L'Afrique d'Henri-René Lenormand ou la colonie, abîme des enfers

Sylvie Chalaye

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1510>
DOI : 10.4000/doublejeu.1510
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2009
Pagination : 37-56
ISBN : 978-2-84133-320-2
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Sylvie Chalaye, « L'Afrique d'Henri-René Lenormand ou la colonie, abîme des enfers », *Double jeu* [En ligne], 5 | 2009, mis en ligne le 05 juillet 2018, consulté le 26 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1510> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1510>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

L'AFRIQUE D'HENRI-RENÉ LENORMAND OU LA COLONIE, ABÎME DES ENFERS

Avec le théâtre exotique de Henri-René Lenormand et en particulier ses pièces africaines, on touche à toute la complexité de la pensée anticoloniale face au colonialisme. L'idéologie anticoloniale qui sera celle que défendra Lenormand, n'est pas une idéologie en lutte contre la hiérarchie des races, bien au contraire. Il s'agit davantage d'un courant de pensée qui, dans l'entre-deux-guerres, va apporter la démonstration que la France ne parvient pas à gérer ses colonies, que le climat terrible de l'Afrique et la promiscuité des indigènes abâtardissent l'homme blanc et que l'entreprise coloniale est vouée à l'échec. Cette idéologie jugée réactionnaire qui tente de contrecarrer la propagande coloniale, représente une des rares actions anticoloniales à l'époque, mais elle ne pouvait rallier les intellectuels africains et, au moment des indépendances, on préféra oblitérer cette contestation et ne pas s'en souvenir.

On définit Henri-René Lenormand comme un dramaturge de la noirceur de l'âme, adepte d'un certain nihilisme, et il en a même fait une poétique dans ses pièces africaines, notamment *Terres chaudes* montée au Grand-Guignol par Charles Dullin en 1913, *Le Simoun* et *À l'ombre du mal*, deux pièces montées au Studio des Champs-Élysées par Gaston Baty dans les années vingt et *Terres de Satan* qui constitue une suite et sera publiée en 1942, un texte tout à fait contemporain de *L'Homme du Niger*, le film de Jacques de Baroncelli dont Joseph Kessel a fait les dialogues et dont le travail plastique et poétique sur les images en noir et blanc fait extraordinairement écho à l'univers oxymorique d'ombres et de lumières du théâtre de Lenormand.

Henri-René Lenormand appartient à une génération qui a grandi avec l'Empire colonial. Au début des années 1910 quand il écrit *Terres chaudes*, l'Empire est assis, on est sorti de la conquête et des guerres de pacification.

On développe le concept de la Grande France. Le général Mangin défend la « force noire » pour brandir contre l'Allemagne et sa démographie galopante, l'image d'une France plus forte, plus grande et soutenue par son empire et des indigènes menaçants.

Lenormand a beaucoup voyagé dans cet empire colonial, mais l'Afrique équatoriale qui est le décor de *Terres chaudes*, il ne la connaît pas. C'est une Afrique tout droit sortie de son imagination, de ses lectures et de cette « négromanie » qui touche Paris dans les années 1910-1920 qui inspirera son théâtre. Une Afrique fantasmatique, nourrie aux sources des expositions coloniales, des « villages nègres » qui essaient dans toutes les villes de France et d'Europe¹. Cette vision de l'Afrique, il l'a aussi héritée des spectacles qui ont bercé son enfance à la Porte Saint-Martin, au Châtelet ou à l'Opéra-Comique, une Afrique de lanterne magique rêvée par Jules Verne, Adolphe Belot ou Pierre Loti. On voit aussi, au tournant du siècle, fleurir une littérature coloniale abondante², qui s'inspire de Livingstone ou de Burton, qui exalte l'entreprise civilisatrice de la France et la puissance grandissante d'un empire qui n'en finit pas de s'étendre.

« Nous représentons ici la cause de la civilisation et de l'humanité » (Tabl. 6, sc. 1), proclame le colonel français venu combattre Béhanzin dans *Au Dahomey* au théâtre de la Porte Saint-Martin en 1892. Car il est du devoir de l'Europe de lutter contre la barbarie primitive de l'Afrique. L'exotisme des Antilles cède alors la place aux horizons d'Afrique, et, hormis l'image du petit groom en livrée, l'on ne pense plus guère l'homme noir que comme l'indigène de ces contrées sauvages.

Lenormand a tout juste une vingtaine d'années quand le Montmartre du Bateau-Lavoir s'enflamme au rythme des déhanchements nègres et des musiques nouvelles. Apollinaire, Cendrars, Picasso, Tzara découvrent la sensualité des danseuses de bronze au corps fuselé et la stature impressionnante des boxeurs noirs venus d'Amérique au Cirque d'hiver. L'envoûtante Afrique est venue jusqu'à Paris avec sa magie noire. Philippe Soupault, Raymond Roussel, Pierre Mac Orlan, André Salmon, André Gide, Paul Morand et d'autres célébreront cette ivresse exotique, devenue « la religion nègre » du primitivisme pour les uns, la drogue sulfureuse de l'âge moderne pour les autres.

1. Voir *Zoos humains*, Pascal Blanchard et al. (dir.), Paris, La Découverte, 2002.

2. Au sujet de l'exotisme colonial dans la littérature française du début du siècle, voir l'analyse de Iyay Kimoni, *Une image du Noir et de sa culture : Esquisse de l'évolution d'une idée du Noir dans les lettres françaises du début du siècle à l'entre-deux-guerres*, Neuchâtel, Messeiller, s.d., p. 11-54 ; voir également Martine Loufti, *Littérature et colonialisme, l'expression coloniale dans la littérature romanesque française*, Paris, Mouton, 1971.

L'AFRIQUE EN CARTES POSTALES

Durant toute la première moitié du XX^e siècle, « les terres obscures » et « leurs peuplades primitives » vont hanter la création littéraire en mal de renouveau. Et l'entre-deux-guerres voit fleurir toute une série de romans qui témoignent d'un intérêt grandissant pour les Noirs. Qu'ils soient tirailleurs, boxeurs, ou soldats américains, qu'ils dansent au son du tam-tam ou chantent le jazz, on veut mieux les connaître, cerner leur pensée, comprendre leur âme.

Lucie Cousturier ouvrit en 1920 cette approche nouvelle avec *Des inconnus chez moi*, un ouvrage où elle tentait de démystifier le regard que le Blanc portait sur l'Africain. Mais ce fut aussi la même année le roman d'André Salmon, *La Nègresse du Sacré-Cœur*, puis celui de Pierre Mac Orlan, *Le Nègre Léonard et le maître Jean Mulin*, *Le Nègre* de Philippe Soupault et *Le Batouala* de René Maran. Finalement les poètes eux-mêmes partiront en Afrique à la rencontre de l'homme noir, comme Paul Morand ou André Gide, et rapporteront des visions enthousiastes. La fascination du monde noir inspire plusieurs romans à Paul Morand : *Magie noire*, *Paris-Tombouctou* et Gide publie ses carnets de route : *Voyage au Congo*, *Retour du Tchad*.

On publie aussi des études et des albums, on organise de grandes expositions et des fêtes nègres qui font courir le Tout-Paris, comme en 1919 l'événement artistique orchestré par la Galerie Devambez autour de la sculpture primitive. Bientôt, après la poésie et la peinture, le théâtre à son tour tente de s'ouvrir à l'africanité. C'est dans ce contexte que s'inscriront les pièces de Lenormand.

Mais comment rendre sur scène la force tellurique de l'âme nègre, comment rendre cette âme libérée des « menottes de l'esprit »³, cette âme faite chair ? En 1923, le théâtre des Champs-Élysées avait créé l'événement en programmant *La Création du monde*, un ballet africain dirigé par Rolf de Maré. Cendrars avait puisé dans son *Anthologie nègre* pour en écrire l'argument. Fernand Léger, en collaboration avec Darius Milhaud pour la musique et Jean Börlin pour la chorégraphie, avait créé les décors et les costumes⁴.

3. *Ibid.*

4. « Le spectacle impressionna beaucoup le public. On y voyait un amas amorphe de corps entremêlés pris peu à peu de convulsions trépidantes, on y assistait sous l'égide de trois dieux nègres de huit mètres de hauteur, Nzamé, Médéré et N'kva, « les maîtres de la création », à la naissance des hommes, des plantes et des animaux. Le ballet tentait de recréer par l'émotion esthétique de la danse, cet « acte hiératique sexuel » qui anime le primitif dans sa création en osmose avec les éléments naturels et les forces vitales de la forêt. Fernand Léger

L'année précédente, Gaston Baty avait monté *Haya* de Herman Grégoire au théâtre des Champs-Élysées, une pièce qui mettait en scène les désirs détraqués d'une femme blanche soumise au climat colonial, puis *L'Empereur Jones* en 1923 au théâtre de l'Odéon avec Habib Benglia en vedette dans le rôle du soldat noir américain qui au cœur de la jungle africaine accomplit un vertigineux voyage de retour aux origines. Quand il décide de mettre en scène *À l'Ombre du mal* de Lenormand au Studio, en 1924, le spectacle est accompagné d'une exposition sur l'art d'Afrique équatoriale organisée par H. Clouzot, conservateur du musée Galliera dans le foyer du théâtre. Et Lenormand donne une conférence sur le théâtre exotique qui sera reproduite dans le *Cahier du Studio des Champs-Élysées* d'avril 1925.

Les années folles sont marquées par ce paradoxe, une tension entre, d'un côté, la vision colonialiste de l'Afrique et des Noirs, vision réductrice et caricaturale et, d'un autre côté, à travers le regard des artistes qui découvrent l'art nègre⁵, une autre vision, celle des peintres et poètes qui s'inventent une âme noire et une poétique de la noirceur qui servent leurs aspirations subversives, antibourgeoises ou anticolonial. Or ces deux visions coexistent justement dans les œuvres de Lenormand.

D'UN THÉÂTRE ETHNOGRAPHIQUE À UN THÉÂTRE D'ATMOSPHÈRE

Ces pièces qui convoquaient sur scène le décor de l'épopée coloniale remportèrent un succès constant jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Le naturalisme ne fit que décupler le goût de la reconstitution authentique sur scène. Grâce à la magie du théâtre, ces couleurs, cette végétation que donnaient à voir les illustrations dans la presse, ces bruits, ces chants, ces danses que décrivaient les explorateurs, voilà que toute cette ambiance africaine pouvait prendre corps en trois dimensions. Le théâtre exotique suscita d'abord un véritable intérêt ethnographique, comme le prouvent en 1879 les réactions de la critique à la première de *La Vénus noire*, l'adaptation théâtrale du roman d'Adolphe Belot. Les impressionnants décors du Châtelet recher-

---

avait tenté de rendre la fusion originelle en faisant disparaître les danseurs dans le décor. L'enchevêtrement de motifs cubistes aux couleurs élémentaires, noirs, blancs et ocres et de formes articulées ne permettait pas de distinguer les hommes des végétaux et des animaux. Il s'agissait en somme de réintégrer le vivant dans la plastique nègre», Didier Plasard, *L'Acteur en effigie*, Genève, L'Âge d'homme, 1992, p. 244-245.

5. Jean-Claude Blachère, *Le Modèle nègre: aspects littéraires du mythe primitiviste au XX^e siècle*, Dakar, NEA, 1981.

chaient la couleur locale en suivant fidèlement les récits d'explorateurs. Au cœur de l'Afrique, l'ouvrage de Schweinfurth, avait été récemment traduit en français, et les nombreux dessins qu'il comportait passaient pour des documents scientifiques qui faisaient autorité. On pouvait lire dans *Le Moniteur* : « C'est l'ethnographie prenant souffle et vie »⁶. Adolphe Belot et le Châtelet avaient lancé un nouveau genre théâtral qui allait accompagner la conquête coloniale tout au long de la troisième République.

Mais après la guerre de 14, le théâtre colonial avait commencé à perdre son caractère pompier pour se muer, notamment sous l'influence du Grand-Guignol, en un théâtre d'atmosphère. *Terres chaudes*, la pièce de Lenormand en 1913 ouvrait cette dimension nouvelle et allait passionner Gaston Baty. Les créateurs prêtaient toujours un soin particulier à la construction de décors exotiques qui reflètent l'idée que l'on se faisait de l'Afrique : forêt vierge, véranda, toits de paille, murs blanchis à la chaux, gaz de moustiquaire, ventilateurs, peaux de bêtes, têtes d'animaux empaillés... Et bien sûr quelques masques nègres inquiétants, comme dans le décor imaginé par Sanlaville pour *Haya* de Herman Grégoire⁷, au théâtre des Champs-Élysées. Mais, quand il décida de monter *À l'Ombre du mal*, au Studio des Champs-Élysées en 1924, plus que le pittoresque d'un exotisme africain, Gaston Baty voulait recréer une ambiance : la touffeur de l'air, la luxuriance de la végétation grouillante, la lumière ardente du jour, la moiteur angoissante de la nuit et la rusticité de la vie quotidienne loin des confort de la Civilisation.

Afin de mieux rendre cet univers, Gaston Baty avait eu recours à un rideau de scène en paille tressée. Et la plupart des articles qui parurent alors soulignèrent la simplicité et les effets pourtant si inquiétants des décors réalisés par Alexeïef et Perrin qui représentaient « un poste de l'Afrique Équatoriale, avec sa maison légère et ses meubles de bois travaillés par des nègres »⁸ et restituait souvenirs et sentiments d'Afrique plus que le réalisme d'un décor : « une paillote faite de morceaux de raphia et de rondins avec un fond de forêt, où, les coloniaux retrouveront leur Afrique, la Noire, l'Obscurcissante »⁹. Tous rendaient grâce au génie de la mise en scène qui parvenait à transplanter les spectateurs sous le soleil de plomb, dans la chaleur du climat équatorial.

Avec quelques mètres de toile peinte, aperçus à peine entre les rideaux de jonc tressé d'une case, comment M.-G. Baty s'arrange-t-il, s'exclamait

6. *Ibid.*

7. Herman Grégoire, *Haya*, représentée pour la première fois au théâtre des Champs-Élysées, le 21 février 1922.

8. Albert du Moulin, le 18 octobre 1924.

9. Régis Gignoux, *Comoedia*, le 18 octobre 1924.

Martial Piéchaud dans *La Revue hebdomadaire*, pour rendre à ce point sensible la noire lumière infernale de l'Afrique équatoriale¹⁰ !

Aux effets visuels, Baty ajoutait des effets acoustiques qui recréaient ce qu'on supposait être l'ambiance sonore de la forêt équatoriale. Le tam-tam représente quasiment le dialogue d'un personnage dans *À l'Ombre du mal*, son bruit lancinant entretient un climat d'exaspération, et quand il se tait au troisième acte, l'angoisse envahit la scène. Baty avait déjà expérimenté ces effets musicaux pour la pièce de Herman Grégoire dont l'action se déroule sur les bords du Tanganyika. C'étaient les chants nègres, la mélodie des payeurs, la ronde des Béni qui, dans sa mise en scène, rendaient la proximité du lac. « Donnez une chanson aux vagues, suscitez le vent bavard, faites parler le pays par la voix du gong »¹¹, telle était sa devise, à ce qu'il écrivait dans le *Bulletin de la Chimère* et qu'il résumait ainsi « Cette folie brutale et sans danger, elle est toute entière dans la fête nègre ».

À *l'Ombre du mal* fit les beaux soirs du Studio des Champs-Élysées, avec une centaine de représentations, et le spectacle fut même repris en 1933 en ouverture du théâtre Montparnasse. C'est qu'en plus du décor et d'une mise en scène aux effets convaincants, Baty avait introduit des comédiens noirs dans la représentation. Et c'est cette authenticité que recherchait Baty qui séduisit particulièrement les spectateurs. La critique ne manqua pas de trouver l'initiative des plus intéressantes :

Nous n'éprouvâmes, tant la sensation physique était torride, aucune surprise à voir des nègres et des damoiselles de couleur à la chevelure arborescente, danser, crier et se démenier devant nous¹².

DES FIGURES ISSUES DU XIX^E SIÈCLE

Afin de justifier l'entreprise coloniale et d'en faire une action de pacification, la littérature du XIX^e siècle avait particulièrement développé la figure du sauvage menaçant et cruel : terrible guerrier brandissant sa sagaie, roi nègre cannibale et esclavagiste ou sorcier maniant la magie noire et adepte des sacrifices humains.

Comme le reconnaît Lucie Cousturier, dans *Des Inconnus chez nous* le « nègre » a tout d'une figure d'effroi symbolisant « la frénésie brutale, la laideur satanique et autres chimères nocturnes » que les parents brandis-

10. Martial Piéchaud, *La Revue hebdomadaire*, 8 novembre 1924.

11. Gaston Baty, *Bulletin d'art dramatique*, n° 1, *La Chimère*, février 1922.

12. Armory, *Comoedia*, 18 octobre 1924.

sent comme une menace et « qui nous repousse depuis l'enfance, comme synonyme de cabinet noir et de croquemitaine »¹³.

L'atmosphère d'épouvante qui s'attache alors à la mise en scène de l'Afrique profonde est intimement déterminée par la hantise du sauvage menaçant tapi dans l'ombre. Ces sauvages dont les Européens sont venus extirper la barbarie et arracher à leur propre violence représentent un péril permanent et contribuent au climat menaçant de l'Afrique. Une idéologie coloniale qu'on retrouvera encore dans un film comme *L'homme du Niger* et bien sûr les films hollywoodiens, comme Tarzan et sa jungle infestée de Gabonis mangeurs-d'hommes. Un des personnages d'*À l'Ombre du mal* les définit comme « des brutes emplumées qui vous lâchent des javelots empoisonnés dans le dos » (II, 1).

L'obscurité n'est pas seulement celle où se tapit la menace des sauvages, elle est aussi celle de la superstition et de l'ignorance. Pauvres primitifs ahuris, tributaires impuissants des vicissitudes de la nature, les Noirs attendent que les colons les sauvent. La brave et généreuse Madame Le Cormier, dont un critique souligne ironiquement que pour un peu elle fonderait « la société pour le relèvement des anthropophages »¹⁴, cette brave Madame le Cormier se rappelle avec apitoiement, lors de sa première visite au village, « ces faces mornes, couvertes de mouches et qui nous fixaient, sous leurs toits crevés par les tornades » (I, 1). Ils ont l'esprit obscurci par d'absurdes croyances. Leur degré d'hébétude les arrache irrémédiablement à l'humanité. « Des malheureux qui, pour se préserver de la foudre, mangent la charogne putréfiée des foudroyées, ne sont pas nos semblables... », constate l'administrateur de la colonie. « Des hébétés, dont la vie entière coule, terrorisée par les esprits du mal et la menace d'un féticheur, ne sont pas nos frères... Des brutes capables de certaines trahisons, de certaines stupidités, ne sont même pas des hommes » (II, 1).

L'Almamy, le chef du village de Kadiéso, où les bons Blancs dans *À l'Ombre du mal* tentent d'instaurer la justice, s'entoure de jeunes et fraîches esclaves, dont il fait le trafic en dépit des lois coloniales qui interdisent la traite. Dès les premières scènes, on apprend qu'il est dangereusement irascible et qu'à la suite d'une violente colère, il a décoché une flèche dans le ventre d'un enfant innocent dont les intestins sont perforés. Il meurt d'ailleurs avant la fin de la pièce. Bien sûr, le brave Blanc se montre outré et reproche à l'Almamy sa cruauté. Mais dénué de tout sentiment humain, celui-ci s'étonne qu'on attache tant de valeur à cet enfant, car enfin il ne l'avait « payé que quinze francs, ce petit esclave » (I, 3). Cannibale et esclavagiste,

13. Lucie Cousturier, *Des inconnus chez moi*, Paris, Éditions de la Sirène, 1920, p. 8-9.

14. Dossier de presse, fonds Rondel RF64539, BNF, département des Arts du Spectacle.

le roi nègre n'est qu'un tyran et il est de la responsabilité des colons d'en débarrasser l'Afrique. « Nous avons promis aux indigènes de les délivrer de leurs oppresseurs », rappelle Le Cormier qui ajoute : « c'est la seule justification de notre présence ici » ? (I, 3).

De plus, s'ils subissent l'autorité cruelle d'un roi borné, ces sauvages sont aussi sous l'emprise de la superstition et se laissent facilement subjugués par les mystifications d'un gourou. Un autre personnage stéréotypé, récurrent dans ce théâtre colonial, est en effet le féticheur, le sorcier. En général, il fomenté la haine contre les Blancs et entretient la violence.

En fait, le féticheur ritualise la violence : le sorcier dans *À l'Ombre du mal* tente de donner un sens aux crimes. Les malheurs qui fondent sur le village sont l'œuvre d'un mauvais génie, mais le grand sorcier connaît son fétiche, et il ne tient qu'à lui de l'empêcher de semer le mal, encore faut-il cependant le lui acheter ! Ce personnage est au cœur de la pièce de Henri-René Lenormand. Il rôde comme un oiseau de mauvais augure et cristallise le climat mystérieux et maléfique qui règne sur le village, « incarnation synthétique de toutes les morbidesses torpides de la forêt, de l'esprit du mal insufflé par la terre de plomb et de feu »¹⁵, écrivait Jane Catulle-Mendès dans un article, au lendemain de la première du Studio des Champs-Élysées. Le féticheur est aussi par son affublement et son langage, la note d'exotisme africain autour de laquelle se construit la pièce. Henri-René Lenormand apporte un soin particulier à la description du personnage :

À son cou, à ses bras, à sa ceinture, à ses jambes, pendent une quantité incroyable de gris-gris, petits miroirs de traite, clochettes, sachets en peau de singe ou de serpent, cornes d'antilopes, parchemins couverts d'incantations, etc. Il porte un petit violon nègre dont, à chacun de ses pas, il tire deux accords, toujours les mêmes. Il se glisse d'un pas souple et rythmé jusqu'à l'entrée de la véranda... (I, 5)

À ce fagotage de talismans et d'amulettes s'ajoute un parler petit-nègre des plus caricaturaux. Le féticheur apparaît à la fin du premier acte où il vient vendre aux Blancs du poste colonial un fétiche contre Goré-Goré, le mauvais génie de la forêt :

Rougé : Qu'est-ce que tu viens faire ici sale nègre ?

Le Féticheur, *entrant* : Moi, pas sal'nègre. Moi, grand fétisseur... Moi y a connaisse tous les petits démons de la forêt.

Rougé, *se déridant* : Et comment vont-ils les démons de la forêt ?

Le Féticheur : Va pas bon... Va pas bon... Beaucoup colère contre blancs.

15. Jane Catulle Mendès, 18 octobre 1924, dossier de presse, fonds Rondel Rt3755(4).

Rougé, riant: Ah, ah!

Le Féticheur: Y a un esprit beaucoup fort, beaucoup méchant... Y veut tourmenter blancs.

Rougé, *même jeu*, à *Madame Le Cormier*: Dites donc, nous voilà dans de vilains draps?

Le Féticheur: Ca y a Goré-Goré. Ti connaisse pas?

Rougé: Non. Il n'est pas de mes relations.

Madame Le Cormier: Je le connais, moi. C'est un fétiche à tête de singe. Fatimata me l'a montré, l'autre jour, en passant devant sa case (*Elle désigne le Féticheur*).

Le Féticheur, *avec satisfaction*: Bonne Blanque y a connaisse. (À Rougé) Ca y a mauvais génie, tu sais... Quand toi y passer le soir dans la forêt, li diab' devenir serpent... Alors, toi mordu... quand toi y a traverser mari-got, y a devenir caïman... et toi mangé. Quand toi y a cueillir petite fleur, y a devenir poison... et toi poisonné... Toi bleu tout partout... Toi mort... Toi gonfler, kif-kif mouton crevé! (I, 5)

Les Blancs continuent bien sûr à se moquer du Féticheur et ne lui achèteront pas le fétiche contre Goré-Goré.

DE LA DÉSHUMANISATION AU RAVALEMENT À LA MATIÈRE

La venue de 300 000 soldats noirs en France pendant la guerre de 14 et les nombreux ouvrages qui avaient paru par la suite sur les tirailleurs pour démystifier l'animalité du nègre n'avaient pas suffi à arracher le préjugé des mentalités¹⁶. L'image simiesque du Noir restait dans les esprits comme le montrent Léon Fanoudh-Siefer et Ada Martinkus-Zemp, la littérature exotique n'avait cessé depuis Loti d'en faire un leitmotiv ordinaire qui, jusqu'à la seconde guerre mondiale, marquera la représentation du Noir¹⁷.

Les nègres d'À l'Ombre du mal sont définis comme un « peuple-singe ». Henri-René Lenormand décrit les danses qu'exécutent les féticheurs dans l'intermède de sa pièce en précisant que « tous trois sont agités de contorsions simiesques » et qu'ils évoluent « bondissant comme des singes »¹⁸.

16. En 1920, Lucie Cousturier s'attachait justement à dénoncer les préjugés absurdes qui par ignorance, selon elle, poussent à voir un singe dans le Noir, *Des inconnus chez moi*, p. 16-19.

17. Léon Fanoudh-Siefer, *Le Mythe du nègre et de l'Afrique noire dans la littérature française de 1800 à la Deuxième Guerre mondiale*, Dakar – Abidjan – Lomé, NEA, 1980, p. 178-179; Ada Martinkus-Zemp, *Le Blanc et le Noir*, Paris, Nizet, 1975, p. 58-88.

18. Henri-René Lenormand, À l'ombre du mal, pièce en trois actes et un intermède, in *Les Cahiers dramatiques*, n° 24, supplément du Théâtre et Comoedia illustré, p. 18.

Rougé, colonial épuisé par le climat équatorial après vingt ans d'Afrique, ne peut pourtant se résoudre à quitter ces terres chaudes dont les fièvres le minent. Quand commence la pièce, c'est le son du tam-tam qui le sort de son sommeil et il ne comprend pas comment ces « sales nègres » (*sic*) font pour résister au soleil :

Ce sont mes ignobles chimpanzés de noirs qui porteront en terre la carcasse détestée de leur résident!.... Ah! quel tam-tam ce jour-là! (*Consultant le thermomètre fixé près de l'entrée de son logement.*) 43 degrés! Et ça chante et ça danse! et ça ne crève même pas d'un coup de soleil! (*Le tam-tam et les chants s'exaspèrent, s'accroissent frénétiquement.*) Ah oui des chimpanzés! (I, 1)

La première version de la pièce avait sans doute été écrite vers 1911, mais quand Gaston Baty programme à nouveau l'œuvre de son ami en 1924, puis en 1933, chimpanzés et ouistitis sont toujours présents. « La bestiale grimace du noir » (III, 6) préside sans déroger aux représentations.

Singes et chiens à la fois, les bêtes brutes que sont les nègres se caractérisent bien sûr par les défauts qui marquent ces animaux. On souligne constamment leur ruse et leur surnoiserie. « N'oubliez pas que chez le peuple-singe, la fourberie est une vertu » (I, 7), rappelle le vieux colonial d'À l'Ombre du mal à son jeune subordonné.

Face au nègre, le blanc doit être vigilant. Obséquiosité, flatterie, il ne faut pas se laisser abuser. « Vous avez tort de classer les chimpanzés en bons et en méchants », rappelle Rougé à Le Cormier. « Il y a les chimpanzés. Un point c'est tout » (I, 7). Et il faut savoir interpréter « le langage singe » pour ne pas s'y laisser prendre, affirme-t-il (I, 4). L'Almamy dans À l'Ombre du mal, accuse Maélik d'avoir volé deux de ses captives, alors qu'il les a lui-même vendues à un marchand d'esclaves.

Victime de la surnoiserie, Madame Le Cormier, qui prétend qu'« il n'y a qu'à les aimer un peu », sera pourtant choisie comme victime. Dès le début de la pièce une petite scène allégorique laissait d'ailleurs présager que retrouvant son instinct, la bête se retournerait contre sa bienfaitrice. Madame Le Cormier cultive des fraises des bois, et se réjouissant de pouvoir bientôt en offrir à un ouistiti qu'elle agace dans sa cage, elle se fait mordre :

Oui, Monsieur, des fraises!.... Et quand vous en aurez goûté, vous ne daignerez plus toucher à vos noix de kola. Je vous connais, mon petit ancêtre! (*Elle retire vivement son doigt de la cage.*) Oh, vous m'avez mordue! Juste au moment où je vous promettais des fraises! (I, 1)

Le nègre aura l'ingratitude animale du ouistiti. C'est précisément alors qu'elle partait soulager les souffrances de Maélik, injustement fouetté par

Rougé, que cette brave Madame Le Cormier se fera tuer et horriblement mutiler par les sauvages, elle qui tenait tant à les aider ! Et comble de la sornioiserie, le piège lui sera tendu par celle-là même dont elle croyait être devenue l'amie. L'homme blanc a beau apprivoiser le nègre, il revient toujours à sa sauvagerie primitive.

Lenormand écrivit une suite à cette pièce où l'on retrouvait, dix ans plus tard, le personnage de Le Cormier dans une mission au Gabon : *Terre de Satan*. Le terrible démon-singe, véritable incarnation satanique, qui répandait déjà son venin dans *À l'Ombre du mal*, sort à nouveau de la boue végétale des forêts, « tout dégoûtant de crime et d'ordure », « engraisé par la ruse et la férocité des païens », « puisant des forces nouvelles dans leur bêtise et leur épouvantable animalité » (III, 1). L'œuvre d'évangélisation des sœurs est mise à mal, une force maléfique s'est emparée des nègres du village qui dansent toutes les nuits au son lancinant du tam-tam¹⁹. Une jeune fillette de l'école missionnaire a été violée, un prêtre a été cruellement assassiné et déchiqueté par un mystérieux homme-panthère. « Ah ! Monsieur Le Cormier, se lamente sœur Marguerite, ce pays redevient ce qu'il était avant nous. Les crimes, la bestialité » (I, 2).

L'ensemble de la pièce dénonce la vanité de l'entreprise civilisatrice dans ce pays habité par Satan. « Les noirs chrétiens ? Les noirs citoyens ? Les noirs amis de la France ? Honte sur ces balivernes ! » (II, 4), s'exclame un des personnages. Mieux vaudrait que les Blancs abandonnent la place et abandonnent les Noirs à leur sort.

Ils seraient de nouveau, seuls et nus sur la terre qui les a faits. Ils seraient ce qu'ils sont, de la viande noire qui s'achète, s'entre-tue et s'entre-dévore. (II, 4)

Cette vision apocalyptique de la décolonisation ne fut publiée qu'en 1942, l'année où Baroncelli sort son *Homme du Niger*.

Quant à Préfaïlles qui, dans *À l'Ombre du mal*, après quelques jours de marche dans la jungle, se souvient encore d'avoir abattu un de ses porteurs, il passe pour un sentimental en pleine dépression :

Préfaïlles : J'ai cru n'en pas sortir. Mes porteurs m'ont abandonné quatre fois. [...] Au crépuscule, ils s'enfonçaient hypocritement dans le mur des feuilles, comme aspirés par quelque monstre végétal. Il m'a fallu les

19. La pièce s'ouvre sur la déploration d'une sœur noire : « Oh, ces danses ! Tous les soirs que Dieu fait. Et jusqu'à trois, quatre heures du matin ! Jusqu'au jour ! quand je me réveille et que j'entends leur affreux tam-tam, je souffre pour tous ceux qui sont là. Il me semble que des années de prière ne suffiront pas pour sauver toutes ces âmes, qui se perdent sans le savoir » (I, 1, p. 190).

poursuivre et les rassembler quatre fois, revolver au poing. À la cinquième tentative, j'en ai tué un... Un malheureux Bambara, qui n'était pas plus coupable que les autres. Mais que voulez-vous ? L'exemple ! Si je ne l'avais pas exécuté tous se seraient enfuis et je serais en train de pourrir à sa place. [...] J'ai tué ce porteur en songeant à celle qui m'attend. [...] En ajustant ce flanc noir, je pensais distinctement : tirer, ou ne jamais revoir ma femme. Deux vies furent en balance, pendant une seconde. Et si la mienne avait été seule dans son plateau, si je n'y avais pas mentalement ajouté les angoisses, la tendresse d'un être d'élite, je n'aurais peut-être pas osé choisir entre moi et mon Bambara.

Rougé : Vous auriez eu tort, car votre existence est certainement plus précieuse que celle d'une brute.

Préfailles : Je n'en suis pas si sûr que vous. Cette brute, ce sauvage, à qui les esprits de la forêt soufflaient chaque soir la tentation de désert, faisait pourtant quelque chose : il portait. Des semaines durant, une charge avait oscillé sur sa tête. Moi qui suis depuis quinze ans en Afrique, qu'ai-je fait, des discours, des rapports, des inspections. Mouvements et paroles... Mais quels actes ? Quel travail directement utile ? (II, 1)

Finalement, la seule valeur du nègre est sa force. Sa vie n'a pas le poids inestimable d'une vie humaine. Si elle vaut la peine d'être sauvée, c'est pour l'énergie exploitable qu'elle représente, pour la matière combustible qu'elle peut être. Dans ce ravalement à la matière se retrouvent toutes les potentialités plastiques qui inspirent les artistes du primitivisme et nourrissent leur univers poétique. C'est dans cette matière que Lenormand puise sa poétique nihiliste, en en faisant la métaphore de la noirceur du monde.

FIGURE DU TOUT NOUVEL EMPIRE : LE COLONISÉ

Si le « nègre » perdu au fin fond de sa brousse apparaît comme un sauvage monstrueux, l'action coloniale, la rencontre messianique, doit pouvoir le métamorphoser et l'ouvrir à l'ordre et à la justice, apporter les lumières de la raison et percer la nuit de l'obscurantisme et de la sauvagerie primitive²⁰.

Dans *À l'Ombre du mal*, Maélik représente le Noir en pleine mutation, en pleine phase de bonification grâce à la présence salvatrice des Blancs :

J'ai oublié ma ruse natale... depuis que les Blancs sont venus dans ce pays. J'aime les Blancs. J'aime leur justice. [...] Les noirs n'avaient pas

20. Yann Holo, « L'œuvre civilisatrice : de l'idée à l'image », in *Images et colonies : iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962*, P. Blanchard et al. (dir.), Paris, BDIC – ACHAC, 1993, p. 58-65.

de justice, avant votre arrivée. Quand l'un avait fait tort à l'autre, celui-ci faisait tort au premier. C'était une vengeance et ce n'était pas la justice. (II, 4)

Malheureusement, la bonification de Maélik ne viendra pas à maturation et sert surtout la démonstration de Henri-René Lenormand, qui dénonce les perversités de la vie coloniale, met en scène un fonctionnaire malade et fou qui prend plaisir à exercer la justice à rebours pour en constater les effets sur la population indigène. Victime dans sa jeunesse des vexations cruelles que lui avait infligées un administrateur colonial peu scrupuleux, il a résolu pour se préserver de prolonger la chaîne du mal, et d'exercer à son tour l'injustice au point d'en faire une véritable ligne de conduite. Dans l'affaire des captives, il condamne donc l'innocent Maélik. La leçon porte ses fruits, Maélik assassine à son tour une innocente : Madame Le Cormier.

Lenormand, dont les positions étaient anticolonialistes, dénonçait la responsabilité morale de l'Occident dans l'entreprise civilisatrice qu'il menait en Afrique, alors que ses propres valeurs étaient en perdition.

La propagande coloniale s'était pourtant donné un idéal de réussite : le tirailleur. En lui, toute trace du sauvage avait quasiment disparu. La bête avait été non seulement domptée, apprivoisée, mais surtout admirablement dressée. Avant : un sauvage emplumé agité de convulsions hystériques et simiesques, après : un grand Noir obéissant au port altier arborant un magnifique uniforme tricolore et une baïonnette étincelante²¹.

Qu'on le désigne comme spahi soudanais, milicien congolais, tirailleur sénégalais, le soldat noir enrôlé dans l'armée coloniale, nouvel adepte et défenseur de la civilisation, voilà le grand mérite de l'entreprise coloniale. Ces sauvages d'Afrique, il est possible de les dresser, et le résultat est probant. Il n'y pas soldat plus fidèle, plus obéissant, avec plus de constance, plus de gaieté²² ! Ces bataillons nègres que Faidherbe avait constitués au Sénégal, en 1857, commencèrent à avoir une certaine notoriété en 1879 pour avoir sauvé la vie du capitaine Galliéni qui s'était aventuré en pleine brousse et avait été attaqué par deux mille pillards. Chéchia rouge, gilet de drap bleu, pantalon de cotonnade de style oriental, leur allure haute en couleur les distinguait des autres corps d'armée et laissa les Parisiens médusés quand ils défilèrent au Champ-de-Mars pour la première fois le 14 juillet 1899²³. Ces bataillons que le colonel Mangin baptisa la « force

21. Marc Michel, « L'image du soldat noir », in *Images et colonies*, p. 86-90.

22. Yann Holo, « L'œuvre civilisatrice : de l'idée à l'image ».

23. Hans-Jürgen Lüsebrink, « Les troupes coloniales dans la guerre : présences, imaginaires, représentations », in *Images et colonies*, p. 74-85.

noire »²⁴ devaient rapidement symboliser la réussite coloniale de la III^e République et participèrent ardemment aux combats en 14.

Après l'armistice, on oublia vite les héros de guerre, mais on conserva une mascotte : on sait notamment la fortune que rencontrèrent alors les affiches de Banania qui, dès 1915, récupéra le personnage au profit de son image et contribua à pérenniser sa représentation après 14-18²⁵. Le « Y a bon ! » du tirailleur au large sourire devint après guerre un cliché indissociable de l'Africain qui avait reçu les lumières de la civilisation, mais gardait sa naïveté puérile.

Cette figure nouvelle surgie avec la guerre, Lenormand ne manqua pas de s'en souvenir. C'est ainsi que pour la reprise d'*À l'Ombre du mal* au Studio des Champs-Élysées en 1924, il ajouta une scène qui n'était pas dans *Terres chaudes*, la version de 1913.

Moussa qui obéit au doigt et à l'œil de Rougé, et que celui-ci charge d'arrêter Maélik, n'a apparemment aucun cas de conscience, à la différence de tous les Blancs de la pièce qui cherche à comprendre le geste absurde de Rougé, lui ne s'interroge guère sur l'équité de la condamnation et s'en remet entièrement à son maître :

Rougé : Moussa !

Le Milicien, *paraissant au fond et saluant* : Commandant ?

Rougé : Ton prisonnier, ici, tout de suite. Et n'oublie pas ta chicotte.

Le Milicien, *s'épanouissant dans un large rire* : Y a bon, commandant. (II, 14)

Puis, histoire d'ajouter encore un soupçon de drôlerie qui rehausse le pathétique de la situation, Rougé, exige vingt-cinq coups de fouet que Moussa tente de marchander dans son langage pittoresque :

Dix coups bezeff, mon commandant. À quinze, li plus sentir. Ca y a kif-kif fouetter vieux baobab ! (II, 14)

À côté du sauvagement à « la bestiale grimace noire », le bon nègre, à la mine toujours réjouie, « s'épanouissant dans un large rire » autorise tous les paternalismes tant la grande brute n'est qu'un enfant, comme le définit en 1926 R. P. Briault à la fin de *Sous le zéro équatorial* :

Un bon nègre qu'aucun rêve d'émancipation ne tourmentait. À la manière des simples, il partageait tous les éléments de la vie en deux catégories sans nuances intermédiaires : il y avait « les choses qui y en a bon » et aux-

24. Charles Mangin, *La Force noire*, Paris, Hachette, 1910.

25. Jean Garrigues, *Banania, histoire d'une passion française*, Paris, Du May, 1991.

quelles il riait de toutes ses dents, et, d'autre part, les choses qui « y en a pas bon » pour lesquelles il se contentait de branler négativement la tête coiffée d'une chéchia inamovible²⁶.

UNE POÉTIQUE DE LA NOIRCEUR : L'ÂME NOIRE

L'Afrique avait nourri des rêves de voyage, mais la conquête coloniale ne se révélait pas toujours aussi glorieuse que voulait bien le dire la propagande. La vie en Afrique était dure, les colons devaient lutter contre le paludisme, la fièvre jaune, les parasites et bien sûr la chaleur, beaucoup renonçaient et revenaient aigris. C'est pourquoi après vingt ans de colonisation française en Afrique, on vit naître une littérature pessimiste et désabusée qui loin de vanter les beaux horizons du Congo, du Sénégal ou du Soudan, faisait de l'Afrique une terre maléfique et dangereuse pour les Blancs²⁷. Elle frémissait déjà dans le *Spahi*, cette atmosphère d'une Afrique envoûtante, baignée de sorcellerie, à la fois séduisante et fatale à l'Européen comme une femme.

L'œuvre de Lenormand, qui se réclamait justement de Pierre Loti, est largement sous le signe de cette thématique, en particulier avec *À l'Ombre du mal*. Dans la première version, *Terres chaudes*, qui avait été créée avant guerre par Dullin au Grand-Guignol, l'auteur avait particulièrement développé un climat de magie noire et de sorcellerie. Le féticheur se montrait beaucoup plus présent, il avait le visage caché sous un masque hideux en forme de caïman, et rôdait constamment autour des habitations blanches, allant jusqu'à s'introduire dans la chambre de Madame Le Cormier qui le prend pour un répugnant animal. Les images de Grand-Guignol relevaient surtout des effets sanguinolents : la flagellation sur scène de Maélik, et ce paquet enveloppé de toile de Guinée qui roule à la fin sur le plateau et qui se révèle bientôt être la tête coupée de Madame Le Cormier.

En 1924, Lenormand supprima les scènes sanglantes et donna un argument plus psychologique à sa pièce. La monstrueuse Afrique finit par ravager l'équilibre psychique de l'Européen. Trop longtemps éloigné de la civilisation, il se laisse à son tour happer par la sauvagerie et répand le mal autour de lui.

Qui sait même, se demande Préfaïlles, si ce n'est pas l'âme noire qui souffle ses obsessions ? Par moments on se sent animé des volontés absurdes que les negres prêtent à leurs fétiches. (II, 1)

26. R. P. Maurice Briault, *Sous le zéro équatorial, études et scènes africaines*, Paris, Bloud et Gay, 1926, p. 200.

27. Ada Martinkus-Zemp, *Le Blanc et le Noir*, Paris, Nizet, 1975, p. 21-42.

Au lendemain de la première, *Paris-Soir* rendait grâce au talent de Lenormand :

Une pièce d'atmosphère. Angoissante et profonde. H.-R. Lenormand excelle à évoquer l'atmosphère étouffante de l'Afrique, à restituer son influence déprimante, à signaler les ravages qu'elle opère²⁸.

La critique reconnaissait combien la pièce rendait avec justesse la vulnérabilité des Blancs que « la solitude dans le centre africain, le climat fiévreux, le contact avec des êtres sauvages, l'attrait mortel et mystérieux de la forêt tropicale »²⁹ finissent par dénaturer. « Il s'agit d'une étude de « l'africanité », lisait-on encore dans la presse, cette maladie qui est comme le sadisme du mal »³⁰. Préfaïlles, un des personnages atteints par cette affreuse pathologie et que la solitude a failli contraindre de se confier à ses nègres, reconnaît ses faiblesses, mais « à qui, à quoi se raccrocher quand seule *la bestiale grimace noire* nous environne ? » (II, 1).

Quand la pièce fut reprise au théâtre Montparnasse en 1933, elle attira tout autant de spectateurs. Dans *Ève*, on pouvait alors lire de la pièce le résumé suivant :

Le sujet ? L'éternel conflit des races aux colonies. Un Européen, transplanté chez les noirs, peut-il conserver la mentalité européenne ? Oui, les premières années, mais bientôt, sous l'action du soleil et des fièvres, gagné lui-même par l'esprit de cruauté, de lucre et de méchanceté, il devient pire que les nègres³¹.

Ce climat oppressant, lourd d'inquiétude, dans lequel le spectacle plongeait les spectateurs n'était pas dû seulement à la chaleur équatoriale ou aux rites démoniaques du féticheur, il était surtout induit par la présence presque invisible, mais obsédante, du nègre qui cerne le Blanc, de « cette bestiale grimace noire » qui le hante. C'est pourquoi la réussite de la pièce au Studio des Champs-Élysées comme au théâtre Montparnasse, reposait sur la présence d'un vrai Noir dans la distribution et justement dans le rôle du féticheur, incarnation même du maléfice africain. Ce personnage, incarné par Habib Benglia, se montrait particulièrement envoûtant.

Les critiques remarquèrent systématiquement ce comédien noir qui, selon eux, faisait toute la magie de la pièce, d'autant qu'un acteur noir sur la scène du théâtre, voilà qui restait encore surprenant dans les années

28. *Paris-Soir*, 18 octobre 1924.

29. Pierre Brisson, le 26 octobre 1924, dossier de presse, fonds Rondel, RF 3755(4).

30. Pierre Veber, le 18 octobre 1924, dossier de presse, fonds Rondel, RF 3755(4).

31. P. Gronet, *Ève*, 12 février 1933.

vingt. Pour la reprise de la pièce neuf ans plus tard, Habib Benglia était le seul acteur à rester de la première distribution. Selon la critique, c'était surtout sa prestation qui contribuait à installer un climat inquiétant :

Même atmosphère, même angoisse, même sauvagerie noire... La pièce de Lenormand, avec ce Benglia frénétique et bondissant, dans le rôle du féticheur, sait mieux donner la chair de poule, affirmait Robert Kemp dans *Vu*³².

Paris-Soir célébrait la présence de Habib Benglia, « qui exprime de façon saisissante l'âme puérile et cruelle des Noirs »³³. Dans les milieux intellectuels des années vingt, il était de bon ton de critiquer la colonisation. Le discours anticolonial entraînait dans une problématique plus large d'attaque contre la bourgeoisie et ses valeurs. Dénoncer les abus de la colonisation, c'était dénoncer le mercantilisme et l'avidité croissante du capitalisme.

L'AFRIQUE FANTASME

Mais l'enjeu du théâtre exotique de Lenormand allait beaucoup plus loin qu'une simple critique des mœurs coloniales, il était de dresser le tableau du conditionnement de l'âme humaine : la colonie d'Afrique était le pire conditionnement, un bouillon d'obscurantisme ramenant à la pire des primitivités. L'Afrique n'avait rien de réaliste, c'était une Afrique de fantasme où le Noir apparaissait comme l'ombre maléfique du Blanc, la matérialisation de ses instincts.

À en croire André Salmon, l'auteur de *La Négresse du Sacré-Cœur*, roman qui raconte la « négromania » d'avant-guerre, tout un imaginaire de sensualité empli d'odeurs suaves et de saveurs exotiques se construisit alors autour du corps de « la souple Africaine » à la « chair de bronze fuselée » ou de l'Adonis noir aux perfections d'ébène. Et l'on rêvait aux voluptés charnelles des envoûtements que provoquait la « danse d'une obscénité mesurée » dont ils avaient le secret³⁴.

L'érotisme qu'irradient les Noirs, à la fois désirable et monstrueux, est tout auréolé de perversité sadique. À une époque qui affiche son puritanisme bourgeois, tandis que sous le manteau circulent en cartes postales les premières photographies érotiques, nègres et négresses montrent leur nudité : musculature saillante des torsos nus ou seins dressés et fesses rebondies des femmes achanti ou soudanaises, exposées aux regards

32. Robert Kemp, *Vu*, 1^{er} février 1933.

33. *Paris-Soir*, 26 janvier 1933.

34. André Salmon, *La Négresse du Sacré-Cœur*, Paris, Gallimard, 1920, p. 10-14.

curieux des visiteurs du Jardin d'Acclimatation. De plus, non seulement leur nudité fait rougir les dames de la bonne société, mais ils se livrent à des gesticulations obscènes. La vieille Europe guindée et drapée jusqu'au cou dans ses principes moraux, regarde le nègre comme une incarnation satanique de la lubricité.

Dans les années 1900 de nombreux Noirs avaient débarqué des États-Unis. Ils étaient boxeurs, s'appelaient Willie et Hary Lewis, Franck Klaus, Papke, Dixie Kid, Sam Langford, Kid Davie, Bob Armstrong, Andrew Dixon, Joe Jeannette... et parmi les plus célèbres : Sam Mac Veà, le poète, et Jack Johnson, le provocateur. Derrière eux suivait un cortège interlope de copains, managers, entraîneurs, soigneurs, groupies et femmes légères. Loin de la ségrégation raciale qu'ils vivaient en Amérique, ils avaient au contraire à Paris leurs entrées dans tous les hauts lieux à la mode. Leur présence spectaculaire de vedette noire suscitait la curiosité et contribuait même à la réputation des établissements de la Belle Époque qui se voulaient dans le vent, comme le prouvent leurs affiches publicitaires.

« Le negro chanteur ambulant » du *Simoun* de Lenormand³⁵, que Benglia incarnait dans la mise en scène de Baty en 1920, jouait tout à fait ce rôle dans la pièce, telle une effigie de la lubricité et du désir charnel. Ses chants et les accents de la kora contribuaient bien sûr à rendre l'exotisme de l'Afrique, à suggérer l'atmosphère du Sud tunisien. Mais la présence obsédante du griot aux inflexions musicales lancinantes renvoyait aussi à l'ombre de l'inconscient. Et ce personnage prit encore plus d'envergure dans la version de 1923 pour l'Odéon. Ce negro parasite que jouait Benglia, ce personnage vil que chacun rabaisse et rejette constamment, et qui en dépit des vexations est toujours là, donnait une représentation tangible aux pulsions coupables qui couvent, refoulées en l'homme, et qui finissent parfois par soulever des désirs incestueux. Influencé par Freud et passionné par la théorie des climats de Nietzsche, Lenormand envisageait l'atmosphère africaine comme le climat qui attise les élans primitifs et libère les instincts enfouis. Aussi le griot noir représentait-il à la fois le génie envoûtant du climat sub-saharien et l'icône des pulsions primitives qu'il exacerbe.

Dans *À l'Ombre du mal*, Gaston Baty avait imaginé le « sorcier noir » selon les statues naturalistes de Herbert Ward, comme en témoignent les photos du spectacle. Le corps de Benglia couvert de dessins au caolin prenait la valeur d'une œuvre d'art à travers l'esthétique des curieuses attitudes de la danse nègre.

---

35. Henri-René Lenormand, *Le Simoun*, créé dans sa première version à la Comédie-Montaigne, le 19 décembre 1920 ; repris à l'Odéon en 1923-1924, à la Comédie des Champs-Élysées en 1927, au théâtre Pigalle en 1937.

En outre, non seulement Baty avait confié le rôle à un vrai Africain, mais il avait recréé une sortie de masques en faisant ajouter un intermède qui intervenait à la fin du deuxième acte et qui n'existait pas dans la version du Grand-Guignol.

Dans une clairière de la forêt, à la faveur d'un clair de lune, le féticheur et deux acolytes, apparaissaient « gesticulant » et « glapissant », selon les termes de l'auteur, « couverts de manteaux de paille » et « le visage caché sous des masques hideux »³⁶. Le féticheur en particulier descendait des cintres et se livrait « avec une belle furie à des danses frénétiques »³⁷ que l'ensemble de la critique ne manqua pas de commenter, tant le jeu de Benglia sortait de l'ordinaire :

Il est un splendide, un féroce, un inouï Féticheur, rampant, sautant, dansant, hurlant, susurrant, menaçant, personnification grandiose et effarante de toute une primitivité mi-animale, mi-démone, note Jane Catulle-Mendès³⁸.

Fred Orthys, dans *Le Matin*, relève lui aussi la « singulière démonstration d'un sorcier nègre dont on ne sait si elle est documentaire ou imaginative »³⁹.

Ces danses fétichistes ne manquèrent pas d'irriter une certaine critique qui conseillait vivement à Lenormand de les supprimer.

Quand on est capable de manier comme il fait l'art qui sert d'instrument à Sophocle et à Racine, écrivait Lucien Dubech, on n'a pas le droit de s'en servir pour faire danser les nègres. Comment ne voit-il pas la grossièreté d'une telle exhibition, à côté de ses subtiles analyses⁴⁰ ?

Cette recherche de la primitivité à travers une démarche expressionniste ne laissa pas insensible le public dont les repères esthétiques et théâtraux se trouvaient fondamentalement bouleversés. Les évolutions chorégraphiques de Benglia étaient sans commun rapport avec la gestuelle conventionnelle, et pourtant elles suscitaient une émotion faite de sentiments contradictoires où se mêlaient beauté et horreur et qui engendrait la fascination.

La critique s'extasia aussi devant la beauté d'Aïcha dont *Le Simoun* avait révélé l'extraordinaire plastique. Car on lui faisait porter un pagne

36. Henri-René Lenormand « Intermède », *À l'ombre du mal*, version publiée dans *Les Cahiers dramatiques*, n° 24, supplément du *Théâtre et Comoedia illustré*, p. 18.

37. Pierre Brisson, 19 octobre 1924, dossier de presse, fonds Rondel, Rt 3755(4).

38. Jane Catulle Mendès, 18 octobre 1924.

39. Fred Orthys, *Le Matin*, 20 octobre 1924.

40. Lucien Dubech, *L'Action française*, 26 octobre 1924.

qui découvrait un sein : une des rares photos que retienne la presse du spectacle⁴¹, tandis qu'un Maurice Brillant se drapait dans une posture morale : « Je ne sais ce qu'en eût pensé Bossuet. Peut-être ce nègre diabolique et cette négresse au sein d'ébène l'eussent-ils un peu choqué »⁴². Mais, le public, lui, serait mûr l'année suivante pour faire un triomphe à la revue nègre et voir cette fois les deux seins nus de Joséphine Baker sur le théâtre des Champs-Élysées !

Le théâtre de Lenormand n'a pas fait évoluer le regard que l'on porte sur l'Africain, sauvage ou colonisé. Cependant, et c'est là un changement radical, le nègre ne se réduit plus à un masque de couleur, il a un corps, une réalité charnelle qui exerce sur le Blanc une fascination physique. Il est avant tout une présence tangible qui irradie l'inquiétude, la sensualité, ou la bonne humeur, il n'est plus le Noir, mais le « sale nègre ». La couleur de sa peau s'est muée en une substance étrange qui lui échappe et qui exerce sur le Blanc l'attraction de la fange, une boue qui fascine le Blanc et dans laquelle il aime momentanément à se vautrer, boue sensuelle, boue des origines, boue de l'enfance, celle de cette *Terre de Satan* faite des « morbidessees torpiques de la forêt » pour reprendre la formule de Jane Catulle-Mendès. Le nègre existe enfin, il a une épaisseur : il charme le poète ou scandalise le bourgeois, mais suscite autour de lui une effervescence nouvelle. Et c'est cette matière que s'inventent les artistes de la modernité, tout pétris de racisme et de préjugés coloniaux, et dont se nourrit alors la création plastique des images de Baroncelli ou la poétique de Lenormand.

Sylvie Chalaye

---

41. Photo d'Henri Manuel parue dans *Comoedia* du 18 octobre 1924. Aïcha porte de grandes boucles créoles, des cheveux « afro », un pagne qui ne cache qu'un sein, et deux régimes de bananes en fléau.

42. Maurice Brillant, *Le Correspondant*, 25 octobre 1924.