

Les *Batouala* illustrés ou une question de *cases* et de *casques* Dynamiques de resémantisation iconique d'un roman « in-européen »

Silvia Riva

Università degli Studi di Milano, Italia

Abstract This study examines the three illustrated luxury editions of René Maran's seminal 1921 anti-colonial novel *Batouala*, created by Alexandre Iacovleff (1928), Miguel Covarrubias (1932), and Paul-Émile Bécát (1947). Analyzing the dialogue between text and image, it argues that the paratextual illustrations are not mere decorations but active sites of 'resemanticization'. The analysis demonstrates how the iconography oscillates between a subtle subversion of colonial norms – through the appropriation of indigenous Oubanguian motifs like the *garaba* headdress and murals – and an eventual assimilation into colonial discourse, particularly in Bécát's 1947 edition. The shifting visual representations of key elements, such as the *ga'nza* ceremony, reveal a continuous negotiation and transformation of the novel's political meaning across different cultural and temporal contexts.

Keywords Iconic resemanticization. René Maran. *Batouala*. Colonial intermediality. Paratext.

Sommaire 1 Avant l'image : le cadre d'une rencontre conflictuelle. – 2 « Rendre du vu ». Inscriptions ethnographiques. – 3 Les trois *Batouala* illustrés. – 3.1 Alexandre Iacovleff : un style ethnographique ? – 3.2 Miguel Covarrubias : « A Novel ». – 3.3 Paul-Émile Bécát : intégrations.



Peer review

Submitted 2025-06-23
Accepted 2025-10-17
Published 2025-12-17



Open access

© 2025 Riva | CC BY 4.0



Citation Riva, S. (2025). "Les *Batouala* illustrés ou une question de *cases* et de *casques*. Dynamiques de resémantisation iconique d'un roman « in-européen »". *Il Tolomeo*, 27, 21-50.

DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2025/01/003

1 Avant l'image : le cadre d'une rencontre conflictuelle

Il y a un peu plus d'un siècle, un écrivain originaire des colonies remportait le prestigieux prix Goncourt avec un roman dont le sous-titre, provocateur, le présentait comme un « véritable roman nègre »¹ et dont la préface, scandaleuse pour l'époque, était extrêmement « hostile [aux] coloniaux »² qui occupaient l'Afrique équatoriale française (A.E.F.) dans les premières décennies du XX^e siècle. C'est, d'ailleurs, ce territoire, au cœur de l'Afrique, qui sert de cadre au récit.

Ce texte, publié par Albin Michel en 1921 par le martiniquais René Maran,³ est *Batouala*.

Selon des grilles critiques récentes, attentives aux considérations autour de la « fabrication »⁴ d'un modèle littéraire francophone, le caractère inaugural de cet ouvrage est évident : l'entrée de *Batouala* dans le champ littéraire hexagonal par la porte d'une maison d'édition indépendante déjà consacrée par un Goncourt et en pleine période coloniale, est emblématique de la volonté manifeste d'une partie du système culturel de l'époque qui suit la « vogue du nègre »,⁵ d'exploiter politiquement tant le texte que son auteur – lequel, rappelons-le, était fonctionnaire de l'administration coloniale bien qu'en conflit ouvert avec elle depuis 1915 (Roubiales 2010, 225). Les faits relatifs aux frictions entre l'écrivain et l'appareil colonial (l'« affaire Maran », dont la préface de *Batouala* se fait l'écho) concernaient d'abord l'affrontement avec le système colonial belge dans l'Oubangui-Chari – cadre de *Batouala*. Affecté au début de sa carrière dans cette région alors sous domination

1 Il faut rappeler que le sous-titre de *Batouala* n'avait pas été choisi par René Maran, qui préférait le mot *mokondji* (« chef » dans la langue des Banda). À l'occasion du centenaire de l'attribution du Prix, le roman a connu un regain d'intérêt de la part de la critique. Parmi les contributions les plus philologiques, cf. le numéro monographique de 2021 dirigé par Xavier Luce et Claire Riffard.

2 Lettre de Maran à l'ami Manoel Gahisto datée du 12 janvier 1921 écrite depuis Bordeaux (cf. Scheel 2021).

3 L'appartenance de Maran est difficile à cerner, car plurinationale et intercontinentale. Comme l'observe Lourdes Roubiales (Roubiales 2010, 219-20) : « Maran appartenait à une famille guyanaise liée au fonctionnariat de Cayenne. Né, semble-t-il, en mer lors de la traversée menant ses parents à la Martinique, où le père avait été affecté pour un poste dans l'administration de l'île, il a trois ans lorsque, à la suite d'une nouvelle mutation du père, les Maran partent pour le Gabon. À sept ans, Maran abandonne Libreville pour entrer au Petit Lycée de Talence qui sera le théâtre du drame de l'enfant, séparé précocement de sa famille ».

4 Claire Ducournau, *La fabrique des classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone (1960-2012)*, Paris, CNRS, 2017.

5 Cf. Nicolas Bancel, Pascal Blanchard et Laurent Gervereau (éds), *Images et colonies. Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962*, Paris, MHC-BDIC/Achac, 1993.

belge, Maran y représentait l'administration coloniale française. Or, durant ces années – et ce jusqu'à l'indépendance –, les autorités belges y imposaient un régime ségrégationniste rigoureux. En tant qu'administrateur noir, Maran en subissait directement les humiliations et les vexations. Il dénonça ces traitements en vain dans un rapport au ministre français des Colonies de l'époque (226).⁶ D'autres épisodes l'avaient définitivement rendu odieux aux yeux de la hiérarchie coloniale en A.E.F., notamment durant son affectation à Fort-Sibut (1917-18). Sa réaction au refus de se voir mobiliser, perçu par ses supérieurs comme une « susceptibilité exagérée » (227), ne fit qu'envenimer la situation. Finalement, « entre 1918 et 1919, Maran sera accusé de brutalité envers les indigènes » (225). Il admit partiellement ces accusations, reconnaissant avoir effectivement « maltraité plusieurs porteurs qui l'avaient traité de *boy* » (229)⁷ – un terme dont la charge péjorative ne pouvait que provoquer sa révolte.

La critique s'accorde généralement à reconnaître que le véritable « générateur d'idéologie » (Roubiales 2005, 127) est contenu dans la préface, rédigée a posteriori (Scheel 2021), plutôt que dans la fiction romanesque. La parution de *Batouala* s'inscrit effectivement dans un contexte historico-politique tendu, marqué par deux phénomènes antagonistes : d'un côté, une presse métropolitaine alertant sur la montée des idées de gauche dans les colonies ; de l'autre, les craintes des autorités face au risque de récupération du roman à l'étranger, particulièrement en Allemagne, où sa traduction pouvait servir d'instrument de propagande anti-française. Ainsi, l'affaire Maran et l'affaire *Batouala* (à savoir les critiques formulées par une partie des journaux à l'encontre du romancier peu après la remise du prix Goncourt) se rejoignent, et elles se prêtent à des interprétations diamétralement opposées du point de vue de la portée idéologique du texte.

Si l'objectif de cet article n'est pas d'analyser le roman *Batouala* ni sa préface en eux-mêmes, mais bien ses éditions illustrées, les éléments exposés ci-dessus restent indispensables pour saisir les transformations – voire les régressions – de l'apparat iconographique qui accompagne l'œuvre.

Il existe, en fait, trois *Batouala* illustrés en édition de luxe publiés du vivant de Maran : le premier orné par Alexandre Iacovleff (1928), le deuxième par Miguel Covarrubias (1932), le dernier par Paul Émile Bécot (1947) – trois artistes ayant tous voyagé en Afrique équatoriale, cosmopolites et, dans deux cas sur trois, expatriés.

6 Son nom était Gaston Doumergue.

7 Ces aveux sont évoqués dans la note de bas de page no. 27 du texte de Roubiales de 2010, où il est dit qu'ils ressortent de la lettre de Lamblin au Gouverneur général de l'A.E.F., Frédéric Estèbe, écrite à Bangui le 15-7-1918 (CAOM FP, « Cabinet » 75c).

Bien que Maran n'ait vraisemblablement pas supervisé la réalisation graphique de ces *Batouala* illustrés, sa correspondance avec l'un de ses interlocuteurs les plus fiables, Manoel Gahisto,⁸ révèle une préoccupation persistante pour la postérité de son œuvre. En outre, peu avant la parution de l'édition illustrée de Iacovleff, si Maran suggère en plaisantant à son interlocuteur américain Alain LeRoy Locke (membre du mouvement newyorkais New Negro) d'inviter ses amis riches et bibliophiles à s'en procurer un exemplaire, il ajoute cependant, et sur un ton très sérieux cette fois, que cet ouvrage avait pour lui une valeur « incomparable » (Riesz 2011, 19).

En recourant aux notions de *décalage* et de *resémantisation* (soit la réappropriation et la transformation du sens d'un élément symbolique par une collectivité), il s'agira de démontrer comment ces images oscillent entre une subversion discrète des normes dominantes – afin d'affirmer une identité locale africaine – et leur assimilation partielle. Cette dynamique fera l'objet d'une mise en lumière par le jeu dialogique entre le texte et l'image – reflet, à l'échelle du paratexte, de la même tension structurante qui anime les rapports entre préface et récit.

2 « Rendre du vu ». Inscriptions ethnographiques

La riche correspondance entre René Maran, alors en poste à Grimari (Oubangui), et son ami Gahisto – le dédicataire de *Batouala* – offre un éclairage précieux sur les préoccupations de l'écrivain durant la rédaction de son manuscrit. Maran voulait, notamment via le style, donner une image aussi exacte que possible du mode de vie d'un village de l'Afrique et de ses mœurs. Dans une lettre datée du 13 novembre 1912, Maran affirme :

J'ai entrepris deux proses [...]. L'une est une étude sur Mathurin Régnier. [...] L'autre est un roman qui sera purement indigène. J'y étudierai la vie au jour le jour d'un chef de ces pays-ci. Le titre de ce roman [...] sera : « *Batouala, le mokondji* ». J'y vois un écueil pour les lecteurs à venir. Ce sera la monotonie du récit. Mais c'est ce qui en fera tout le mérite. En somme, je ne veux faire que du *plaqué*. Je veux *rendre du « vu »*. Je veux que l'on *voie réellement* l'existence de ceux qu'une pitié sentimentale nous fait prendre pour des malheureux. Le péril à craindre pour moi n'est pas la monotonie de ce que je vais raconter, mais plutôt celle d'un

⁸ Manoel Gahisto (1878-1948), écrivain et traducteur, participa à la fondation de la *Revue de l'Amérique Latine* (1922-32) et fut en contact avec nombre d'intellectuels du monde hispano-américain et de l'Europe.

style que je désire *exact* et *minutieux*, *coloré* et non romantique ». (Ghaisto s.d., 34-5 ; italique ajouté)

Grâce à la précision des descriptions de la vie oubanguienne Maran veut se distinguer d'autres écrivains coloniaux (dont Pierre Loti) qui, comme il l'observe ironiquement (40), rédigeaient dans ces mêmes années des textes sur l'Afrique équatoriale sans y avoir réellement vécu.

Afin de parvenir à un compte rendu précis des faits réels, René Maran ne cesse donc de prendre des notes, qui deviennent de véritables croquis :

J'ai des notes sur la circoncision, d'autres sur l'excision [...], la chasse au feu, l'ensevelissement des morts, la pêche, la danse du coït [...], j'ai sur tout cela, pris d'utiles notes. Je veux que *Batouala* soit, aussi exactement que possible, la reconstitution de la vie d'un nègre en général, et d'un chef en particulier. (59)

Cette quête de précision ethnographique se heurta pourtant au scepticisme de Maurice Delafosse (Delafosse 1923, 170), à la fois père fondateur de l'ethnologie française et administrateur colonial. Cent ans après ses prises de position, on peut affirmer que « l'inaptitude supposée de Maran à transcrire [les] paroles » (Fraiture 2005, 32) des Oubangiens, affirmé par Delafosse, répond plutôt à une démarche qui relève d'un « contre-ethnocentrisme » (Diouf 2016, 84), selon une stratégie de renversement utilisée souvent en littérature, par exemple dans les *Lettres Persanes*. À cela il faut ajouter également un décalage que Maran incarne physiquement lui-même, entre son rôle d'administrateur colonial, son ancrage français, ses liens afro-américains et ses origines martiniquaises (Edwards 2001, 65). Or, c'est précisément sur la diversité de son texte et de son corps que Maran conclut, à la dernière page de la correspondance avec Gahisto : « Ce roman est trop noir et trop 'ineuropéen'. Mais s'il était pris, quel tracass » (Gahisto s.d., 97).

Le roman doit ainsi son caractère 'in-européen' non seulement à son propos, mais aussi à son contexte de création : rédigé à Grimari, il s'enracine dans la complexité historique et esthétique de la culture *banda* de l'Oubangui.⁹ Cette genèse singulière invite à interroger l'écart entre les réalités locales et leur perception par le regard européen de l'époque. Un article récent, bien que ne mentionnant *Batouala* que de manière tangentielle, suggère la nécessité d'une approche transdisciplinaire afin de cueillir pleinement la signification du roman. Centré sur la cérémonie *ga'nza* – rite collectif de circoncision

9 Sur la perception des Bandas à l'époque coloniale cf. Lord 2022.

et d'excision qui structure le chapitre central de *Batouala* –, l'étude « Agonie, perte ou renouveau ? Pour une esthétique oubanguienne » d'Andrea Ceriana Mayneri souligne les enjeux méthodologiques liés à l'analyse « de certains artefacts anciens et de leurs avatars récents en Centrafrique » (Ceriana Mayneri 2018, sous-titre de l'article). Pour ce faire, il croise un corpus hétéroclite : objets conservés au musée Barthélémy Boganda de Bangui (inventoriés en 2007), archives ethnographiques produites par les administrateurs coloniaux dans les années 1910-20, ainsi que des documents visuels (des prises de vue, surtout) issus d'expéditions comme la *Croisière noire* (1924-25). Menée sous la direction de Georges-Marie Haardt avec le soutien d'André Citroën – soucieux de tester ses 'autochenilles' –, cette mission offre un témoignage ambigu, à la fois documentaire et profondément inscrit dans l'imaginaire colonial. Alexandre Iacovleff, l'illustrateur russe de la première édition précieuse de *Batouala* (1928), participa lui aussi à cette Croisière. Ses croquis (fusain, sanguine) et planches sur le rituel *ga'nza* furent influencés par un cliché pris durant l'expédition, lequel deviendra la base d'un de ses tableaux et de réinterprétations ultérieures, comme nous le montrerons [fig. 1].



Figure 1 Indigènes de Bambari en costume de *Gan'za* [sic], 22 janvier 1925.
Photo Georges Specht, Mission Citroën Centre-Afrique
© Archivio fotografico della Società Geografica Italiana

Il existe un malentendu commun à ceux qui perçoivent la cérémonie *ga'nza* comme authentique, donc fascinante, et ceux qui en ont une vision cynique, comme les participants à la mission Citroën et notamment André Gide, qui la décrit dans son *Voyage au Congo*.¹⁰ Cette discordance interprétative est

celle qui sépare, dans ces années 1920-30, les descriptions de l'ethnographie coloniale, où la *ga'nza* est communément présentée au lecteur occidental comme une initiation élaborée [...] sans faire mention de l'existence de 'mises en scènes', et celles de Gide et des membres de la mission Citroën, dans lesquelles le spectacle de la danse suscite [...] aversion ou enthousiasme. Ces différents auteurs ont toutefois en commun de rêver à l'authenticité d'une cérémonie inexistante, qui « n'est belle que distante dans le temps » : ils ne peuvent pas vraiment s'intéresser aux transformations contemporaines de la *ga'nza*, que les uns sont obligés de taire ou d'épurer dans leurs descriptions, et que Gide considère comme un abaissement. (Ceriana Mayneri 2018, 16)

Ces attitudes sont en fait les deux faces de la même médaille, qui affiche le mythe de l'« Afrique éternelle » soutenu par les concepts d'origine et de patrimoine, typiques de la vision occidentale de la culture et de sa transmission. Cependant, la transformation de la 'coiffe à pointes' (*garaba*), objet de cérémonie, en instrument de mise en scène est donc attestée dès l'expédition de 1924-25¹¹ et révèle l'opération locale de 'resémantisation', c'est-à-dire d'intégration et de réinterprétation des signes exogènes du pouvoir politique. L'image photographique qui accompagne l'article de Ceriana Mayneri, prise en 2007 lors de la fête des Mères, et qui montre un tête-à-tête entre les deux emblèmes du pouvoir d'antan et d'aujourd'hui, est un exemple évident de ce procédé : on y voit le casque colonial surmonté d'un hélicoptère et les coiffes rituelles *garaba* [fig. 2].

10 Gide écrit de Bambari, le 14 octobre 1925 (*Voyage au Congo. Carnets de route*, Paris, Gallimard, 1927, 68-9) : « Vingt-huit petits danseurs, de 8 à 13 ans, badigeonnés de blanc de la tête aux pieds ; coiffés d'une sorte de casque que hérissent une quarantaine de dards noirs et rouges. Chacun tient à la main un fout fait en jonc et en cordes tressées [...]. Ils dansent en file indienne, gravement, aux sons de vingt-trois trompes de terre ou de bois d'inégales longueurs. [...] Les joueurs de trompe forment cercle ; au milieu d'eux une vieille femme bat la mesure avec un plumeau de crins noirs. À ses pieds un grand démon noir se tord dans la poussière, en proie à de feintes convulsions ». L'illustrateur Alexandre Iacovleff aussi a fourni une version écrite de cette cérémonie, illustré en marges et en surimpressions (Iacovleff, n.p.). En feuilles, on trouve 50 planches hors-texte en couleurs, dont une double, gravées par Godde et Chevassus et imprimées sur Lafuma filigrané « Croisière noire ».

11 Cf. l'expression « feintes convulsions » dans le passage cité dans la note de bas de page no. 30.



Figure 2 Danseurs *ga'nza* à Bambari le 3 juin 2007, jour de la fête des Mères : détails des tenues cérémoniales. Photo © Andrea Ceriana Mayneri

Nous assistons donc à un magnifique exemple de recyclage symbolique d'éléments exogènes et endogènes, qui dialoguent à travers une mise en regard de la culture traditionnelle et de la civilisation technique contemporaine.

Or, cette même dynamique de réappropriation symbolique du pouvoir colonial nous semble être à l'œuvre dans les illustrations du *Batouala* dès 1928 : la première page du roman inscrit concrètement les fresques peintes sur les cases de l'Oubangui mentionnées non seulement dans l'article de Ceriana Mayneri, mais aussi dans un court article de l'expert en littérature africaine János Riesz [figs 3-4].¹²

12 Dans l'article « Une édition du *Batouala* de René Maran illustrée par le peintre russe Alexandre Iacovleff (1928) », tout en citant la source de ses images (Haardt et Audouin-Dubreuil éds), János Riesz affirme : « Les quelques vignettes du début des chapitres que nous reproduisons, sont intéressantes surtout par le fait que le peintre, visiblement, s'est inspiré des peintures murales des cases Banda telles que nous les voyons sur les photographies du livre *La Croisière Noire* » (Riesz 2011, 22).



Figure 3 *Fresques dans une case à Ndélé.* Albums photographiques des missions de Georges Bruel : mission du Haut-Chari (Oubangui-Chari et Tchad), 1900-01. © BNF – Société de Géographie



Figure 4 *Décorations indigènes sur les cases Banda à Bria,* 24 janvier 1925. Mission Citroën Centre-Afrique © musée du quai Branly – Jacques Chirac

Non seulement certains de ces pictogrammes sont reproduits, comme le rappelle Riesz (2011, 22), en tête des chapitres 1, 2, 4 et 12 de l'édition illustrée par Iacovleff, mais ils se détachent également au-dessus de la *Préface* controversée que Maran a conservée dans cette édition de luxe, agrémentée de *tirailleurs* africains stylisés [fig. 5].

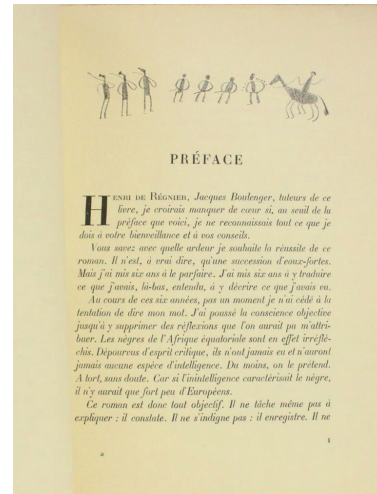


Figure 5
Préface de *Batouala*. Illustré de dessins
par Iacovleff. Paris : Mornay, 1928, 1

Ces fresques des cases du 'village indigène' ont été ignorées par l'ethnographie coloniale. Comme le note Ceriana Mayneri,¹³ seules quelques photos en subsistent dans les archives coloniales, et aucune étude n'approfondissait leur fonction à l'époque. Les travaux de Bogumil Jewsiewicki sur les peintures murales congolaises, en revanche, révèlent que ces images stylisées exprimaient des stratégies d'appropriation du pouvoir bien plus qu'une simple imitation.¹⁴

En particulier, en ce qui concerne les représentations de la cérémonie *ga'nza*, elles semblent s'apparenter plutôt [...] à des « copies qui ne sont pas des copies » : leur caractère performatif s'exprime à travers une « appropriation mimétique » des pouvoirs présents, dont ceux « éloignés et inaccessibles » de l'administration, des militaires ou de la médecine occidentale, afin d'en tirer un profit, ou une efficacité, ou même un renversement de certains rapports

13 « Le fonds photographique de la mission Citroën conserve aujourd'hui le témoignage le plus complet sur cette peinture peu connue : mais, pour les membres de la Croisière, ces 'savoureux dessins' sur case demeurent essentiellement décoratifs » (Ceriana Mayneri 2018, 18).

14 Bogumil Jewsiewicki, « Peintres de cases, imagiers et savants populaires 1900-1960. Un essai d'histoire de l'esthétique indigène ». *Cahiers d'Études Africaines*, 31(123), 1991, 307-26.

de force inégaux. De surcroît, fresques murales et répétitions des danses initiatiques viennent bousculer la frontière entre exhibition publique et exhibition ésotérique, mais aussi celle entre contexte ordinaire et contexte rituel : les scènes que Bruel commence à photographier au début du siècle, les spectacles et les fresques que Gide et ses contemporains observent plus tard, sont d'autant plus performatifs qu'ils s'affichent délibérément sous les yeux des protagonistes, donc aussi des instigateurs, de ces transformations qui bouleversent violemment le paysage social oubanguien (Ceriana Mayneri 2018, 19).¹⁵

Nous n'avons pas pu reconstituer les circonstances concrètes de la collaboration entre Maran et Iacovleff concernant le choix des images pour l'édition de 1928 de *Batouala*. Cependant, que l'insertion des fresques ait été suggérée par l'écrivain, ou qu'il s'agisse d'une stratégie exclusivement artistique, il nous semble que l'utilisation de ces « copies qui ne sont pas des copies » – *a fortiori* dans l'en-tête de la Préface si contestée – constitue une mise en abyme intertextuelle des mécanismes de renversement de rapports de force inégaux mis en œuvre par les populations de l'Oubangui (et, avec elles, par le livre de Maran). Et, plus encore, cette insertion iconique peut être lue comme une manière de répondre aux accusations portées dans ces mêmes années par Maurice Delafosse qui « [déplorait] l'inaptitude de Maran à restituer [les] paroles » (Fraiture 2005, 32) des Oubangiens. Il semblerait en effet que ces paroles qui s'insurgent contre l'injustice épistémique du colonialisme soient ici confiées aux dessins et à la peinture, arts auxquels Maran n'était nullement indifférent.¹⁶

En somme, si Maran portait un intérêt certain à l'image, ce n'était nullement au nom des prétendus « dons nègres de l'image et du rythme » (Senghor 1964, 410) vantés par Léopold Sédar Senghor – qui se méprenait en faisant de l'auteur de *Batouala* un précurseur de la Négritude – mais au nom d'un souci ethnographique et politique.

15 Ceriana Mayneri cite ici l'étude de Michael Taussig (17).

16 En parcourant la correspondance Maran/Gahisto, et en pensant aussi au sous-titre du roman posthume de Maran *Djogoni (Eaux-fortes)*, on est frappé par les nombreux passages empruntant au champ lexical des beaux-arts : couleur, clair-obscur, tableaux, lumière (cf. Gahisto 1965, 67). Chez Maran, l'art visuel porte en effet une double exigence : sublimation formelle et subversion politique. Cette conviction transparaît tant dans son lexique chromatique que dans ses alliances intellectuelles, notamment sa préface au volume *Negro in Art* d'Alain LeRoy Locke, premier manifeste à révéler systématiquement l'apport des arts africains à la modernité occidentale (cf. Locke 1940 ; Maran 1949). Cette même tension dialectique anime ses collaborations avec Lucie Cousturier, peintre postimpressionniste devenue ethnographe des « tirailleurs sénégalais » (Cousturier 2001; 2003).

3 Les trois *Batouala* illustrés

3.1 Alexandre Iacovleff : un style ethnographique ?

La première édition illustrée de *Batouala*, publiée en 1928, est la plus étudiée à ce jour,¹⁷ et concerne Alexandre Iacovleff (1887-1938). L'artiste russe, né et formé à Saint-Petersbourg à l'Académie impériale des Beaux-Arts sous l'égide du néoclassique Dimitri Kardovski, arrive en France en 1919 après avoir effectué de longs séjours d'études en Italie et en Espagne. Alors qu'il est en voyage, la Révolution d'Octobre éclate et il ne reviendra jamais dans son pays natal. À Paris, il retrouve son atelier et son compagnon de voyage Vassili Choukhaeff. Ayant obtenu la nationalité française, il jouit d'une réputation de plus en plus grande, au point d'attirer l'attention d'André Citroën.¹⁸ Il constituait ainsi le seul membre non français de naissance à participer à la « Croisière noire ». L'expédition a parcouru 28 000 kilomètres en quelques mois, en partant de l'Algérie, en passant par le Niger, le Tchad, l'Oubangui-Chari, le Congo belge, puis en se séparant à Kampala en groupes qui ont rejoint Madagascar (avec Iacovleff à bord),¹⁹ Mombasa, Dar-el-Salaam, Le Cap et le Mozambique. Ce périple avait notamment des ambitions publicitaires : la présence conjointe d'un cinéaste et d'un illustrateur fraîchement auréolé de sa participation aux Olympiades artistiques de Paris (1924) revêt une signification particulière, alors que se multiplient les collectes de documents visuels à double vocation – ethnographique et propagandiste.

Alexandre Iacovleff était particulièrement qualifié pour prendre part à cette expédition, compte tenu de son expérience préalable en Asie. En effet, entre 1917 et 1919, une bourse lui avait permis de parcourir la Mongolie, la Chine et le Japon, forgeant ainsi son expertise des représentations culturelles extra-européennes. Cette aptitude répondait aux attentes d'un public métropolitain alors largement ignorant des réalités africaines. À son retour de l'expédition, Iacovleff organisa une exposition personnelle à l'Hôtel Jean Charpentier (7-23 mai 1926), événement qui fut salué par la critique. Parmi les nombreux journalistes ayant célébré son travail figurait Pierre Mille, figure influente du paysage médiatique de l'époque, qui apprécie le style

17 Cf. la synthèse de Caroline Haardt de La Baume.

18 La carrière de Iacovleff s'est terminée aux États-Unis, à Boston, où il a été nommé en 1934 directeur du département de dessin de la School of the Museum of Fine Arts à l'Université Tufts (De Rycke 2010, 287-9).

19 Ce fut l'occasion pour le peintre d'origine russe de réaliser un important portrait au fusain de l'écrivain malgache Jean-Joseph Rabéarivelo, accompagné d'une dédicace (Source : Claire Riffard).

simple mais non stylisé, et surtout le fait que ses œuvres sont des « documents exacts » (Mille 1926, 185) de la vie d'Afrique.

Cependant, ces œuvres exposées ne figurent pas dans l'édition illustrée de *Batouala*, laquelle présente un style radicalement différent, marqué par une approche résolument ethnographique. Les illustrations du roman se caractérisent en effet par une exécution rapide, évoquant le croquis pris sur le vif, bien éloignée des compositions élaborées de ses travaux antérieurs. Pour saisir l'ampleur de cette divergence stylistique, une analyse comparative s'impose, notamment à travers les deux versions de la fameuse cérémonie *ga'nza* réalisées par Iacovleff. Celles-ci semblent directement inspirées du cliché photographique issu de l'expédition Citroën évoqué précédemment, tout en en proposant des interprétations plastiques distinctes [fig. 1].



Figures 6-7 *Batouala*. Illustré de dessins par Iacovleff. Paris : Mornay, 1928, 78, 165

Plus précisément, la première version, exécutée en noir et blanc selon une technique de crayon à peine esquissée, illustre l'édition de *Batouala* parue en 1928 [fig. 6]. Cette facture rapide se retrouve également dans le panneau de plus grand format placé en conclusion de l'ouvrage [fig. 7]. À l'inverse, la seconde interprétation (une lithographie en couleurs) fut exposée à l'Hôtel Jean Charpentier²⁰ [fig. 8] et se distingue par un traitement stylistique qui s'apparente aux codes visuels de la publicité de l'époque. Cette parenté esthétique se

²⁰ Il s'agit de la planche 21 du portfolio (cf. Vogel 1927, n.p.).

manifeste particulièrement dans la comparaison avec l'affiche créée par Louis-Jean Beaupuy²¹ pour le film *La Croisière noire* de Léon Poirier, projeté en première à l'Opéra de Paris le 2 mars 1926 [fig. 9].



Figure 8
Alexandre Iacovleff, *La Ga'nza (Bambili)*,
lithographie en couleurs, 1927. In *Dessins
et peintures d'Afrique. Exécutés au cours de
l'Expedition Citroën Centre Afrique. Deuxième
mission Haardt-Audouin-Dubreuil*, n.p.
© Gallica BNF



Figure 9
Louis-Jean Beaupuy, affiche du Film de
*l'Expedition Citroën-Centre Afrique. 2ème
Mission Haardt-Audouin Dubreuil* (1926)

La collaboration entre Maran et Iacovleff a donné lieu à une publication de luxe tirée à 448 exemplaires, comme le montre le médaillon du volume [fig. 10].²²

21 Louis-Jean Beaupuy (1896-1974) se rendra à son tour à Madagascar, en 1931, et en 1934 en Afrique Occidentale.

22 René Maran, *Batouala*, illustré de dessins par Iacovleff. Paris : Mornay, 1928, 170 p.

L'analyse de cette deuxième version de 1928, d'un point de vue purement littéraire, conduit à déceler un certain nombre de variantes, mais elles sont essentiellement stylistiques et considérées comme négligeables par Michel Hausser, auteur de l'étude comparative des ces deux éditions et de celle de 1938 (republiée par Albin Michel), qui porte non seulement la mention « édition définitive », mais aussi, à côté de la page de titre, une des planches de Iacovleff (signée), tirée de l'édition de luxe de 1928 [figs 11-12].²³

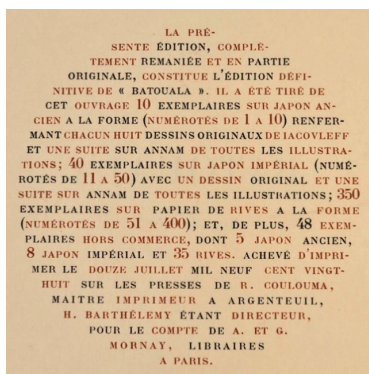


Figure 10
Batouala. Illustré de dessins par Iacovleff.
Paris : Mornay, 1928, n.p.

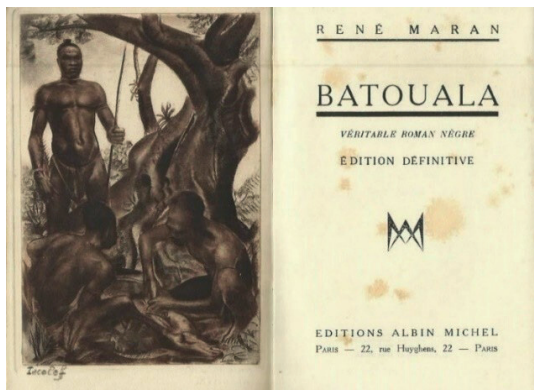


Figure 11
Réédition de *Batouala*
chez Albin Michel, 1937

23 Michel Hausser dans *Les deux Batouala* (note de bas de page no. 8, p. 11 de l'*Introduction*) affirme : « Par souci de simplification, je néglige une version intermédiaire, publiée en 1928 [...]. Cette édition de luxe, tirée à 400 ex., 'complètement remaniée et en partie originale', est donnée comme 'l'édition définitive de *Batouala*'. Elle représente une étape intéressante dans la transformation de *B1* [1921] en *B2* [1938]. [...] Tout se passe comme si elle avait été, sauf exceptions, [...] moins réécrite qu'amendée sur le texte même de *B1*. Elle est, somme toute, beaucoup plus proche de *B1* que de *B2*. ». Pour une critique de l'étude de Hausser, comparant l'édition de 1921 à celle de 1938, cf. la recension plutôt sévère mais très utile de Chidi Ikonné.

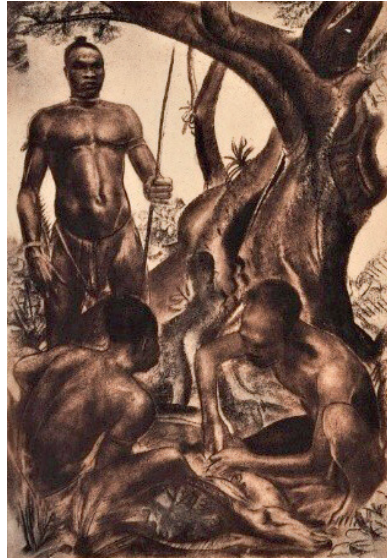


Figure 12
Batouala. Illustré de dessins par Iacovleff.
Paris : Mornay, 1928, n.p.

Comme le souligne à juste titre Hausser, les multiples rééditions de *Batouala* témoignent de l'obsession marquante qui anima Maran durant quinze ans pour parfaire son texte. Cette persistance éditoriale invite cependant à s'interroger : relève-t-elle simplement d'une quête esthétique individuelle, ou procède-t-elle d'une stratégie littéraire et politique plus complexe ? Nous y reviendrons dans notre conclusion, après avoir examiné les éditions illustrées postérieurement.

Ce qu'il faut retenir ici de l'édition illustrée par Iacovleff est son style documentaire et la présence d'éléments de la culture *banda* inscrits dans l'en-tête de la préface.

3.2 Miguel Covarrubias : « A Novel »

Lorsqu'en 1932, c'est-à-dire dix ans après la première traduction en langue anglaise,²⁴ *Batouala : A Novel* (qui n'est plus « véritablement nègre ») est à nouveau en librairie aux États-Unis, le roman de René Maran a recours à l'aide iconique d'un artiste une fois de plus expatrié et très proche du monde de la Renaissance de Harlem : le Mexicain Miguel Covarrubias.

Né en 1904 à Mexico, Covarrubias était peintre, caricaturiste, illustrateur, anthropologue, collectionneur, créateur de décors et

24 René Maran, *Batouala*. New York : Thomas Seltzer, 1922 (first English language edition). Traduit par Adele Szold Seltzer.

de costumes, et directeur de danse. Passionné des cultures, il s'est intéressé non seulement au Mexique, mais aussi aux États-Unis, qu'il a fréquentés à partir de 1923, à la France, à l'Amérique centrale et du Sud, aux Caraïbes, à l'Afrique du Nord et à l'Extrême Orient, notamment à Bali.²⁵

La première publication d'une de ses caricatures a eu lieu en 1920, en couverture de *Policromías*, la revue des étudiants de l'université nationale de Mexico. En décembre de la même année, l'hebdomadaire *Zig Zag* reprend un dessin qu'il a fait du peintre muraliste, ami de Diego Ravelo, Roberto Montenegro. En 1923, grâce au poète avant-gardiste José Juan Tablada qui a collaboré avec le compositeur Edgard Varèse, Covarrubias obtient un billet pour New York et six mois de soutien économique. Tablada le met en contact avec Sherrill Schell, un artiste photographe et écrivain réputé, qui s'intéresse particulièrement au Mexique. C'est par l'intermédiaire de Schell qu'il rencontre le critique musical du *New York Times*, Carl Van Vechten, des écrivains indépendants (H.L. Mencken, Waldo Frank), le dramaturge Avery Hopwood, la productrice et scénariste Eva Le Gallienne et surtout le dessinateur Ralph Barton. Le talent de caricaturiste de Covarrubias lui permet d'être engagé par des revues et journaux réputés. Frank Crowninshield, rédacteur en chef du magazine *Vanity Fair* (1913-36),²⁶ le remarque et l'invite à collaborer. Habitué des boîtes de nuit de Harlem, où la culture noire s'épanouissait autour du jazz, du blues, des spirituals et de la danse, Covarrubias connaît le mouvement de la « Renaissance noire » de Harlem. Il produit une série de dessins, connue sous le nom de « Negro Drawings » (1927), dont huit sont publiés dans le numéro de décembre 1924 de *Vanity Fair*. « Enter the New Negro » est le titre de l'éditorial qui l'accompagnait ; celui-ci montrait, pour la première fois aux États-Unis dans les pages d'un magazine, des dessins représentant des Afro-Américains en costume.²⁷

Durant l'été 1926, il se rend à Paris. Il y séjourne pendant toute l'année 1927 à l'hôtel Excelsior. La même année, son livre *Negro Drawings* voit le jour : il y dépeint une galerie de personnages et de situations du monde urbain noir états-unien. Covarrubias se rend ensuite en Afrique du Nord, où il réalise des dessins et collectionne de nombreux objets d'art. Une fois rentré à New York en 1928, il

25 Les informations ci-dessus sont principalement tirées de l'étude d'Adriana Williams (1994), avec quelques éléments supplémentaires issus de nos propres recherches. Cf. aussi l'étude de Sylvia Navarrete (1993).

26 Au sujet du magazine américain *Vanity Fair* dans la période 1913-36, cf. Malou Haine.

27 À partir de 1925, Covarrubias offre au *New Negro* trois de ses dessins, la couverture du livre *The Weary Blues* du poète panafricaniste Langston Hughes, les illustrations de *Father of the Blues : an Autobiography* du musicien W.C. Handy.

illustre le recueil de poèmes de José Juan Tablada, *La Feria. Poèmes mexicains*. Au cours de l'été, il rentre au Mexique, où il rencontre Diego Rivera et Frida Kahlo. De retour à New York, Covarrubias contribue avec ses illustrations au texte parodique *Meaning No Offense* de John Riddell, aux couvertures de *Adventures of an African Slaver*, qui relate les gestes de Theodore Canot, un commerçant d'origine italienne dans les milieux esclavagistes américains au XIX^e siècle, et *Born to Be (Blacks in the American West)* du musicien Taylor Gordon, un récit autobiographique qui porte sur la vie de la seule famille noire vivant au Montana à l'époque. Après un long séjour en Extrême Orient avec son épouse, l'artiste Rosa Rolanda, en janvier 1932 Covarrubias rentre à New York, où il expose 32 huiles et gouaches de son séjour à Bali à la Valentine Gallery. L'exposition est un succès et suscite un grand intérêt de la part de la critique. La même année, il illustre *Batouala* de René Maran.²⁸

L'intérêt de Covarrubias pour les cultures du monde, ses liens étroits avec le milieu de la Harlem Renaissance et, probablement, sa célébrité, ont convaincu les éditions Albin Michel, de confier les droits du roman aux Limited Editions Club de New York et aux soins de l'artiste mexicain.

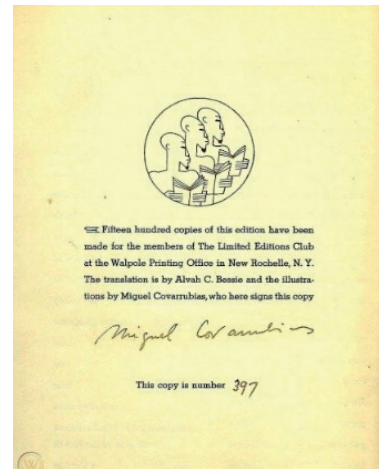


Figure 13
Batouala. A Novel. New York : Limited Editions Club, 1932, n.p.

28 René Maran, *Batouala. A Novel*, traduit par Alvah C. Bessie et illustré par Miguel Covarrubias. New York : Limited Editions Club, 1932 (New Rochelle, N.Y., Walpole Printing Office). Édition limitée à 1500 exemplaires signés par l'illustrateur. Le traducteur américain Alvah C. Bessie (1904-1985) écrivain à son tour et combattant pendant la Guerre d'Espagne, fut l'une des dix personnes reprise dans la fameuse « Liste noire d'Hollywood », instituée le 25 novembre 1947 au lendemain de la condamnation de dix scénaristes et réalisateurs pour outrage au Congrès, pour avoir refusé de témoigner devant le « House Un-American Activities Committee » (HUAC).

Les illustrations de *Batouala* par Covarrubias, avec leurs couleurs vives et leur primitivisme intentionnellement naïf [figs 14-15], se situent aux antipodes de l'esthétique de l'esquisse rapide en noir et blanc de certains dessins de l'édition Iacovleff. À quelques exceptions près : dans le frontispice, on retrouve des silhouettes stylisées qui encadrent le récit, ce qui marque une divergence esthétique par rapport aux tonalités chromatiques triomphantes des tables internes au roman. Cette rupture stylistique mérite une attention particulière à plusieurs égards.



Figures 14-15 *Batouala. A Novel*. New York : Limited Editions Club, 1932, n.p.

La page de titre [fig. 16] réinterprète avec une sobriété graphique remarquable le thème iconique des peintures murales qui ornaient le bandeau supérieur de la préface dans l'édition de 1928 [fig. 5]. Cette reprise stylisée masque pourtant une différence fondamentale : là où l'édition originale mettait en avant les inscriptions des gens *banda* – ces graphismes rituels des habitations oubangiennes que nous avons interprétés comme une métaphore visuelle de la réappropriation du pouvoir colonial –, la nouvelle version n'en conserve que le support architectural. Autrement dit, seules subsistent désormais des cases anonymes, des huttes perdues dans l'épaisseur forestière.

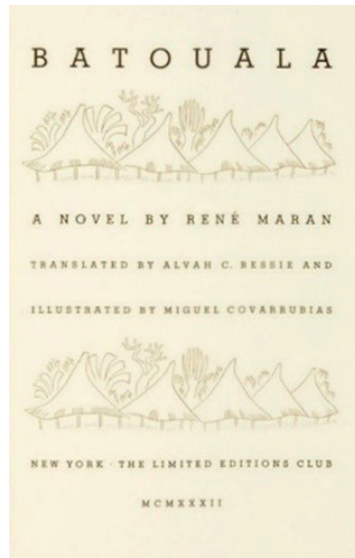


Figure 16
Batouala. A Novel. New York : Limited Editions Club, 1932, n.p.

La deuxième différence iconographique avec l'édition de 1928 concerne l'image la plus connue du roman de Maran, celle de la cérémonie *ga'nza* [fig. 17].

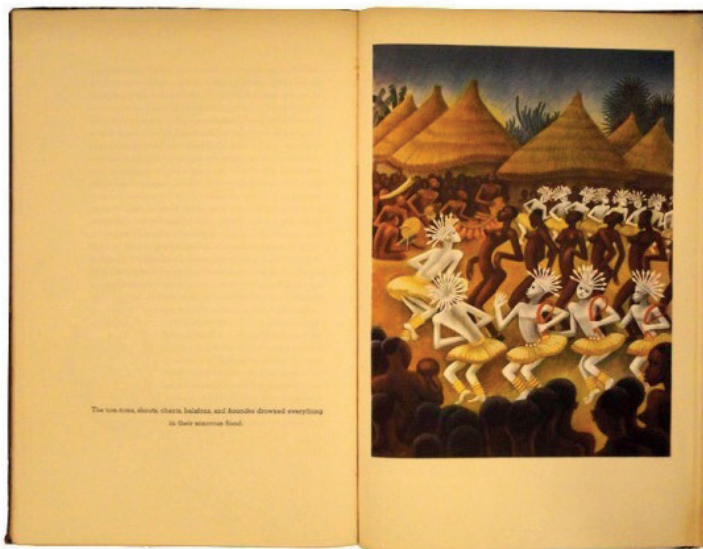


Figure 17 *Batouala. A Novel.* New York : Limited Editions Club, 1932, n.p.

La planche qui la représente dans l'édition américaine de 1932 est manifestement un moulage de celle que Iacovleff avait réalisée à partir de la photographie de l'expédition Citroën, présentée à l'Hôtel Jean Charpentier en 1926. Cependant, il n'y a aucune trace résiduelle de l'esthétique rapide, mais précise, contenue dans l'édition en noir et blanc de 1928. La circularité de la scène et les tons moins vifs par rapport aux planches de l'éléphant et du baobab en témoignent, de même que la prédominance du jaune, de l'ocre, du noir et du gris, reflétant les choix coloristes de Iacovleff. De sorte que l'iconographie « publicitaire » relative à la cérémonie *ga'nza* semble s'être fixée dans l'imaginaire collectif batoualien, tel un produit de consommation exporté.

Traversant l'océan Atlantique, *Batouala* ne devint pas seulement « A Novel », un roman sans autre qualificatif, mais perdit aussi la portée ethnographique et politique qui l'avait caractérisé en 1921 auprès du public français – une dimension qui n'avait pas, ou pas encore, de résonance aux États-Unis de l'époque. Toutefois, dans un contexte fortement ségrégationniste, le simple fait de publier le roman d'un Noir, auréolé du plus prestigieux prix littéraire français, constituait déjà en soi un acte subversif. C'était là un geste aussi audacieux que celui de Covarrubias dans *Vanity Fair*, lorsqu'il représentait des Noirs non pas nus, mais vêtus en bourgeois.

3.3 Paul-Émile Bécât : intégrations

Le dernier glissement sémantico-iconique des *Batouala* illustrés se produit avec la publication, en 1947, du roman avec les dessins de Paul-Émile Bécât (1885-1960), élève de Gabriel Ferrer, peintre orientaliste et membre éminent de la Troisième République, ainsi que portraitiste. Au cours de sa carrière, il a illustré de nombreux textes littéraires (dont *Les Bijoux indiscrets* de Denis Diderot et *L'Éducation sentimentale* de Flaubert),²⁹ et il a dessiné un portrait d'André Gide en 1919.

Certains éléments biographiques rendent Bécât proche du milieu français de Maran.³⁰ Tout d'abord, il est membre de la Société coloniale des artistes français, fondée en 1908 par Louis Dumoulin et consacrée à « l'expansion coloniale par l'Art, au profit de la France ».

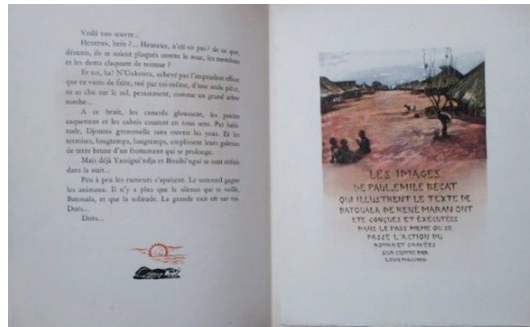
29 Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*. Illustré de pointes-sèches originales de Paul-Émile Bécât, dont hors-texte, tirage limité à 550 exemplaires numérotés. Paris : La Tradition, 1937.

30 À notre connaissance, aucun ouvrage monographique consacré à l'artiste n'a été publié en France ou ailleurs. Les informations contenues dans cet article sont le résultat de recherches personnelles, recoupant les sources relatives aux prix et aux concours artistiques de l'époque.

En 1920, il a remporté le prestigieux Prix de Rome. Grâce à ses nombreux voyages en Afrique dans les années 1920, il reçoit à la fois le prix du meilleur artiste de l'A.O.F. et le prix de l'A.E.F. (il voyage au Congo Brazzaville, en passant par l'Oubangui-Chari).

Dans sa version de *Batouala*,³¹ il affiche sa connaissance des lieux : juste après la conclusion du roman, un tableau précise que tout ce qui a été peint a été produit lors de ses séjours africains, dans les contrées mêmes où se sont déroulés les événements du chef Batouala (inscription sur le dessin, page de droite) [fig. 18].

Figure 18
Batouala. Illustré de dix-huit gouaches de P.-E. Bécât.
Paris : Georges Guillot, 1947,
n.p. © Bibliothèque
Nationale de France



Le besoin d'exactitude et de réalisme que Maran recherchait tellement revient en force avec cette dernière version illustrée. On retrouve également le dénominateur commun du voyage, que les trois illustrateurs de Maran ont effectué en Afrique équatoriale. Parmi ces trois artistes, Bécât se distingue comme le seul à être un créateur métropolitain.

L'édition de 1947 est à nouveau luxueuse, comme le prouve le colophon [fig. 19].

Ce *Batouala*, qui conserve la préface de 1921 (non paginée), est accompagné de 18 gouaches. Les planches, aux couleurs vives, sont beaucoup plus réalistes que celles de Covarrubias. Cependant, l'impression esthétique que l'on ressent en feuilletant ces dessins rappelle celle qui se dégage des éditions pour enfants des années 1950 [figs 20-21].

31 René Maran, *Batouala. Illustré de dix-huit gouaches de P.-E. Bécât, gravées par Louis Maccard*, Paris, Georges Guillot (impr. de J. Zichieri), 1947.

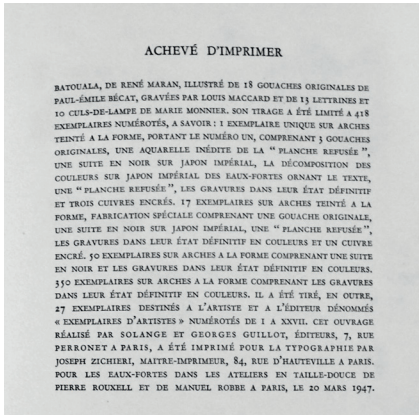
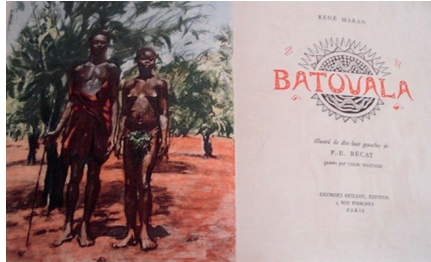
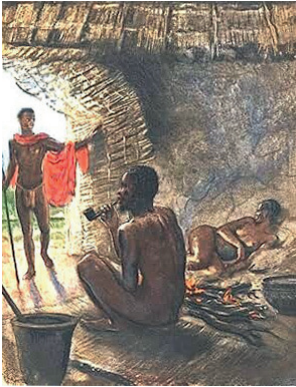


Figure 19
Batouala. Illustré de dix-huit gouaches de P.-E. Bécot. Paris : Georges Guillot, 1947, n.p.
© Bibliothèque Nationale de France



Figures 20-21
Batouala. Illustré de dix-huit gouaches de P.-E. Bécot. Paris : Georges Guillot, 1947, n.p.
© Bibliothèque Nationale de France

Les importantes illustrations stylisées qui, dans l'édition de 1928, accompagnaient le début des chapitres ou la page de titre des deux premiers *Batouala* illustrés, sont ici remplacées par des en-têtes qui rappellent davantage les enluminures médiévales que les inscriptions sur les cases de l'Oubangui, à l'exception de l'élément exotique du totem [fig. 22].

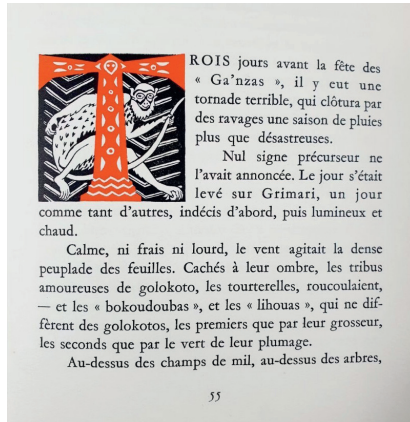


Figure 22

Batouala. Illustré de dix-huit gouaches de P.-E. Bécot. Paris : Georges Guillot, 1947, 17
© Bibliothèque Nationale de France

Au retour de ses voyages en Afrique, Paul-Émile Bécot se spécialise dans la technique de la pointe sèche et se distingue, à partir des années 1930, par une production résolument érotique, qui lui apporte une certaine notoriété. Quand on sait l'importance de la dimension sexuelle de la cérémonie *ga'nza*, on s'attend à en retrouver des traces dans les illustrations. Mais ce n'est aucunement le cas. Il n'y a pas non plus de références visuelles au casque à pointes *garaba*.

Nous découvrons cependant une planche en couleur (toutes les planches sont ici en couleur) d'un homme assis portant une coiffe bien différente de celle utilisée pour la fameuse cérémonie [fig. 23]. Il est facile d'imaginer qu'il s'agit du héros *Batouala*. De ce point de vue, cette édition présente une autre exception par rapport aux précédentes : c'est la seule qui singularise le chef par une pose, une pose régale (dans l'édition Iacovleff, on trouve des dessins au fusain montrant un homme portant une épaisse coiffe qui a peut-être inspiré Bécot, mais ce style typiquement portraitiste fait défaut à l'illustrateur russe).

La plupart des gouaches présentent des portraits de femmes et, dans deux cas, le motif des cases revient. Dans l'une, elles sont reléguées à l'arrière-plan de la scène ; dans une autre [fig. 20] elle fait référence à l'incipit du roman, et on peut voir l'intérieur de la cabane.



Figure 23
Batouala. Illustré de dix-huit gouaches de
P.-E. Bécát. Paris : Georges Guillot, 1947, 109
© Bibliothèque Nationale de France

Mais voilà qui relève du véritable coup de théâtre : alors que tout les oppose dans leurs approches et leurs intentions, c'est pourtant Bécát qui, de manière aussi inattendue que provocante, introduit dans *Batouala* une représentation frontale de la réalité coloniale. L'artiste (avec, ou, très probablement, sans l'aval de Maran) ose en effet intercaler parmi les planches du roman le portrait de « son » *boy* Djoudé – auquel il consacre même deux pages manuscrites reproduites dans chaque exemplaire imprimé. On y lit cette dédicace troublante : en récompense des services rendus et pour lui avoir sauvé la vie, Djoudé aurait « bien mérité de figurer parmi les personnages de cette Illustration au grand costume d'apparat, celui avec lequel il se présentait pour trouver un emploi de Domestique ! » [figs 24-25].

Ironie cruelle ou inconscience ? La page suivante montre ledit *boy* affublé d'un casque colonial des plus stéréotypés [fig. 25], créant un contraste saisissant avec les représentations 'ethnographiques' du reste de l'ouvrage. Par ailleurs, ce constat s'oppose également au propos liminaire de l'œuvre de Maran, lequel, comme on le sait, entretenait un différend avec l'administration coloniale exactement en raison de son assimilation au statut de domestique.

Figure 24
Batouala. Illustré de dix-huit gouaches de
P.-E. Bécot. Paris : Georges Guillot, 1947,
n.p. © Bibliothèque Nationale de France

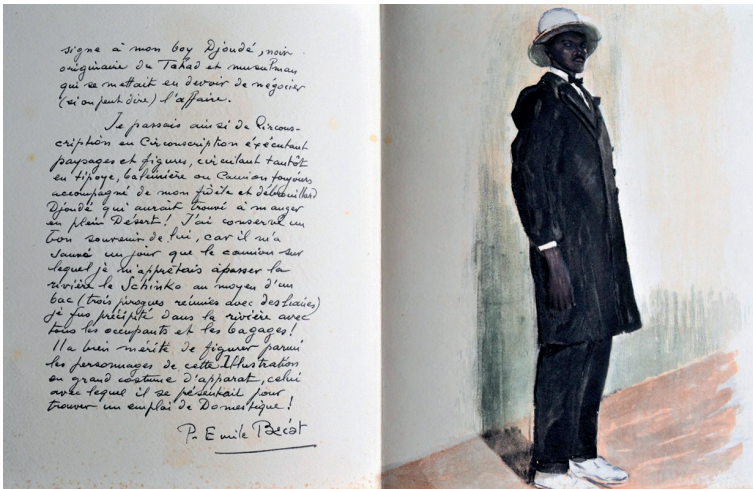
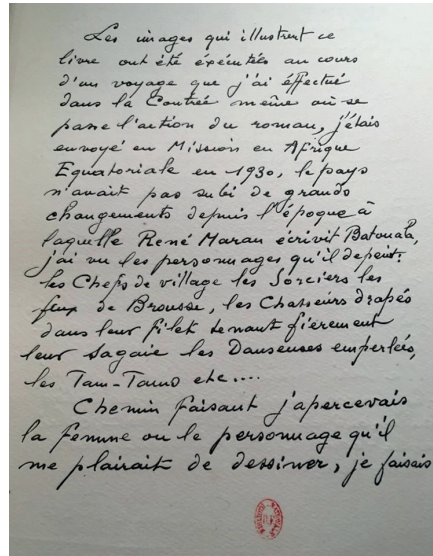


Figure 25 Batouala. Illustré de dix-huit gouaches de P.-E. Bécot.
Paris : Georges Guillot, 1947, n.p.

Bien que d'une facture moins suggestive que les versions antérieures, cette édition s'avère essentielle en ce qu'elle révèle une resémantisation de l'œuvre, marquée par l'intégration – à la fois textuelle et symbolique – du colonisé 'civilisé' (figuré par le casque). Ce mécanisme renverse la logique à l'œuvre dans la mise en scène photographique du *ga'nza* lors de la fête des Mères : si la performance

de 2007 prolonge en effet l'idée d'une appropriation du pouvoir occidental à travers l'assimilation de ses symboles, cette planche en couleurs, quant à elle, vient conforter le discours dominant via un détournement du texte maranien. Autrement dit, elle l'assimile.

L'espoir formulé par Maran à l'attention de son ami Manoel Gahisto – celui de voir son récit de la vie des Banda atteindre une véracité maximale –, se réalisait-il peut-être ? « Les éclairer, les animer, les rendre humains [sic], dignes de l'hommage des foules » ? (Gahisto 1965, 69). Presque, mais pas encore tout à fait : en 1947, le chef *mokondji* est toujours flanqué par un serviteur, bien que ce dernier porte un casque colonial... Et si l'on se remémore la réaction de Maran, évoquée en préambule, lorsqu'il fut traité de 'boy' par l'administration coloniale, cette insertion se révèle non pas comme une subversion, mais bien comme une moquerie crue – un rappel cynique des hiérarchies raciales inchangées.

Les recherches effectuées n'ont pas permis de déterminer pourquoi les éditions Albin Michel décident de confier *Batouala* à Bécot après la guerre. Se pourrait-il qu'on ait voulu profiter de la notoriété de son illustrateur pour faire revivre une histoire qui avait mûri pendant de nombreuses années, mais dont le message était toujours d'actualité au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, à laquelle la Force Noire avait tant donné ? Est-ce pour cela que le « Domestique »/boy a été intégré au sein du dispositif iconographique de l'histoire ? Ces questions restent ouvertes.

Il reste que les illustrations successives du roman *Batouala* opèrent une articulation entre une histoire et l'Histoire. Comme le rappelle Brent Hayes Edwards dans *The Practice of Diaspora : Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*, le double sens du terme 'articulation' – à la fois 'expression distincte' et 'agencement' – rend ce geste de mise en relation toujours ambivalent. Dans le corps, en effet, seule la différence – la séparation entre les os ou les membres – permet le mouvement (Edwards 2003, 15).³² C'est précisément cette logique dialectique de la jointure et de la disjonction que matérialisent les prothèses iconiques du texte de René Maran : les peintures murales sur les cases de l'Oubangui, les coiffes *garaba*, les totems 'médiévaux', les attributs vestimentaires hybrides, la dimension coloniale expulsée puis réinsérée par l'hommage au serviteur, autant d'éléments qui, avec les tensions entre préface et récit s'étalant de 1928 à 1947, rendent ce processus dialogique continu. Ces illustrations ne se contentent donc pas d'orner le texte ; elles sont l'incarnation d'une resémantisation

32 « Articulation is always a strange and ambivalent gesture, because finally, in the body it is *only* difference – the separation between bones or members – that allows movement ». C'est l'auteur qui souligne.

constante et exemplaire. Autrement dit, le corps iconographique de l'homme Batouala rend manifeste le lieu où se joue, se négocie et parfois se bloque la rencontre entre les histoires et l'Histoire (celles des colonisés et celle de l'empire). Ainsi, l'image ne fait pas que représenter ; elle performe la tension même de la relation coloniale, cette connexion nécessaire mais fondamentalement asymétrique qui, à l'instar d'une articulation corporelle, ne produit du mouvement (ici, sémantique et politique) que par la reconnaissance et l'exploitation d'une différence à l'époque encore perçue comme irréductible.

Bibliographie

Œuvres de René Maran

- Maran, R. (1921). *Batouala. Véritable roman nègre*. Paris : Albin Michel.
- Maran, R. (1922). *Batouala*. First English language edition. Translated by A.S. Seltzer. New York : Thomas Seltzer.
- Maran, R. (1928). *Batouala. Illustré de dessins par Iacovleff*. Paris : Mornay, 170 p.
- Maran, R. (1932). *Batouala. A Novel*. Translated by A.C. Bessie and illustrated by M. Covarrubias. New York : Limited Editions Club (New Rochelle, N.Y., Walpole Printing Office), xiv, 117 p.
- Maran, R. (1947). *Batouala. Illustré de dix-huit gouaches de P.-E. Bécât, gravées par L. Maccard*. Paris : Georges Guillot (impr. de J. Zichieri), x, 189 p.
- Maran, R. (1949). « Le Professeur Alain LeRoy Locke », *Présence Africaine*, 6, 135-8.
- Maran, R. (s.d. [1966]). *Djogoni (Eaux-fortes)*. Paris : Présence Africaine, 38 p.

Corpus documentaire

- Bancel, N.; Blanchard, P.; Gervereau, L. (éds) (1993). *Images et colonies. Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962*. BDIC-ACHAC.
- Ceriana Mayneri, A. (2018). « Agonie, perte ou renouveau d'une esthétique oubanguienne ? ». *Images Revues*, 15. <http://journals.openedition.org/imagesrevues/5119>.
- Cousturier, L. (1920). *Des inconnus chez moi*. Paris : Éditions de la Sirène. Réédition : Paris, L'Harmattan, 2001. Introduction de R. Little et préface de 1957 de R. Maran.
- Cousturier, L. (1925). *Mes inconnus chez eux, un récit de voyage de Lucie Cousturier*. Paris : F. Rieder et Cie. Réédition : Paris, L'Harmattan, coll. « Autrement Mêmes », 2003, 2 voll. Introduction par R. Little.
- Covarrubias, M. (1927). *Negro Drawings*. Preface by R. Barton and an introduction by F. Crowninshield. New York; London : A.A. Knopf.
- Delafosse, M. (1923). « Sur *Batouala* et autres romans nègres ». *Broussard ou les états d'âme d'un colonial suivis de ses propos et opinions*. Paris : Larose, 170-4.
- De Rycke, J.-P. (2010). *Africanisme et Modernisme. La peinture et la photographie d'inspiration coloniale en Afrique centrale (1920-1940)*. Bruxelles : Peter Lang.
- Diderot, D. (1939). *Les Bijoux indiscrets*. Illustrés de 21 pointes-sèches originales en couleurs de P.-É. Bécât. Paris : Le Vasseur et C. ie Éditeurs.
- Diouf, I. (2016). « Un véritable roman barbare ? La langue française à l'écoute de la barbarie dans *Batouala* (1921) de René Maran ». *Francoфония*, 70, Primavera, 83-99.

- Ducournau, C. (2017). *La fabrique des classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone (1960-2012)*. Paris : CNRS.
- Edwards, B.H. (2001). « The Uses of Diaspora ». *Social Text*, 19(1-66), Spring 2001, 45-73.
- Edwards, B.H. (2003). *The Practice of Diaspora : Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*. Cambridge, MA : Harvard University Press.
- Flaubert, G. (1937). *L'Éducation sentimentale*. Illustré de pointes-sèches originales de P.-É. Bécot, dont hors-texte, tirage limité à 550 exemplaires numérotés. Paris : La Tradition.
- Fraiture, P.-P. (2005). « Batouala : véritable roman d'un faux ethnographe ? ». *Francofonía*, L. Roubiales (éd.), 14, 23-37.
- Ghaïsto, M. (s.d.). *La genèse de Batouala*. Tapuscrit, Bibliothèque numérique de l'Université de Dakar, Fonds « Hommage de Madame Camille René Maran à la République du Sénégal ». <http://bibnum.ucad.sn/viewer.php?c=rare&d=1%5fms%5f24>.
- Ghaïsto, M. (1965). « La genèse de Batouala ». *Hommage à René Maran*. Paris : Présence Africaine, 93-155.
- Gide, A. (1927). *Voyage au Congo. Carnets de route*. Paris : Gallimard.
- Haardt, G.-M.; Audouin-Dubreuil, L. (éds) (1927). *La Croisière noire. Expédition Citroën Centre-Afrique. Avec soixante-trois photographies hors texte, deux cartes et quatre portraits de IACOVLEFF*. Paris : Librairie Plon.
- Haardt de La Baume, C. (2000). *Alexandre Iacovleff, l'artiste voyageur*. Paris : Flammarion.
- Haine, M. (2015). « Le magazine américain *Vanity Fair* (1913-1936): vitrine de la modernité musicale à Paris et à New York ». *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 16(1-2), Printemps-Automne, 23-37.
- Handy, W.C. (ed.) (1926). *Blues : An Anthology*. With pictures by M. Covarrubias. New York : Albert and Charles Boni.
- Hausser, M. (1975). *Les deux Batouala*. Sherbrooke-Ottawa : Naaman.
- Hughes, L. (1926). *The Weary Blues*. Dust jacket illustrated by M. Covarrubias. New York : Alfred A. Knopf.
- Iacovleff, A. (1927). « Croquis de route et notes de voyage ». Vogel, L. (éd.), *Alexandre Iacovleff. Dessins et peintures d'Afrique. Exécutés au cours de l'Expédition Citroën Centre Afrique. Deuxième mission Haard Audouin-Dubreuil*. Paris : Jules Meyniel, n.p. (29 p. et 50 planches dont une double, gravées par Godde et Chevassus et imprimées sur Lafuma filigrané « Croisière noire »).
- Ikoné, C. (1977). « Les deux Batouala de René Maran by Michel Hausser ». *Research in African Literatures*, 8(3), 395-400.
- Jewsiewicki, B. (1991). « Peintres de cases, imagiers et savants populaires 1900-1960. Un essai d'histoire de l'esthétique indigène ». *Cahiers d'Études Africaines*, 31(123), 307-26.
- Locke, A.L. (1940). *Negro in Art : A Pictorial Record of the Negro Artist and of the Negro Theme in Art*. Washington D.C.: Associates in Negro Folk Education.
- Lord, T. (2022). *L'ethnographie coloniale et la construction de l'Autre : le cas des populations Bayas, Saras et Bandas du territoire colonial de l'Oubangui-Chari*. Sherbrook: Les Éditions de l'Université de Sherbrooke. <https://doi.org/10.17118/11143/19142>.
- Luce, X.; Riffard, C. (éds) (2021). « René Maran, une approche par les archives ». *Continents manuscrits*, 17. <http://journals.openedition.org/coma/7798>.
- Mille, P. (1926). « L'œuvre africain d'Alexandre Iacovleff ». *Art et décoration*, 49, Juin, 183-92.

- Navarrete, S. (1993). *Miguel Covarrubias : artista y explorador*. México : Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Riesz, J. (2011). « Une édition du *Batouala* de René Maran illustrée par le peintre russe Alexandre Iacovleff (1928) ». *I&M Bulletin*, Le Vésinet, Association Images et Mémoires, 28, Printemps, ill., 19-24.
- Roubiales, L. (2005). « Notes sur la réception du Goncourt 1921 en France », *Francofonía*, 14, 123-45.
- Roubiales, L. (2010). « Désillusion et frustration. L'administration coloniale contre René Maran ». Durand, J.-F. ; Seillan, J.-M. ; Sévry, J. (éds), *Le désenchantement colonial*. Paris ; Pondichéry : Éditions Kailash, Les Cahiers de la SIELEC, 6, 218-37.
- Scheel, C.W. (2021). « René Maran : genèses de la première édition (1921) de *Batouala*, véritable roman nègre, et de sa préface ». Luce, X.; Riffard, C. (éds), *Continents manuscrits*, 17. <http://journals.openedition.org/coma/7748>.
- Senghor, L.S. (1964). « René Maran, précurseur de la négritude ». *Liberté*. Vol. 1, *Négritude et humanisme*. Paris : Seuil.
- Taussig, M. (1993). *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. London ; New York : Routledge.
- Vogel, L. (éd.) (1927). *Alexandre Iacovleff. Dessins et peintures d'Afrique. Exécutés au cours de l'Expédition Citroën Centre Afrique. Deuxième mission Haard Audouin-Dubreuil*. Paris : Jules Meynial, n.p. (29 p. et 50 planches dont une double, gravées par Godde et Chevassus et imprimées sur Lafuma filigrané « Croisière noire »).
- Williams, A. (1994). *Covarrubias*. Austin : University of Texas Press.