence : constitue-t-elle pour Cendrars le lieu d'exaltation d'une sublime énergie primitive, incarnation de l'action qui s'oppose à un intellectualisme perçu comme « efféminé » ? Ou bien critique du crime institutionnalisé que constituerait la guerre ? Les critiques disent tout cela, en s'opposant mais sans parvenir à s'accorder, ni à établir une synthèse entre les deux extrêmes.

Chant aimé du fusil.

...

CHOEUR:

... Enchantons le fusil

Dépouillant leur chair à nu,

Pilons leur vêtement,

Leur habit au sang rouge,

Pour en vêtir cette arme.

Enchantons le fusil. (AN 326-328)

Le jeu de mot dans ces dernières paroles du chant (« enchantons le fusil » chantons/enchantons) associe musique, oralité, violence et sacré : l'arme devient le moyen magique (le « fusil enchanté ») au moyen duquel les guerriers « dépouillent la chair à nu, » font table rase du passé et recréent un sang neuf qui supplante les vêtements, « vernis de la civilisation » et de l'académisme.

ii. La Version de « La Légende des Origines » par Cendrars

Par quels processus sont représentés cette source originelle du lyrisme, ce feu élémentaire de l'esprit primitif, matérialisés et rendus perceptibles à travers *l'oralité* et ses accidents, dans la version de Cendrars de «La Légende des Origines»? Cendrars reproduit-il le point de vue de Trilles dans sa réécriture, c'est-à-dire ses modifications christianocentristes de la mythologie fang pour des visées d'évangélisation ?

Cendrars introduit « La Légende des Origines » par une autre légende de dix lignes, « La Légende de la Création, » tirée d'un autre recueil de Trilles, *Le Totémisme chez les Fân*. « La Légende des Origines » est donc placée en deuxième position. Il supprime toute l'introduction de Trilles dans laquelle apparaît l'aspect dialogique de l'interaction entre Trilles et Ndoumé, le conteur supposé de ce conte. Cendrars introduit

donc le conte directement avec la voix du conteur. Il efface la voix et les commentaires du missionnaire et le passage déjà cité, dans lequel Trilles modifie la fonction de la performance pour le public et le conteur :

Mais Ndoumé, je vous ai enseigné tout à l'heure la doctrine des Blancs. Toi qui connais les choses des ancêtres, expose-nous la doctrine des aïeux. Tous, après t'avoir écouté, pourront juger laquelle est le mieux, de ta doctrine ou de la mienne. Et Ndoumé, sans se faire prier, commença la légende des Origines. (Trilles, *Proverbes* 130)

Il supprime par la-même les traces de la visée évangélico-pédagogique de Trilles, mais également celles du processus dialogique de co-création et de mise en texte du conte, et donc les *traces* des conditions de son enregistrement. Ce procédé donne l'illusion d'une absence de relais et semble donner la primauté à la voix du conteur, qui apparaît ainsi non médiée. On est pourtant en présence de multiples voix réappropriées à l'infini : « 'An infinitely variable ventriloquation of the 'I' ... as Bakhtin ... would have put it » (Silverstein et Urban 7) puisque c'est bien du texte de Trilles qu'il s'agit, dont les traces du contexte de transcription ont simplement été effacées. Par qui le « je » est-il investi ici ? Cette suppression suffit-elle à rétablir le point de vue de Ndoumé ?

Cendrars simplifie à l'extrême sa présentation de la trinité dans la présentation du dieu Nzâme. Comparons les deux versions, en commençant par celle de Trilles ; J'indique par des caractères en italique à l'intérieur de parenthèses ce qui a été supprimé par Cendrars dans sa version. Nous sommes ici au début du récit de la création, et le conteur présente les trois dieux :

Dieu était, [*il était Un et il était Trois. Comment cela peut-il se faire ? Je n'en sais rien, mon père ne me l'a pas appris, il l'avait entendu dire ainsi. Ce dieu Un, nous l'appelons Nzâme*] et les Trois qui sont Nzâme [*et ne font qu'un seul Nzâme*], nous les appelons Nzamé, Mébère et Nkwa. (Trilles 130)

Ce qui devient chez Cendrars : « Dieu était et il s'appelait Nzamé. Et les trois qui sont Nzamé, nous les appelons Nzamé, Mébère et Nkwa » (7).

Cendrars est donc conscient des ajouts de Trilles dûs à ses visées d'évangélisation. Cependant, il conserve la notion de Trinité Chrétienne, mais sans les répétitions et digressions fournies par Trilles, ni le mensonge évident de Ndoumé, ventriloque de Trilles. En effet, comment le père de Ndoumé lui aurait-il transmis cette notion de Trinité ? On voit que le « je » de la narration est bien toujours investi par Trilles, puisque le contenu axiologique reste inchangé (l'axiologie Chrétienne est « importée » dans la version de Cendrars) malgré les modifications de surface que celui-ci apporte à sa version de la légende.

Cendrars supprime la majuscule du mot *trois* dans « il était Trois, » comme il le fait dans les paragraphes suivants dès qu'une majuscule indique chez Trilles le palimpseste biblique. Par exemple, Cendrars choisit de supprimer les majuscules dans sa version de: « les Trois qui sont Nzamé...il se réserve le Ciel pour Lui. » Cendrars les supprime également plus loin des mots *Ciel* et *Terre*. Mais nous voyons que ces modifications restent, là encore, au niveau formel des conventions d'écriture, et qu'elles révèlent la connaissance, tout au moins l'intuition de modifications par Trilles par Cendrars.

Une question se pose alors. S'il est conscient des modifications axiologiques apportées par Trilles à la légende, pour quelles raisons Cendrars propose-t-il au lecteur de *Fébronio* de consulter son AN comme illustration de « la mythomanie des noirs, » n'hésitant pas à la citer comme ouvrage de référence, comme nous l'avons vu dans le

deuxième chapitre de ce travail ?¹⁴⁴ Cendrars offre au lecteur français un texte hybride de religion chrétienne et de traditions orales africaines, mais qui est présenté comme une source ethnographique de référence sur la mentalité des primitifs et la mythomanie des noirs, représentée comme une forme de violence sauvage.

Pourtant, pour la critique, cette nouvelle configuration du texte au niveau de Cendrars semblait confirmer l'hypothèse selon laquelle le fait de présenter des légendes cosmogoniques provenant de cultures différentes, telles que celles présentées par Cendrars dans son AN, semblait correspondre à une volonté subversive de sa part; les contes nègres seraient un moyen privilégié d'altérer et de revitaliser, voire de subvertir, la grammaire de l'écrit et des institutions, mais aussi les valeurs chrétiennes. Le Quellec Cottier note au sujet du ballet inspiré de « La Légende des Origines, » dans sa préface à l'AN de 2005, qu' « en proposant *La Création du Monde*, Cendrars jette aux oubliettes la tradition Chrétienne au profit d'un rituel païen qui choqua » (xxii ; je souligne). De plus, la critique Ornella Volta souligne, toujours au sujet du ballet, qu' « en adoptant sans précautions le point de vue d'une ethnie africaine pour décrire les origines de la vie, son auteur semblait en effet donner pour acquis le fait que le Premier Homme – celui que Dieu est censé avoir créé à son image – était noir » (37).

Mais qu'en est-il exactement de la relation de Cendrars à l'intertexte de la Bible, considérée par les croyants comme étant de l'ordre du savoir historique, et donc du « vrai ? » En donnant le titre de *légende* au texte, Trilles et Cendrars semblent le situer dans le domaine de la fiction. En effet, la fonction de la légende est de fournir une explication fictive, de combler des lacunes dans le domaine des causes explicatives ou originelles

¹⁴⁴ Voir p.111 de cette thèse.

d'un phénomène. Explication à laquelle la communauté a peut-être cru dans le passé, mais que le statut de légende relègue au niveau de la fiction dans le présent. La légende se place donc entre le réel (l'observation d'un phénomène vécu et/ou observé parfois quotidiennement dans une communauté donnée), et l'imaginaire (une cause *possible* ou impossible, inventée, de ce phénomène, mais énoncée comme réelle).

De plus, dans ce cas précis, la décision de présenter plusieurs légendes sur le même thème des origines de la création (cinq légendes chez Trilles, quatre chez Cendrars) semble démontrer un relativisme et donc une absence de certitude au sujet de ce processus de la création elle-même, et donc un *vide* à combler, qui justifie la présence du missionnaire et sa mission évangélisatrice. La Bible a pour les chrétiens un statut d'historicité, et donc d'authenticité, qui s'oppose à celui de fiction associé au genre de la légende. « La Légende des Origines » renvoie donc à l'intertexte de la Bible, qui annule en quelque sorte le potentiel subversif d'historicité de la légende. Cependant, paradoxalement, la notion d'inauthenticité, de fictionnalité qu'introduit le titre de légende s'étend alors également à l'intertexte de la bible, intégré dans ce texte hybride, et annule de ce fait, simultanément, l'historicité de cette dernière.

Malgré les modifications qu'il lui apporte, la version de cette légende par Cendrars de cette légende n'est pas pour autant « élaguée » de l'intertexte biblique introduit par Trilles. Comme nous l'avons vu, Tourneux indique dans la troisième version de la légende, publiée en 2002, que le concept de Dieu créateur n'existe pas dans la tradition fang, et pourtant cette notion est bien présente à la fois dans la version de Trilles et dans celle de Cendrars. De plus, la lignée de Nzâme est également modifiée, toujours

selon les notes de Tourneux.¹⁴⁵ On voit pourtant la modification de cette lignée dans le texte de Trilles et qui persiste dans celui de Cendrars :

A l'origine des choses, tout à l'origine, quand rien n'existait, ni hommes ni bêtes, ni plantes, ni ciel, ni terre, rien, rien, rien, Dieu était ... Et au commencement, Nzamé fit le ciel et la terre et il se réserva le ciel pour lui. (Trilles 180 ; Cendrars 7-8)

La notion de Dieu créateur indique donc une modification de nature axiologique, restituée par Cendrars. De plus, un autre passage qui renvoie de manière évidente au décalogue de la Bible, et dans lequel Nzamé donne ses commandements aux hommes, est présent dans les deux versions, à ceci près que Cendrars supprime l'un des quatre commandements. A ce moment du récit, les trois dieux ont détruit leur première création (Fam, « devenu orgueil, » avait été puni et enfermé sous terre, et les animaux et plantes détruits) et en ont créé une deuxième (premier homme et une première femme, mortels cette fois, et leur descendance). Les dieux annoncent ici leurs lois à ce groupe d'humains. Voici la version de Trilles. Les passages supprimés par Cendrars sont écrits en italiques, et placés entre parenthèses :

'A l'avenir, leur dit-il, voici les Lois que je vous donne, et vous obéirez.
'Vous ne volerez point dans votre tribu.
['Vous ne prendrez pas sans payer la femme d'un autre.]
'Vous ne tuerez point ceux qui ne vous font pas de mal.
'Vous n'irez pas manger les autres la nuit.'
-C'est tout ce que je vous demande; ... Ceux qui auront écouté mes commandements seront récompensés, je leur donnerai leur salaire, les autres, je les punirai.-Ainsi.' (Trilles 184 ; Cendrars 11-12)

De cette version, Cendrars supprime le deuxième commandement (« Vous ne prendrez pas sans payer la femme d'un autre ») ainsi que la majuscule au mot *Lois* – mais tout en conservant le nom *commandement* qui n'a évidemment pas été choisi par hasard par Trilles. Celui-ci renvoie le lecteur directement au décalogue de *l'Ancien Testament*,

¹⁴⁵ Voir p. 152-153 de cette thèse.

qui définit entre autres les interdits moraux et sociaux du meurtre, de l'adultère, du vol, du mensonge et de la convoitise. Cendrars réintroduit donc ici les préceptes de la morale chrétienne dans son œuvre, ce qui semble contredire la thèse selon laquelle il chercherait à subvertir le dogme chrétien, ou à lui opposer des thèses alternatives et concurrentes empruntées à des cultures « primitives » et périphériques.

Cendrars effectue également deux modifications de type « factuel. » Il renomme la divinité du tonnerre. On a chez Trilles « Dieu, tout colère, appela *Nzalang*, le tonnerre, » graphie reprise par Tourneux dans son édition de 2002, mais qui devient chez Cendrars « *Nzalân*, le tonnerre. » Par contre, Cendrars semble s'être documenté sur la faune du Gabon, en corrigeant un élément factuel à ce sujet. Dans le passage qui décrit les animaux que Dieu choisit comme maîtres du règne animal (l'éléphant est choisi pour sa sagesse, le tigre pour sa force et sa ruse, le singe pour sa malice et sa souplesse), Cendrars substitue le léopard au tigre; Tourneux confirme dans l'édition de 2002 qu'il n'y a pas de tigres au Gabon (Trilles et Tourneux 22, n.6). On voit donc ici un « réajustement » de Cendrars qui vise le *réalisme* de la faune Gabonaise. Mais ce but de réalisme était-il forcément celui du conteur ? Faut-il considérer ce réajustement comme une transvalorisation de l'hypotexte de Trilles par Cendrars (qui chercherait à rétablir l'authenticité du texte du conteur en « corrigeant » des données erronées), ou comme symptomatique d'une utilisation pseudo-scientifique de ce texte par Cendrars ?

On s'aperçoit également, à travers une analyse minutieuse (notamment de la ponctuation), qu'un nombre important de modifications du texte initial de Trilles par Cendrars semble s'attacher à rétablir les règles conventionnelles de l'écrit dans sa version de l'AN, ce qui semble très paradoxal, étant donné l'intérêt de Cendrars pour l'oralité. Il

modifie le temps de la narration à plusieurs reprises, du présent au passé simple : « il *prêta* l'oreille » (9), « Nzalân *accourut* à grand bruit, » (9) un temps dont l'utilisation est principalement, et par convention, réservée au genre littéraire écrit - bien qu'il effectue ce changement dans le sens inverse dans la majorité des cas dans les contes de l'AN. Il est donc difficile de distinguer une « méthode » totalement homogène dans le processus de réécriture de Cendrars, qui apparaît souvent comme arbitraire.¹⁴⁶

De nombreuses modifications visant à « corriger des erreurs » par rapport aux *normes de l'écrit* dans la transcription de Trilles s'attachent en particulier aux signes typographiques (de ponctuation) qui délimitent les voix des dialogues: Ajoût de guillemets et de tirets indiquant les dialogues, déplacement des guillemets ou autres signes pour adhérer aux normes de ponctuation lorsqu'elles sont « bafouées » par Trilles. Mais ces modifications de la ponctuation indiquent parfois un glissement dans les voix du dialogue. Dans cette phrase écrite par Trilles, Nzamé (personnage de l'histoire contée par Ndoumé) pose une question, qui est suivie du verbe introductif annonçant sa question. Cette dernière partie du discours appartient donc au conteur Fang, qui rapporte et encadre le discours direct de Nzamé : « Ce que j'ai fait, est-il bien, *leur demanda-t-il?* » (130). Ici, le point d'interrogation est placé à la fin, et inclut donc de manière « inadéquate » la voix du conteur. Il n'y a en effet pas d'interrogation sur cette dernière partie de la phrase. Le point d'interrogation s'applique au discours direct et non au verbe que le conteur utilise pour l'introduire ; Cette phrase devient par contre chez Cendrars « Ce que j'ai fait est-il bien fait? Leur demanda-t-il. » (8) ce qui redéfinit la portée de l'interrogation.

Cendrars matérialise ainsi l'existence du conteur, nous la rappelle en cloisonnant les

¹⁴⁶ Dans de nombreux contes de l'AN, par exemple, Cendrars conserve le passé simple dans certaines phrases alors qu'il le transforme en présent dans la majorité des cas, sans qu'aucun élément identifiable ne semble justifier ces exceptions.

parties du discours de manière plus nette. Mais paradoxalement, c'est en utilisant les procédés du style écrit qu'il y parvient.

Ce procédé est-il plus efficace que celui de Trilles, pour matérialiser la présence du conteur et de sa performance ? On pourrait également penser qu'en choisissant d'étendre la portée de cette interrogation à la phrase entière, (« Ce que j'ai fait, est-il bien, *leur demanda-t-il ?* ») (130) Trilles simule par cet artifice de transcription l'intonation interrogative du personnage Nzamé qui serait transmise à celle du conteur dans la deuxième partie de la phrase. Celui-ci adopterait et conserverait l'intonation interrogative jusqu'au bout de sa phrase racontée, la faisant glisser de la parole de Nzamé à la sienne. En limitant la portée de l'interrogation au seul discours direct de Nzamé, Cendrars adopte les règles traditionnelles de la littérature écrite, et cloisonne les voix du personnage et du narrateur; ce qui semble indiquer la présence de deux intonations différentes (et donc matérialiser les deux personnes, Nzamé et le conteur Ndoumé, sans subordonner la présence de l'un à l'autre) tandis que Trilles prolonge le son de la même intonation ascendante, sur le conteur, et soumet la performance du conteur Ndoumé aux qualités physiques, sonores de l'intonation interrogative de la voix de dieu (Nzamé). Ndoumé devient ainsi le ventriloque de Nzamé (dieu).

Cendrars cherche aussi, à l'évidence, à retranscrire cette matérialité sonore de la performance, principalement à travers son utilisation de la ponctuation. Il substitue nombre de points d'exclamation à des points, favorisant ainsi la représentation mentale de variations et d'intensité de l'intonation sonore chez le lecteur. Il substitue également de très nombreux points-virgules à des virgules, introduisant ainsi un rythme plus perceptible, plus heurté, notamment dans un passage décrivant le déluge.

Il faut également noter des modifications dans le contenu et la mise en pages des passages de chants, entre la version de Trilles et celle de Cendrars. Dans les deux versions, ces chants sont inscrits en italiques, comme pour indiquer la transition d'un style de narration à celui du chant, et donc pour indiquer l'irruption de la musicalité dans le texte, par l'artifice de cette modification typographique. Mais dans la version de Trilles, se trouvent les versions en deux langues. Le chant en langue fang d'un côté, et sa traduction en français de l'autre. Cette mise en page symétrique permet au lecteur de comparer les deux textes, et lui donne l'illusion de pouvoir comprendre, voire apprendre ces quelques lignes de la chanson. Elle se veut donc éducative pour le lecteur français. Par contre, Cendrars supprime la version en langue fang (AN 9), et seule la version française est retranscrite. Cendrars semble vouloir ainsi refuser d'introduire un élément « authentique, » en langue originale, ou « exotique » dans le texte. Voici la première version, celle de Trilles :

Yèyè, oh, la, yèyè,	<i>Yèyè, oh, la, yèyè,</i>
Nzan'eyo, fam a si	<i>Dieu en haut, l'homme sur terre,</i>
Yèyè, oh, la, yèyè,	<i>Yèyè, oh, la, yèyè</i>
Nzame, Nzame, fam e fam	<i>Dieu c'est Dieu, l'homme c'est l'homme</i>
Mour é nda, mour é nda zia	<i>Chacun à la maison, chacun chez soi. (Proverbes</i>
131)	

Et celle de Cendrars :

*Yéyé, oh, la, yéyé,
Dieu en haut, l'homme sur terre !
Yéyé, oh, la, yéyé,
Dieu c'est Dieu,
L'homme c'est l'homme,
Chacun la maison, chacun chez soi ! (AN 9)*

La « couleur locale » apportée par la langue fang dans le texte de Trilles est donc supprimée chez Cendrars dans tous les passages de chansons, mais subsiste par contre

dans le refrain une suite d'onomatopées aux sonorités exotiques, dont Cendrars change la sonorité en inversant l'accent aigu en accent grave: « Yèyè, oh, la, yèyè » chez Trilles (131), graphie adoptée également dans l'édition de 2002 par Tourneux, devient « Yéyé, oh, la, yéyé » chez Cendrars (9 ; je souligne) qui ajoute aussi deux points d'exclamation.

Il est intéressant de noter chez Trilles comme chez Cendrars cette utilisation particulière des accents sur les voyelles, dans les nombreuses onomatopées retranscrites dans le texte : le tonnerre qui accourt à grand bruit fait « Booû, booû, booû » (AN 9), et les plantations qui brûlent font « Fûi, fûi, fûi » (9). Or, ces accents n'ont aucune fonction de modification vocalique en français : ces voyelles sont prononcées de manière identique sans ces accents. La graphie semble alors participer de leur esthétique visuelle, sorte de décoration qui renvoie le lecteur à une altérité et un exotisme orthographiques et sonores. Il faut aussi rappeler que cette altérisation visuelle de la langue par des accents non motivés était une des caractéristiques de la transcription caricaturale et raciste des paroles d'un soldat Sénégalais par Cendrars, dans l'ouvrage autobiographique sur la guerre *J'ai Saigné*.¹⁴⁷

Le système graphique français est ainsi présenté comme étant inadapté aux productions de phonèmes des Fang, et est manipulé par Trilles et Cendrars afin de les représenter à l'intérieur de la langue française, mais uniquement au niveau des *onomatopées* dans la version de Cendrars. Le lexique du français reste préservé intact ; et les passages en langue fang de la version de Trilles sont supprimés. Cendrars semble privilégier le caractère exotique *visuel* (et donc *écrit*) de ces sonorités, ainsi que le signifiant exotique « vide » (onomatopée) qui est préféré au signifié exotique (la langue fang est éliminée), sans réelle volonté d'exactitude de transcription des sons. Les signes

¹⁴⁷ Voir p.92 de cette thèse.

de transcription qu'il utilise, en particulier les accents, ne modifient pas les sons dans les codes du français et n'apportent donc qu'une plus-value exotique visuelle, qui marque l'altérité : « Booû, booû booû ... Fûi, fûi, fûi » (AN 9).

Cendrars semble donc vouloir rester malgré tout attaché à des conventions de la littérature écrite, peut-être dans le but de faciliter la tâche de « décodage » au lecteur français, même s'il tâche de restituer certaines caractéristiques de l'oral, mais par des procédés relevant des codes de l'écrit.

iii.Oralité et Recherche des « Accidents de Langue : » L'Influence de la Linguistique

Selon Mouralis,¹⁴⁸ dans son article sur l'AN datant de 1976, l'ensemble des textes de l'AN pourrait n'être qu'une « extension des formules romanesques élaborées ailleurs par Cendrars » (« Notes » 177). Cette hypothèse, bien que réductrice, car elle ne tient pas compte des autres dimensions de la genèse de l'œuvre et amplifie la dimension créatrice de l'auteur par rapport à celle des textes-sources (mais Mouralis note qu'il n'a pas effectué d'analyse spécifique pour défendre son hypothèse) semble cependant intéressante pour étudier les réécritures partielles de Cendrars, et en particulier, son intérêt pour l'oralité. Cette hypothèse indique en effet, plus que la restitution du point de vue d'un « griot » fantasmatique, la possibilité d'imposition d'un « filtre Cendrarcien » qui déterminerait les réécritures partielles de Cendrars, et sa sélection des contes. Certains procédés d'écriture dans le reste de l'œuvre de Cendrars nous aident à mieux cerner sa conception de la « restitution de l'oralité », à l'œuvre dans sa réécriture de la « Légende

¹⁴⁸ Dans cet article, Mouralis pose des questions intéressantes (qui n'ont pas été explorées par la suite) plus qu'il n'y répond : « A qui s'adresse l'*Anthologie Nègre* ? Qu'est-ce que l'*Anthologie Nègre* ? » (168).

des Origines. » Cette restitution serait soumise à des principes esthétiques bien Cendrarcien. Quels sont ces principes ? Nous avons vu que la violence avait un rôle important à jouer dans certaines œuvres de Cendrars, et qu'elle était associée à son anti-intellectualisme. L'attrait de Cendrars pour l'oralité, la musicalité et le rythme semble tendu vers ce rejet de l'intellect, comme nous allons le voir, et donc justifier son intérêt pour les littératures orales africaines, d'autant plus que les stéréotypes dominants les représentent comme les productions culturelles de sociétés *sans facultés de raisonnement*.

Ainsi, l'écriture de Cendrars constitue selon certains critiques une véritable *chorégraphie* inspirée du jazz ou de « danses nègres » :

Il y aurait beaucoup à dire *sur l'art avec lequel l'écriture de Cendrars restitue le rythme nègre de la danse* : répétitions, accélérations, interminable allongement de la phrase, saccades, clausules inattendues; la phrase de Cendrars est déjà toute une chorégraphie! (Blachère 101 ; je souligne)

Une des manières dont Cendrars matérialise ce « rythme nègre » imaginé est la recherche consciente de ce que les linguistes de l'époque, et en particulier M.J. Vendryes, qui influence Cendrars, appellent les « accidents de langue » Corporalité, danse, réalité incarnée dans le verbe, sont des moyens pour Cendrars d'exprimer une essence primitive, violente, vitaliste, dont nous avons vu un exemple dans le CHANT DU FEU, LE CHANT DU FUSIL, le poème « Les Grandes Fétiches, » et que l'on observe également ici, dans le long poème « Panama ou les Aventures de mes Sept Oncles. » Le poète s'adresse ainsi à un de ses oncles :

Tu es peut-être à Paris
Tes menus sont la poésie nouvelle
J'ai quitté tout cela
J'attends
La guillotine est le chef d'œuvre de l'art plastique
Son déclic
Mouvement perpétuel

Le sang des bandits

Les chants de la lumière ébranlent les tours

Les couleurs croulent sur la ville (68 ; je souligne)

Nous voyons ici que la seule rime porte sur « plastique » et « déclic », jeu de sonorités et de rythme créés par l'image du sombre instrument de la guillotine. Le lecteur est forcé d'imaginer ce déclic, qui s'associe à l'image du « le sang des bandits, » et qu'il est difficile de ne pas associer à ces couleurs qui « croulent sur la ville. » De sorte que l'on repense à la colline de « La Légende de la Séparation » qui se couvrit de sang après le sacrifice des femmes, puis des animaux, ordonné par le dieu Nzamé après avoir été déçu par sa création, et qui était ponctuée, comme nous l'avons vu, de chants et de danse alliant images de violence, de rythme et d'énergie guerrière.

Cendrars valorise dans sa poésie l' « accident » de langue qu'il décrit comme moyen de rapporter des témoignages d'un « feu élémentaire. » Terme qui ne va pas sans rappeler le vocabulaire habituellement associé aux populations d'Afrique. Ainsi, les contes de Cendrars regorgent d'onomatopées. Le conte « Les Bachoeng » qui raconte comment ces derniers ont quitté leur village et ont construit une ville, commence ainsi :

Il y a longtemps, longtemps, les garçons et les filles étaient à jouer le soir. Ils jouaient hors de la ville ... tandis qu'ils étaient en train de jouer, l'un dit : « Pouloungouane ! » Bêlant comme Pouloungouane : Ao-o-o-o-o, les faisant fuir. (AN 184)

L'onomatopée a ici le pouvoir de chasser les enfants du village, et sera donc la cause de leur migration. Certains titres de contes de l'AN apparaissent également comme des onomatopées : « Tyaratyondyorondyondyo » (236), « Kaskapaleza, » (74) « Amaavoukoutou » (207) « Khoédi-Séfoubeng, » (138) « Nouhaoungoukouki ,» (208) « Ntoatoatsana » (105) mots étrangers qui apparaissent comme des séries de sons étranges et non motivées, des sons « purs » et « organiques » qui défient la grammaire,

mais seulement pour celui qui n'en connaît pas le sens. Dans le conte

« Amaavoukoutou, »¹⁴⁹ le nom *Voukoutou* dont on ignore le sens est répété, martelé :

Alors six pigeons viennent. L'un dit : -Voukoutou. L'autre demande :-Pourquoi dites-vous Voukoutou ? Le premier répète : -Voukoutou. L'autre dit encore : - Pourquoi dites-vous Voukoutou ? ... Alors le premier répond : -Prenez une épine et égratignez-vous vous-même. L'autre dit encore : Voukoutou. (AN 207)

Rappelons également les propos de Junod rapports par Trilles et cités plus haut, selon lesquels les contes africains constitueraient « un écho de ce temps très ancien où l'humanité commençait à *bégayer* » (cité par Trilles 52 ; je souligne), qui situe temporellement la faute articulatoire de langue à une époque primordiale située dans le passé. Cette notion d'accident articulatoire comme moyen d'exploration de « l'âme primitive » semble s'inspirer de la notion freudienne de lapsus.¹⁵⁰ Tout comme le psychanalyste, les explorateurs pensent trouver à travers ces « accidents de langue » de la littérature orale les « clés » de l'interprétation et de la pénétration de l'âme du « patient, » ici considéré comme spécimen conservé vivant de l'ancêtre de l'humanité, et observable dans sa simultanéité par « l'homme moderne. »

Cendrars, dont le désir mimétique d'être *nègre* le hante, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre,¹⁵¹ accumule les interjections et onomatopées dans sa version des contes, en particulier dans les passages en italiques, censés indiquer des chants. En voici un exemple dans « La Légende de la Séparation, » un texte de l'AN :

¹⁴⁹ Ce conte évoque l'histoire d'une femme mariée qui ne peut avoir d'enfant. Des pigeons lui conseillent de mettre un « grumeau de son propre sang » dans un pot. Un enfant apparaît, et grandit immédiatement, à la surprise de son mari. La femme lui explique qu'elle a créé l'enfant seule, avec son sang, sur le conseil des pigeons ; son mari est alors satisfait (207-208).

¹⁵⁰ Cendrars utilise d'ailleurs les termes de *lapsus linguae* et de *lapsus psychae* dans ce contexte, et dont il donne comme exemple son propre poème, « La Prose du Transibérien et de la Petite Jeanne de France: » (Poètes 108)

¹⁵¹ Voir le sous-chapitre 2.III.ii.ii c. La Figure du Ventriloque.

*Oh! Ya! Oh! Ya! Phii! Phii! Soulevez la charge !
La colline est dure, phii!
Le soleil est chaud, phi!
Ah, je suis vieille, phi! (15)*

Dans une conférence intitulée Poètes¹⁵², Cendrars résume ainsi la pensée du linguiste M.J. Vendryes, en relation avec les accidents de langue et la poésie moderne :

Le travail de l'esprit domine le jeu des organes, mais la phrase est exposée à tous les accidents que comporte la réalisation ... l'image verbale préparée dans les centres nerveux ne passe pas dans les organes sans risques d'accidents Les poètes modernes ont même *provoqué des accidents pour se rapprocher davantage des centres nerveux et rapporter des témoignages de ce feu élémentaire.* (Poètes 113 ; je souligne)

Cette analogie est essentielle selon moi pour comprendre les liens que perçoit Cendrars entre oralité, corporalité, origine primitive du langage, voire de l'esprit humain qui se trahit dans les soubresauts, les « ratés » des organes phonatoires selon cette théorie.

Cendrars note dans sa Conférence sur la Littérature des Nègres, « La vérité c'est que le langage est en rapports étroits avec la vie psychique, qu'il est depuis ses origines *psychologie en actes* » (Conférence 480).

Les accidents de cette « psychologie en actes » sont censés être corrigés lors de la réorganisation de la langue par l'écriture, selon les règles du style écrit et de la grammaire (lors de la phase de la mise en texte par l'écrivain). Pourtant, la grammaire censure « la spontanéité qui 'enveloppe et colore' l'expression de la pensée et rend la grammaire instable » dans le langage parlé (Conférence 480). Le conte oral « primitif » serait donc plus « sujet aux accidents » et un reflet plus direct, non médiatisé car non censuré. La grammaire qu'il reflète est selon Cendrars celle des « balbutiements » de l'âme humaine, non encore censurée, inhibée, par la grammaire institutionnelle. Réinsérer ces ratés

¹⁵² Conférence donnée à Sao Paulo le 12 février 1924, et reproduite dans le recueil *Aujourd'hui*.

imaginaires dans les contes africains aurait ainsi une valeur à la fois thérapeutique, et transgressive de l'ordre établi par les *normes de la grammaire* française.

D'autre part, selon Vendryes, certains de ces ratés des organes phonatoires, dont le lapsus, qui laissent entrevoir la nature de l'âme primitive, et de ce feu élémentaire, sont parfois dus à la *paresse naturelle des organes*. On peut sans extrapoler penser que les Africains y seraient pour Cendrars, baignés du discours racialisé de son époque, davantage sujets, du fait de cette qualité qui leur est attribuée de manière récurrente dans les discours coloniaux (et réitérés de manière constante par Trilles, comme nous l'avons vu). Selon Vendryes, nous dit Cendrars, le *lapsus linguae* provient

... d'un manque de coordination entre la pensée et les organes. Ils résultent d'un défaut d'attention. Tantôt l'attention s'exagère et se concentre avec excès sur un point au détriment des autres ... tantôt au contraire elle se détourne et abandonne l'organe à sa *paresse naturelle*. (Poètes 107-108 ; je souligne)

On peut selon moi voir une illustration de cette conception de l'esprit et du langage primitifs dans la manière dont Cendrars transcrit, « traduit » les contes pour les ramener à cet intertexte de Vendryes et ce postulat de base de Cendrars, par exemple, dans la manière dont il transcrit les onomatopées.¹⁵³

Cendrars décrit le « domaine si mystérieux de la formation de la parole et [de la] mise en branle des organes vocaux » comme les « sources même du lyrisme » (Poètes 113). Or, cette source du lyrisme est depuis les thèses de Gobineau attribuée à « l'âme nègre. » thèse que Cendrars dit partager dans sa Conférence sur la Littérature des Nègres, comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre de cette thèse. Selon ces théories, le

¹⁵³ En voici un autre exemple dans le conte «Sikouloumé:» Quand il arriva à la hutte, il mangea des têtes d'oiseaux en faisant :-Pftolo ! Je mange une tête...Crac ! Je mange un oiseau...Lorsqu'il eut fini de les avaler, il dit :-Ouf ! Je puis m'en retourner ! Ouf ! Je puis m'en retourner ! Quand j'aurai mangé Mahoumana ! Quand j'aurai mangé de plus Sikouloumé, le tueur de passereaux, j'engraisserai, j'engraisserai, j'engraisserai jusqu'aux orteils ! (AN 218)

fait de collecter, puis de réécrire des contes Africains transmis de manière orale, et de tenter d'en retranscrire l'oralité lors de leur mise en texte, revient donc à exprimer le lyrisme à ses sources pures, et constitue donc un processus d'innutrition artistique et de transgression de normes du français chez cet écrivain Suisse, et donc périphérique.

« La Légende de la Création, » texte hybride et complexe, est donc tissé de divers intertextes, et se situe à l'intersection des démarches diverses de ses co-créateurs. Pour Cendrars, les textes de l'AN, dont le conte fang est tiré, servent parfois de base de connaissances ethnographiques qui lui confèrent une certaine aura d'expertise, qui lui permet d'organiser spectacles (*La Fête Nègre*, *La Création du Monde*), de composer notices et conférences sur l'Afrique et ses langues. « La Légende des Origines » continue bel et bien de survivre grâce à la collecte effectuée par Trilles, sa mise en texte, et la reprise de Cendrars, chargée des étapes de sédimentation inhérentes à bien des textes littéraires: une antériorité mythique de la parole impossible à isoler, un lieu de mémoire d'une époque et des tensions politiques entre les littératures dites mineures, et les littératures dites majeures, dans un contexte socio historique colonial.

Cette légende devient ainsi palimpseste de traditions africaines, filtrées, adaptées, appropriées, transformées et hiérarchisées par des représentations européennes sur les noirs d'Afrique, au début du siècle. Les traces dialogiques des co-créations du texte, lors de sa performance « initiale » sont ainsi celles d'un conflit politique qui est celui de la colonisation de l'Afrique.

Cendrars semble vouloir effacer ces traces, replacer ce texte hors du temps et de l'histoire, en le réorientant alors comme un échantillon essentiel de « l'âme noire » qui se matérialiserait dans les rythmes de la parole - et sans s'intéresser aux méthodes qui ont

abouti à la collecte de ces textes. C'est donc ainsi qu'il faut la lire, et non plus comme un échantillon d'une culture africaine « passée » et « déplacée » d'une culture excentrée vers le centre. Trilles et Cendrars ne peuvent être caractérisés comme de simples *passseurs* de traditions africaines, car ils modifient et sédimentent les légendes, qui reflètent alors les préoccupations et les cultures des divers conteurs et transcripteurs qui les transmettent et leur confèrent de nouvelles interprétations, fonctions pragmatiques, destinataires, et contextes.

Ces contes permettent à Cendrars d'exprimer ce qu'il conçoit comme un feu élémentaire, une énergie violente et décalée. A travers une écriture provenant de l'oralité, mais qu'il ramène à des normes de l'écrit, il perpétue les notions chrétiennes et les représentations racialistes liées aux fonctions pragmatiques d'évangélisation et de transmission de « connaissances de terrain » de leur premier compilateur, le missionnaire Trilles. La voix et la visée pragmatique du conteur gabonais initial, s'il en fut un pour cette légende spécifique, est à situer entremêlée à ces multiples voix et à ces multiples visées pragmatiques et esthétiques. Si ce conteur porte un « masque blanc » sous la plume de Trilles, c'est un « masque terrifiant » que commence à lui fabriquer Cendrars dans son AN. Ce masque terrifiant prendra sa forme finale sur scène, dans le ballet *La Création du Monde* dont Cendrars écrira l'argument (scénario), et que j'examine dans le quatrième chapitre de cette thèse.

Les contes et légendes de l'AN de Cendrars participent à l'élaboration de sa légende de « bourlingueur » car comme le rappelle Benjamin,¹⁵⁴ le conteur est souvent

¹⁵⁴ “ If peasants and seamen were past masters of storytelling, the artisan class was its university. In it was combined the lore of faraway places, such as a much-traveled man brings home, with the lore of the past, as it best reveals itself to natives of a place.”(*The Storyteller* par.3).

celui qui vient de loin, et la légende personnelle de *bourlingueur* de Cendrars semble le prédisposer à ce rôle. Pourtant, ses contacts réels avec l’Afrique se limitent à une escale maritime de quelques heures à Dakar, en 1924. Les connaissances livresques de Cendrars se basent sur des récits de missionnaires et explorateurs, mais l’écrivain se présente parfois comme spécialiste de terrain; De manière asymétrique, Trilles, qui est, lui, véritablement un homme de terrain puisqu’il a passé dix années au Gabon, devient écrivain de fiction. La fonction de traducteur et de compilateur, hormis les problèmes évidents d’interprétation qu’elle comportent, s’assortit d’une modification de la visée pragmatique du texte oral, de son contenu axiologique, de sorte que le conteur Ndoumé devient le ventriloque de Trilles, et Trilles le personnage de sa propre fiction. Il apparaît alors évident que l’*invention* de l’Afrique par les Européens¹⁵⁵ a pris de multiples formes, tant chez les «ethnologues» que chez les hommes de terrain sans formation théorique, que dans les transcriptions des littératures «traditionnelles » orales dites mineures par les écrivains.

Ces contes doivent donc aujourd’hui être relus dans cette perspective, comme des lieux de mémoire de ces processus d’invention de l’autre Africain par les Européens, de la situation coloniale en Afrique, mais également comme lieux de mémoire d’une influence des arts africains sur l’Europe, au début du siècle.

¹⁵⁵ Ceci est une référence au titre de l’ouvrage de Mudimbe *The Invention of Africa*.

Chapter 4

La Création du Monde, Ballet Nègre des Origines

Ce quatrième et dernier chapitre explore les sédimentations ultérieures de « La Légende des Origines, » légende orale africaine collectée au Gabon au début du vingtième siècle. Mes deux premiers chapitres démontraient que l'univers symbolique des contes de littérature africaine de l'AN était médié par des paratextes et l'intrusion dans le texte même de leurs scripteurs, au niveau de Cendrars et de ses sources, selon leurs intentions pragmatiques et leurs visées esthétiques. Ce travail proposait de nouvelles pistes de lecture de l'AN puis de « La Légende des Origines, » en démontrant que les paratextes qui encadraient les contes africains, tout autant que le « je » de la narration des textes eux-mêmes, étaient investis de l'autorité de ces scripteurs, et leur conférait un statut dominant parmi les multiples voix narratives en présence.

Ces récits aux voix complexes, une fois partiellement réécrits par Cendrars, ne pouvaient « restituer » ni légitimer un « point de vue africain. » Cette littérature orale africaine, ainsi médiée par des voix européennes était travestie en récits de la relation coloniale entre la France et l'Afrique, cristallisant les préoccupations idéologiques racialistes et esthétiques de Cendrars et de ses sources, et naturalisant des différences de

race et de sexe à l'aide de l'intertexte de la *Genèse*, en particulier dans les contes cosmogoniques et dans « La Légende des Origines. »

J'étudierai dans ce chapitre une version ultérieure de cette « Légende des Origines, » cette fois-ci adaptée pour la scène dans le ballet *La Création du Monde*, produit par la Compagnie des Ballets Suédois en 1923, afin d'examiner de nouveaux processus d'adaptation qui cette fois-ci s'effectuent dans le domaine de la performance. Nous verrons comment ce nouveau médium permet l'exploitation de ce thème primitiviste par cette compagnie de ballet avant-gardiste des Ballets Suédois, concurrente des Ballets Russes de Sergei Diaghilev. Rolf de Maré, le directeur des Ballets Suédois, va commander à Cendrars et à son ami le peintre cubiste Fernand Léger¹⁵⁶ ce premier « ballet nègre, » *La Création du Monde*, pour lequel Cendrars va adapter le texte de la « Légende des Origines » en effectuant des sélections, des découpages et des ajustements. Cendrars réécrit donc cette légende, mais cette fois-ci en *argument* de ballet, un texte habituellement distribué au public avant le lever de rideau, et sur lequel le spectacle va se baser. Le sens du mot *argument* éclaire la fonction que celui-ci va tenir par rapport au spectacle. L'*argument* est une « Analyse sommaire du sujet d'un livre, d'un discours, d'une histoire, etc. L'argument de Phèdre, d'un opéra » ou, en 1956, une « Idée première, embryon d'un scénario » dont le synonyme serait *synopsis*. Un sens vieilli aujourd'hui, de 1932, est aussi celui d'une « partie d'une thèse soutenue publiquement dans une université » et dans un sens plus courant, un « raisonnement destiné à prouver ou à réfuter une proposition.»¹⁵⁷ Loin de se limiter à un simple résumé de l'intrigue,

¹⁵⁶ Peintre « tubiste » diront parfois certains critiques, en raison de la présence persistante de rouages et de tubes rappelant des machines dans une partie de son œuvre.

¹⁵⁷ <http://www.cnrtl.fr/definition/argument>.

l'argument semble selon ces définitions comporter une dimension d'analyse, la présence de commentaires, celle d'une *argumentation* qui va déterminer l'adaptation de la « Légende des Origines » sur laquelle ce ballet se base. Ce texte, comme ce spectacle, semblent échapper aux catégories conventionnelles du spectacle, comme nous allons le voir. Ni ballet, ni théâtre, ni music-hall, La CDM se situe à la jonction de ces catégories, comme de nombreux ballets des Suédois ou même des Ballets Russes, et témoigne de la fièvre d'expérimentation de l'avant-garde dans tous les domaines artistiques. En effet, ce spectacle est sans dialogue, et avec une chorégraphie limitée ¹⁵⁸ car les décors et les costumes de Léger, qu'il voulait inquiétants et étranges, sont les véritables protagonistes du spectacle.

Le texte de l'argument de Cendrars est lui aussi un hybride, car il contient des didascalies insérées dans la narration, librement basée sur la légende « importée » du Gabon par le missionnaire Trilles, et dont la forme spécifique permet l'intrusion de la voix de Cendrars. En effet, selon Anne Ubersfeld, qui s'interroge sur les manières de lire le texte de théâtre, la distinction fondamentale, dans un texte de théâtre, entre le dialogue (ici le mouvement et l'action décrits) et les *didascalies*

touche au sujet de l'énonciation, c'est-à-dire à la question qui parle ? Dans le dialogue [ici l'action décrite] c'est cet être de papier que nous nommons le personnage (distinct de l'auteur) ; dans les didascalies, c'est l'auteur lui-même. (22 ; je souligne)

Les didascalies, nombreuses dans ce texte, comme nous le verrons, permettent donc *l'intrusion de la voix de Cendrars* dans cette légende, où elle s'était déjà inscrite mais de façon minimale, lors des phases précédentes de réécritures de cette légende, accompagnée de celle du père Trilles et de celle d'un conteur africain. Nous verrons que

¹⁵⁸ La plupart des danseurs sont comme nous le verrons engoncés dans d'épaisses carapaces de cartonnages, peintes par le peintre Fernand Léger, qui restreignent leurs mouvements.

l'argument de Cendrars dépasse l'univers représenté sur scène, dans un texte qui s'éloigne cette fois de la version de Trilles et dans lequel Cendrars laisse libre cours à son imagination et à son style propre.

Ce ballet semble restituer une dimension de *performativité* à une légende orale qui avait été *immobilisée*, figée par la transcription. Je propose d'analyser ici de nouvelles médiations qui vont être surimposées dans cette adaptation de la légende comme un nouveau masque, un nouveau travestissement d'univers symboliques africains pourtant présentés comme non médiés. Ces nouvelles sédimentations reflètent certaines stratégies liées à des préoccupations esthétiques et idéologiques de Cendrars, de Léger et de leurs contemporains dans la France de l'entre-deux guerre, et présentées dans l'introduction de cette thèse.

Déplacée ici dans le domaine du spectacle, lieu privilégié de la représentation racialisée de l'autre africain, cette légende africaine adaptée par des artistes de l'avant-garde parisienne traduit et démontre en particulier une obsession *des origines* de la France de l'entre-deux guerres et qui se perçoit de manière évidente dans toute l'œuvre de Cendrars. Loin d'avoir un effet transgressif, elle renforce selon moi la naturalisation des rapports inégalitaires de race en les présentant avec des techniques visuelles extrêmement efficaces, renforcées par le texte de l'argument de Cendrars qui fonctionne comme un paratexte tutélaire de ce spectacle. Cette « monstration » relève selon moi toujours d'une « démonstration » des connaissances sur l'autre africain et qui l'essentialisent. Même si les valeurs associées au *nègre* sont valorisées par Cendrars, elles sont ici accentuées dans le sens de l'étrangeté, de l'animalité et de l'objectification et contribuent donc à son essentialisation.

J'étudierai donc le texte de cet argument de ballet, ultime réécriture de « La Légende des Origines » par Cendrars, en explorant les questions suivantes : Comment faut-il redéfinir l'auctorialité de Cendrars à l'intérieur de cette œuvre d'adaptation *collective* et de *performance* ? Peut-on dire qu'il en est l'auteur principal et pourquoi ? Cendrars transpose-t-il dans l'argument du ballet les principes christianocentristes contenus dans la légende d'abord transcrite par Trilles ? Si l'on accepte, avec Linda Hutcheon,¹⁵⁹ la notion d'*intentionnalité* comme essentielle dans toute œuvre d'adaptation,¹⁶⁰ quels aspects de cette intentionnalité peut-on distinguer à travers ses sélection et ses choix d'adaptation ? Quel type de traduction des cultures africaines propose-elle ? En particulier, quelle vision des origines en résulte et est exprimée dans cette œuvre ? Participe-t-elle à créer une œuvre plus hospitalière des univers symboliques contenus dans cette légende Fang du Gabon ? Quelles sont les implications en ce qui concerne l'avant-garde de l'entre-deux guerres ?

J'examinerai tout d'abord la progression du statut d'auteur de Cendrars à travers des documents d'archive indiquant les étapes de travail préparatoires de ce ballet.

J'analyserai ensuite le texte de l'argument du ballet lui-même, afin de tenter de comprendre en quels termes l'agencement esthétique de Cendrars s'articule avec les autres media du spectacle lui-même, en particulier les costumes et les décors de Fernand

¹⁵⁹ « An adaptation can obviously be used to engage in a larger social or cultural critique. It can even be used to avoid it.... Postcolonial dramatists and anti-war television producers have likewise used adaptations to articulate their political positions. This kind of political and historical intentionality is now of great interest in academic circles, despite a half-century of critical dismissal of the relevance of artistic intention to interpretation by formalists, New Critics, structuralists, and poststructuralists alike » (Hutcheon 94).

¹⁶⁰ Moura exprime cette idée du caractère essentiel de l'intentionnalité de l'auteur au sujet de la production de recueils de contes ou d'épopées: selon lui, certains contes qui semblent «présenter une Afrique orale traditionnelle de 'l'intérieur' ne constitue pas en fait 'un pur calque de l'oral, ' et que l'épopée peut relever du même type de malentendu: dans *Soundiata ou l'épopée mandingue* (1960) de N.T. Niane, 'il s'agit en fait non de littérature orale mais de 'reconstitution d'un texte synthétique à partir d'autres textes issus de griots, de traditionnalistes, mais aussi des données de l'histoire.' La question de l'*intention* de l'adaptateur ou du transcripateur est donc centrale ici et détermine la composition écrite" (106).

Léger. La collaboration entre l'écrivain Cendrars et le peintre Léger permet la matérialisation visuelle d'un « masque nègre » et détermine également la chorégraphie, puisque les costumes de Léger la rendaient pratiquement impossible. Fernand Léger est en effet chargé de créer et de peindre les décors et des costumes qui occuperont une place primordiale dans ce ballet, puisque les costumes recouvrent entièrement les corps des danseurs en les entravant.

Selon moi, Cendrars étend le mode de relation paternaliste des paratextes coloniaux envers les contes africains à son argument, qui fonctionne alors sur ce mode de l'encadrement autoritaire du spectacle, conçu comme expression authentique des cultures africaines. Ce chapitre démontre que ce ballet est un *spectacle total* de l'autre *nègre*, réunissant en un même événement les modes de représentations privilégiés mais habituellement séparés du *nègre* (danse, musique, littérature orale), tout en donnant une version de l'Afrique basée sur des notions d'animalité, de folie et de violence attachées au personnage central du griot, mais également de l'autre *américain*, perçu comme une menace à l'identité française de l'entre-deux guerre, à travers la synthèse que rend possible la musique de Darius Milhaud, mélange de musique symphonique et de jazz.¹⁶¹

¹⁶¹ Les soldats Afro-Américains répandent les sonorités du jazz en France à partir de 1917. Selon Klein, en France, "The political and cultural upheavals which followed the war predisposed people's minds to questioning, to new encounters and to discoveries. ... Moreover, the first jazz bands to disembark on French soil as part of the baggage of the American army, discovered a terrain which had already been heavily worked." (176) D'autre part, l'improvisation autorisée dans les nouvelles formes de musique et de danse de la même époque, (*Cakewalk, Charleston, Swing*, dérivées de celles des anciens esclaves Afro-Américains, et souvent regroupées sous le terme de *jazz*), semblait subvertir les conventions esthétiques de l'art classique en général, privilégiant les formes fixes, équilibrées, et les constructions linéaires, et était donc glorifiée par l'avant garde en manque de nouveauté subversive: "jazz, which was condemned for breaking all the rules and dismissed for not being music at all, was the musical counterpart of dada's own anti-art activities"(Jody citée par Rasula 15). Jody décrit les tendances anti-artistiques de l'avant-garde en précisant que le « Jazz and Charlie Chaplin were routinely mentioned, invariably associated with sports, dancing, music hall, and circus, those 'places of perpetual improvisation' valued precisely for the fact that they were unpretentious and, above all, *not art*. » (Rasula 14). Le critique Charles Batson a montré que le ballet la CDM évoquait simultanément au primitivisme étudié ici un américanisme traduisant certaines anxiétés identitaire par rapport aux États-Unis dans l'entre-deux guerre (*Dance and Anxiety* ; « America the

I. De la *Fête Nègre* au ballet *La Création du Monde*. Autorité de Cendrars

L'analyse des postures changeantes que Cendrars s'attribue dans ses documents de travail relatifs au ballet est extrêmement révélatrice sur ses intentions artistiques dans son adaptation de « La Légende des Origines » en ballet. Tout comme le missionnaire Trilles qui s'autofictionnalisait dans sa réécriture d'un conte fang du Gabon, créait son propre personnage et l'insérait dans la transcription de la légende, comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre de cette thèse, nous allons voir que Cendrars invente et réinvente son rôle parmi les collaborateurs du ballet en s'octroyant une autorité croissante sur l'œuvre la CDM. Les traces de ce processus sont visibles dans les feuillets laissés par Cendrars lors de l'adaptation d'un premier spectacle basé sur cette même légende, la *Fête Nègre*, organisée par Cendrars en 1919 pour le collectionneur d'art Paul Guillaume, à la Comédie des Champs-Élysées, le 10 juin 1919 et qui va servir de canevas au ballet la CDM, en 1923. Ce spectacle, la *Fête Nègre*, bien qu'il soit créé avant la publication officielle de l'AN, constitue donc une étape intermédiaire entre le texte écrit de la légende de l'AN et le ballet La CDM.

A partir de 1922, lorsqu'il travaille à l'adaptation de la fête pour le ballet, Cendrars modifie plusieurs fois la distribution de ses propres responsabilités dans la

Specular »). De plus, ce ballet était suivi d'une autre courte pièce, *Within the Quota*, évoquant des personnages américains stéréotypés. La critique Felicia Mc Carren a montré pour sa part que certains éléments des décors de Léger pouvaient renvoyer à une « technophilie » qui viendrait se superposer à cette négrophilie (*Dancing Machines*). Ces éléments viennent donc également s'ajouter dans cette adaptation de « La Légende des Origines » du Gabon et traduisent une certaine anxiété par rapport à l'intrusion de la machine, et à la puissance des États-Unis, perçue comme menaçante. Les rapports entre jazz et primitivisme ayant été explorés par un grand nombre de critiques, je ne m'y attarderai pas dans ce chapitre qui explore principalement les réécritures de Cendrars et la collaboration la plus étroite entre Cendrars et Léger dans ce ballet. Sur le jazz en France, voir Jordan, *Le Jazz. Jazz and French Cultural Identity*. Jackson, *Making Jazz French. Music and Modern Life in Interwar Paris*.

création du ballet. Les feuillets contenus aux archives du Fonds Blaise Cendrars de Berne (Suisse) à travers lesquels se perçoit l'adaptation de cette *Fête Nègre* vers le ballet La CDM produit par les Ballets Suédois de Rolf de Maré, à partir de 1922, indiquent des variations fréquentes de la posture de Cendrars, ainsi que des fluctuations dans les postures de ses nouveaux collaborateurs dans ce ballet. J'analyserai maintenant les fluctuations de ces postures.

Le programme de la *Fête Nègre* de 1919¹⁶² indique « Argument et Commentaires » de Paul Guillaume, puis « Trois Contes Nègres de Blaise Cendrars lus par Blaise Cendrars » sans préciser lesquels,¹⁶³ suivi de « La Légende de la Création » qui semble constituer le clou du spectacle et consiste en une série de danses assorties de tam-tam¹⁶⁴ accompagnées de la voix d'un conteur (Fratlicelli, connu à l'époque pour ses spectacles de clown avec son frère) présent sur le côté de la scène. L'affiche de ce spectacle, conservée dans le Fonds Blaise Cendrars à Berne, indique la distribution des rôles des créateurs de ce spectacle de la manière suivante :

La légende a été *transposée* par Blaise Cendrars.- Les costumes ont été dessinés et exécutés par Mlle Janine AGHION et par M. G.-P. FAUCONNET.- Tatouages par M. KEES VAN DONGEN.- Le cérémonial a été réglé par MM. André

¹⁶² La *Fête Nègre* fut organisée simultanément à une exposition d'œuvres d'art africaines de Paul Guillaume à la galerie Devambez, pour fournir un contexte culturel à celle-ci, et était destinée à une élite parisienne : Dans le public, se trouvaient Jean Cocteau, Paul Poiret, et la célèbre danseuse russe Napierkowska.

¹⁶³ Paul Guillaume mentionne cependant dans ses commentaires « La Légende de Ngurangurane », qui figure au numéro 38 dans l'AN, sous le chapitre « Contes Historiques », et tirée des *Proverbes, Légendes et Contes Fang* de Trilles.

¹⁶⁴ Les adaptations musicales accompagnant ces danses sont signées de Honegger (*Danse à la Lune Nagedjone des Tribus Essisones, Danse Guerrière des Betsi, Danse de l'Arbre*), Carol-Bérard (*Tam-Tam Tous Instruments* précédant *La Légende de la Création, Danse Totémiste des Mpongwés*) et Michel-Maurice Lévy (*Danse de la reconnaissance des Créatures, Danse de la Provocation à la Divinité*). Les danseurs sont les suivants : Djemil Anik, (*Danse à la Lune Nagedjone des Tribus Essisones, Danse de l'Arbre* interprétée avec Redstone et Israël), Caryathis et Marcel Herrand (*Danse de la Reconnaissance des Créature, Danse de l'Accouplement*) et Collin d'Arbois (*Danse Totémiste des Mpongwés*). Marcel Herrand interprète également en solo *La Danse Guerrière des Betsi* et la *Danse de la Provocation à la Divinité*.

Dunoyer de Ségonzac¹⁶⁵ et Luc-Albert MOREAU.- La musique est exécutée sur des instruments indigènes authentiques.¹⁶⁶ (Je souligne)

Cette affiche, en indiquant que « La légende a été *transposée* par Blaise Cendrars,» présente ce spectacle comme une *adaptation* et invoque donc l'existence d'une œuvre *première* et préexistante sur lequel il se base, mais sans la nommer. De quelle légende, en effet, s'agit-il ? L'utilisation d'un article défini (*la* légende) semble renvoyer un référent connu et partagé du lecteur de ce programme de spectacle, et semblerait donc renvoyer à celui de l'AN.

Le verbe *transposer* (dans la phrase « La légende a été *transposée* par Blaise Cendrars») est emprunté au latin d'époque impériale *transponere* qui signifie transporter, transposer.¹⁶⁷ Ses définitions sont les suivantes dans le dictionnaire Larousse de 1905 : « Mettre une chose à une place autre que celle qu'elle occupe ou qu'elle doit occuper »¹⁶⁸ et dans le dictionnaire en ligne du Centre de Ressources Textuelles et Lexicales « Placer une chose ailleurs qu'à son rang normal. » Il y est aussi défini comme « Adapter un énoncé à un contexte d'énonciation différent. » Ce terme peut aussi signifier un changement de code, en particulier dans le domaine musical : « Changer le ton sur lequel un air est noté » ou dans le domaine visuel, graphique : « Exprimer par des moyens symboliques, relevant de l'analogie, de l'image. » La citation suivante de Valéry qui accompagne cette définition dans ce dictionnaire éclaire le sens de ce mot dans cette dernière acception de *transposer* :

¹⁶⁶ Programme de la Fête Nègre. Comédie des Champs Élysées, 10 juin 1919. Fonds Blaise Cendrars, Berne, Dossier O 27 9.a.

¹⁶⁷ Dictionnaire en ligne du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Toutes les définitions ont été consultées sur ce site, sauf mention contraire.

¹⁶⁸ <http://dictionnaire1905.u-cergy.fr/index2.php?entree=transposer&valider=Valider>

La grande invention de rendre les lois sensibles à l'œil et comme lisibles à vue s'est incorporée à la connaissance, et *double* en quelque sorte le monde de l'expérience d'un monde visible de courbes, de surfaces, de diagrammes, qui transposent les propriétés en figures Le *graphique* est capable du continu dont la parole est incapable; il l'emporte sur elle en évidence et en précision. Valéry, *Variété III*, 1936, p. 182.

Le terme de *transposition* indique donc la notion de répétition sans duplication décrite par Linda Hutcheon au sujet de toute œuvre d'adaptation (« repetition without replication » 149). Son étymologie indique à la fois un changement de code ou une « traduction » en symboles, un déplacement, un changement d'énonciation, et une permutation possible de valeur, significations qui reflètent assez bien les processus d'adaptation des contes africains de l'AN déjà examinés dans le deuxième et le troisième chapitre de ce travail. L'adaptation de la légende en spectacle, cependant, offre un choix plus étendu de codes dans lesquels l'adapter.

Pourtant, à partir du premier document de travail de Cendrars décrivant le travail préparatoire l'élaboration du ballet la CDM, le terme de *transcription* lui est substitué et donc préféré. La différence principale est que celui-ci se focalise sur l'*exactitude* de la reproduction, et efface donc les médiations qui s'opèrent (« Reproduction exacte *par écrit* à l'aide d'autres signes, d'un système de notation différent, d'un autre code » je souligne)¹⁶⁹ et sur le changement entre deux medium uniquement, de l'oralité à l'écrit: « *Transcription* de la Légende Fân par Blaise Cendrars [sic] » crée une posture de Cendrars en tant que *scripteur*, voire un collecteur *de terrain* puisque nous avons ici une origine géographique citée sans intermédiaire ni médiateur. Cette posture semble donc indiquer l'authenticité du texte produit et une proximité de terrain de Cendrars avec les cultures africaines, qui est fictive, mais qui semble fournir une garantie d'authenticité.

¹⁶⁹ Dictionnaire en ligne du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

Dans ces documents de travail écrits par Cendrars, on note l'utilisation d'une tournure passive dans ces deux versions : « La légende a été *transposée* par Blaise Cendrars » (programme de la *Fête Nègre* de 1919) et « *Transcription* de la Légende Fân *par* Blaise Cendrars, » (feuillet 11, un des documents de travail concernant le ballet la CDM de 1923) et l'ajout d'une origine ethnique dans la deuxième version, « Fân » mais qui pour le non-spécialiste n'indique aucune précision géographique, et reste donc un « signifiant flottant, » favorisant l'inscription de la légende dans le domaine du fantasme et de l'exotique.

Lorsqu'on compare la distribution des rôles des artistes parmi ces divers feuillets de travail de Cendrars, qui concernent la genèse du ballet de 1923, on observe une évolution importante de ces derniers. Cette évolution semble dirigée dans le sens d'une mainmise progressive de Cendrars sur l'œuvre (insistance sur le rôle d'auteur également privilégiée par la critique de l'époque, comme nous l'avons vu dans mon introduction de cette thèse), et illumine également ses intentions artistiques. Voici donc la version de 1919 (*Fête Nègre*) :

La légende a été *transposée* par Blaise Cendrars.- Les costumes ont été dessinés et exécutés par Mlle Janine AGHION et par M. G.-P. FAUCONNET.- Tatouages par M. KEES VAN DONGEN.- Le cérémonial a été réglé par MM. André Dunoyer de Ségonzac¹⁷⁰ et Luc-Albert MOREAU.- La musique est exécutée sur des instruments indigènes authentiques.¹⁷¹ (Je souligne)

Et voici celle du premier document de travail de Cendrars pour le ballet la CDM :

Chorégraphie de Jean Börlin – *Décors, Costumes et Masques* de Fernand Léger –
Musique de Darius Milhaud – *Transcription de la Légende Fân* par Blaise

¹⁷⁰ Peintre français et artiste graphique, il était membre du groupe cubiste la Section d'Or (1884-1974).

¹⁷¹ Programme de la *Fête Nègre*. Comédie des Champs Élysées, 10 juin 1919. Fonds Blaise Cendrars, Berne, Dossier O 27 9.a

Cendras [sic] – *Masques, Cérémonial, Tatouages, Costumes, exécutés sur les indications de Blaise Cendrars* [sic]. (Je souligne)

Le rôle de Cendrars s'est donc considérablement étendu dans la deuxième version. Cinq fonctions au total sont sous sa responsabilité, dont une qu'il réalise directement (la transcription, fonction fictive), et quatre autres « selon ses indications » (masques, cérémonial, tatouages et costumes) ce qui démontre une hiérarchisation entre Léger et Cendrars à laquelle Léger est soumise, et établit le rôle de Cendrars comme « tête pensante » du ballet. C'est un fait que cette remarque du critique Fabrice Hergott semble confirmer : « la référence à la mythologie africaine est *entièrement dictée par les conceptions de Cendrars*, que Léger respecte comme s'il suivait *un guide en territoire inconnu* » (84 ; je souligne). Ainsi, par le biais de l'autorité de Cendrars, qui repose sur sa publication de l'AN, l'adaptation de la « Légende des Origines » en ballet est hypotextuelle. En effet, c'est la version *antérieure* de la légende écrite qui fait autorité par le biais de son « auteur » présumé Cendrars.¹⁷² La CDM est donc un palimpseste de la « Légende des Origines » de l'AN, qui sert de garantie à la fois d'authenticité (les contes sont présentés comme africains, « pris sur le vif » disait Cendrars dans *La Vie Dangereuse* 537) et d'autorité en terme de *savoir* car son « auteur » Cendrars a acquis

¹⁷² Entre l'oralité africaine et la version des scripteurs coloniaux, l'hypertexte (transcription) avait autorité sur l'hypotexte (performance). On voit qu'ici, la transcription a toujours l'autorité sur la performance, mais cette transcription est devenue un hypotexte : L'analyse de Berman sur la traduction selon laquelle « la traduction ethnocentrique est nécessairement hypertextuelle, et la traduction hypertextuelle nécessairement ethnocentrique » (30) doit donc être nuancée lorsqu'elle est une traduction intersémiotique, une *adaptation*, et s'assortit donc d'un changement de media, en particulier entre l'écrit et la performance, car ceux-ci sont hiérarchisés dans une société scriptocentrique comme les sociétés occidentales. En fait, la traduction ethnocentrique renverse la dévalorisation habituelle de l'hypertexte dans le domaine de la traduction en général. En effet, rares sont les traductions non ethnocentristes qui sont valorisées par rapport à leur original, car chaque traduction semble constituer une « batardisation » de l'Original » qui est perçu en termes de « pureté. » Pourtant, dans la traduction ethnocentrique, c'est au contraire le deuxième texte qui est valorisé. Cendrars, par contre, prétend revaloriser le texte premier en s'intéressant à l'oralité africaine dans l'AN, mais c'est dans le ballet son texte, celui de l'argument, qui fait office d'encadrement tutélaire de ce ballet.

une réputation d'africaniste,¹⁷³ qui se confond parfois, comme nous l'avons vu, à une identification au *nègre*.

De plus, la catégorie *cérémonial* dans ce document de travail de 1922 (« Masques, Cérémonial, Tatouages, Costumes, exécutés sur les indications de Blaise Cendrars [sic] ») n'appartient pas au répertoire du vocabulaire théâtral occidental.¹⁷⁴ La notion de performativité qu'elle évoque semble indiquer l'empiétement de Cendrars sur la fonction de chorégraphe de Jean Börlin. En clair, Cendrars est (presque) partout. Cette catégorie de *cérémonial* semble relever de ce que la critique Hutcheon analyse comme une des modalités possibles d' *l'indigénisation*¹⁷⁵ décrite dans mon introduction de cette thèse :¹⁷⁶ c'est-à-dire, dans ce cas précis, une *racialisaton* du vocabulaire théâtral, qui renvoie à des imaginaires sur la mentalité « primitive » comme prélogique, irrationnelle, et basée sur la magie et le rituel.

¹⁷³ Le critique Jean-Carlo Flückiger note à propos des *Petits Contes Nègres* de Cendrars, adaptations de certains contes non sélectionnés pour l'AN, publiés ultérieurement en 1928 et faisant suite à la réédition de 1927 de l'AN, que ce recueil « va paraître dans une collection appelée 'le Coffret de l'Age heureux,' [et] répond à une commande que les Éditions du Portique ont adressée à celui qui en quelque sorte *a déjà acquis une réputation de spécialiste de ce domaine-là* » (67 ; je souligne)

¹⁷⁴ Le dictionnaire indique pour *cérémonial* « Ensemble des règles fixées pour le déroulement d'une *cérémonie religieuse* » ou « *Règles sociales conventionnelles* qui régissent la vie mondaine, militaire, diplomatique, politique. » Les mots *cérémonie* ou *cérémonial* ne figurent pas dans l'index du *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre* de Michel Corvin, ni dans le *Dictionnaire du Théâtre. Le Dictionnaire de la Langue du Théâtre* d'Agnès Pierron a une entrée à *Cérémonie*, qui évoque un emploi très limité, associé à l'anniversaire de la mort de Molière. Enfin, le *Dictionnaire du Théâtre* de Patrice Pavis renvoie à *rituel*. « Le théâtre rituel est souvent classé parmi les spectacles de participation, et défini en terme de 'proto,' 'para' ou 'pré' théâtre » et comporte souvent des danses et des masques. C'est un théâtre à sujet mythologique ou historique (716).

¹⁷⁵ Ce mot anglais est traduit comme *indigénisation*, *naturalisation* ou *autochtonisation* dans des usages similaires sur ce site <http://www.linguee.fr/anglaisfrançais/traduction/indigenized.html>. Le critique François Ost utilise le mot *naturalisation* dans le domaine de la traduction (242).

¹⁷⁶ Hutcheon distingue trois grands types de processus d'indigénisation d'une œuvre adaptée entre deux cultures : « (1) *historicizing/dehistoricizing*, (2) *racializing/deracializing*, and (3) *embodying/disembodying* » (159).

Le feuillet 11,¹⁷⁷ le premier qui concerne cette adaptation, indique “*Transcription* de la légende Fân par Blaise Cendrars. ... Masques, Cérémonial, Costumes exécutés sur les indications de Blaise Cendrars.” (Je souligne). Comme je l’annonçais plus haut, on voit ici Cendrars modifier sa posture d’un « transposeur » (manipulation relevant du déplacement géographique et transculturel) à un *transcripteur* (manipulation relevant du changement de medium uniquement), choix lexical qui prend le parti d’indiquer un degré moindre de manipulation de l’œuvre initiale et un degré plus grand de proximité de Cendrars et de l’Afrique.

Le feuillet 18 indique pourtant une distribution des rôles à nouveau modifiée de la façon suivante : “*Transcription de la Légende Fân [et] cérémonial réglé par Blaise Cendrars*” (je souligne). La disparition des catégories masques et costumes, simultanée à l’apparition de cette catégorie de *cérémonial*, ne permet pas de supposer qu’ils seraient englobés dans celle-ci, puisque ces masques réapparaissent, juxtaposés à *cérémonial*, dans cette nouvelle distribution des rôles (Feuillet 20, daté de janvier 1923) :

Chorégraphie de Jean Börlin – Décors, Costumes et Masques de Fernand Léger –
Musique de Darius Milhaud – *Transcription* de la Légende Fân par Blaise
Cendras [sic] – Masques, *Cérémonial*, Tatouages, Costumes, *exécutés sur les*
indications de Blaise Cendras [sic]. (Je souligne)

Ce terme de *cérémonial* est en fait importé de la *Fête Nègre* de 1919 : un examen de la manière dont il est utilisé dans ce spectacle peut donc nous aider à le définir de manière plus précise. Dans la *Fête Nègre*, Cendrars est écarté de l’aspect performatif de la représentation. Le “cérémonial” est réglé principalement par André Dunoyer de Ségonzac, un peintre proche des cubistes. Que signifie exactement ce terme *cérémonial*, qui ne renvoie à aucune catégorie utilisée dans le spectacle européen ? Un document

¹⁷⁷ Numérotation créée par Ornella Volta dans son article sur les Fêtes Nègres de Cendrars.

permet de l'indiquer: Les notes de Dunoyer de Ségonzac, chargé de ce *cérémonial*,¹⁷⁸ contenues aux archives de Berne, positionnent les danseurs, les costumes et l'habilleuse par rapport à la scène. Un croquis positionne le conteur par rapport aux danseurs, sur le coté gauche de la scène, les musiciens placés derrière eux, et la place du public, ainsi que les portes de sortie de scène. Ce document consiste donc simplement en une fiche technique du lieu de représentation, tout autant qu'en un support de travail pour sa mise en mouvement et la chorégraphie, les entrées et sorties des danseurs et du conteur.

Un deuxième document indique l'ordre de succession des entrées. Il semble donc que ce terme "cérémonial" soit effectivement une "indigénisation" mais qui n'indique en réalité que des aspects techniques des positionnements, entrées et sorties. Les éléments indiqués sur ce document ne diffèrent pas des caractéristiques habituellement contenues dans les fiches techniques de spectacles (positionnement des décors et acteurs, entrées et sorties, etc.). C'est donc d'une manipulation de la terminologie de la danse qu'il s'agit, et qui s'assortit et d'un mélange de genres, puisque le domaine traditionnel de la danse ne comprend pas, habituellement, de conteur.

De plus, on voit qu'une autre fonction de Cendrars est selon ce même feuillet 20, daté de janvier 1923, la traduction de « La Légende des Origines » en des *tatouages* :¹⁷⁹ « Masques, Cérémonial, *Tatouages*, Costumes, *exécutés sur les indications de Blaise Cendrars [sic]* » Or, Judith Trachsel note un intérêt tout particulier de Cendrars

¹⁷⁸ La chorégraphie elle-même n'est mentionnée à aucun endroit. Selon Ornella Volta, il semble que les chorégraphies aient été créées par les danseurs eux-mêmes, et que Dunoyer de Ségonzac "assura avec Albert Moreau l'exécution des tam-tams" (Volta 38). Les œuvres de Dunoyer de Ségonzac témoignent de son gout pour la danse : il a publié en 1910 un livre sur Isadora Duncan, et 24 illustrations du ballet *Shéhérazade* des Ballets Russes.

¹⁷⁹ Les déplacements de cette catégorie de tatouage sont par ailleurs intéressants, car celle-ci apparaît uniquement sous la responsabilité du peintre Fernand Léger dans le feuillet 18, mais est ensuite appropriée par Cendrars dans le feuillet 20.

pour le tatouage. En particulier, il constitue un signe commun entre ces divers groupes souvent associés par Cendrars car ils constituent à ses yeux les prototypes du populaire et s'opposent à une culture livresque qu'il dit mépriser : les soldats, les gangsters, explorateurs et les primitifs, personnages qui dans l'imaginaire qui leur est associé sont les plus aptes à porter un tatouage. Dans ce passage d'*Emmène-Moi au Bout du Monde*, Thérèse observe un légionnaire avec qui elle vient de passer la nuit :

elle découvrit avec stupeur que tout le dos de l'homme était décoré de tatouages suggestifs et crapuleux qu'elle n'avait pas eu le temps de débrouiller dans le désarroi du déduit amoureux, beaucoup trop vif et trop brutal comme entrée en matière : des prénoms, des surnoms, des femmes nues, des fleurs, un papillon, un chat noir sur une balançoire, la casbah d'Alger, un souvenir de Sidi-bel-Abbès, un serpent entortillé nouant par le milieu deux poignards entrecroisés, le falot, le pointillé à Deibler sous la nuque et entre les omoplates, la Veuve... » (Cendrars, *Emmène-Moi* 197)

La vie toute entière de cet homme est inscrite non dans un livre mais sur son corps. Les éléments biographiques inscrits sur ce corps sont violents (utilisation d'un jargon militaire des armes avec lequel le narrateur entretient une visible familiarité, évocation de la casbah d'Alger et de Sidi-bel-Abbès, qui peut évoquer à la fois l'exotique et l'aventure, et bien sur l'action militaire) et côtoient l'évocation des conquêtes amoureuses et la présence dissonante de papillons et d'un « chat noir sur une balançoire. » Le tatouage est le signe de la vitalité, de la virilité guerrière et de l'esprit d'aventure et de conquête des terres et des femmes.

Trachsel rappelle que le tatouage « n'est pas seulement une parure mais constitue une initiation et se porte comme une sorte de talisman : le tatouage est donc réalisé pour sa valeur magique, prophylactique ou curative » (58). De plus, le tatouage est un acte de matérialisation de l'écriture *sur* et *dans* le corps, puisque l'encre pénètre jusqu'au niveau du derme. Il permet donc d'agir sur la réalité matérielle de celui-ci. Il constitue donc la

fusion de la poésie écrite et de la corporalité, tout en servant de signe d'appartenance à certains groupes (soldats, prisonniers, et plus récemment sous-cultures urbaines.) Le tatouage, qui se fait dans la douleur et parfois le sang, est un acte qui semble rituel, primitif et violent, en relation à l'écriture conventionnelle. Cependant, il faut noter qu'il est toujours du domaine de l'écrit, et non de l'oral ou du performatif.

Parmi les personnages tatoués de Cendrars, on trouve également Febronio, ce tueur psychopathe brésilien qui fascinait tant Cendrars, ce « nègre illuminé » qui porte inscrite sur sa peau la phrase en portugais *Eu so filho da luz* et semble traduire « cette haute spiritualité, qui est la marque transcendante de l'âme nègre et qui est la source de la vitalité de la race africaine » (*La Vie Dangereuse* 556). Forme d'écriture démotique par excellence, le tatouage est donc aussi l'écriture de l'esprit *primitif*, violent et irrationnel. Comme nous allons le voir, ces caractéristiques sont également celles du personnage du griot que Cendrars crée dans son argument, qui partagera de nombreuses caractéristiques avec celui de Febronio, pourtant « rencontré » au pénitencier des noirs de Rio quelques années plus tard, en 1926¹⁸⁰ et donc perçu avec un même « filtre racialisiste » par Cendrars.

Le Feuilleton 22, qui précède le programme officiel de la CDM indique un nouveau changement essentiel dans la posture de Cendrars par rapport à cette œuvre : celle de son *auctorialité unique* et de sa posture non plus de transcripteur, mais de *traducteur*. Ce feuillet indique en effet « Ballet Nègre de Blaise Cendrars. [...] Traduction de la légende Fân de Blaise Cendrars. » (Je souligne). « Ballet nègre de Blaise Cendrars » indique l'emprise de Cendrars sur l'ensemble de l'œuvre, dont il serait désormais l'auteur

¹⁸⁰ Ce reportage dans le Pénitencier des Noirs » sur Febronio souleva l'indignation d'un Brésilien vivant en France, qui écrivit au Rédacteur en Chef de Paris Soir le 1^{er} juin 1938 « un reportage tel que celui de Blaise Cendrars sur les pénitenciers nègres au Brésil de manque pas d'étonner dans les colonnes de « Paris-Soir » vu l'inexactitude des faits rapportés par lui et la fantaisie des conclusions qu'il en tire » (*Lettre d'un Brésilien*).

principal. On remarque que cette appropriation s'effectue simultanément à l'adoption d'une posture de *traducteur* et à l'abandon de celle de *transcripteur*. Cette auctorialité qui s'étend sur toute l'œuvre est également concomitante à l'abandon de la posture de *spécialiste de la performance*, notion qui était contenue dans les termes de masques, cérémonial, tatouages et costumes. Faut-il en conclure que la nouvelle fonction de *traducteur* de Cendrars englobe ces dernières catégories, ou plutôt qu'il les a totalement reléguées à Fernand Léger ? L'autorité fictive de Cendrars en matière de « cérémonial » africain (qui apparaissait, comme nous l'avons vu, comme l'invention d'une catégorie visant à une racialisation du vocabulaire théâtral et semblait se limiter à décrire les placements des artistes les uns par rapport aux autres sur l'espace scénique) se transmue donc en autorité, toute aussi fictive, en termes de connaissances linguistiques africaines (« traduction de Blaise Cendrars »).

Cependant, comme nous allons le voir, cette influence envisagée dans les documents de travail par Cendrars (puisque'il est l'auteur de ces feuillets de travail) sur la mise en scène elle-même n'est pas entièrement supprimée. Elle va être en fait *déplacée dans le texte même de l'argument*. En effet, Cendrars va y insérer des éléments prescriptifs *de mise en scène* et de *chorégraphie*, didascalies entre la notation de danse et de théâtre, qui vont s'ajouter au contenu purement narratif. On pourra donc parler de traduction, en effet, de la « Légende des Origines » par Cendrars dans ce ballet, mais d'une traduction intralinguistique et performative. Car c'est avant tout la corporalité, siège des instincts, et condition première de la naissance de l'oralité, il faut le rappeler, qui intéresse Cendrars et bon nombre de ses contemporains primitivistes. Corporalité et oralité sont donc en effet étroitement liés et constituent deux modes privilégiés de

représentation du *nègre* dans la France de l'entre-deux guerre. C'est ce que note ainsi Richard Brender: « By 1923, the date of *La Création du Monde*, dance, oral folktales, and art were those kernels of African life held to be the purest repositories of African irrationality and primitivism » (125).

Ce ballet ultérieur à la *Fête Nègre*, en mobilisant ces trois modes de représentation privilégiés des cultures africaines en Europe (légende orale sur laquelle il se base, danse et peintures primitivistes de Fernand Léger) pourra donc se présenter comme le premier « spectacle total authentiquement nègre, » d'autant plus que sa première version, la *Fête Nègre*, était organisée par Paul Guillaume, le célèbre et richissime marchand d'*art nègre* parisien et créait déjà un lien entre l'oralité, la danse mais dans une *galerie d'art*, et non sur une scène de théâtre, c'est-à-dire sur un mode moins institutionnel mais plus mercantile. Le but de la soirée était avant tout de fournir un *contexte authentique* aux œuvres que Guillaume vendait dans sa galerie, tout en « recontextualisant » la légende avec les œuvres exposées.

Ce ballet la CDM, qui mobilise tous les arts, synthétise en une seule œuvre la *vogue nègre* qui traverse tous les domaines artistiques dans la France de l'entre-deux guerre. Je propose maintenant d'examiner l'argument du ballet écrit par Cendrars, afin d'explorer comment la voix de celui-ci s'insère parmi celles déjà présentes de Trilles et du/es conteurs africains, en examinant la dialectique entre l'univers décrit et les didascalies de Cendrars qui renforcent son autorité sur ce texte.

II. L'Argument du Ballet *La Création du Monde* Cendrars

J'examinerai à présent le découpage qui délimite les épisodes de « La Légende des Origines » effectué par Cendrars dans l'argument (scénario) du ballet. L'intrigue en est largement élaguée dans cette version. En effet, Cendrars supprime le long épisode de la première « créature ratée » des trois dieux Nzamé, Mebere et Nkwa. L'épisode du premier homme, Fam, qui s'était rebellé contre les dieux et fut puni en étant enfermé sous terre est supprimé de cette version. Ce qui en résulte est un processus de création simplifié (par rapport à la première version), linéaire et sans embûches car débarrassé de son « raté. » La genèse du ballet commence donc juste avant la création des végétaux, des animaux et des hommes, dans un processus qu'aucune création imparfaite (celle de Fam dans la « Légende des Origines ») ne viendra interrompre, sur la vision sur scène d'un « tas de corps entremêlés : »

Lever du rideau très lent sur une scène noire. On aperçoit au milieu de la scène un tas confus de corps entremêlés : tohu-bohu avant la création. Trois déités géantes évoluent lentement autour. Ils tiennent conseil, tournent autour de la masse informe, font des incantations magiques. (*Argument* 461)
La fin (et la finalité ?) de la généalogie de la création du monde, et donc de l'humanité, est délimitée par la création du premier couple qui clôt ce ballet. Dès la rencontre de l'homme et de la femme, créés simultanément à la fin du ballet, ces derniers interprètent une pantomime sexualisée suivie d'une accalmie, durant laquelle « Le couple s'isole dans un baiser qui le porte comme une onde. C'est le printemps » (462). La version écrite du conte chez le missionnaire Trilles dans ses *Proverbes, Légendes et Contes Fang* et de Cendrars dans son AN évoquait une mythologie des ancêtres, puisque dans ces deux versions écrites antérieures au ballet, la descendance de ce premier couple (Sékoumé et

Mbongwé) était décrite. Le conteur expliquait à la fin du conte qu'un des descendants de ce couple des origines était *l'ancêtre* de sa tribu. Voici ici cette version de Trilles et de Cendrars. Les italiques indiquent les éléments de la version de Trilles supprimés chez Cendrars, et les caractères gras les éléments ajoutés par Cendrars.¹⁸¹

Sékoumé et Mbongwé vivaient heureux ici-bas, et ils eurent trois fils, qu'ils nommèrent, le premier Nkouré (le sot, le mauvais *de Ekoure, laisser, abandonner, celui qui ne s'applique à rien*) Békalé, le second (celui qui ne pense à rien), et celui-ci port sur son dos Mэфéré, le troisième (celui qui est bon, habile). Ils eurent aussi des filles, combien ? Je ne sais pas, et ces trois *fil*s eurent aussi des enfants, et ceux-là des enfants. Mэфère, c'est le père de notre tribu, les autres, les pères des autres **tribus**. » (Cendrars 11 ; Trilles 133)

Cette version, malgré l'intrusion de la Trinité chrétienne « perpétrée » par le missionnaire Trilles, conservait cependant la notion de généalogie d'ancêtres *différents selon les tribus* qui descendaient des enfants plus ou moins « doués » de Sékoumé et Mbongwé.

La version du ballet, par contre, semble proposer le couple comme géniteur de l'humanité entière. En effet, une deuxième version de cet argument, publiée dans le journal *Ma Danse* en octobre 1923, indique : « C'est le printemps *de la vie humaine* » (je souligne) ce qui universalise la parenté de ce couple. Or, dans le spectacle, les danseurs qui représentent ce couple sont les seuls à pouvoir évoluer librement car ils ne sont pas

¹⁸¹ Certaines de ces modifications ont été analysées dans mon deuxième chapitre. On peut remarquer notamment le fait que Cendrars choisisse de supprimer certaines explications « étymologiques » de Trilles qui apparaissent infériorisantes, comme « Nkouré (le sot, le mauvais *de Ekoure, laisser, abandonner, celui qui ne s'applique à rien*) » (je souligne) mais choisisse par contre d'en conserver d'autres, comme « Békalé, ... (celui qui ne pense à rien) » ce qui est révélateur des éléments racialisés que Cendrars choisit de conserver et de valoriser dans sa propre version du *nègre*, comme l'absence supposée de pensée rationnelle. Les deux autres modifications de Cendrars consistent ici en une traduction qui *explícite* le sens supposé de la légende (ajout de *tribu* à la fin du paragraphe) mais qui opérant la démarche inverse, l'*opacifie* plus haut (suppression du mot *fil*s dans « les trois *fil*s ») ce qui semble démontrer un caractère parfois arbitraire de ces modifications. On note également l'ajout de signes de ponctuation (virgules) qui accentuent le rythme de ce paragraphe, ou permettent une visualisation de l'intonation (point d'interrogation).

affublés des costumes faits d'épais cartonnages de Fernand Léger.¹⁸² Au contraire, ils portent des justaucorps, et « esquissent un pas de deux » élément typique du vocabulaire traditionnel de la danse classique. Brender note en effet que « The frenzied corps slows down and finally dissolves its ring into little clusters of dancers. The primal couple, alone at last, dances a romantic pas de deux » (133). Il semble donc que l'aboutissement de la généalogie humaine consiste en une *domestication*, ou une *assimilation* de l'altérité africaine. Ce premier couple sera d'ailleurs bien évidemment comparé celui d'Adam et Eve par la critique de l'époque.

Les personnages de la Trinité, caractéristique christianocentriste importée de la version écrite de Trilles, ont une importance de premier plan, ne serait-ce qu'en termes de l'espace qu'ils tiennent sur scène. En effet, Schenk note que ces personnages peuvent « atteindre une hauteur de huit mètres » (59).¹⁸³ On voit donc que la cosmogonie que présente ce ballet ne présente pas d'opposition fondamentale avec la cosmogonie chrétienne. Au contraire, l'adaptation de la légende réintroduit certaines notions eurocentristes, et chrétiennes, même si celles-ci portent ici le « masque nègre » des costumes primitivistes de Léger.

La scène de la création des animaux et des plantes dans l'argument publié dans le programme des Ballets Suédois suit d'assez près la version écrite de la légende chez

¹⁸² Le critique de danse George Dorris note en effet la prépondérance de Börlin dans les rôles principaux qui ajoutée à la difficulté de mouvement due à certains costumes, dont la CDM est le prototype, causa le départ de nombreux danseurs de la compagnie : «In too many ballets the dancers felt like supers, moving anonymously beneath the elaborate costumes in productions that gave them no room to dance. *La Création du Monde* must have been a particular trial. While we may find its use of crawling or carrying interesting – the birds, for example, were carried by women on pointe, - for [the dancers] it was frustrating, especially for those who might have thought their dancing superior to Börlin's » (184). Börlin jouait en effet le rôle du premier homme dans la CDM.

¹⁸³ Aucun document filmé n'existant de cette œuvre, ce travail se base sur les archives de Berne, les articles des journalistes et critiques de l'époque et contemporains, et les ouvrages parus sur les Ballets Suédois.

Trilles et Cendrars, elle-même largement tributaire de celle de l'intertexte de la *Genèse*.

Voici ce passage de la légende dans l'AN :

Un arbre poussa, grandit, grandit, encore, et quand une de ses graines tombait par terre, un nouvel arbre naissait, quand une feuille se détachait, elle grandissait, grandissait, commençait à marcher, et c'était un animal, un éléphant, un léopard, une antilope, une tortue, tous, tous. (AN 9)

Et voici celui de l'argument du spectacle :

Un arbre pousse petit à petit, grandit encore, se dresse, et quand une de ses graines tombe à terre, un nouvel arbre surgit. Quand une des feuilles de l'arbre touche le sol, elle grandit, se gonfle, oscille, se met à marcher et c'est un animal. Un éléphant qui reste suspendu en l'air, une tortue lente, un crabe, des singes qui glissent du plafond. (*Argument* 461-462)

Ce passage de la création des plantes et des animaux, qui est énoncé au présent et insiste sur le mouvement et des aspects performatifs dans l'argument (« se dresse, » « surgit, » « se gonfle, » « oscille ») constitue la première véritable jonction entre « La Légende des Origines » de l'AN et l'argument du ballet la CDM, la deuxième étant la rencontre du couple. Entre ces deux moments, l'argument du ballet s'éloigne de la version écrite pour décrire uniquement le processus de création et une ronde frénétique de tous les animaux. Le moment qui précède la création montre dans le ballet « un tas de corps confus de corps entremêlés, » (*Argument* 461) comme nous l'avons vu, autour desquels évoluent les trois dieux, (immenses décors de carton de style primitive-cubiste créés par Fernand Léger dans le spectacle, et qui se tiendront en fait derrière eux) puis « la masse centrale s'agite, a des soubresauts, » et on voit des arbres pousser, des animaux apparaître, et former une ronde autour de la masse centrale. Après une accélération et une intensification de la scène, le couple apparaîtra.

L'argument de Cendrars propose une succession de séquences, comme c'était aussi le cas de la *Fête Nègre*. L'argument distribué aux spectateurs le soir de la première,

le 25 octobre 1923, décrit cinq scènes. Fait pour être représenté par des images, des mouvements et des sons, et non plus pour être dit comme dans la *Fête Nègre* de 1919, l'argument présente donc une version élaguée du conte, mais dont la fonction est hybride, car elle contient également des *didascalies*, et des références qui renvoient à *l'espace scénique* et à l'artificialité de la performance.

L'argument commence en effet par un « lever du *rideau* très lent sur la *scène* noire ». Et ajoute « on aperçoit *au milieu de la scène* un tas confus de corps entremêlés ». La référence au rideau et à la scène est surprenante car elle se fond dans la narration de l'intrigue. Dans la deuxième scène, on trouve « un arbre *pousse* petit à petit ... une de ses graines tombe *a terre* ... quand une des feuilles de l'arbre touche le sol, elle grandit, se gonfle, oscille, se met à marcher » (*Argument* 461-462), qui sont par contre des références à un *univers fictif* indiquant les aspects littéraires du texte, coexistant avec les références à *l'espace scénique* des *didascalies* qui réapparaissent aussitôt : « La scène s'est *éclairée* petit à petit pendant la création et à chaque animal nouveau elle s'éclaire *violemment* » (462 ; je souligne).¹⁸⁴ On a ici une référence à l'artifice de l'éclairage, qui vient rompre l'univers de la fiction en mentionnant celui bien réel de la mise en scène.

Cette scène, qui « s'éclaire violemment » à chaque nouvelle création semble fonctionner comme un palimpseste de l'intertexte de la « Genèse » de l'*Ancien*

¹⁸⁴ Ornella Volta note que les éclairages avaient été confiés à Cendrars, « sur la foi, selon toute vraisemblance, de son expérience cinématographique » (42). Cendrars (tout comme Fernand Léger) reviennent d'un tournage sur le film *La Roue* d'Abel Gance (1922). Cendrars n'a tourné aucun film, mais selon Richard Abel, à partir de 1914, son intérêt pour les voyages, l'ethnographie et le cinéma convergent lorsqu'il devient assistant chez Pathé Cinéma, pour des tournages de documentaires. Il collabore avec Abel Gance dans plusieurs de ses projets. Cet intérêt de Cendrars pour le cinéma se traduit par deux écrits sur le cinéma (*L'ABC du Cinéma*, 1919, et *Hollywood, la Mecque du Cinéma*, 1936), et de plusieurs scénarios de films, dont *La Fin du Monde Filmée par l'Ange Notre-Dame* (1919) qui ne sera jamais filmé et sera publié en tant que prose.

Testament. En effet, la « Genèse » indique dans le « Premier Récit de la Création » qu'après la création du troisième jour, celle de la végétation, des herbes et des arbres fruitiers, au quatrième jour « Dieu dit : 'qu'il y ait des luminaires au firmament du ciel pour séparer le jour et la nuit : qu'ils servent de signes, tant pour les fêtes que pour les jours et les années : qu'ils soient des luminaires au firmament du ciel pour éclairer la terre » (9).

La troisième scène poursuit l'intégration de ces deux modes discursifs de la narration et des didascalies. On peut observer dans le passage suivant, par exemple, la coexistence des acteurs-danseurs et des personnages qu'ils représentent, ce qui donne à ce texte des apparences de notations chorégraphiques : « Chaque *créature*, un *danseur* ou une *danseuse* jaillissant du centre, évolue individuellement, fait quelques pas, puis entre doucement dans une ronde qui peu à peu se met en branle autour des trois déités du début » (462 ; je souligne). On voit ici s'intégrer un vocabulaire de prescription chorégraphique, qui précise les mouvements des danseurs, leurs directions (du centre vers la ronde), leur intensité (jaillit, doucement, peu à peu), individuellement, et les uns par rapport aux autres (autour de). Le fait même de mentionner la fonction professionnelle des *danseurs* renvoie à l'artificialité de l'interprétation, plutôt qu'aux personnages fictifs de l'univers diégétique. Le texte reconstitue cependant aussitôt cet univers, consolidant ainsi cette dialectique complexe et instable des diverses postures de Cendrars examinée plus haut (de transcripteur, de spécialiste du *cérémonial* et des tatouages puis de *traducteur*, et enfin d'*auteur* principal de l'œuvre) à travers les documents de travail de Cendrars. Ainsi, « La ronde s'ouvre, les trois déités font de nouvelles incantations et l'on

voit la masse informe bouillonner » (462) ce qui prolonge cette dialectique – et indique simultanément l’adoption d’un point de vue de *spectateur* : « on voit ».

Le point de vue de la narration de Cendrars est donc à la fois celui du metteur en scène, du chorégraphe, de l’éclairagiste, de l’écrivain, et même celui du spectateur. Ce narrateur est en quelque sorte un Dieu omnipotent, créateur de tous les aspects de cette œuvre et qui peut également la contempler. Le point de vue de l’africaniste, comme nous allons le voir, apparaît quant à lui dans la deuxième version de cet argument, publiée dans le journal *Ma Danse*. Il va en effet y prendre le relais de celui de metteur en scène en s’y substituant et en adoptant un rôle *didactique*.

III. Une Spectacularisation sur le Mode de l’Étrangeté

La distance que créent les références à la matérialité et à l’artifice de la performance dans le texte de l’argument distribué aux spectateurs avant le spectacle, et qui pourraient indiquer au spectateur la nature construite de ce spectacle, et donc la possibilité d’une distance critique par rapport à la vision proposée de l’Afrique, est pourtant simultanément investie d’aspects qui essentialisent l’autre africain. En effet, un examen plus approfondi de ce texte de l’argument, dans ses deux versions (celle étudiée jusqu’ici, publiée par les Ballets Suédois et distribuée aux spectateurs, et une *deuxième* version publiée dans le journal *Ma Danse* en octobre 1923), permet de mettre en relief une traduction de l’autre africain sur le mode de l’altérisation, qui contraste avec le mode homogénéisant observé au niveau des versions écrites des contes africains étudiés dans les deuxième et le troisième chapitre de cette thèse. Cette adaptation de « La Légende des

Origines » en texte d'*argument* pour la scène démontre en effet une focalisation sur des aspects étranges et inquiétants, renforcés par les éléments visuels de Léger dans le spectacle, visant à frapper l'imagination des spectateurs.

Le fait que l'identification des spectateurs soit rendue difficile par l'intrusion des éléments des renvoyant à l'univers scénique¹⁸⁵ et à l'artificialité de la performance, ne favorise cependant pas ici la suspension de leur crédulité. En effet, les images puissantes du texte de Cendrars évoquent une Afrique violente, archaïque et hypersexuelle. Certains des mouvements sont décrits à l'aide de métaphores faisant appel à l'imagination du spectateur « on voit la masse informe *bouillonner*. » Certains adjectifs, comme *monstrueuse* ou *hirsute* renvoient à un imaginaire de l'autre africain comme sauvage, barbare et monstrueux :

Tout s'agite, une jambe *monstrueuse* apparaît, des dos *tressaillent*, une tête *hirsute* se montre, des bras se tendent. Deux bustes se *dressent* tout coup, se collent : c'est l'homme, c'est la femme soudainement debout. Ils se reconnaissent ; ils se *dressent* l'un en face de l'autre. (462)

De plus, ces images peuvent invoquer chez les spectateurs les images dominantes de l'autre noir dont ils sont abreuvés.¹⁸⁶ En effet, comme le rappelle Hutcheon, l'adaptation d'une œuvre provoque chez le spectateur qui a connaissance de l'œuvre originale le *plaisir double du palimpseste*. Il peut en effet reconnaître les fragments familiers de l'histoire sélectionnés pour l'adaptation, et combler les vides au cas échéant : « If we know the work(s) in question, we become a knowing audience, and part of what hermeneutic theory calls our 'horizon of expectation' involves that adapted text" (121).

¹⁸⁵ Par exemple « lever du rideau très lent... on aperçoit au milieu de la scène ... un danseur ou une danseuse... » (*Argument* 461-462).

¹⁸⁶ Spectacles ethnographiques, photographie, films documentaires, publicité spectacularisant les noirs sur un mode racialisé.

La *mémoire* du spectateur joue donc un rôle essentiel et informe ses attentes, sa perception et ses interprétations d'une œuvre adaptée. C'est également le cas pour ses connaissances préalables en matière de genres artistiques : "Genre and media 'literacy,' as is often called, can be crucial to the understanding of adaptation as *adaptation* » (126). Pourtant, est-il vraisemblable que tous les spectateurs de la CDM aient lu l'AN, et en particulier « La Légende des Origines, » et qu'ils aient des connaissances étendues du genre de la littérature orale, africaine de surcroît ? L'argument, et les images dominantes, familières sur l'Afrique ne constituent-ils pas plutôt une référence essentielle pour leur interprétation de ce ballet en tant qu'œuvre d'*adaptation* ?

Hutcheon évoque en effet la possibilité d'un autre type de culture mémorielle *canonique* plus vaste qui motive les horizons d'attente et l'interprétation des spectateurs, en particulier en ce qui concerne les adaptations *interculturelles*. Hutcheon explique que des événements contemporains ou des *images dominantes* conditionnent la réception d'une œuvre d'adaptation interculturelle :

Contemporary events or dominant images condition our perception as well as interpretation, as they do those of the adapter. There is a dialogue between the society in which the works, both the adapted text and adaptation, are produced and that in which they are received, and both are in dialogue with the works themselves. (149)

Si le ballet est probablement perçu comme un original pour ceux des spectateurs qui n'ont pas lu l'AN, il est cependant fort probable que l'intertexte des images dominantes de représentations de l'altérité noire ait joué un rôle important dans leur réception de ce spectacle de la CDM. Celui des images dominantes du noir véhiculées dans les autres types de spectacles vivants de monstration de l'Autre, comme les zoos humains, les revues noires de music hall, et les pages de publicité qui envahissent la vie

quotidienne. Nicolas Bancel et al rappellent dans leur introduction à l'ouvrage *Zoos Humains* l'existence d' exhibitions « anthropozoologiques, » comme celle de Hagenbeck, pionnier allemand en la matière « concrétisée en l'occurrence par une troupe d'hommes 'exotiques' avec les animaux les accompagnant » (11)¹⁸⁷ spectacle influencé par Phineas Taylor Barnum¹⁸⁸ (« la mise en scène de monstres dans un 'centre de loisirs' en programmant simultanément des conférences 'scientifiques,' des tours de magie, de danse ou des reconstitutions *théâtrales* ») (11 ; je souligne) et qui donne le ton des exhibitions ethnographiques qui se propagent dans toute l'Europe à partir de 1850. En France, des millions de spectateurs se sont déplacés pour aller voir l'exposition universelle de 1900¹⁸⁹ (que Cendrars évoque dans son poème « Tour »), celle de 1907, et l'exposition coloniale de 1931. Selon Bancel et al, la vision de l'autre dans des mises en scène visait précisément, comme le ballet de la CDM, à confirmer le sentiment d'étrangeté et « a produit un grand nombre de stéréotypes à caractère raciste qui imprègnent largement les opinions publiques » (17). Il est donc vraisemblable que ces spectacles aient constitué un intertexte guidant la réception de ce ballet, d'autant plus pour les spectateurs qui ne connaissaient pas la première version de « La Légende des Origines » et ne pouvaient donc que l'apprécier en relation avec sa réécriture dans l'argument de Cendrars, et ces images dominantes et raciales de l'Autre africain dont ils étaient submergés.

¹⁸⁷ La première exhibition de ce type fut montée en 1874 selon Bancel et al (11)

¹⁸⁸ Directeur du musée américain à New York qu'il fonde en 1841.

¹⁸⁹ Bancel et al distinguent les exhibitions exclusivement ethnographiques, les expositions universelles ou coloniales, et une forme hybride celle des « villages nègre, » « sorte d'échantillon des expositions coloniales et dernier avatar des troupes ethniques présentées dans les jardins zoologiques » (15).

Pourtant, certains journalistes de la presse de l'époque semblent s'amuser de ce que ces *nègres* primitifs des origines soient représentés par des *Suédois*, trop « lymphatiques, » trop blancs en somme, selon le critique de danse Levinson.¹⁹⁰ Cet article signé Jane Catulle-Mendes,¹⁹¹ s'amuse de cette « 'furia' *cérébrale* » (je souligne) mais décrit ensuite que « jaillissent, fulgurent les initiales convulsions de la création du monde. » Sa description du décor devient ensuite plus évocatrice d'un thème primitiviste proche de l'argument, furie dionysiaque dont les danseurs suédois ne peuvent parvenir à être pleinement « possédés » car leur « grâce et leur éducation civilisée » les en empêche :

...d'entre les lourds nuages de plomb, sur les terreux éléments primitifs, apparaissent de larvatiques idoles, de fuligineux¹⁹² animaux, ...
 Consciencieusement, M. Jean Börlin et sa troupe s'essaient à mimer et à danser ces sauvageries rudimentaires, mais *leur grâce, leur éducation civilisée les trahissent et il eut fallu, pour traduire une telle œuvre, de véritables corybantes*¹⁹³ *nègres, aux instincts forcenés dont l'allégresse de vivre reste encore mêlée au primordial paroxysme tellurien.* (par. 2)

Il est intéressant de trouver ce verbe *trahir* à la fois chez Levinson et chez Catulle-Mendes. L'éducation, voire la « race » imaginaire des Suédois les transforme en *nègres*

¹⁹⁰ « Mais, devant le thème [de la Création du Monde] farouche et âpre, *leur tempérament lymphatique les trahit sans merci* » (400 ; je souligne).

¹⁹¹ Cet article provenant du Fonds Blaise Cendrars des Archives de Berne (dossier 033) contient uniquement la date octobre 1923 et la signature du journaliste. Il est titré « LES PREMIERES. Théâtre des Champs-Élysées. Les ballets Suédois. La Création du Monde, poème de Blaise Cendrars ; musique de Darius Milhaud ; décor de M. Fernand Léger. »

¹⁹² « Qui a la couleur noirâtre de la suie » ; en médecine : « [En parlant des lèvres, des gencives, des dents, de la langue] Qui présente un aspect noirâtre sous l'effet d'une affection grave, comme la fièvre typhoïde. »

¹⁹³ « Prêtres de la mère des Dieux, Cybèle, qui dansaient armés, aux sons des flûtes, des tambours, des trompes et des boucliers frappés par les lances, *Les bruyants corybantes; les corybantes phrygiens ... On aperçoit la corybante qui s'apprête à trépigner ...*, adj. Qui possède les caractéristiques des danses des corybantes. *Frénésie corybantique ...* On rencontre aussi *corybantisme* (ou *corybantiasme*), subst. masc. Délire et transport accompagnant les danses des corybantes. »

imposteurs. Selon cette critique, leur propre corps révèle l'impossibilité de la mimesis, et de la rencontre culturelle avec ce nègre mythique. La traduction dansée n'est donc pas à la hauteur paroxystique de « l'œuvre originale » dont seuls de véritables « nègre forcenés » auraient été les « justes » interprètes. Mais de quelle œuvre s'agit-il ? Le sous-titre de cet article, « poème de Blaise Cendrars » renvoie-t-il à l'argument du ballet ou à la « Légende des Origines ? » Inscrit dans la distribution des rôles et précédant ceux de Milhaud et Léger, il semble que ce terme *poème* ait été substitué à celui d'*argument*, habituellement à cette place dans le programme du ballet, et que donc ce soir à ce dernier qu'il renvoie.

Ces éléments inquiétants, privilégiés dans les exhibitions de l'autre se trouvent des l'évocation de l'ouverture du rideau dans l'argument du ballet : l' « ouverture lente » du rideau se fait sur une scène *noire*, et sur un « tas *confus* de corps *entremêlés* » évoquant le chaos et l'absence de différenciation des espèces d'avant la création. La lumière s'illumine « violemment » et à chaque nouvel être créé, des « êtres informes » apparaissent « sournoisement » de ce bouillonnement cosmique. Dans la quatrième scène, les êtres qui entraînent la ronde « frénétiquement jusqu'au vertige » évoquent la furie dionysiaque et la transe, images privilégiées des représentations raciales des danses africaines : « ce sont les N'Guils, les imprécateurs males et femelles, les sorciers, les féticheurs » (*Argument* 462). On peut également noter qu'à l'aspect inquiétant de la « sorcellerie » l'animalité que dénote les termes « imprécateurs males et femelles » est préférée, par exemple, à « *femmes et hommes* imprécateurs » et renforce cette idée d'étrangeté inquiétante, ainsi associée à une animalisation des personnages. Cette inquiétante étrangeté semble renvoyer à une peur primordiale, et à cette « idole » qui

marqua Cendrars dans son enfance,¹⁹⁴ déjà évoquée dans l'introduction de cette thèse, que Cendrars évoque en relation avec l'altérité nègre, et déjà présente dans la version de la *Fête Nègre*, ou Cendrars décrivait dans le feuillet 11 une ronde *échevelée* autour d'un feu *gigantesque* et de « *grandes ombres portées.* »

IV. La Théorie de l'Objet-spectacle de Fernand Léger

L' étrangeté qui se dégage de l'argument de Cendrars sera traduite sur la scène par le gigantisme des décors, la rupture marquée de l'environnement scénique avec celui des spectateurs, le mouvement étendu des danseurs à la scène entière, et « une constante dissymétrie pendant toute l'action scénique » (Lista 53). Ces éléments sont renforcés par la musique dissonante, mélange discordant d'éléments symphoniques et de jazz, de Darius Milhaud. Ce dernier se souvient, dans son ouvrage *Notes sans Musique* :

Léger voulait interpréter l'art primitif nègre et peindre sur le rideau et sur les décors des divinités africaines qui exprimeraient *la puissance et les ténèbres. Il ne trouvait jamais ses réalisations assez terrifiantes* ; il me donna une esquisse du rideau, noire sur brun foncé parce qu'il la trouvait trop claire et un peu 'bergère.' (166 ; je souligne)

Léger explique qu'il conçoit ce spectacle de manière à empêcher l'infériorisation des spectateurs sur les acteurs. Il applique à la CDM sa conception de l'objet-spectacle (et la met en œuvre de manière plus extrême dans son film *Ballet Mécanique* de 1923.)¹⁹⁵

¹⁹⁴ Voir p. 217 de cette thèse.

¹⁹⁵ Selon le critique Donald, « it was only in *Ballet Mécanique* that he found the opportunity to create a film that demonstrated the mathematical principles of order, discipline and, especially, rhythm, which he saw as being intrinsic to the times, but which were also indicators of the emerging *rappel à l'ordre* » (35). Donald fait ici référence à un ouvrage de Cocteau de 1925, *Rappel à l'Ordre*, rejetant l'hédonisme d'après-guerre et promouvant les valeurs de beauté, d'ordre et de discipline.

Selon Léger, l'intérêt du spectacle devait être reporté des personnages à la *scène entière*, à laquelle il imprimait une sorte de mouvement perpétuel et omniprésent en faisant bouger les décors, portés par les danseurs. Le concept d'objet spectacle, que Léger énonce dans son texte de 1924, « Le spectacle. Lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle » indique l'influence du music hall, dans lequel l'objet trouve une fonction nouvelle, et un mépris de la virtuosité acrobatique, athlétique. Guido relève que « Léger insiste sur la nécessité de mettre l'art au service de la vie quotidienne » (46). Léger propose donc une vision du spectacle dans laquelle l'intérêt du spectacle est reporté de l'humain (conception traditionnelle du spectacle) sur toute la scène, avec comme résultat une scène déshumanisée :

Rompre entre le visuel de la salle et celui de la scène, faire disparaître l'individu pour utiliser le matériau humain. Créer une scène d'invention. Le matériel humain apparaît, mais égal comme valeur – spectacle à l'objet et au décor. (*Le Spectacle* 134)

Léger indique que dans un tel spectacle, où la surface se décuple, et où tout s'anime, l'homme et le danseur deviennent seulement des *moyens*. Le but de Léger est d'obtenir un tout sur scène en rupture totale avec l'aspect de la salle où se trouvent les spectateurs, afin d'empêcher l'identification et l'infériorisation de ces derniers. Sans présence humaine sur scène, l'identification est selon lui rendus impossible et l'effet de surprise maximisé : « le maximum d'intérêt est obtenu lorsque la création scénique est dans un rapport contraire au visuel de la salle. - par le fait que l'homme de la salle et l'homme de la scène se ressemblent vous êtes dans un état-spectacle inférieur » (145). En effet, selon Guido, Léger « appelle à briser les limites entre scène et public et réclame un nouveau type de jeu d'acteur : 'le matériau humain,' égal comme 'valeur-spectacle' à l'objet et au décor, doit prendre la place de 'l'individu.' » (46) et remarque que Léger se réfère à la

scène antique, qui privilégie le procédé plastique du *masque*, utilisé par les « peuples les plus primaires » comme moyen de spectacle. (Guido 46).

A bien des égards, cette conception du spectacle sert l'altérisation de la culture africaine dans sa représentation, même si cela ne semble pas être le but premier de Léger dans sa conception de l'objet-spectacle. Léger n'a en effet pas d'autre œuvre primitiviste à son effectif et ne partage habituellement pas cet intérêt négrophile avec ses contemporains : la CDM est la seule œuvre de cette nature chez Léger. C'est pourtant l'effet obtenu dans cette œuvre. En effet, en déplaçant l'objet de l'émerveillement du spectateur des prouesses techniques des danseurs professionnels du spectacle (auxquelles le spectateur ne peut se mesurer) vers ses aspects plastiques (un autre domaine qui n'offre plus de point de comparaison puisque les figures humaines ont presque totalement disparu,) Léger déplace du même coup l'« humanité africaine » dans un autre domaine, sans point de rencontre possible entre le spectateur et cette culture. Cette altérisation et cette objectification de l'autre africain semblent ainsi constituer ce qu'Achille Mbembe analyse comme une des caractéristiques principales du racisme à la française. Une extrême familiarité avec l'Autre (sculpture, musique, danse, iconographie envahissent le paysage culturel français durant la vogue noire de l'entre-deux guerres) souvent assortie de frivolité et de fantasmes exotiques, mais qui sont marquées par l'absence de toutes *relations humaines directes* avec l'autre :

... ce qui, historiquement, caractérise le racisme la française, c'est l'intimité de l'Autre que l'on fabrique et la distance humaine d'avec ceux et elles que ces images représentent. Ceux et celles qui sont mis(es) en image constituent, à la vérité, des objets d'un dessein qui ne les concerne pas au premier chef.
(« Décoloniser » 153)

Cette conception de l'objet-spectacle de Léger participe donc, dans le cas précis de la CDM, de la mise distance de l'autre africain déjà introduite par l'étrangeté inquiétante du gigantisme des décors, et de l'argument de Cendrars.

V. La Réception de *La Création du Monde*

Ce sous-chapitre propose un parcours de la réception de la CDM par André Levinson, l'avant-garde et la presse. André Levinson, grand critique de danse de l'entre-deux guerre, donne la description la plus détaillée de la CDM :

Cependant que, dans la fosse, les glissandi déchirants des saxophones et le martèlement obstiné des percutants préludent au ' grand tam-tam ' de M. Darius Milhaud, le rideau de velours glisse sur ses anneaux et découvre un immense écran bichrome. Rafale d'applaudissements ! Cette surface est historisée¹⁹⁶ par des figures d'hommes et de bêtes noires sur blanc, réduites à leur expression planimétrique la plus simple : disques, parallélogrammes, segments de cercle. Le deuxième rideau se lève sur un décor où se jouera *La Création du Monde*, cosmogonie nègre imaginée par le poète Blaise Cendrars. Les masses « rudes et indigestes » de la terre qui va naître et que survolent des nuages plombés, cernés de lourds contours, sont disposées en hémicycle ; le rythme linéaire de la toile de fond se prolonge sur les portants. Des idoles gigantesques, découpées à plat et fichées en terre, surplombent le grouillement amorphe des vies à peine écloses. Peu à peu, des formes se détachent et agissent. Les singes aux bras prolongés en boudin ouvrent le bal. Des crocodiles et des insectes monstrueux traînent sur le plateau leurs carapaces opaques. Puis c'est l'entrée des oiseaux géants courue sur les pointes par les ballerines dont les jambes seules émergent de leurs cages de toile empennées et surplombées de masques. Et ce sont encore les ' messagers des dieux ' qui parcourent la scène juchés sur des échasses en remuant la glèbe frémissante : les danseurs sont ainsi incorporés à toutes ces formes construites et stylisées, à l'échelle variable, formidable ou minuscule dissimulés par cette armature, ils mettent en mouvement le mécanisme. Mais voici que les hommes s'ébranlent, habillés de costumes rudimentaires et rigides qui entravent et déterminent leurs mouvements de danse. Et enfin le couple jaillit, libre et souple sous le maillot tatoué de blanc, pour résumer cette genèse nègre en une pantomime amoureuse, tandis qu'autour d'eux, la terre s'organise en plans symétriques et courbes harmonieuses qu'une lumière printanière *est censée* inonder. (399 ; je souligne)

¹⁹⁶ « Décorer (le support d'une œuvre) de scènes mythologiques, religieuses, d'ornements divers. »

On voit que la réception du spectacle par Levinson se fait en partie à travers le prisme de l'argument de Cendrars, auquel il renvoie, parfois sur le mode de l'ironie («qu'une lumière printanière *est censée* inonder») de la citation (« grand tam-tam») ou d'images similaires (« grouillement amorphe des vies à peine écloses» rappelle le « bouillonnement» de corps « encore en gestation» de Cendrars). Le cours de la narration semble suivre d'assez près celui de l'argument de Cendrars : création des animaux, arrivée des messagers des dieux sur échasses, création des hommes, puis du couple qui « jaillit, libre et souple sous le maillot tatoué de blanc,» seuls personnages libres de leurs mouvements.

Les indications sur les décors insistent sur leur gigantisme, et leurs aspects géométriques, mais également sur un sens de chaos, qui s'harmonise avec l'arrivée du couple. Avant leur arrivée, l'évocation de « carapaces, » de « costumes rudimentaires et rigides » de « crocodiles » et le rythme lent semblent évoquer un ballet d'animaux préhistoriques. L'évocation d'un mécanisme, dans la phrase de Levinson « les danseurs sont ainsi incorporés à toutes ces formes construites et stylisées, ... dissimulés par cette armature, ils *mettent en mouvement le mécanisme* » (399 ; je souligne) qui décrit l'association de la machine à l'humain, semble renvoyer à la modernité, et ce mouvement mécanique produire l'« inquiétante étrangeté » selon Freud. Comme le note Lepecki, la conception freudienne d'inquiétante étrangeté est liée au *mouvement* non familier : ¹⁹⁷

... indeed, it is striking how Freud's essay is filled with examples of the uncanny as motion misbehaving, motion improperly disturbing the homely sense of a

¹⁹⁷ Lepecki fait ici référence à l'essai de Sigmund Freud, d'abord publié en 1925, Sigmund Freud, *The Uncanny*, qui donne comme exemple l'épilepsie et ses convulsions incontrôlées, le mouvement des poupées mécaniques et des automates, et les « pieds qui dansent tous seuls », comme déplacements symboliques d'un objet qui doit rester à jamais caché: les organes génitaux de la mère.

body's 'normal' stance or normative behavior. This means that *the uncanny would be but motion unexpectedly defying the laws of the home*. (« The melancholic » 124 ; je souligne)

La description de Levinson semble donc confirmer une traduction sur le thème de l'étrangeté, qui semble influencée par l'argument, mais également par les éléments du spectacle lui-même.

Levinson critiquera ce ballet, auquel il ne pardonne pas le crime de « lèse-terpsichore » (Levinson 7) de donner le dessus aux arts plastiques sur la danse : « Aussi, quelle aberration que d'engager des danseurs vivants à imiter par des contorsions les formules des sculpteurs exotiques ! Jamais on ne fera œuvre de danseur en traduisant par des mouvements saltatoires les conventions propres aux arts plastiques » (300). Levinson s'attaque également dans le passage suivant au mélange indiscriminé des arts qui s'observait déjà dans les Ballets Russes dirigés par Diaghilev :

M. de Diaghilev asservit le danseur à la dictature orgueilleuse du peintre de décors; il donna à l'élément musical le pas sur l'inspiration chorégraphique en adaptant d'autorité à la scène des œuvres de concert se suffisant à elles-mêmes; il plia la danse à l'imitation forcée des modes de figuration picturale ou des conventions plastiques ...ce sont autant de crimes de lèse-terpsichore ! (7)

Ces critiques semblent relever d'un conservatisme de la danse conventionnelle et de la séparation des arts. Mais Levinson relève également l'« anthropophagie culturelle » des ballets Suédois :

Et puis, l'univers se rétrécit. Après l'Espagne et l'Orient, le Congo et le Bénin une fois annexés, il ne restera plus que le Groenland de l'esquimau Nanouk, ou bien les prairies des Sioux, à coloniser pour le ballet ; mais on sifflera, aux États-Unis, les Sioux ! Fokine lui-même a dû les remplacer par des Aztèques. (400)

En effet, les thèmes des Ballets Suédois sont empruntés aux légendes suédoises¹⁹⁸ et à un catalogue de danses et de sociétés « autres » (*El Greco* : Espagne ; La CDM : Afrique ;

¹⁹⁸ *Nuit de la Saint Jean, Les Vierges Folles.*

Within the Quota : Etats-Unis)¹⁹⁹ mais aussi à des « rituels européens » tels que le mariage bourgeois.²⁰⁰

Rolf de Maré, le directeur des Ballets Suédois, rêve de produire un catalogue des danses du monde²⁰¹ et a parcouru l’Afrique pour en ramener des documentaires de danse. Dans le passage cité plus bas, il inscrit subtilement le ballet en *préface* du spectacle ultérieur de Baker et en s’attribuant la « découverte » et le succès de cette dernière, en soulignant son rôle de pionnier et de « découvreur » pour le public français en recherche d’ « authenticité : »

Après la Création du Monde, *ballet nègre dansé par des Européens*, je fis connaître un autre aspect de l’art nègre en présentant une troupe laquelle appartenait Joséphine Baker, à qui ses débuts dans mon music-hall furent si favorables et qui en peu d’années devint une vedette internationale. Après avoir monté *Iberia*, je montais à Paris, *qui voyait pour la première fois un spectacle de ce genre, une véritable revue espagnole.* (« Naissance » 36 ; je souligne)

De Maré donnait à son travail une visée de répertoire encyclopédique des danses du monde, investissant le champ de la danse artistique de visées ethnographiques. Il créa un projet d’archive ethnographique de la danse. De Maré mentionne ainsi cet objectif, comme répondant en partie à un manque de documentation pour ses ballets :

¹⁹⁹ Darius Milhaud, le compositeur de la CDM, note : « De Maré devait entreprendre une tournée aux États-Unis et il désirait monter une œuvre américaine authentique, mais il ne savait pas à qui s’adresser. ... J’avais rencontré plusieurs fois Cole Porter ... je le lui présentai. Il lui proposa aussitôt de traiter un sujet qui convenait à merveille à sa musique : l’arrivée d’un jeune suédois à New York ... ce fut Charles Koechlin qui instrumenta sa partition, *pure émanation de Manhattan*, dans laquelle les nostalgiques blues alternaient avec les rythmes lancinants des rag-times. L’étrange collaboration entre le technicien du contrepoint et de la fugue et le brillant futur roi de Broadway réussit à merveille. Fernand Léger chargea Murphy, un américain, de faire les décors et *l’on vit surgir sur la scène des Champs-Élysées les gratte-ciel de Times Square* » (Milhaud 171-172 ; je souligne). Sur la représentation stéréotypée des États-Unis dans ce ballet, qui suivait la CDM dans la même soirée, voir Charles Batson, « America the Specular. Seeing an Americanism ».

²⁰⁰ *Les Mariés de la Tour Eiffel* de Cocteau est une critique virulente des valeurs bourgeoises attachées à l’institution du mariage

²⁰¹ Jacqueline Robinson note que de Maré « ... elaborated the large-scale project that was to play a fundamental role in the development of dance, not only in France but throughout Europe: the Archives Internationales de la Danse (A.I.D.) » (49).

Lorsque je dirigeais les Ballets Suédois, mes collaborateurs et moi éprouvions de grandes difficultés pour rassembler la documentation qui nous était nécessaire. Nous devions faire le tour des bibliothèques de Paris, parfois nous déplacer à l'étranger. (« Naissance » 36-37)

Il décrit ainsi ce projet de catalogue en 1931, après la fin des Ballets Suédois :

Les Archives internationales de la danse, telle sera mon œuvre définitive. Je veillerai à ce que la bibliothèque soit aussi complète et son service aussi parfait que possible.... Enfin une section importante sera consacrée à l'étude ethnologique et sociologique de la danse. (« Naissance » 38)

Rolf de Maré visait donc à une compagnie de ballet qui crée une « sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante » telle que les décrit Foucault, réunissant sur une scène (et dans les musées) des lieux, des personnes, des cultures normalement séparés par le temps ou l'espace géographique, sur le même mode que les spectacles ethnographiques, véritables zoos de la diversité humaine.²⁰² Le choix du thème des origines, dans la CDM, (et aussi du folklore scandinave dans les Ballets Suédois) semblait ajouter une dimension *temporelle* à cette volonté de classification qui devenait donc un archivage. Selon

Foucault,

... la volonté d'enfermer en un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes et tous les goûts, l'idée de constituer un espace de tous les temps, comme si cet espace pouvait être lui-même définitivement hors du temps, c'est là une idée tout à fait moderne : le musée et la bibliothèque sont des hétérotopies propres à toute culture. (30)

Le mode documentaire et hétérotopique était donc privilégié par De Maré. Selon Decoret-Ahiha, la démarche du chorégraphe et danseur Börlin de la CDM « s'inscrivait à

²⁰² Gocéné, le narrateur Kanak de Didier Daeninckx dans son roman *Cannibales*, raconte ainsi cette « hétérotopie coloniale » lors de l'exposition coloniale de 1931 : « L'exposition coloniale couvrait plus de cent hectares du bois de Vincennes, au-delà des fortifications de Paris. Cent hectares pour célébrer un empire de douze millions de kilomètres carrés peuplé de cent millions d'habitants ! ... *Un train électrique permettait aux visiteurs de parcourir le monde et d'aller d'un continent à l'autre le temps de fumer une cigarette* » (22 ; je souligne)

la croisée de deux modes d'appropriation des danses exotiques, entre l'ornemental et la tentative de reproduction. » (237) Elle note que ses chorégraphies se basaient sur des documentaires filmés par De Maré, le directeur des Ballets Suédois, en Afrique : « en visionnant les films tournés par De Maré au cours de ses voyages en Asie et en Afrique, Börlin essaya de capter la dynamique caractéristique des danses de ces contrées, d'en cerner les lignes et les placements fondamentaux pour les intégrer au sein de ses propres chorégraphies »(237). De même, selon Guido, critiques et chorégraphes, « tous perçoivent le vingtième siècle comme l'occasion d'observer à nouveau, notamment via le cinéma documentaire, les styles chorégraphiques des différentes époques et des différentes cultures » (26).

La réception de ce ballet par les artistes de l'avant-garde sera, à l'inverse de celle de Levinson, plutôt chaleureuse. Selon Archer Shaw, la CDM semblait cristalliser les stratégies esthétiques de l'avant-garde, en particulier celles des peintres simultanéistes, dont Cendrars était proche :

The Creation of the World epitomized what Critic Maurice Raynal considered 'new art and a new aesthetic sensibility.' Its concern for a fusion of art forms, seemed to mirror artistic ideas held by Robert and Sonia Delauney, Fernand Léger and other simultanist painters. *The Creation of the World* features a mélange of the arts; it also celebrated avant-garde thinking, and for this reason the production attracted a number of artists renowned for their innovative expertise. (109-110)

Pourtant, ce spectacle constituait-il véritablement une coupure d'avec le monde du ballet, représenté principalement par les Ballets Russes en 1923 ? Selon Levinson, dans le ballet *Schéhérazade* (1910) des Ballets Russes, les peintres avaient déjà pris le pas sur les musiciens, et les musiciens sur les danseurs.²⁰³ C'est ce ballet qu'il présente comme

²⁰³ Il est intéressant de noter que Dunoyer de Segonzac, en charge de régler le « cérémonial » de la *Fête Nègre* de Paul Guillaume en 1919, avait aussi publié quarante sept croquis de ce Ballet Russe *Shéhérazade*.

« une date décisive dans l’histoire du théâtre contemporain, voire dans celle du goût en général » (3) Levinson identifie d’autres précédents à la CDM, comme les maquettes du décor de la *Phèdre* de Bakst, qui incorporaient au décor « non seulement le costume, mais le mouvement de danse » (3). Les décors de Léger semblent donc poursuivre cette intégration de la danse et des costumes au décor, jusqu’à ne plus former qu’un seul élément mouvant. De plus, Levinson indique que dans la CDM,

Les insectes rampants sont préfigurés par certaines maquettes de Larionov copieusement reproduites dans les revues d’art. Les oiseaux font songer à la marche du Coq d’Or ; d’autres superstructures qui cachent le danseur aux managers de Picasso dans *Parade*. Les têtes de taureau semblent suggérées par les emblèmes crétois dans la *Phèdre* de Bakst. (399)

D’autres critiques de l’époque relèvent les similarités du thème primitiviste avec *Le Sacre du Printemps* (1913), événement des ballets Russes dans le monde de la danse. Un critique de l’époque, Gabriel Boissy, considère que La CDM est « une sorte de *préface* » de ce ballet, bien que celui-ci lui soit antérieur (Cité par Leroy, « Blaise Cendrars, au Premier » 139).

On voit donc que le phénomène de citationnalité, déjà observable au niveau de la genèse de l’AN, et symptomatique d’une impossibilité de « dire l’autre » selon ses propres termes, se retrouve également dans ce ballet.

VI. La Réécriture de l’Argument de *La Création du Monde* dans *Ma Danse*

Comme nous allons le voir, l’adaptation de « La Légende des Origines » s’assortit d’une plus-value d’étrangeté. En effet, celle-ci ne contenait pas d’aspect monstrueux, ni terrifiants. Cendrars et Léger offrent par contre une version de la culture africaine sous le

signe de l'intraduisible et du dissonant par la matérialité de la scène, mais peut-être plus accessibles encore par les images contenues dans l'argument. Le lieu autre, habituellement assorti de prestige, et censé forcer l'admiration du public, représenté dans l'espace scénique est donc ici un lieu *exotique et effrayant. que le spectateur est cependant en position de dominer.*

Une deuxième version de l'argument publiée à Paris dans le numéro 37 du journal *Ma Danse*, qui supprime la plupart des références à l'espace scénique du premier argument va convoquer un nouveau personnage central, celui du griot, dont les caractéristiques renvoient à l'animalité et au caractère irrationnel du meurtrier Febronio, déjà évoqué dans mon premier chapitre. Cette deuxième version de cet argument, publiée dans *Ma Danse*, apporte des modifications importantes :

-Cendrars contextualise les scènes par rapport à un passé proche et indique une scène *en devenir*, lancée vers le futur. Le « tohu-bou avant la création » du premier argument devient « une masse compacte encore en gestation. » Le mot *gestation* évoque en effet un processus, un moment dynamique tendu vers une résolution, et ajoute une dimension *organique* à la description de la scène.

- Cendrars évacue presque entièrement le réalisme de l'espace scénique décrit dans son argument, et qui avait, comme nous l'avons vu, la valeur prescriptive de didascalies. Cette renonciation à une posture de metteur en scène-chorégraphe s'accompagne d'un travail du texte qui devient moins succinct, mais dont certains éléments ajoutés semblent aussi indiquer une nouvelle visée pédagogique à ce texte. L'autorité de Cendrars sur les danseurs est donc ici déplacée vers les spectateurs de ce spectacle, grâce à cette nouvelle fonction pédagogique du texte. De plus, cette version crée un univers beaucoup plus

personnel, qui apparaît plus irrationnel que dans la première version. Ces modifications concernent également le processus de création des créatures, le rôle amoindri des dieux, et la création du personnage du griot, qui apparaît ici pour la première fois. Cet univers renvoie selon moi aux conceptions raciales de Cendrars, tout autant qu'à une expérience traumatique et violente de la corporalité, comme nous allons le voir.

Examinons donc la manière dont Cendrars renonce à sa posture de chorégraphe, envisagée comme nous l'avons vu, depuis la *Fête Nègre* en 1919, et qui était perceptible dans l'évolution de la répartition des rôles des multiples collaborateurs de ce ballet.

Dans cette deuxième version de l'argument publiée dans *Ma Danse*, les références à l'artificialité de l'espace scénique sont presque toutes supprimées (éclairages, rideau) ainsi que l'évocation des *danseurs*.²⁰⁴ On entre ici directement dans un univers fictif. Les références à la lumière des éclairages sont remplacés par des éléments cosmiques : « les derniers éclairs sillonnent le ciel lourd ... la lumière se durcit dans le ciel...les nuages disparaissent. Le ciel est pur...La lune et les étoiles s'allument » (*Ma Danse* 465-466). On remarque aussi que « La scène ... s'illumine violemment » devient « la lumière se durcit dans le *ciel*, tandis que singes et insectes se poursuivent *sur terre* » ce qui oriente ce texte vers la fiction de l'univers diégétique. Cette version de l'univers du ballet publiée dans *Ma Danse* évoque une altérité plus radicale, plus menaçante, d'autant plus qu'elle est présentée comme une évidence, en ouverture de l'argument. Le « Lever du *rideau* très lent sur la *scène* noire » (Argument 461), de la première version est ici remplacé par « Le ciel et la terre viennent de se départager » (*Ma Danse* 465). Il y a donc ici la recherche d'un effet de choc, de surprise, de dépaysement immédiat :

²⁰⁴ A l'exception de la mention d'un « décor tragique de hautes montagnes » et d'« échasses » (*Ma Danse* 465).

Le ciel et la terre viennent de se départager. Les Grands Maitres de la Création NZAME, MEBERE et N'KWA se dressent dans un décor tragique de hautes montagnes. Les derniers éclairs sillonnent le ciel lourd. On aperçoit au milieu de la scène un tas confus de corps entremêlés, une masse encore en gestation. Nzamé, Mébère et N'kwa, les trois déités de la Création, font les incantations magiques autour de cette masse informe. (*Ma Danse* 465)

L'utilisation de l'adjectif « tragique, » terme renvoyant une terminologie théâtrale, renforce l'idée de destinée et le sens commun de ce terme (malheureux, effrayant) préfigure un destin funeste pour ces personnages. De plus, le recours à des majuscules semble constituer une référence au gigantisme de ces trois dieux de huit mètres de haut.

L'accumulation de termes aux sonorités exotiques, et n'appartenant pas au vocabulaire des spectateurs, est remarquable dans ce paragraphe, décrivant la création des animaux, et qui précède celle du groupe des griots. Celui-ci abonde de noms aux sonorités exotiques pour le spectateur et le lecteur :²⁰⁵

Apparaissent d'abord les Grands Fétiches. D'abord les Nains, Onokolo et Nyama, les Maitres de la Brousse Inférieure ; puis les Géants, Guinnârou et yebem, les maitres de la Brousse Supérieure. Ils créent Ntuentué, les Insectes-guinné, et Bvoû, les Singes-guinné. (*Ma Danse* 465)

Cendrars ajoute ici de nombreux détails non pertinents pour le déroulement du spectacle ou l'« épaisseur » des personnages (en particulier tous les noms propres, auxquels il ajoute une ponctuation fantaisiste), mais qui semblent démontrer ses connaissances et comporter une intention *pédagogique*. En effet, la structuration du texte en apposition lui permet de placer en équivalence des termes africains et ce qui apparaît comme leur traduction en français : « Ntuentué, les Insectes-guinné, et Bvoû, les Singes-guinné ... Murkwé-Léza, les oiseaux de la pluie ... leurs messagers, les Malakas ... » Cette

²⁰⁵ Ce texte semble faire aussi référence au titre du poème de Cendrars *Les Grands Fétiches*, qui fut inspiré par une visite de sculptures et de masques africains au British Museum en 1916.

structure place le nom « africain » en premier, et sa « traduction » à sa suite. Pourtant, aucun de ces personnages ne figurait dans le conte écrit. Ces personnages ajoutés semblent n'appartenir à aucune catégorie du réel : insectes, animaux, humains, les distinctions de catégories du vivant s'effacent, comme pour reconstituer un grand chaos avant leur « découverte » et leur différenciation par la science. Ce sentiment d' « anarchie cosmique » est renforcé par le retrait des dieux de la scène, élément nouveau apporté à cette version, qui « disparaissent pendant le grand tam-tam »²⁰⁶ de la création des êtres intermédiaires entre les animaux et les humains, dont les « griots » et les « vampires. »

Dans cette version, la première incantation des dieux a pour résultat la création des « grands fétiches », « nains », « maitres de la brousse inférieure » et « supérieure, » « insectes, » et « singes-guinnés, » catégories qui apparaissent principalement animales, mis part pour les « nains, » personnages aux caractéristiques physiques hors normes qui sont donc animalisés. Il est difficile, cependant, d'identifier la catégorie des « grands fétiches » car le fétichisme privilégié par les ethnologues, comme le note Van Gennep, ne renvoie à rien de précis.²⁰⁷ L'étape intermédiaire de la création des végétaux, suivie de leur transformation en animaux dans la première version, est donc supprimée. Ensuite, les messagers des dieux arrivent sur des échasses, et de nouveaux êtres sont créés (deuxième étape de la création), qui semblent constituer une catégorie intermédiaire entre les « animaux » de la première création et les humains, (le couple, étape ultime de cette création).²⁰⁸

²⁰⁶ Élément devenu « indispensable » pour tout spectacle *nègre*, depuis les romans coloniaux, tels le *Roman d'un Spahi* (1881) de Pierre Loti.

²⁰⁷ Voir p. 76 de cette thèse.

²⁰⁸ Cette version de la création se conclut sur une phrase ajoutée après le baiser du couple : « C'est le printemps *de la vie humaine*. » Or, si le printemps est une référence occidentale au renouvellement et à la

Les dieux, cependant, n'interviennent pas directement dans la création de ces êtres intermédiaires : « Nzamé, Mébère et N'Kwa disparaissent dans le grand tam-tam » (*Ma Danse* 466). Ces derniers se contentent d'envoyer leurs messagers : « les Malakas montés sur échasses. » Ces messagers sur échasses dominent donc les êtres ainsi créés, mais sont d'une hauteur moindre par rapport aux dieux hauts de huit mètres. L'artifice des échasses contribue donc à situer de manière visuelle leur position hiérarchique intermédiaire entre les dieux et ces êtres. Voici donc la description de la création de cette catégorie intermédiaire, située entre celle des « animaux » et celle du couple :

Tout ce qui restait à terre d'êtres informes apparaissent sournoisement, entrent dans la ronde et l'entraînent frénétiquement jusqu'au vertige. Ce sont les N'guils, les imprécateurs, *les griots, les sorciers, les magnétiseurs, les vampires, les féticheurs, males et femelles.* (*Ma Danse* 466 ; je souligne)

On voit que les griots sont inclus dans ce groupe, et apparaissent pour la première fois dans cette version. Ils apparaissent donc situés comme des êtres « intermédiaires » entre les animaux et les hommes, aux cotés de vampires, sorciers et magnétiseurs. Ils sont donc assimilés à des êtres aux pouvoirs magiques, voire « maléfiques, » et placés à un moment de l'évolution antérieur à celui du couple des humains, qui comme nous l'avons vu, semble représenter un stade plus avancé de « civilisation, » ce qui se traduit dans la chorégraphie par le vocabulaire chorégraphique classique du pas de deux. De plus, le couple des humains fera l'objet d'une troisième création distincte.

La description de cette catégorie d'êtres intermédiaires, et à laquelle appartient le griot, présente de grandes analogies avec certains éléments de la description du brésilien psychopathe Febronio, un tueur en série sur lequel Cendrars « fait un reportage » dans *La*

création, c'est également le titre du premier grand ballet primitiviste des ballets Russes en 1913 : *Le Sacre du Printemps*. On voit donc ici la trace d'une référence intraculturelle, à un événement symbolique de la création, le printemps, mais également à autre ballet occidental primitiviste des Ballets Russes. Ce thème primitiviste est, rappelons-le, un des lieux communs de l'avant-garde.

Vie Dangereuse. Cendrars y décrit ainsi ce meurtrier qui le fascine, et qui est emprisonné dans le pénitencier des Noirs de Rio :

Comme la plupart des *medicine-men* d’Afrique qui manient le fer et le feu [et qui] sont des *empoisonneurs*, ... leur hiérarchie se décompose en *démiurges*, devins, *sorciers*, *hommes-léopards ou loup-garous*, *cadavres-ambulants*, juges, guérisseurs, montreurs de larves. (534 ; je souligne)

On voit en effet les similarités entre cette énumération²⁰⁹ et celle du passage précédemment cité. Elles consistent en un choix de catégories irrationnelles, qui défient celles des classifications établies par les sciences entre animaux et humains par exemple, mais également celles entre les humains et les dieux (« démiurges ») ou entre les communs des mortels et ceux affublés de pouvoirs spéciaux (les « devins. ») Le « vampire, » être aux pouvoirs potentiellement plus dangereux que le « devin, » est également évoqué⁷ pour décrire Febronio. Cendrars écrit en effet : « Son arrestation est due non pas aux *exploits du vampire*, mais, comme on va le voir, à la conduite du prophète illuminé » (*La Vie Dangereuse* 536 ; je souligne).

De plus, Cendrars établit une correspondance entre le déséquilibre mental de Febronio, tueur en série, et la figure du *conteur*, dans un courrier à Jacques-Henry Levesque reproduit dans *J’écris. Écrivez-moi* : « J’ai mon histoire de Febronio à terminer. Après le poète, le romancier, l’essayiste, le voyageur, *il faut parler du conteur* » (97 ; je souligne). Cendrars crée donc un lien entre la figure du griot et un monde magique, sacré, et potentiellement violent. Selon Cendrars, le conteur, l’écrivain vitaliste ne peut être qu’une brute violente. Selon Le Quellec-Cottier, « L’Afrique représente pour lui une énergie brute, une force de dégénération qui s’impose face à l’Europe qu’il

²⁰⁹ L’énumération est cependant un des procédés stylistiques privilégiés de Cendrars, mais les ressemblances vont ici au-delà de l’imitation du simple procédé stylistique.

méprise et à l'Amérique qu'il juge trop mercantile » (Préface xiii). Elle rappelle les motivations des artistes de l'entre-deux guerre fascinés par l'art nègre : « rejeter les codes d'une civilisation qui a conduit à la faillite et à la destruction, être inadapté, hors normes, comme un primitif moderne. » (xiv). Comme Moravagine, son autre héros psychopathe éventreur de femmes dans ce roman du même nom, le conteur africain est celui qui vit la violence et le sacré comme forme ultime d'action. Sa manière très particulière de s'opposer à l'intellectualisme bourgeois²¹⁰ s'exprime clairement et de façon extrême lors qu'il intime « Si tu veux vivre, tue » (*Moravagine* 204).

Le personnage du griot est également altérisé par le déplacement significatif des adjectifs *mâles* et *femelles* à tout l'ensemble de ces êtres, dans cette deuxième version. Examinons les personnages de la ronde²¹¹ du « vertige final » de l'accouplement de l'homme et de la femme dans la *première* version :

Et pendant que le couple exécute la danse du désir, puis de l'accouplement, ce qui restait par terre d'êtres informes apparait surnoisement et se mêle à la ronde et l'entraîne frénétiquement, jusqu'au vertige. Ce sont *les N'guils, les imprécateurs mâles et femelles*, les sorciers, les féticheurs. (*Argument* 462)

On voit qu'ici, les adjectifs *mâles* et *femelles* ne s'appliquent qu'aux « *N'guils, les imprécateurs*. » Ils ne concernent qu'une partie du groupe représenté. Pourtant, dans la version suivante publiée dans *Ma Danse*, et qui, comme nous venons de le voir, comporte une dimension plus menaçante, cette catégorie s'enrichit des griots et autres vampires, auxquels vont maintenant aussi s'appliquer ces adjectifs *mâles* et *femelles*. Ce déplacement de la portée des deux adjectifs *mâle* et *femelle* va constituer une nouvelle

²¹⁰ Rappelons que Cendrars considère en effet que la guerre l'a « sauvé » de l'intellectualisme qui le « guettait » (*Bourlinguer* 166) comme nous l'avons à vu la page 20 de cette thèse.

²¹¹ La figure de la ronde est souvent utilisée pour représenter une sorte de transe croissante et collective, de fureur dionysiaque, par exemple dans *Le Sacre du Printemps* (1913) des Ballets Russes de Diaghilev, un autre ballet primitiviste très célèbre.

altérisation des griots qui passe par leur *animalisation*. On a en effet dans cette nouvelle version « les N'guils, les imprécateurs, les griots, les sorciers, les magnétiseurs les vampires, les féticheurs, mâles et femelles. »

De plus, l'attribution de ces deux adjectifs *mâles* et *femelles* peut aussi être lue comme une attribution simultanée de deux genres au groupe de personnages qu'elle décrit. En effet, une « idole noire » terrifiante, que Cendrars allait dans son enfance voir en cachette dans un livre interdit de son père, était « hermaphrodite » : « L'idole de bois avait deux seins. En y regardant de plus près elle était aussi pourvue d'un sexe masculin » (*Tour Eiffel Sidérale* 262). C'était, écrit Cendrars, « une idole cubique, aux yeux démesurés, aux dents grimaçantes, ce qui me terrorisait, et je me sauvais au bout du corridor, chancelant, claquant des dents, moite de frayeur » (*Tour Eiffel Sidérale* 258). Cette terreur semblait s'accompagner d'un certain plaisir voluptueux, sensuel : « J'en avais pour la journée à savourer ma peur » (*Tour Eiffel Sidérale* 258) sans que rien ne puisse le détourner de cette « curiosité malsaine » (*Tour Eiffel Sidérale* 262). Il est donc possible que Cendrars ait voulu représenter les caractéristiques perçues dans cette idole au personnage inquiétant du griot. L'altérité radicale que Cendrars conçoit pour sa figure du griot dans ce ballet, et qui s'étend aussi aux noirs qu'il rencontre dans la vie réelle, comme on peut le voir dans sa description sous forme de *documentaire* de Febronio, est donc constituée d'un mélange de folie, de violence, et de pouvoirs surhumains potentiellement maléfiques.

Les éléments fournis par l'analyse de ce ballet la CDM dans ce chapitre permettent une nouvelle lecture de ce dernier dans toutes ses dimensions idéologiques et

politiques. En effet, cette critique de Felicia Mc Carren au sujet du pamphlet *Bagatelles pour un Massacre* de Céline peuvent également en partie s'appliquer au ballet la CDM :

The ballets have been misread as the frivolous or light-hearted expression of Céline 's imagination, divorced from both the reactionary politics and the radical inventiveness of his prose. Such readings ignore the dark forces in the ballets as well as the dark underside of Céline 's own personal interest in the dance ... They also ignore the rhythmic compositional structures unique to Céline 's writing and closely connected to dance and the tradition of dance pathologies within which Céline 's work must be read.”(*Dance Pathologies* 174)

En effet, s'il est difficile de considérer le ballet la CDM comme une œuvre frivole, étant donné son caractère hiératique et menaçant, il faut cependant à l'évidence, comme ce chapitre le démontre, prendre en compte dans son interprétation les convictions idéologiques de Cendrars très marquées, qui racialisent et essentialisent le nègre en le figeant, dans cette réécriture de « La Légende de la Création, » dans un imaginaire barbare et brutal valorisé par Cendrars.

Le ballet *La Création du Monde* a été adapté à nouveau plus récemment sur la scène Genevoise, en 2001, et présenté en conjonction avec une exposition du même nom au Musée d'art et d'Histoire de Genève.²¹² Il semble que la position du rejet et de l'altérisation ait été également adoptée lors de cette adaptation. Harmut Regitz décrit ainsi la scène des trois dieux : « Their strutting silhouettes exhude an *alienating fascination* as the expression of *something entirely incomprehensible* » (46 ; je souligne), ce qui semble montrer que les producteurs de ce spectacle aient choisi, eux aussi, d'insister sur l'étrangeté de l'autre africain.

²¹² *La Création du Monde: Fernand Léger et l'art Africain dans les Collections Barbier-Mueller*. Musée d'art et d'Histoire de Genève. 25 octobre au 25 février 2001. Un ouvrage portant le même nom sera publié: par Norman Abramovic, et Fabrice Hergott : *La Création du Monde : Fernand Leger et L'art Africain dans les Collections Barbier-Mueller*.

Le critique de danse contemporain André Lepecki note un “blocage épistémologique” par rapport à l’étude de danses étrangères, qui se traduit par un recours à deux attitudes possibles :

if one must be careful with the dangers of universal discourses that erase any sort of cultural identity in the name of a dubious progressive ideology of sameness, (for this 'sameness' is basically the imposition of a Western cultural model), one must also be careful with discourses that give up the Other to a radical mysteriousness, reminiscent of what Edward said called 'orientalism.' (« For a Sensorial » 165 ; je souligne)

Si les versions écrites de « La Légende des Origines » du missionnaire Trilles dans ses *Proverbes, Contes et Légendes Fang* et de Cendrars dans son AN semblaient illustrer la première de ces approches, en effaçant les différences perçues et en manipulant le texte pour l’adapter aux codes sociaux de ses publics cibles, une attitude de traduction/adaptation d’altérisation radicale dans la version de la CDM enferme par contre l’autre africain dans une étrangeté menaçante, qui vient renforcer les discours dominants sur l’Autre noir.

Conclusion

Comme nous l'avons vu dans ce travail, l'attitude de déni de la situation coloniale en Afrique par Cendrars lui permet de séparer de manière artificielle et superficielle l'AN de sa genèse coloniale. Cette position, qui semble ne pas en être une, influence à son tour une certaine réception critique de cette œuvre qui focalise sur les aspects stimulants de cette œuvre sur l'écriture de Cendrars.

Le fait que Cendrars ne condamne pas cette histoire coloniale, exalte le caractère viril et aventurier des conquérants et missionnaires, et de plus, perpétue les discours coloniaux présents à l'intérieur de ces textes en les reproduisant et en les insérant dans le domaine de la littérature métropolitaine, positionne cette œuvre sous le signe du conservatisme, bien plus que sous celui de la coupure transgressive. Comme le note Fauchereau, il est généralement impossible d'établir des coupures nettes et précises entre les courants artistiques, aussi avant-gardistes soient-ils, car chacun puise dans les apports de ses prédécesseurs : « Malgré les implications offensives du terme, une avant-garde n'est pas quelque chose de défini et de définitif dans son acception culturelle, mais quelque chose qui finalement fond et colore le milieu ambiant jusqu'à finalement y disparaître » (533). Selon lui, « L'impression générale est que les ismes sont une réaction romantique diversement exprimée contre le rationalisme, un défi à la logique et au réalisme » (526).

La valorisation de la sauvagerie, et l'appropriation de productions culturelles africaines chez Cendrars (et une grande partie de l'avant-garde primitiviste) ne suffisent pas à restituer le point de vue africain dans l'AN, chose par ailleurs impossible, ni à en offrir une version plus transgressive. Comme nous l'avons vu, Cendrars transfère dans le champ de la littérature et de la danse un texte déjà fortement médié par ses collecteurs coloniaux. Lui-même se place en position d'autorité par rapport à ces textes, à travers les paratextes qui les encadrent, et les différentes postures, (africaniste, ventriloque, psychiatre, transposeur, traducteur, auteur, pédagogue) qu'il adopte par rapport à eux.

L'AN traduit-elle, en fin de compte, l'admiration de Cendrars pour les aventuriers, les hommes d'armes, conquérants, acteurs directs ou indirects de la colonisation ? En choisissant de citer dans sa bibliographie des personnages tels que l'explorateur Stanley, plutôt que de mentionner les noms des conteurs africains, comme certains de ses auteurs sources l'avaient fait, Cendrars montre plus de considération envers ce type d'explorateurs. C'est à ces acteurs européens de la colonisation qu'il attribue sa dette culturelle, tandis qu'il occulte celle qu'il a envers les conteurs africains. Cendrars partage le prestige de cette œuvre avec eux en publiant cette œuvre sous son nom d'auteur et en citant ces explorateurs, ethnologues coloniaux et missionnaires linguistes dans sa bibliographie.

Comme nous l'avons vu, l'appropriation des contes par Cendrars ne s'assortit pas d'un travail conséquent de création. Celui-ci effectue principalement la sélection de ces textes, et leur agencement selon un mode de classification qui s'inspire de ceux de ses sources coloniales. Ses modifications très minimales de ces textes visent surtout à leur donner un registre plus familier à travers l'utilisation d'un présent de narration qui

remplace le passé simple, des modifications de la ponctuation qui donnent un rythme plus marqué à ces textes, et l'ajout de tournures empruntées à l'oral populaire de son époque, utilisations d'un lexique et d'une grammaire « démotiques » comme nous l'avons vu.²¹³ Ces réécritures mimiques des textes déjà compilés avant lui par des missionnaires et des administrateurs coloniaux, comme nous l'avons vu, ne sont pas systématiques et semblent parfois arbitraires. La part créative de l'auteur Cendrars doit donc être largement minimisée dans cette œuvre.

L'avènement de l'irrationnel, conséquence de l'adoption de stratégies de l'oubli des codes bourgeois « passéistes » parmi l'avant-garde de l'entre-deux guerres, se présente chez Cendrars par la mythologie virile d'une supposée barbarie originelle du *nègre*, qu'il partagerait avec les conquérants occidentaux, et dont une des particularités serait une « grammaire chancelante, » non seulement du langage mais aussi du corps. Il exprime cette notion, comme nous l'avons vu, dans son hommage à Börlin.²¹⁴

Cette absence de technique qu'il perçoit et valorise chez Börlin fait écho à cette « rebarbarisation » souhaitée non seulement au niveau de l'écriture, mais aussi dans le domaine de la danse. Cette coupure souhaitée avec les normes bourgeoises du corps passerait par l'oubli de conventions kinesthésiques et une nouvelle « discipline » du corps qui paradoxalement va jusqu'à sa constriction et sa négation totale dans le ballet la CDM. En effet, dans ce spectacle, la mobilité du décor prend le pas sur celle des danseurs en les

²¹³ Sous-chapitre 3.III. La Réécriture de « La Légende des Origines » par Cendrars.

²¹⁴ Voici le début de cet hommage, déjà cité plus haut : « J'ai dit un jour à Jean Börlin : 'Mon vieux, tu ne sais pas danser.' Et je lui expliquai 'Comprends-moi bien. Tu es sur le même plan que *les matelots, les mulâtres, les nègres, les sauvages*, et c'est ce que j'admire le plus en toi. Avec tes pieds de paysan suédois, tu te places exactement aux antipodes des Ballets Russes, *tu bouscules la tradition du ballet français ...*' (Hommage 123 ; je souligne).

englobant dans son mouvement. Pourtant, l'ensemble, dit Levinson, « ...n'approfondit point ni ne distribue l'espace ; *il le mure* » (393 ; je souligne). Ce manque d'humanité et cette notion d'oppression, dûs à *l'hypertrophie des costumes*, que Barthes considère comme l'une des trois « pathologies » possibles du costume de théâtre,²¹⁵ rend également difficile l'expression *par les corps* de la dimension sociale du spectacle.²¹⁶ Cette hypertrophie des décors participe donc d'un aplanissement des relations sociales et politiques entre la culture représentée et celle qui l'englobe et la représente. De ce fait, les relations de pouvoir inhérentes au processus, long et complexe comme nous l'avons vu, de traduction et de médiation multiples de « La légende des Origines, » est ici à nouveau effacé.

L'intérêt de ces costumes aujourd'hui tient peut-être au fait qu'ils constituent de manière parfois littérale (par exemple, le singe du décor) des traces mémorielles des stéréotypes de l'avant-garde et de la France de l'entre-deux guerre concernant les noirs d'Afrique subsaharienne. Des représentations basées sur des travaux d'ethnographie,²¹⁷ des restants d'anthropologie raciale qui plaçaient les noirs comme des chaînons inférieurs entre l'homme et l'animal, et une imagerie irrationnelle dans l'argument de Cendrars. Cette hypertrophie de la peinture et du décor qui prennent le pas sur les corps dans la

²¹⁵ « Les Maladies du Costume de Théâtre » (53-62).

²¹⁶ Ou le concept de *gestus social* de Brecht que Barthes décrit ainsi : « Toute œuvre dramatique peut et doit se réduire à ce que Brecht appelle son *gestus* social, l'expression extérieure, matérielle, des conflits de société dont elle témoigne. Le *gestus*, ce schème historique particulier qui est au fond de tout spectacle, c'est évidemment au metteur en scène à le découvrir et à le manifester. Il a à sa disposition, pour cela, l'ensemble des techniques théâtrales : le jeu de l'acteur, la mise en place, le mouvement, le décor, l'éclairage, et précisément aussi : le costume » (53).

²¹⁷ Cendrars avait conseillé à Léger d'utiliser trois couleurs, le blanc, l'ocre et le noir, censées selon ses recherches être les trois couleurs utilisées au cours de rituels en Afrique, auxquelles Léger avait ajouté le bleu et le jaune, qui appartenaient à sa palette de peintre à cette époque ; voir aussi les recherches de Léger en matière de masques africains ; les documentaires de Rolf De Maré sur lesquelles Börlin avait basé la « chorégraphie » aspects déjà évoqués dans cette thèse.

CDM (et le fait que la première adaptation scénique de la « Légende des Origines » ait été commandée par le premier marchand d'art nègre Paul Guillaume) contient également cette mémoire de la fascination ambiguë de l'avant garde pour les *arts nègres*.

Archer Shaw note que

The postwar period, then, was one of spiritual, stylistic and ideological ambivalence. And responses to *l'art nègre* fell between these stools. In conservative camps, it was absorbed into a grander aesthetic that represented colonial triumph and French imperialism, while for the avant-garde it was a cruel tool used to *épater le bourgeois*, to shock middle-class sensibilities. (66)

Elle note aussi l'appropriation plus poussée de l'art nègre dans le *décor d'intérieur*, c'est-à-dire dans le *domaine du privé*, mais qui est restée réservée à une élite :

L'art nègre introduction to interior design was initially linked to colonial conquest, and was directly related to the taste of Paris's wealthy elites. It was the preserve of expeditioners and collectors who acquired African objects as trophies of their travels. The home of Georges-Marie Haardt, organizer of the 1925 'Croisière Noire' expedition to Africa, which was featured in *Vogue* on his return, typified this colonial style. (67)

Cette appropriation des productions culturelles *nègres* dans le privé de la décoration d'intérieur du domicile prit une tournure plus radicale en se transférant au domaine du corps. On peut voir en effet la pratique surprenante de greffes médicales de testicules de singes, effectuées par un savant russe en France, comme un prolongement de ce fantasme d'appropriation de caractéristiques souhaitées, mais au niveau corporel cette fois.

Berliner rappelle ainsi ces expériences médicales surprenantes que Serge Voronoff (1866–1951) a conduites dans la France des années 1920 :²¹⁸

Voronoff, a naturalized Russian Jewish émigré, invented and practiced a *method of rejuvenation by grafting monkey testicles into the scrotum of senile, often*

²¹⁸ Carole Reynaud-Paligot rappelle dans son ouvrage *La République Raciale* que Paul Broca présenta en 1869 un mémoire qui établit un étroit parallèle anatomique entre l'homme et le singe. (35) Les théories selon lesquelles les noirs seraient le « chaînon manquant » entre le singe et l'homme blanc sont répandues depuis le dix-neuvième siècle, et l'anthropométrie vise à les démontrer.

impotent, men. His patients, he claimed, regained their youthful vigor in more ways than one. Voronoff was an international celebrity, training numerous doctors and having his scientific studies translated into several languages. Holding a post at the Collège de France, Voronoff was a serious, albeit controversial, scientist who attempted to advance science but who practiced weird medicine, even by contemporary standards. (307; je souligne)

Berliner établit un parallèle entre cette pratique et un roman de Félicien Champsaur publié en 1929, *Nora, la Guenon Devenue Femme*, description qui évoque avec une approche raciste à peine voilée le personnage de Joséphine Baker. Le roman s'ouvre sur Nora, dansant presque nue sur la scène des Folies Bergères, une femme-guenon née de l'union d'un homme et d'un singe, et à laquelle des scientifiques avaient implanté des ovaires d'une princesse russe et la glande pinéale d'un homme.

Selon Berliner, le roman de Champsaur, une fictionalisation des pratiques du docteur Voronoff évoquées plus haut, évoque les croyances et les anxiétés de l'entre-deux guerre au niveau de la race, mais aussi de la *réjuvenation*, et de la *sexualité*,²¹⁹ qui se traduisent par des stratégies compensatoires d'anthropophagie culturelle. Cette idée de l'appropriation par la greffe (une variante de la posture de ventriloque chez Cendrars) est aussi le principe de base de l'AN. En effet, Cendrars cite un extrait d' « Anti-Poétique » de Ramuz dans sa conférence Poètes donnée à Sao Paulo le 12 février 1924, et reproduite dans le recueil *Aujourd'hui*, qui mentionne littéralement la greffe au niveau du langage comme procédé de création :

L' 'art, ' on sait ce que c'est : c'est du greffé sur du déjà greffé. Or, comme tous les greffeurs savent, on ne greffe que sur le sauvage. On ne greffe que sur le sauvageon : C'est comme ça que nous greffons. (Ramuz cité par Cendrars, Poètes 88)

²¹⁹ Berliner écrit à ce sujet: « Champsaur's novel truly opens to us an alien world of interwar beliefs and anxieties not only about race but also about rejuvenation and sexuality » (307).

L'AN et le ballet la CDM participent de cet imaginaire de la greffe qui supplée à des manques du même, mais cherche également à contraindre ces textes et ces corps étrangers perçus comme menaçants pour l'hégémonie européenne. La *greffe transculturelle*, perçue comme *mixité transraciale*, peut donc s'effectuer simultanément dans les deux sens. Elle peut en effet consister en des imports vers le centre de textes et de valeurs fantasmatiques associées à des *corps étrangers*²²⁰ et en l'imposition de valeurs du centre, occidentales, *sur* ces corps et ces textes étrangers.

L'exaltation du vertige primitif des corps dans l'argument de Cendrars, qui contraste avec la version scénique des corps contraints, renvoie aussi à un imaginaire du corps personnel chez Cendrars, imaginaire qui vacille entre l'excès et l'aliénation d'un corps limité, car il est amputé. Une note écrite par Cendrars, reproduite pour la première fois dans un ouvrage sur les désordres neurologiques chez les grands artistes par Tatu, évoque l'expérience par Cendrars de sa perception persistante de son bras amputé qui devient un *membre fantôme*. Il indique des variations entre des états extrêmes, entre la perte du sentiment de corporalité et son exacerbation, assortie de douleurs atroces, voire d'une aliénation de son propre corps perçu comme *étranger ou comme celui d'un cadavre*. Cette note de Cendrars porte le titre « Le Schéma Corporel »:

De la simple gêne à la douleur atroce. Le membre phantôme.
Le sentiment de la corporalité est anéanti, troublé, ou exacerbé de la simple gêne à la douleur atroce du sentiment de l'existence du corps ; les troubles négatifs se traduisent par la perte du sentiment de l'existence du corps et aboutissent à l'extrême à l'état de dépersonnalisation ou avec des idées plus ou moins

²²⁰ C'est aussi le titre d'une pièce du chorégraphe français d'origine algérienne Kader Attou, qui inclut des réflexions sur l'altérité à travers la danse, et dans laquelle les danseurs incorporent des mouvements issus de traditions chorégraphiques différentes mais non hiérarchisées. « Ces réflexions sur l'altérité fondent une équipe où l'on vit avec ses différences culturelles mais ceci n'est pas le sujet du spectacle. Kader se questionne sur ' la condition humaine ' et sa danse, à partir d'un vocabulaire très riche, nous montre une humanité dansante où le rapport à l'autre s'installe tantôt dans la fragilité, tantôt dans le conflit, tantôt dans la poésie » peut-on lire au sujet de cette pièce sur le site du Centre Chorégraphique National de la Rochelle, dont Attou est le directeur depuis 2009.

délirantes le malade considère son propre corps comme celui d'un étranger ou même comme véritable cadavre.

Un phantôme se voit et n'existe pas alors que le membre phantôme existe et ne se voit pas. L'ablation d'un membre est un traumatisme c'est aussi un traumatisme psychologique. L'amputé perçoit par 'en dedans' un membre que l'observateur ne perçoit pas par 'l'extérieur' ou dont il ne peut que constater l'absence. A une destruction objective ne correspond pas une destruction subjective. (Reproduit par Tatu 151 ; souligné dans le texte)

C'est aussi entre ces deux perceptions extrêmes d'un corps exacerbé et d'un corps réprimé, que la représentation du corps *nègre* se situe dans l'entre-deux guerres. On peut peut-être voir aussi dans ce ballet sans corps des « membres phantômes, » liés à cette terreur morbide, qui « existent, mais ne se voient pas. » Ce sentiment est vécu de manière personnelle dans le cas de Cendrars à la suite de son amputation à la guerre.

Le grand paradoxe de ce théâtre qui se veut ritualisé, relevant d'une stratégie de l'oubli et d'un « retour » souhaité à une spiritualité censée avoir été sacrifiée par la modernité, est qu'il se base pourtant sur un texte recueilli et approprié par un missionnaire occidental, investi de responsabilités évangélisatrices au sein de l'entreprise coloniale française en Afrique.²²¹ Si cette œuvre véhicule une quelconque « spiritualité, » celle-ci est donc pour le moins syncrétique et le résultat de réécritures christianocentristes.

Comment réévaluer ces œuvres aujourd'hui ? Tout d'abord, le tabou relevé par Meizoz sur l'antisémitisme de Cendrars, et j'ajoute à mon tour à l'issue de ce travail, celui portant sur l'idéologie racialisée de Cendrars, doivent être levés si l'on accepte le postulat de base que l'auteur, tout comme la critique littéraire, ont une responsabilité politique. Parce que c'est un auteur dont les apports sont importants dans le domaine de la poésie moderne, mais surtout parce que son œuvre cristallise les paradoxes, à un

²²¹ Et réinvesti de valeurs chrétiennes, comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre de ce travail.

niveau plus vaste, de toutes les avant-gardes de l'entre-deux guerre. Préconisant une coupure radicale avec le passé, celles-ci sont parvenues à apporter des éléments déterminants pour les courants esthétiques ultérieurs, mais qui sont restés ancrés, surtout dans le domaine racial et du genre, dans un épistème dont les bases scientifiques dataient de l'anthropologie raciale du dix-huitième et du dix-neuvième siècle, et dont certains signes sont toujours visibles aujourd'hui.

En effet, dans le discours du Président français Nicolas Sarkozy à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar en 2007, auquel Achille Mbembe a écrit une réponse percutante,²²² et qui est reproduit dans son intégralité dans l'ouvrage de Pierre Franklin Tavares, on trouve des points de comparaison frappants avec les discours racialisés étudiés dans cette thèse. Selon Sarkozy, « l'Occident a reconnu dans l'art africain des formes de beauté *qui avaient jadis été les siennes* et qu'il éprouvait le *besoin de ressusciter* », niant ainsi toute originalité et toute subjectivité dans l'art africain et présentant ce dernier comme étant situé à un stade « préhistorique » des arts occidentaux, ce qui aurait justifié sa « réappropriation. » Sarkozy évoque également la littérature orale :

Car chaque peuple a connu *ce temps de l'éternel présent*, où il cherchait non à dominer l'univers mais à vivre en harmonie avec l'univers. *Temps de la sensation, de l'instinct, de l'intuition. Temps du mystère et de l'initiation. Temps mystique où le sacré était partout*, où tout était signes et correspondances. *C'est le temps des magiciens, des sorciers et des chamanes. Le temps de la parole* qui était grande, parce qu'elle se respecte et se répète de génération en génération, et transmet, de siècle en siècle, *des légendes aussi anciennes que les dieux* (43 ; je souligne)

²²² Publiée dans le journal camerounais *Le Messager* du 1er août 2007 et reproduite sur le site www.cellulefrancafrique.org et dans lequel il décrit ce discours comme « un viol... par le langage » (par. 7).

Cette mystique, cette religiosité, cette atemporalité de l'Afrique qui a aussi *le « sens du rythme, de la musique, de la danse »* (39), qui a fait « se ressouvenir a tous les peuples de la terre...ce besoin de *ressentir plutôt que de raisonner* » (44 ; je souligne) de ce « grand continent qui a tout pour réussir, et qui ne réussit pas parce qu'il n'arrive pas à se libérer de ses mythes » (45) semblent tout droit sortis des ouvrages de Gobineau, de Lévy-Bruhl...et de Cendrars. Plus précisément, la phrase de Sarkozy « C'est le temps des magiciens, des sorciers et des chamanes » démontre des similarités non seulement de contenus (personnages mystiques) mais de structure (énumération) avec l'évocation des personnages de l'argument de Cendrars : « ... les imprécateurs, les griots, les sorciers, les magnétiseurs, les vampires, les féticheurs » (*Ma Danse* 466).

Sarkozy va jusqu'à évoquer l'idée du rôle positif de la colonisation : « *le colonisateur a pris, mais je veux dire avec respect qu'il a aussi donné* » (38), évoquant ainsi l'article de loi à ce sujet abrogé en 2005. Ces propos sont autant de signes d'une persistance d'un racisme qui dépasse largement le domaine du privé et est institutionnalisé, et d'un refus de réexaminer l'histoire de la colonisation dans le but de la création d'une mémoire partagée. Selon Mbembe, ces propos sont représentatifs d'une attitude de plus en plus décomplexée des nouvelles élites politiques françaises par rapport à la colonisation :

Les nouvelles élites françaises ... partagent ce préjugé hégélien.²²³ Contrairement à la génération des « Papa-Commandant » (de Gaulle, Pompidou, Giscard

²²³ Selon lequel, d'après Mbembe, « l'Afrique est le pays de la substance immobile et du désordre éblouissant, joyeux et tragique de la création. Les nègres, tels nous les voyons aujourd'hui, tels ils ont toujours été. Dans l'immense énergie de l'arbitraire naturel qui les domine, ni le moment moral, ni les idées de liberté, de justice et de progrès n'ont aucune place ni statut particulier. Celui qui veut connaître les manifestations les plus épouvantables de la nature humaine peut les trouver en Afrique. Cette partie du monde n'a, à proprement parler, pas d'histoire. Ce que nous comprenons en somme sous le nom d'Afrique, c'est un monde anhistorique non développé, entièrement prisonnier de l'esprit naturel et dont la place se trouve encore au seuil de l'histoire universelle » (« Le Président Français » par. 11).

d'Estaing, Mitterrand ou Chirac) qui épousait tacitement le même préjugé tout en évitant de heurter de front leurs interlocuteurs, les ' nouvelles élites ' de France estiment désormais qu'à des sociétés aussi plongées dans la nuit de l'enfance, l'on ne peut s'adresser qu'en s'exprimant sans frein, dans une sorte de vierge énergie. Et c'est bien ce qu'elles ont à l'idée lorsque, désormais, elles défendent tout haut l'idée d'une nation « décomplexée » par rapport à son histoire coloniale (« Le Président Français » par.13)

Mbembe rappelle l'héritage de l'époque étudiée dans cette thèse qui sous-tend ce type de discours, provenant de la science racialisée tout autant que des expositions coloniales, des *réécits de voyages*, et des « découvreurs » *d'art nègre* :

Mais il n'y a pas que l'ethnologie coloniale, cette pseudoscience des conquérants et autres fabricants d'une Afrique imaginaire dont ils inventent volontiers la différence afin de révéler, dans leur splendide isolement, la présence chez autrui de formes exotiques et inaltérées, témoins d'une humanité d'une autre essence. Ainsi de Maurice Delafosse (*L'âme Nègre*, 1921), de Robert Delavignette (*Les Paysans Noirs*, 1931) et des autres démiurges de l'« âme africaine » - cette notion idiote à laquelle les élites françaises tiennent tant. Il y a aussi le legs des expositions coloniales, la tradition des zoos humains analysée par Pascal Blanchard et ses collègues, et celle des récits de voyage les uns toujours plus fantastiques que les autres – des explorations de Du Chaillu dans les massifs du Gabon jusqu'au Dakar-Djibouti de Marcel Griaule et Michel Leiris (*L'Afrique Fantôme*), sans compter les « découvreurs » d'art nègre, Pablo Picasso en tête.» (« Le Président Français » par. 20)

Cette notion rappelle donc les dangers inhérents à l'intérêt « excentriste » des avant-gardes de l'entre-deux guerres pour les arts dits primitifs, et leur responsabilité. En effet, la question que pose Mbembe,

Mais à qui fera-t-on croire qu'il n'existe pas de responsabilité morale pour des actes perpétrés par un État au long de son histoire ? À qui fera-t-on croire que pour créer un monde humain, il faut évacuer la morale et l'éthique par la fenêtre puisque dans ce monde, il n'existe ni justice des plaintes, ni justice des causes ?

semble aussi pertinente, comme nous l'avons vu, pour interroger aujourd'hui dans le domaine artistique, l'œuvre primitiviste *nègre* de Cendrars et l'appropriation de l'art nègre par les artistes des avant-gardes pendant l'entre-deux guerre de manière plus vaste.

La persistance de cette idéologie se retrace également dans le domaine de la littérature. Bien que les écrivains du Manifeste « *Pour une ' Littérature-Monde en Français '* » notent que la majorité des prix littéraires aient été attribués à des auteurs francophones en 2006, et que « le monde revient, » l'idée de « ... la formation d'une constellation ... où la langue libérée de son pacte exclusif avec la nation, libre désormais de tout pouvoir autre que ceux de la poésie et de l'imaginaire, n'aura pour frontières que celles de l'esprit » (par. 10), semble un idéal difficile à atteindre. En effet, de nos jours, certains auteurs, comme Mabanckou ou Marie N'Diaye accèdent à une reconnaissance littéraire institutionnelle, mais tout autant que d'autres auteurs qui perpétuent des stéréotypes racistes.²²⁴ On peut donc se demander si cette reconnaissance s'inscrit vraiment dans une ouverture sociétale et politique de la France aux cultures noires. Si elle remet en question une certaine invisibilité des noirs qui avait suivi leur survisibilité pendant l'entre-deux guerre à l'époque de la « Vogue nègre, » elle est toujours accompagnée de stéréotypes racistes persistant dans le paysage culturel et dans la société française.

Pourtant, le dynamisme de cette littérature et de ces cultures *afropéennes*, un néologisme de l'écrivaine française d'origine camerounaise Leonora Miano,²²⁵ est évident au sein de la culture de la France contemporaine. Un ouvrage paru en mars 2011,

²²⁴ *L'Amour Nègre* de l'écrivain et journaliste suisse Jean-Michel Olivier, qui a reçu le Prix Interallié 2010, reproduit des stéréotypes paternalistes et racistes sur les noirs en évoquant un jeune Africain prénommé *Adam*, échangé à la naissance contre une télévision à écran plasma, qui sert de contraste à une société globalisée et superficielle, et finit par coucher avec sa sœur.

²²⁵ Leonora Miano a publié entre autres *Afropean Soul et autres Nouvelles* (2008) et *Blues Pour Elise* (2010) qui présente des utilisations originales de la musique dans le texte littéraire. Cette inclusion de la musique peut s'inscrire dans l'héritage des nombreux auteurs francophones ayant réfléchi à des utilisations du rythme et de l'oralité (Senghor, Damas, Césaire), de la créolité (Chamoiseau, Bernabé, Confiant, Glissant), et d'une *poétique de la relation* dans la littérature des diasporas noires d'expression française.

Les Carnets de l'Afrique à Paris. Tout un Monde à Découvrir, un guide illustré de Catherine M'boudi et Alain Korkos, et qui vise le lectorat de la communauté noire de Paris, révèle le dynamisme des cultures noires dans la capitale. Cet ouvrage s'assortit d'une préface intéressante dans la perspective de cette thèse. Ce guide illustré, assorti de références littéraires, est préfacé par Alain Mabanckou.²²⁶ Cette préface offre un contraste à l'inhospitalité actuelle de la France pour ses minorités. Elle semble inviter le lecteur n'appartenant pas à la communauté de lectorat visé, et donc *l'autoriser* à entrer dans ce domaine du *Paris Noir*. Mabanckou décrit sur son blog ses hésitations²²⁷ à rédiger une préface, probablement conscient de l'histoire politique de cette pratique, que Richard Watts décrit dans son ouvrage. Watts analyse en particulier les relations d'autorité coloniale exprimées dans certains paratextes encadrant des textes d'auteurs francophones à la période coloniale,²²⁸ qu'il décrit comme une relation hiérarchisée, *verticale* et *masculine*. Watts décrit ensuite le passage à des relations entre paratexte (introductions) et texte qu'il décrit comme plus horizontale.²²⁹

²²⁶ Auteur français et Professeur de Littérature Francophone à l'Université de Californie - Los Angeles, d'origine Congolaise, il a obtenu de nombreux prix littéraires : *Demain j'aurai Vingt Ans* (Prix Georges Brassens 2010), *Verre Cassé* (Prix Ouest-France/Étonnants Voyageurs, Prix des Cinq Continents de la Francophonie, Prix RFO du Livre 2005), *Mémoires de Porc-épic* (Prix Renaudot 2006). On lui a récemment décerné la Légion d'Honneur.

²²⁷ « Lorsque j'ai reçu le manuscrit des *Carnets de l'Afrique à Paris* pour en faire la préface, je ne connaissais pas les auteurs. Catherine M'Boudi travaille dans l'édition et a été journaliste de presse africaine. Alain Korkos, lui, est un auteur et illustrateur jeunesse et adulte. Au fond, me disais-je, je n'aime pas préfacier un livre, sachant qu'il n'a pas besoin d'un autre auteur pour survivre » (« Connaissez-vous, » par.1).

²²⁸ Par exemple l'introduction que Georges Hardy, administrateur colonial responsable de l'éducation en Afrique de l'Ouest, écrit pour l'ouvrage *Dogucimi* (1938) de Paul Hazoumé qui a pour fonction d'encadrer la lecture et la réception de ce dernier : « Voilà donc dans quel esprit il convient d'accueillir et de lire ce livre... » (Hardy cité par Watts 27).

²²⁹ Selon Watts, Glissant, par exemple, utilise des techniques visant à exprimer une simultanéité plutôt qu'une antériorité de la préface sur le texte qu'elle encadre, procédé qui atténuerait selon lui son *autorité* sur l'œuvre. (Watts 120-121 ; 130-134).

Ce qui a décidé Mabanckou à écrire cette préface, c'est apparemment le fait que les auteurs observent ce monde noir avec « amour » et « humilité », sans verser dans l'exotisme,²³⁰ et que dans ce livre, ce soient les noirs eux-mêmes qui aient la parole :

Ici ce ne sont plus ces auteurs qui parlent, mais ces Africains eux-mêmes. Comment arrivent-ils en France ? Que font-ils à Paris ? Où vivent-ils ? Quels sont les lieux des « *ambianceurs* » ? Où trouvent-ils les aliments de leur continent ? Quels sont les grands écrivains de leur littérature ? Qu'en est-il de cette musique africaine qui irrigue les autres musiques du monde ? Qui sont ces marabouts qui distribuent leur carte de visite à l'entrée des métros ? Où dénicher la presse africaine ? Qui sont les 'sapeurs' ? (« Connaissez-vous » par. 1)

Dans sa préface, Mabanckou insiste sur le fait que cette culture ne peut être séparée de celle de la France contemporaine :

Leur objectif est de dire que ce monde considéré comme marginal, c'est aussi Paris, et que, avec le temps, il sera de plus en plus difficile d'écrire l'histoire de cette ville sans prendre en compte ces identités multiples, ces goûts alimentaires variés, ces modes vestimentaires que copient indirectement les grands couturiers, et même cette littérature d'Afrique qui irrigue les lettres françaises. Ce livre devient alors une 'autre' introduction à la ville de Paris. (Mabanckou, Préface)

D'introduction à un ouvrage, cette préface se transforme progressivement en une introduction au monde noir par rapport au lecteur: elle *autorise* le promeneur blanc à se promener *dans le Paris noir* tout autant qu'à explorer l'ouvrage dans lequel il est décrit : « Promenez-vous sans retenue, ce monde est aussi le vôtre » invite Mabanckou, toujours dans cette page unique de sa préface. La position de sujet affirmée ici par le fait d'autoriser et d'inviter démontre d'une hospitalité qui se base sur des notions universalisantes : « Et puis, quel plaisir de lecture ! *Le rire est garanti ici. Parce que c'est le propre de l'homme* » (Préface ; je souligne).

²³⁰ « Le travail de M'Boudi et Korkos était... une entreprise délicate, les deux auteurs étant des Européens – avec tout le danger de l'exotisme et du paternalisme que cela aurait pu entraîner. Et puis, les Noirs de Paris ne se laissent pas observer par le premier venu. Ils ont raison : beaucoup d'écrits, de reportages télévisés sont souvent 'orientés,' et donc destinés à les 'noircir.' En somme, il faut aimer ce 'Paris noir' pour gagner la confiance de ses acteurs et installer un dialogue fondé sur la confiance. C'est ce qu'ont réussi Catherine M'Boudi et Alain Korkos à travers des illustrations et des textes marqués par une sincérité et une humilité évidentes » (« Connaissez-vous, par.1).

Même si cet ouvrage est un guide, et peut donc échapper aux utilisations envisagées par ses auteurs, qui ne peuvent contrôler ni leur lectorat ni ses intentions, cette préface semble donc donner l'exemple de l'hospitalité à une France actuellement particulièrement inhospitalière de ses minorités.

Cette préface, écrite par un auteur francophone d'origine Congolaise et qui encadre des textes d'auteurs français, blancs, sur le Paris noir, offre un contraste saisissant à l'AN, œuvre tutélaire de productions littéraires africaines fortement médiés et préfacés par des administrateurs coloniaux, puis par Cendrars, pour des visées qui leur étaient propres. Elle remet en perspective l'histoire des paratextes coloniaux des auteurs sources de Cendrars et de Cendrars lui-même, orientant la lecture des textes de littérature orale de l'AN. Elle rend d'autant plus évidents, malgré les différences importantes entre ces deux œuvres (différences d'époque, de nature, de sujets et d'objets de l'énonciation), les problèmes que posent l'AN, trace-mémoire, avant tout, de la relation coloniale de la France avec l'Afrique, et qui cristallise les contradictions des postures esthétiques et politiques des avant-gardes durant l'entre-deux guerres jusqu'à aujourd'hui.

Works cited

- Abel, Richard. « American Film and the French Literary Avant-garde (1914-1924). » *Contemporary Literature* 17.1 (Winter 1976) : 84-109. Print.
- Abramovic, Norman, and Fabrice Hergott. *La Création du Monde : Fernand Léger et L'art Africain dans les Collections Barbier-Mueller*. Paris : A. Biro, 2000. Print.
- Amselle, Jean-Loup, and Emmanuelle Sibeud. *Maurice Delafosse : Entre Orientalisme et Ethnographie : L'itinéraire d'un Africaniste, 1870-1926*. Paris : Maisonneuve et Larose, 1998. Print.
- Antle, Martine. *Cultures du Surréalisme. Les Représentations de l'Autre*. Paris : Acoria, 2001. Print.
- Archer-Straw, Petrine. *Negrophilia : Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920's*. London : Thames and Hudson, 2000. Print.
- Barbery, Muriel, et al. *Manifeste Pour une « Littérature-Monde en Français. »* Congopage.com. Congopage, n.d. Web. 20 Jan. 2011.
- Bakhtin, Mikhail. *Esthétique et Théorie du Roman*. Paris : Gallimard, 1978. Print.
- . *La Poétique de Dostoïevski*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1970. Print.
- Ballets Suédois. *Les Ballets Suédois dans l'Art Contemporain*. Paris : Éditions du Trianon, 1931. Print.
- Bancel, Nicolas, et al. *Zoos humains. De la Vénus Hottentote aux Reality Shows*. Paris : La Découverte, 2002. Print.
- Barthes, Roland. « Les Maladies du Costume de Théâtre. » *Essais Critiques*. Paris : Seuil, 1964. 53-62. Print.
- Basset, René. *Contes Populaires d'Afrique*. Paris : Maisonneuve et Larose, 1969 (1903). Print.
- . « Compte-Rendu de l'Anthologie Nègre. » *Continent Cendrars* 6-7 (1991-1992) : 30-31. Print.
- Batson, Charles. « America the Specular : Seeing an Americanism in *Parade* and *La Création du Monde*. » *Nottingham French Studies* 44.3 (Aut. 2005) : 24-39.

- Print.
- . *Dance, Desire and Anxiety in Early Twentieth-Century French Theater*. Aldershot: Ashgate, 2005. Print.
- Bauman, Richard. *A World of Others' Words : Cross-cultural Perspectives on Intertextuality*. Malden : Blackwell Pub., 2004. Print.
- Baxmann, Inge. « Une Nouvelle Culture du Sensible. La Danse Moderne entre ‘Corps Primitif’ et ‘Corps Technologique.’ » Ed Claire Rousier. *Histoires de Corps*. Paris : Cité de la Musique, 1998. Print.
- Benjamin, Walter. « The Storyteller. Reflections on the Works of Nikolai Leskov » http://slought.org/files/downloads/events/SF_1331-Benjamin.pdf. Web. 10 October 2010.
- . « The Task of the Translator. » *The Translation Studies Reader*. Trans. Harry Zohn. New York: Routledge, 2000.15-22. Print.
- Berliner, Brett A. *Ambivalent Desire: the Exotic Black Other in Jazz-Age France*. Amherst : UP of Massachussets, 2002. Print.
- . « Mephisopheles and Monkeys : Rejuvenation, Race, and Sexuality in Popular Culture in Interwar France. » *Journal of the History of Sexuality* 13.3 (July 2004) : 306-325. Print.
- Berman, Antoine. *La Traduction et la Lettre ou l’Auberge du Lointain*. Paris: Seuil, 1999. Print.
- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau and Raphaël Confiant. *Éloge de la Créolité*. Paris : Gallimard, 1993. Print.
- Berranger, Marie-Paule. *Blaise Cendrars. Du Monde Entier au Coeur du Monde*. Paris : Gallimard, 2007. Print.
- Bhabha, Homi. « Of Mimicry and Man : The Ambivalence of Colonial Discourse. » *The Location of Culture*. New York : Routledge, 1994. 85-92. Print.
- Blachère, Jean-Claude. *Le Modèle Nègre. Aspects Littéraires du Mythe Primitiviste au XXème siècle chez Apollinaire, Cendrars, Tzara*. Dakar : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1981. Print.
- Borot, Marie-France. « Figures de l’Expressionnisme chez Blaise Cendrars. » *Blaise Cendrars et les Arts*. Eds Maria Teresa de Freitas, Clause Leroy and Edmond Nogacki. Valenciennes : PU Valenciennes, 2002. 35-49. Print.

- Bozon-Scalzitti, Yvette. *Blaise Cendrars ou la Passion de l'Écriture*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1977. Print.
- Brender, Richard. « Reinventing Africa in Their Own Image: The Ballets Suédois 'Ballet Nègre' La Création du Monde. » *Dance Chronicle* 9.1 (1986) :119-147. Print.
- Browning, Barbara. *Infectious Rhythm: Metaphors of Contagion and the Spread of African Culture*. New York : Routledge, 1998. Print.
- Burse, Jeff. « Blaise Cendrars.» *Review of Contemporary Fiction* 24.1 (Spring 2004) : 58-93. Print.
- Camperio, Manfredo. Preface. *Ten Years in Ekuatoria*. By Gaetano Casati. Trans. J. Randolph Clay, and Walter Savage Landor. London : F. Warne, 1891. v-x. Print.
- Casati, Gaetano. *Ten Years in Ekuatoria*. Trans. J. Randolph Clay, and Walter Savage Landor. London: F. Warne, 1891. Print.
- Céline, Louis Ferdinand. *Voyage au Bout de la Nuit*. Paris : Gallimard, 1986. (1932). Print.
- Cendrars, Blaise. *Anthologie Nègre. Œuvres Complètes : 10*. Paris : Denoël, 2005. . Print.
- . « Argument de la Création du Monde Publié dans Ma Danse, Octobre 1923. » *Œuvres Complètes : 10*. Paris : Denoël, 2005. 465-466. Print.
- . « Argument de la Création du Monde Publié dans le Programme des Ballets Suédois. » *Œuvres Complètes : 10*. Paris : Denoël, 2005. 459-463. Print.
- . *Bourlinguer. Œuvres Complètes : 9*. Paris : Denoël, 2001. Print.
- . *Comment les Blancs sont d'Anciens Noirs. Œuvres Complètes : 10*. Paris : Denoël, 2005. Print.
- . « Continent Noir. » *Du Monde Entier au Cœur du Monde*. Paris : Denoël, 1987. 119-120. Print.
- . *Emmène-Moi au Bout du Monde. Œuvres Complètes : 7*. Paris : Denoël, 1964. Print.
- . *La Fin Du Monde Filmée par l'Ange N.-D.* Paris : Seghers, 1949. Print.
- . « Les Grands Fétiches. » *Du Monde Entier au Cœur du Monde*. Paris : Denoël, 1987. 121-123. Print.
- . *Hollywood La Mecque du Cinéma suivi de l'ABC du Cinéma et de Une Nuit dans*

- la Forêt*. Paris : Denoël, 2001. Print.
- . « Hommage à Jean Börlin. » *Œuvres Complètes* : 10. Paris : Denoël, 2005. . 468-469. Print.
- . *L'Homme Foudroyé*. *Œuvres Complètes* : 5. Paris : Denoël, 2001. Print.
- . *J'ai Saigné*. Zoé : Carouge-Genève, 2004. Print.
- . *J'ai Tué*. Paris : J. Cres, 1919. Print.
- . *Le Lotissement du Ciel*. *Œuvres Complètes* : 7. Paris : Denoël 2005. Print.
- . *Moravagine*. *Œuvres Complètes* : 7. Paris : Denoël, 1960. Print.
- . « Le Panama ou les Aventures de mes Sept Oncles. » *Du Monde Entier au Cœur du Monde*. Paris : Denoël, 1987. 55-76. Print.
- . *Petits Contes Nègres pour les Enfants des Blancs*. *Œuvres Complètes* : 10. Paris : Denoël, 2005. Print.
- . Poètes. Conférence donnée à Sao Paulo le 12 février 1924. *Œuvres Complètes* :10. Paris : Denoël, 2005. 89-114. Print.
- . « Le Principe de l'Utilité. » *Œuvres Complètes* : 11. Paris : Denoël, 2005. 35-46. Print.
- . « La Prose du Transsibérien et de la Petite Jeanne de France. » *Du Monde Entier au Cœur du Monde*. Paris : Denoël, 1987. 35-54. Print.
- . Sur la Littérature des Nègres. Conférence donnée le 29 mai 1924 à la Villa Kyrial de São Paulo, et le 10 juin 1925 à la Residencia de Estudiantes à Madrid. *Œuvres Complètes* : 10. Paris : Denoël, 2005. 473-488. Print.
- . « La Tête. » *Du Monde Entier au Cœur du Monde*. Paris : Denoël, 1987. 103. Print.
- . *La Vie Dangereuse*. *Œuvres Complètes* : 2. Paris : Denoël, 1960. Print.
- . and Maurice Fréchuret. *Dis-moi Blaise : Léger, Chagall, Picasso et Cendrars : Exposition, 27 Juin Au 12 Octobre 2009*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2009. Print.
- . (Trans.) and Franz Blazek. « La Philosophie de Golgotha. » *Continent Cendrars* 12 (2006) : 19-48. Print.

Cendrars, Miriam. *Blaise Cendrars*. Paris : Balland, 1993. Print.

- Chefdor, Monique ed. *Actes du Colloque Modernités de Blaise Cendrars*. Marseille : Sud, 1988. Print.
- Cinnamon, John N. « Missionary Expertise, Social Science, and the Uses of Ethnographic Knowledge in Colonial Gabon. » *History in Africa* 33(2006) : 413–432. Print.
- Clifford, James. « Negrophilia .» *A New History of French Literature*. Ed. Denis Hollier Cambridge : Harvard UP, 1989. Print.
- . *The Predicament of Culture*. Cambridge : UP of Harvard, 1988. Print.
- Conas, Anne-Marie and Pierre Leroy, eds. *Blaise Cendrars, Portraits*. Rennes : PU Rennes, 2010. Print.
- Cornevain, Robert. Préface. *Contes Populaires d'Afrique Occidentale*. By François-Victor Equilbecq. Paris : G.-P. Maisonneuve et Larose, 1972 (1913). Print.
- Cortiana, Rino. « Cendrars et le Futurisme. » *Blaise Cendrars et les Arts*. Eds Maria Teresa de Freitas, Claude Leroy and Edmond Nogacki. Valenciennes : PU Valenciennes, 2002. 49-64. Print.
- . « Cendrars et les Temps de l'Avant-Garde : Le Jazz et ses Ré-percussions.» *Blaise Cendrars au Carrefour des Avant-Gardes*. Eds. Claude Leroy and Albena Vassileva. Nanterre : Publidix Université Paris X, 2002. 77-98. Print.
- Corvin, Michel. *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris : Bordas, 2008. Print.
- Cuvier, Georges. « Extrait d'Observations Faites sur le Cadavre d'une Femme Connue à Paris et à Londres sous le Nom de Vénus Hottentote. » *Mémoires du Museum III* (1817) 259-274 . Print.
- Daeninckx, Didier. *Cannibale*. Paris : Gallimard, 1998. Print.
- Decaudin, Michel. « Détachement Précurseur n'est pas Avant-garde. » *Actes du Colloque Modernités de Blaise Cendrars*. Ed. Monique Chefdor. Marseille: Sud, 1988. 285-292. Print.
- Decoret-Ahiha, Anne. *Les Danses Exotiques en France 1880-1940*. Pantin : Centre National de la Danse, 2004. Print.
- De Gobineau, Arthur. « Essai sur l'Inégalité des Races Humaines. » Ed. Jean Boissel. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 1983 (1853-1855). Print.
- Delafosse, Maurice. Préface. *Contes Populaires d'Afrique Occidentale*. By François-Victor Equilbecq. Paris : Maisonneuve et Larose, 1972. ii-iii. Print.

- Delbourg, Patrice. *L'Odyssée Cendrars*. Paris : Éditions Écriture, 2010. Print.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *Kafka : Pour Une Littérature Mineure*. Paris : Minit, 1975. Print.
- De Maré, Rolf. « Naissance et Évolution des Ballets Suédois. » *Les Ballets Suédois dans l'Art Contemporain*. Paris: Trianon, 1931. 19-38. Print.
- Donald, James. « Jazz Modernism and Film Art: Dudley Murphy and *Ballet Mécanique*.» *Modernism / Modernity* 16:1 (2009) 25–49. Print.
- Dorlin, Elsa. *La Matrice de la Race. Généalogie Sexuelle et Coloniale de la Nation Française*. Paris : La Découverte, 2009. Print.
- Equilbecq, François-Victor. *Contes Populaires d'Afrique Occidentale*. Paris: G.-P. Maisonneuve et Larose, 1972 (1913). Print.
- Fanon, Frantz. *Peau Noire, Masques Blancs*. Paris : Seuil, 1952. Print.
- Fanouh-Siefer, Léon. *Le Mythe du Nègre et de l'Afrique Noire dans la Littérature Française de 1800 à la Deuxième Guerre Mondiale*. Paris : Klincksieck, 1968. Print.
- Fauchereau, Serge. *Avant-Gardes du Vingtième Siècle. Arts & Littérature 1905-1930*. Paris : Flammarion, 2010. Print.
- Flückiger, Jean-Carlo. « Exploration d'un Petit Conte Nègre : Le Vent. » *Continent Cendrars* 6-7 (1991-1992) : 63-76. Print.
- Foucault, Michel, and Daniel Defert. *Le Corps Utopique: Suivi de Les Hétérotopies*. Paris: Nouvelles Éditions Lignes, 2009. Print.
- Freeman, Judy. « Fernand Léger and the Ballets Suédois. » *Paris Modern : The Sweedish Ballet 1920-1925*. Ed Nancy Van Norman Baer. San Francisco : Fine arts Museums of San Francisco, 1995. 86-107. Print.
- Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Trans. David Mc Clintock. New York : Penguin, 2003. Print.
- Froger, Fernand, *Étude sur la Langue des Mossi*. Paris : E. Leroux, 1910. Print.
- Galtung, Johan. « Cultural Violence. » *Journal of Peace Research* 27.3 (Aug. 1990) : 291-305. Print.
- Gendron, Bernard. *Between Montmartre and the Mudd Club*. Chicago : Chicago UP, 2002. Print.

- Gérard Genette. *Palimpsestes. La Littérature au Second Degré*. Paris : Seuil, 1982. Print.
- Gilman, Sander L. « Black Bodies, White Bodies : Towards an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth Century Art, Medicine and Literature. » *Critical Inquiry* 12 (1985) : 204-42. Print.
- Glissant, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard, 1990. Print.
- Goldie, Hugh. *Principles of Efik Grammar*. Edimbourg: Muir et Paterson, 1888. Print.
- Golston, Michael. « 'Im Anfang War der Rhythmus.' Rhythmic Incubations in Discourses of Mind, Body, and Race from 1850-1944. » www.stanford.edu. SEHR 5, Suppl. : Cultural and Technological Incubations of Fascism. 17 Dec. 1996. Web. 17 Nov. 2010.
- Goodman, Jane E. « The Half Lives of Texts : Poetry, Politics, and Ethnography in Kabylia, Algeria. » *Journal of Linguistic Anthropology* 12 (2002) : 157-188. Print.
- Görög, Veronika. « Bibliographie Analytique Sélective sur la Littérature Orale de l'Afrique Noire. » *Cahiers d'Études Africaines*. 8.31 (1968) : 453-501. Print.
- Guido, Laurent. « André Levinson contre les Ballets Suédois : les Enjeux Esthétiques de la Danse dans les Débats Parisiens des Années 1920. » *Arts en Mouvement. Les Ballets Suédois de Rolf de Maré. Paris 1920-1925*. Ed. Josiane Mas. Montpellier: PU Méditerranée, 2006. 33-48. Print.
- Haine, Malou. « Les Mariés de la Tour Eiffel, ou Cocteau à la Recherche d'un Genre. » Ed. Josiane Mas. *Arts en Mouvement. Les Ballets Suédois de Rolf de Maré. Paris 1920-1925*. Montpellier: PU Méditerranée, 2006. 105-116. Print.
- Havelock, Eric Alfred. *Aux Origines de la Civilisation Écrite en Occident*. Paris : Maspero, 1981. Print.
- Hountondji, Paulin. « Au-delà de l'Ethnoscience : pour une Réappropriation Critique des Savoirs Endogènes. » *Notre Librairie* 144 (avril-juin 2001) : 58-65. Print.
- . Préface. *Les Savoirs endogènes. Pistes pour une recherche*. Ed. Paulin Hountondji. Paris : Karthala, 1994. Print.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006. Print.
- Jackson, Jeffrey H. *Making Jazz French. Music and Modern Life in Interwar Paris*. Durham : Duke UP, 2003. Print.

- Jacottet, Edouard, *Les Contes Populaires des Bassoutos*, Paris : Ernest Leroux, 1896. Print.
- . *Études sur les Langues du Haut-Zambèze*. Paris : E. Leroux, 1896. Print.
- Jégou, Mathilde. « Du Corps Souffrant au Corps Exultant : Sensualité du Corps Cendrarcien. » *Continent Cendrars* 12 (2006) : 63-76. Print.
- Jenny, Laurent. « Dialogisme et Polyphonie. Méthodes et Problèmes. » www.unige.ch. Université de Genève, n.d. Web. 13 jan. 2011.
- Jordan, Mathew F. *Le Jazz. Jazz and French Cultural Identity*. Urbana: UP of Illinois , 2010. Print.
- Junod, Henri-Alexandre. *Nouveaux Contes Ronga*. Neuchâtel : Paul Attinger, 1898. Print.
- . *Épopée de la Rainette, Conte de la Tribu Ba-Ronga*, Neuchâtel (s.n.) 1987. Print.
- Kao, Shuhsi. « Les Excursions de Cendrars, ou l'Écriture Ex-centrique. » *Cendrars, l'Aventurier du Texte*. Ed. Jacqueline Bernard. Grenoble : Grenoble UP, 1992. Print.
- Kavwahirehi, Kasereka. « De la Géopolitique de la Connaissance et autres Stratégies de Décolonisation du Savoir. » *An African Journal of Philosophy / Revue Africaine de Philosophie* XXII (2008) 7-24. Print.
- . « La Littérature Orale comme Production Coloniale : Notes sur quelques Enjeux Postcoloniaux. » *Cahiers d'Études Africaines* 44.176 (2004) : 793-814. Print.
- Klein, Jean Claude. « Borrowing, Syncretism, Hybridisation: The Parisian Revue of the 1920's. » *Popular Music* 5 (1985) : 177-187. Print.
- Landeroin, M. et Thilo, J., *Grammaire et Contes Haoussas*. Paris : Imprimerie Nationale, 1909. Print.
- Laverdière, Lucien. *L'Africain et le Missionnaire : L'image du Missionnaire dans la Littérature Africaine d'expression Française : Essai de Sociologie Littéraire*. Montréal : Bellarmin, 1987. Print.
- Laude, Jean. *La Peinture Française (1905-1914) et l'Art Nègre*. Paris : Klincksieck, 1968. Print.
- Léger, Fernand. « Le Spectacle. Lumière, Couleur, Image Mobile, Objet-Spectacle. » *Fonctions de la Peinture*. Paris : Denoël, 1965. Print.

- Lepecki, André. « For a Sensorial Manifesto. (On Dances that Failed). » *Danse : Langage Propre et Métissage Culturel*. Ed. Chantal Pontbriand. Montréal : Parachute, 2001.161-168. Print.
- . «The Melancholic Influence of the Postcolonial Spectral. Vera Mantero Summoning Josephine Baker. » *Blackening Europe. The African American Presence*. Ed. Heike Rahael-Hernandez. New York: Routledge, 2004. 121-140. Print.
- Le Quellec-Cottier, Christine. Notice. *Anthologie nègre*. By Blaise Cendrars. Ed. . Christine Le Quellec Cottier. Paris: Denoel, 2005. 493-498.
- . Preface. *Anthologie nègre*. By Blaise Cendrars. Ed. .Christine Le Quellec Cottier. Paris: Denoël, 2005. Ix-xxix. Print.
- Leroy, Claude. « Blaise Cendrars, au Premier Jour du Monde. » *Arts en Mouvement. . Les Ballets Suédois de Rolf de Maré. Paris 1920-1925*. Ed. Josiane Mas. Montpellier: PU Méditerranée, 2006. 33-48. Print.
- . Ed. « Blaise Cendrars et la Guerre. » Actes du Colloque de Péronne, Octobre 11-13, 1991, Paris : Armand Collin, 1995. Print.
- Levesque, J.H. *Blaise Cendrars*. Paris : Nouvelle Revue Critique, 1947. Print.
- Levinson, André. *La Danse d'Aujourd'hui*. Paris : Editions Duchartre et Van Buggenhoudt, 1929. Print.
- . « The Negro Dance: Under European Eyes. » *Andre Levinson On Dance*. Eds. Joan Acocella and Lynn Garafola. Hanover : Wesleyan UP, 1991. 69-75. Print.
- Lévy, Albert. « Stirner et Nietzsche. » <http://fr.wikisource.org>. 14 Oct 2010. Web. 20 Dec 2010.
- Lévy-Bruhl, Lucien. *La Mentalité Primitive*. Paris: PUF, 1947 (1922). Print.
- Lindenfeld, David. « Indigenous Encounters with Christian Missionaries in China and West Africa, 1800-1920: A Comparative Study. » *Journal of World History* 16.3 (Sept. 2005) : 327-369. Print.
- Lista. Giovanni « Léger Scénographe et Cinéaste. » *Fernand Léger et le Spectacle. Catalogue d'Exposition (Biot, 30 juin - 2 octobre 1995)*. Paris : Edition de la Réunion des Musées nationaux, 1995. 48. Print.
- Loti, Pierre. *Roman d'un Spahi*. Paris : Calmann-Lévy, 1925 (1881). Print.

- Mabanckou, Alain. « Connaissez-vous le Paris Noir ? » <http://blackbazar.blogspot.com>. 4 April 2011. Web. 4 April 2011.
- . Préface. *Les Carnets de l'Afrique à Paris, Tout un Monde à Découvrir*. By Catherine M'Boud and Alain Korkos. Paris : Parigramme, 2011. Print.
- Manceron, Gilles. « Les "Sauvages" et les Droits de l'Homme : Le Paradoxe Républicain. » *Zoos humains. De la Vénus Hottentote aux Reality Shows*. Ed. Nicolas Bancel et al. Paris : La Découverte, 2002. 399-405. Print.
- Mareine, Nelly. *Henri Miller, Blaise Cendrars. Deux Ames Soeurs*. Paris, L'Harmattan, 2009. Print.
- Marinetti, Filippo Tommaso. « Le Premier Manifeste du Futurisme. » Ed. Jean-Pierre Villers. *Le Premier Manifeste du Futurisme. Édition Critique*. Ottawa : Ottawa UP, 1986. (110-113). Print.
- . « Le Futurisme Mondial, Manifeste à Paris. » Ed. Giovanni Lista. *Futurisme*. Paris : L'Age d'Homme, 1973. (95-96). Print.
- . and Emilio Settimelli, Bruno Corra, Suzanne Cowan. *The Synthetic Futurist Theatre: A Manifesto*. *The Drama Review*. 15: 1 (Autumn 1970) :142-146. Print.
- Mas, Josiane ed. *Arts en Mouvement. Les Ballets Suédois de Rolf de Maré. Paris 1920-1925*. Montpellier: PU Méditerranée, 2006. Print.
- Mbembe, Achille. « Décoloniser les Structures Psychiques du Pouvoir. » *Qui a Peur du Postcolonial ? Défis et Controverses*. Paris : La Découverte, 2007. 142-155 Print.
- . « Le Président Français, l'Âme Africaine et le Continent Immobilable. » <http://www.cellulefrancafrique.org>. 21 Aug. 2007. Web. 23 Nov 2009.
- Mbot, Jean-Émile. « Ebughi Bifia, Démontez les Expressions ; Énonciation et Situations Sociales chez les Fang du Gabon. » *International Journal of African Historical Studies* 10.3 (1977) :545-546. Print.
- . Préface. *Contes et Légendes Fang du Gabon*. Ed. Henri-L, Henry Tourneux, and Jean E. Mbot. Paris: Karthala, 2002. Print.
- . « La Tortue et le Léopard chez les Fang du Gabon (Hypothèse de Travail sur les Contes Traduits). » *Cahiers d'Études Africaines* 14.56 (1974) : 651-670. Print.
- M'Boud, Catherine et Alain Korkos. *Les Carnets de l'Afrique à Paris, Tout un Monde à Découvrir*. Paris : Parigramme, 2011. Print.
- Mc Carren, Felicia. *Dance pathologies. Performance, Poetics, Medicine*. Stanford:

- Stanford University Press, 1998. Print.
- . Dancing Machines. *Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*. Stanford: Stanford University Press, 2003. Print.
- Meizoz, Jérôme. *L'Age du Roman Parlant (1919-1939). Ecrivains, Critiques, Linguistes et Pédagogues en Débat*. Droz : Genève, 2001. Print.
- . « Blaise Cendrars Antisémitte. » *Mondesfrancophones.com*. 9 April 2008. Web. 28 jan 2011.
- . *Le Droit de Mal Écrire. Quand les Auteurs Romands déjouent le 'Français de Paris.'* Carouge-Genève : Zoé, 1998. Print.
- . *Postures Littéraires. Mises en Scène Modernes de l'Auteur*. Genève : Slatkine, 2007. Print.
- . « Violences Faites à la Langue : Cendrars et le Parler Populaire. » *Continent Cendrars* 12 (2006) : 63-76. Print.
- Mezzana, Danièle. « Une Image Cancérogène. » *Africansocieties.org*. 4 March 2003. Web. 10 March 2005.
- Miano, Leonora. *Afropean Soul et Autres Nouvelles*. Paris : Flammarion, 2008. Print.
- . *Blues Pour Elise*. Paris : Plon, 2010. Print.
- Milhaud, Darius. *Notes Sans Musique*. Paris : René Julliard, 1949. Print.
- Miller, Christopher L. *Bland Darkness. Africanist Discourse in French*. Chicago : Chicago UP, 1985. Print.
- . *Theories of Africans. Francophone Literature and Anthropology in Africa*. Chicago : Chicago UP, 1990. Print.
- Monteil, Charles, *Contes Soudanais*. Paris : Ernest Leroux, 1905. Print.
- Moura, Jean-Marc. *Littératures Francophones et Théorie Postcoloniale*. Paris : Quadriège/PUF, 2007. Print.
- Mouralis, Bernard. *L'Europe, l'Afrique et la Folie*. Paris : Présence Africaine, 1993. Print.
- . « Littératures africaines, Oral, Savoir. » <http://semen.revues.org>. 29 avril 2007. Web. 02 march 2010.
- . « Notes sur l'Anthologie Nègre ». *Revue Europe* 566 (1976) : 168-78. Print.

- Mudimbe, V.Y. *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Bloomington: UP of Indiana, 1988. Print.
- Näslund, Erik. « Rolf de Maré : La Route vers le Modernisme. » *Arts en Mouvement: Les Ballets Suédois de Rolf de Maré. Paris 1920-1925*. Ed. Josiane Mas. Montpellier : PU Méditerranée, 2006. (11-20). Print.
- Ndiaye, Pap. *La Condition Noire. Essai sur une Minorité Française*. Paris : Calman-Lévy, 2008. Print.
- Niranjana, Tejaswini. *Siting Translation. History, Post-structuralism, and the Colonial Context*. Berkeley: U of California Press. 1992. Print.
- Okpewho, Isidore. *African Oral Literature*. Bloomington: Indiana U Press, 1992. Print.
- Olivier, Michel. *L'Amour Nègre*. Paris : L'Age d'Homme, 2010. Print.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy. The technologizing of the Word*. New York: Methuen, 1982. Print.
- Ottenheimer, Harriett Joseph. *The Anthropology of Language. An Introduction to Linguistic Anthropology*. Belmont: Thomson, 2006. Print.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris : Armand Colin, 2002. Print.
- Papachristos, Katherine. *L'Inscription de l'Oral et de l'Écrit dans le Théâtre de Tristan Tzara*. New York : Peter Lang, 1998. Print.
- Pels, Peter. « The Construction of Ethnographic Occasions in Late Colonial Uluguru. » *History and Anthropology* 8 (1994):321-351. Print.
- . and Oscar Salemink. Introduction. *Colonial Subjects: Essays on the Practical History of Anthropology*. Eds. Peter Pels and Oscar Salemink. Ann Arbor: UP of Michigan, 1999. 1-52. Print.
- Pépé le Moko*. Dir. Julien Duvivier. Paris Film, 1937. Film.
- Picciola, André. « Les Étrangers au Service de la France. » Ed. Claude Leroy. *Blaise Cendrars et la Guerre. Actes du Colloque de Péronne, Octobre 11-13, 1991*, Paris : Armand Collin, 1995. (22-34). Print.
- Pierron, Agnès. *Dictionnaire de la Langue du Théâtre*. Paris : Robert, 2002. Print.
- Pontbriant, Chantal ed. *Danse : Langage Propre et Métissage Culturel*. Montréal : Parachute, 2001. Print.

- Rasula, Ted. "Jazz as Decal for the European Avant-Garde." *Blackening Europe. The African American Presence*. Ed. Heike Raphael-Hernandez. New York : Routledge, 2004. 13-34. Print.
- Regitz, Harmut. « The Future of the Past. Reconstruction à la Léger and Börlin : La Création du Monde as Ballet Nègre in Geneva. » *Ballett International* Feb. 2001, 46. Print.
- Reynaud-Paligot, Carole. *La République Raciale. Paradigme Racial et Idéologie Républicaine (1860-1930)*. Paris : PUF, 2006. Print.
- Ricard, Alain. *Littératures d'Afrique Noire. Des Langues aux Livres*. Paris : Karthala, 1995. Print.
- Riesz, János. *De la Littérature Coloniale à la Littérature Africaine. Prétextes – Contextes – Intertextes*. Paris : Karthala, 2007. Print.
- Robinson, Jacqueline. *Modern Dance in France : an Adventure 1920-1970*. Trans. Catherine Dale. Amsterdam: Harwood, 1997. Print.
- Saïd, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978. Print.
- Sainte Bible. Trans. Ecole Biblique de Jérusalem. Paris : Cerf, 1955. Print.
- Sauvage, Marcel. *Premier Manifeste du Vitalisme. (Notre Atmosphère)*. Paris : René Debresse, 1939. Print.
- Schenk, Cécile. « La Danse Inhumaine, Fonctions de la Chorégraphie dans l'Œuvre d'Art Totale des Ballets Suédois. » *Arts en Mouvement : Les Ballets Suédois de Rolf de Maré. Paris 1920-1925*. Ed. Josiane Mas. Montpellier : PU Méditerranée, 2006. Print.
- Shelton, Marie Denise. « Le Monde Noir dans la Littérature Dadaïste et Surréaliste. » *The French Review* 57.3 (Feb. 1984).320-328. Print.
- Sibeud, Emmanuelle. « 'Negrophilia', 'Negrology' or 'Africanism'? Colonial Ethnography and Racism in France. » *Promoting the Colonial Idea*. Ed. Tony Chafer and Amanda Sackur. New York : Palgrave, 2002. 156-167. Print.
- Silverstein, Michael, and Greg Urban. *Natural Histories of Discourse*. Chicago: UP of Chicago, 1996. Print.
- Spivak, Gayatri. « The politics of Translation. » *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 2000. 397-416. Print.
- Steins, Martin. *Blaise Cendrars : Bilans Nègres*. Paris : Minard, 1977. Print.

- Szitty, Emile. « Logique de la Vie Contradictoire de Blaise Cendrars. » *Mercure de France* 1185 (May-Aug 1962) : 64-76. Print.
- Taguieff, Pierre-André. *La Couleur et le Sang. Doctrines Racistes à la Française*. Paris : Mille et Une Nuits, 1998. Print.
- Tatu, Laurent. « The Missing Hands of Blaise Cendrars. » Ed. Julien Bogousslavsky. *Neurological Disorders in Famous Artists*. Basel: Karger, 2010. 143-159. Print.
- Tavares, Pierre Franklin. *Nicolas Sarkozy. Relire le Discours de Dakar*. Abidjan : CEDA/NEI, 2008. Print.
- Thomas, Dominic. *Black France. Colonialism, Immigration and Transnationalism*. Bloomington: UP of Indiana, 2007. Print.
- Thomas, Hélène . « De l'Anthropophagie chez les Civilisés : Un nouvel Imaginaire de la Violence Physique dans les Sociétés Démocratiques Contemporaines. » *Polis* 3.1 (Aug. 1997) : 31-57. Print.
- Tobing Rony, Fatimah. *The Third Eye : Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham : Duke UP, 1996. Print.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine : Le Principe Dialogique*. Paris : Seuil, 1981. Print.
- Trchsel, Judith. « Sous le Signe de Febronio » *Continent Cendrars* 6-7 (1991-1992): 54-60. Print.
- Trilles, Henri-L. *Proverbes, Légendes et Contes Fang*. Neuchâtel : P. Attinger, 1905. Print.
- . Henry Tourneux and Jean E. Mbot. *Contes et Légendes Fang du Gabon, 1905*. Paris : Karthala, 2002. Print.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le Théâtre*. Paris : Éditions Sociales, 1978. Print.
- Urban, Greg. "Entextualization, Replication and Power." *Natural Histories of Discourse*. Ed. Michael Silverstein and Greg Urban. Chicago: UP of Chicago, 1996. 21-44. Print.
- Venuti, Lawrence, ed. *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 2000. Print.
- . « Translation, Community, Utopia. » *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. New York : Routledge, 2000. 482-502. Print.

Volta, Ornella. « Les Fêtes Nègres de Blaise Cendrars. » *Continent Cendrars* 6-7 (1991-1992) : 36-45. Print.

Watts, Richard. *Packaging Postcoloniality : The Manufacture of Literary Identity in the Francophone World*. Lanham : Lexington Books, 2005. Print.

Zumthor, Paul. *Introduction à la Poésie Orale*. Paris : Seuil, 1983. Print.