

Valeria Gramigna

## De la traduction à la création dans la littérature de l'extrême contemporain

Par hasard, au dernier Salon du livre de Paris, en mars dernier, je me retrouve dans les mains deux romans français actuels sur la traduction. Je pense qu'il est étrange de faire de la traduction un sujet littéraire. Est-ce que la traduction est à même de tenir le souffle long d'un roman? Est-ce qu'elle est à même d'arriver sans s'effondrer au bout de la narration? Et enfin, l'écriture de ces romans a-t-elle une marque personnelle? Je commence à les feuilleter pour voir sur quoi ils se fondent et pour voir s'ils peuvent faire l'objet d'une réflexion afin de répondre à l'appel à contribution de Mme Marie Thérèse Jacquet pour ce volume de la collection «Tradurr®».

Les textes en question sont *Le traducteur*<sup>1</sup> et *Les nègres du traducteur*<sup>2</sup>, parus chez Corti, le premier, chez Métailié, le deuxième. Dans *Le traducteur*, le narrateur, traducteur très consciencieux, remplace un point-virgule par une virgule, s'aperçoit de son erreur mais ne la corrige pas. Le voici sur une pente qui va le mener très loin. Dans les traductions suivantes, il change quelques détails, comme la couleur des yeux. L'éditeur ne s'en aperçoit pas. Il glisse alors une phrase de son cru, puis plusieurs, apportant de nouvelles nuances aux œuvres traduites, ce qui le conduit à désirer – quel traducteur n'en a pas rêvé? – écrire son propre roman. Jacques Gélat est metteur en scène et écrivain. *Le*

*traducteur* est son troisième roman, après *Le tableau*<sup>3</sup> et *La couleur inconnue*<sup>4</sup>. Dans *Les nègres du traducteur*, un homme raconte qu'il était un grand traducteur marié à une jeune fille du meilleur monde littéraire et qu'il avait mis au point une méthode ingénieuse: il rédigeait une traduction puis cherchait un auteur pour l'écrire dans la version originale. Les auteurs étaient d'accord, la vie est si courte et l'écriture si difficile. Mais l'un d'eux s'est rebellé, et le traducteur a été obligé de l'éliminer... Jusqu'où est-il possible de traduire? Un texte peut-il exister sans auteur? Directeur du Collège international des traducteurs littéraires d'Arles, l'auteur, Claude Bleton est lui-même traducteur d'auteurs espagnols. *Les nègres du traducteur* est son premier roman.

Au fur et à mesure que les pages défilent, je m'aperçois que les deux auteurs poursuivent de façon différente, sinon opposée, le même but, à savoir démontrer que le traducteur est un créateur avec une autonomie limitée.

*Le traducteur* présente dès les premières pages une forte insistance sur la question de l'*oubli* et sur son caractère: «J'en reviens à l'oubli, qualité ou défaut, en tout cas composant essentiel de ma personne puisque cela a commencé par lui. J'ai commis un oubli. Un oubli minime. Si minime qu'il faut un autre mot. Par exemple, infinitésimal. J'ai oublié un point-virgule»<sup>5</sup>. Le mot revient plusieurs fois tel un mot-clé, presque dans chaque phrase, comme pour rappeler et boucher ce *trou* qui n'est pas un. Contrairement au vide, au néant, cet oubli se révèle créatif, générateur de sens et même d'un individu, il donne naissance à un être nouveau et à une différente identité. Traducteur, le narrateur devient, par hasard, créateur, pour avoir oublié un point-virgule, comme il l'annonce en début de roman, de par une écriture attentive à elle-même, qui réfléchit sur le choix des mots. Sur le caractère *minime* et sur son exten-

sion de *minime* à *infinitésimal*, l'écriture souligne son inconsistance à travers des phrases de plus en plus brèves, qui ne reprennent que les éléments indispensables pour – à la limite – les approfondir. La possibilité pour cet oubli de se révéler *qualité ou défaut*, revient au fait que ce qui peut sembler un défaut dans la traduction peut s'avérer une qualité dans la création. «Chaque fois que tu oublies, c'est la mort que tu te rappelles en oubliant», affirmait Maurice Blanchot dans *L'attente, l'oubli*<sup>6</sup>.

Or, considérons ce fragment: «À la place d'un point-virgule, j'avais mis une virgule. // L'auteur avait écrit, 'C'était fini; le jour allait recommencer'. J'avais traduit, 'C'était fini, le jour allait recommencer'. // L'ajout d'un simple point au-dessus de la virgule suffisait à corriger cette faute. Je ne l'ai pas fait. J'ai regardé de nouveau le point virgule, la virgule. Ils m'indifféraient. Et j'ai remis à leur place le roman et ma traduction. // J'ai dû me rendre compte que quelque chose commençait. Mais c'est souvent le propre des débuts de se faire oublier [...]»<sup>7</sup>. Voici l'extrait qui met en marche l'aventure de ce traducteur. Après la déclaration de l'opération de substitution, l'écriture va à la ligne, comme pour laisser un petit espace à la réflexion, comme pour mieux s'arrêter sur cet événement. Un événement minime dans la vie d'un traducteur qui est à même de changer son statut. Les trois lignes qui suivent permettent de voir concrètement ce qui s'est passé, ce qui vient d'être déclaré. Cette page reproduit exactement ce qu'on est en train de lire, c'est-à-dire les bouts de phrases du roman et de sa traduction, qui font l'objet de cette narration, de façon à pouvoir visualiser la phrase modifiée. Le *commencement* du jour va de pair avec le début de cette aventure. L'adjectif possessif *ma* (dans «ma traduction») fait en sorte que ce deuxième texte acquière une certaine autonomie par rapport au roman, à l'original. En réalité, on ne parle pas d'*original*, mais de *roman*, comme si les deux textes étaient indépendants. Il s'agit là d'un faux oubli, d'un oubli voulu parce

qu'il correspond à une réalité autre, différente. Quant à la capacité visuelle de cette écriture, il faudrait s'attarder sur l'énoncé: «J'ai regardé de nouveau le point virgule, la virgule», où le regard sur la virgule se matérialise à l'aide d'une virgule posée juste avant d'écrire «la virgule». Une trouvaille syntaxique qui encadre cette dernière comme dans un tableau s'offrant au lecteur pour que cet élément, si minime et discret, se présente dans tout son pouvoir créateur et de changement. La transformation se fait par le recours au passé, «j'avais traduit», qui montre le résultat de l'altération.

Suivent des mutations plus sensibles, du changement de la couleur des yeux – «Les yeux bleus sont devenus noisette, les noirs, verts»<sup>8</sup> – aux ajouts de plus en plus importants de texte – «j'ajoutais du texte [...] Procédé que j'allais reprendre plusieurs fois, jusqu'à créer, ou détourner, quarante-quatre phrases»<sup>9</sup> –, où le traducteur *trompe* l'autre, mais tromper l'autre ne serait-il se tromper soi-même, son propre statut, celui justement de traducteur? – «C'était moi que je trompais. Je trahissais tout ce que j'avais été»<sup>10</sup>. Les ajouts concernent la description des formes du corps féminin chez un auteur allemand. Quand le narrateur annonce: «C'est là, et à une vitesse qui m'étonne encore, que j'ajoutais du texte»<sup>11</sup>, en réalité, l'écriture avance d'un seul trait. Une seule longue phrase d'une dizaine de lignes dit ce corps sinueux de femme, phrase scandée uniquement par des virgules qui se serrent pour souligner le choix et la force des mots, de ces mots créés par le «traducteur-romancier» pour aboutir, enfin, à son texte. Et le lecteur ne sait plus si la phrase qu'il a sous les yeux est celle du roman qu'il est en train de lire ou bien l'extrait, cet ajout à la traduction que le traducteur soumet à son attention. De l'ajout d'une phrase on arrive à en créer et/ou détourner quarante-quatre – «Lors de la création de ces quarante-quatre phrases, toute impression technique s'était effacée»!<sup>12</sup> Le mot *création* apparaît pour la première fois, pré-

cédé par «n'ayons pas peur des mots»<sup>13</sup> qui témoigne de l'attention de l'écriture vers elle-même. C'est la conscience de la part de l'écriture de ce qu'il est en train de se produire.

En se mettant à modifier la couleur des yeux des personnages dans les livres qu'il traduit, à ajouter des mots, des lignes, à remodeler quelques passages, à en rédiger d'autres entièrement inventés, le traducteur de Gélât se fait peu à peu usurpateur. La traduction, travail ancré dans une réalité à transposer, s'oppose au besoin d'imaginer et au désir de créer quelque chose d'autre que le texte à traduire – «[...] traduire, n'est pas un rêve d'enfance mais un boulot. Voulais-je entendre autre chose?»<sup>14</sup>. Deux questions fondamentales se posent à partir de cette brève interrogation. L'opposition entre imaginaire et réalité, doublée par l'opposition enfance/âge adulte et celle de la volonté du traducteur de comprendre autre chose face à l'évidence posée par la traduction. Ne serait-ce peut-être dans l'écart entre ce qui se donne à comprendre et ce qu'on voudrait faire entendre, que se joue la question du traduire, dans cette marge entre la tâche à accomplir et ce qu'on voudrait se donner comme tâche à réaliser? Le traducteur rêve, aspire à écrire, donc, à créer – «Tous les traducteurs ont rêvé un jour d'écrire et je ne faisais pas exception»<sup>15</sup>. Traducteur pourtant connu, il devrait rester fidèle au texte mais le traducteur est parfois félicité, jamais admiré. Nul ne s'aperçoit de son artifice, ni l'auteur ni l'éditeur, et cela le perturbe. D'autant plus que, ravi par cette aventure, il se lance dans l'écriture de son propre roman, vite refusé par toutes les maisons. La colère accumulée au fil des refus de son manuscrit va le troubler au point que le sujet de son deuxième livre devient son maître. Naviguant entre des traductions – qu'il admire ou déteste, dont il s'inspire ou qui le gênent – et sa difficulté à écrire son propre texte, il passe par le blocage de la page blanche, le poison du dou-

te, la joie transcendante des pages qui s'écrivent toutes seules.

L'*impression* de l'écriture pour le traducteur est fonctionnelle à son élan de création, contraint tel qu'il l'est par les limites de la transposition – «il faut savoir à quel point, pour le traducteur, l'écriture est impressionnante»<sup>16</sup>. À partir de ce moment de la narration, c'est tout un éventail de réflexions autour de la création littéraire qui se déploie dans le texte de Gélat. Des débuts difficiles sur la page blanche – «Comment commencer? [...] Je me suis jeté à l'eau. Et j'ai commencé comme ça: 'Ma mère me considérait comme un Dieu'»<sup>17</sup> – au souci de l'écriture dans la page noircie – «C'était plutôt la feuille écrite, finie, qui m'inquiétait, au point de trop la corriger, réflexe sans doute professionnel qui me poussait à me traduire moi-même. [...] Je me souviens de ce jour, de cette masse de papier devant moi. J'étais ce volume. Il me contenait tout entier. C'est le mot, oui, tout ce que la vie délie, disperse [...], pour former cette autre personne, un livre. Car un livre est une personne, j'en suis sûr, celle de celui qui l'a écrit»<sup>18</sup>. Une suite d'observations sur la valeur en soi de l'écriture – «L'écriture est une seconde vie et, sans elle, l'autre en pâlit»<sup>19</sup>; «Étrange traduction que l'écriture»<sup>20</sup>; «Loin de la hâte de mon auto-fiction, mon projet devait mûrir. Il me fallait maintenant m'y abîmer, le laisser venir. Jours heureux que ceux de cette écoute. Ce livre non écrit m'accompagnait partout»<sup>21</sup>; «Écrire non plus pour expulser, mais retrouver»<sup>22</sup> –, sur les personnages – «Ses héros se mirent aussi à me visiter régulièrement. Ils se mélangeaient aux miens, [...]»<sup>23</sup> –, sur sa substance – «[...] les contours de la réalité peuvent être traduits autrement, à travers une fine destruction du trait, un léger flou. C'était cette petite touche, cette lisière entre réel et créé, qu'il cherchait. Et moi avec lui. // C'était en fait chercher une lumière, et donc des couleurs»<sup>24</sup> – remplace la narration sur la traduction.

De l'obsession à la hantise, du traducteur à l'écrivain,

l'histoire amusante se transforme rapidement en une prise de conscience terrible. Entre l'homme, le traducteur et l'écrivain, tout glisse, se brouille, se superpose, s'entrechoque – «L'écriture se nourrit toujours du réel et le mien, en dehors de mon roman, était en grande partie celui de Fairman puisque je passais des heures à la traduire»<sup>25</sup>. Le personnage sort du roman à traduire et fait sa vie dans le roman du traducteur de Gélat. Mais, qui est qui? Qui pense quoi? Moi ou l'autre? Le traducteur ou l'auteur qu'il est devenu? L'écrivain ou l'homme qu'il est? – «Qui s'est éteint? Moi? Lui? Personne? Personne peut-être. Personne ne s'éteignait. Ni lui. Ni moi. Ni le monde. Rien ne s'éteignait. Rien. Ou tout»<sup>26</sup>, c'est la conclusion du roman. Jacques Gélat sillonne les chemins semés de pièges de la création littéraire. Les frontières sont poreuses, les glissements inévitables pour ce «traducteur-écrivain» qui aboutit à une conclusion pénible: «Je n'en ai plus jamais écrit. Sauf celui que vous êtes en train de lire»<sup>27</sup>. L'auteur analyse les failles humaines, les dérives possibles et les arcanes de l'âme. C'est une analyse de ces univers littéraires et de leurs frontières. Tout bon traducteur littéraire est d'abord un écrivain.

Dans *Les nègres du traducteur*, le titre suggère le désordre que constitue un récit sans dessous dessus où les auteurs deviennent traducteurs et le traducteur, écrivain. «Traduttore traditore», jamais ce vieil adage n'aura trouvé une application aussi vraie que dans l'histoire du narrateur, Aaron Janvier, qui à dessein brouille les pistes de sa vie. Celle-ci s'avère être une *traduction* du réel: son interlocutrice Gilda, comme nous, écoute Aaron... Mais son récit s'emmêle et parfois se contredit. Si l'exercice de la traduction l'amène à transformer, recréer, voire, avoue-t-il, inventer à partir d'une œuvre – «Je comprenais peu à peu combien la traduction était un acte de recréation»<sup>28</sup> – sa vie a été, elle aussi, un acte de recréation où les histoires comp-

tent plus que la vérité. De son enfance, il dit: «Je n'ai pas de souvenirs, seulement des histoires»<sup>29</sup>, et de ses amours on ne saura rien puisque cette histoire est sans cesse réinventée au long du livre – «j'épouserais Aurore, mais je l'inventerais aussi»<sup>30</sup>. Il s'est choisi une vie, il sera traducteur, et un traducteur émérite, reconnu – «Je compris que je ne serais jamais un auteur et que la meilleure solution était encore de recopier ce que les autres avaient écrit. Le début d'une vraie vocation de paresseux: je serais traducteur»<sup>31</sup>. Des romans espagnols, il tire des versions avant-gardistes qui lui valent le succès dans son métier. Bientôt, il atteint le sommet de sa carrière, auteurs et éditeurs ne peuvent plus se passer de ses services. Les échelons du métier sont gravés à une vitesse surprenante, rien ni personne ne peut plus l'arrêter dans son ascension.

Au fond de lui, cependant, le désir d'être l'auteur premier, le créateur d'un texte, se fait de plus en plus pressant. Et pour cela, il fera ce qu'on attend de lui, ou ce qu'il croit qu'on attend de lui: se faire une place, en trompant ou en dissimulant au besoin. Par le biais des autres, il va se faire un nom, d'abord par l'intermédiaire des auteurs qu'il traduit, puis par ceux qui le traduisent en secret. Exister par autrui, vu l'impossibilité d'exister par soi-même. Est-ce pour cela qu'il refuse de signer ses propres œuvres, préférant se servir d'un auteur connu et reconnu, comme des *filets*<sup>32</sup> de sécurité? – «[...] je devais choisir des auteurs dont la notoriété pourrait assurer la mienne»<sup>33</sup>. L'idée de traduire une œuvre avant la création même de l'original – «[...] il serait bien l'auteur de ce que j'avais écrit»<sup>34</sup> – germe en lui, puis s'ancre dans la réalité. Interloqués de cette proposition pour le moins incongrue, les auteurs hispanisants ne tardent pas à y voir leur intérêt. Il met au point un programme, une *méthode* qui l'aurait forcément amené au succès, un succès d'auteur, de créateur – «Aussi dessinai-je progressivement une méthode à peu près ajustée à mes intérêts et à mon ambition de conduire



une carrière hégémonique dans le milieu culturel hispano-français»<sup>35</sup>.

Or, considérons cet extrait: «J'intitulai ce texte *Au fil de la dictature*, reposai mon stylo, contemplai le plafond et laissai le silence, cette parodie de réflexion, s'imposer entre les pages manuscrites et moi. En réalité, je m'interrogeais: pour la première fois depuis des années, ce que j'écrivais n'était pas une traduction. Une sorte de vertige me prit, j'avais soudain l'impression que les mots avaient perdu leur assise. Ils devaient absolument être ancrés, rattachés à quelque chose de plus concret que l'arbitraire de ma fantaisie. Je devais les rapatrier chez un auteur patenté, fuir le désordre toujours menaçant, leur trouver une place comme à chaque chose»<sup>36</sup>. On retrouve là quelques éléments qui saisissent sur le vif les hésitations et les doutes de la création. La succession de courtes phrases, coordonnées par la virgule, donne la possibilité de suivre les mouvements (comme au ralenti) du narrateur se questionnant sur l'essence, les caractéristiques et les exigences de son texte, qu'il construit de manière programmée, ayant recours au verbe *devoir*. Et l'écriture traduit à son tour l'évolution de ce programme d'imposture, suivant les différentes étapes, de l'affranchissement du texte original à la rédaction de son propre texte par le travail subséquent des auteurs concernés – «Discrètement, sans scandale, je m'étais émancipé du texte original, je traduisais désormais en toute liberté, les auteurs n'avaient qu'à bien se tenir. [...]. Désormais, je rédigeais des romans (traduits de l'espagnol) que je soumettais ensuite aux auteurs, lesquels n'avaient plus qu'à les signer et à les écrire dans leur langue, dans le délai fixé par moi et leur éditeur afin de respecter autant que possible la simultanéité de parution dans les deux pays»<sup>37</sup>; «Le système que j'avais mis au point m'épargnait d'avoir une connaissance vraiment précise de la langue d'origine, il me suffisait de pouvoir m'entendre avec tel auteur, de le laisser œuvrer dans son coin en fonction du mo-

dèle que je lui aurais fourni et il dépendrait de lui de rendre son texte fidèle à la traduction que j'en aurais faite au préalable»<sup>38</sup>; «[...] presque uniquement des auteurs brillants à mon palmarès, qui ont su écrire à merveille ce que j'avais traduit pour eux»<sup>39</sup>. Une seule longue phrase scandée par des virgules permet d'assister au début de ce procédé de dissimulation, où il y a tous les protagonistes, le Moi, les autres, le texte. La répétition de l'adverbe *désormais*, l'imparfait qui peint la continuité d'un geste devenu ordinaire, mais surtout l'idée de *système* et le conditionnel qui rend prévisible chaque événement, font en sorte que tout soit organisé de façon précise et détaillée. À tel point que l'on peut parler de *manifeste*: «Bref, j'adressais [...] un manifeste sans faille du parfait plumitif qui désire devenir un grand écrivain»<sup>40</sup>. Jusqu'au jour où l'un d'eux se révolte – «La révolte éclata au grand jour lorsque Juan Borrego en personne refusa tout net ma traduction d'un roman qu'il devait écrire et que je lui soumettais par politesse»<sup>41</sup>. L'utilisation du passé simple marque la coupure de ce programme (qui est devenu une routine), qui lui permet d'arriver à la création.

«[...] j'essayais d'écrire tout seul. Un livre direct, sans traduction préalable. Je voulus remplir des pages blanches. Inventer. Gommer l'existence rassurante d'un auteur alibi, tripoter les mots pour les assembler, leur donner sens et couleur, bâtir des cathédrales de pages, construire des fenêtres sur d'autres planètes, il n'y a pas que le Pont Neuf dans la vie!»<sup>42</sup>. C'est l'aboutissement du désir de création de la part du traducteur chez Bleton, création comme nécessité de combler un manque par l'invention. Le recours à un verbe tout seul souligne la force qu'a l'écriture de renfermer un univers en mouvement à l'intérieur d'un verbe à l'infinitif. La manipulation des mots pour *leur donner sens et couleur*, le désir de créer soutenu par la métaphore de la *construction*, à travers les images de la *fenêtre*, comme forme de regard sur le monde et des *cathédrales de pages* ré-

sument en quelques lignes les principes de la création, non sans emphase. On est passé de la traduction à la création: «Je croyais qu'un auteur était un monsieur qui avait publié un livre. C'est faux, je le vois maintenant de mon caniveau, un auteur, c'est un monsieur qui sait ramener une traduction dans son texte original, un monsieur qui exige une bonne traduction afin de l'écrire ensuite proprement, un imposteur qui recopie son modèle»<sup>43</sup>.

Le personnage de Gélat nourrit un respect profond pour l'écriture, ce qui permet à l'écrivain de piéger son personnage au cœur d'une intrigue subtile, dont l'enjeu n'est autre que la littérature elle-même, la possibilité ou non de devenir écrivain. L'argument singulier met en scène un traducteur poussé par une force mystérieuse à modifier de plus en plus les textes qu'il traduit, jusqu'à devenir lui-même écrivain. De la fidélité à la trahison, de l'expérience inspirée de la lecture à l'écriture inspirée puis mécanique, c'est toute la gamme des états d'âme de l'écrivain que traduit ici Gélat. Au terme de l'aventure, portée par un sentiment de nostalgie et d'inquiétude, la question reste entière: comment retrouver en soi cet autre dont la voix un jour s'est imposée et semblait tracer d'elle-même sa voie singulière? Et comment ne pas se laisser prendre au piège du métier et du succès sans trahir, en soi, cet autre? Le fait qu'il soit traducteur est le point de départ nécessaire de cette remise en question: être la voix d'un autre, un autre que l'on ne choisit pas, ce n'est pas l'idéal quand on veut affirmer ce que l'on est. C'est une écriture dynamique aux tours rapides, où les mots précis dans les phrases courtes et nullement grandiloquentes sentent l'humour même dans une gravité douloureuse qui tente de cerner au plus juste et sans pathos, les affres et les joies de la création littéraire par le biais d'une histoire vivante.

*Les nègres du traducteur...* ou plutôt les nègres de l'écrivain? Histoire d'un traducteur qui, pendant sa vie, a cher-

ché reconnaissance et gloire, caché derrière les écrivains qu'il traduisait et qu'il utilisa plus tard pour traduire ses propres textes, le roman de Bleton offre aussi une série de portraits, des caricatures mordantes vues par l'œil du traducteur, observateur de ses pairs qui croque ses victimes avec un certain recul, une certaine froideur même, mêlée d'ironie. Un récit où passé, présent et retours en arrière s'emmêlent, pour finir un peu abruptement.

Dans leur diversité de parcours narratifs, chaque texte révèle une direction précise, un même but, à savoir la création artistique, le premier à partir du hasard, le deuxième se fondant sur la programmation. Dans *Le traducteur*, on passe d'une erreur presque insignifiante de la traduction à un texte de création, dans *Les nègres du traducteur*, on met au point une méthode pour l'élaboration préventive d'un texte, avant de lui trouver une traduction en guise d'original. Les différents événements du traducteur prouvent que la traduction se fait un prétexte pour témoigner de la recherche d'un texte artistique derrière la traduction ainsi que de la nécessité, pour le traducteur, d'être reconnu créateur, artiste, à part entière. Entre hasard et programmation, ces romans se révèlent deux cas exemplaires de la quête d'identité et de la recherche de légitimité et d'autonomie artistique du texte traduit.

### Note

<sup>1</sup> J. Gélat, *Le traducteur*, José Corti, Paris 2006.

<sup>2</sup> C. Bleton, *Les nègres du traducteur*, Métailié, Paris 2004.

<sup>3</sup> J. Gélat, *Le tableau*, Denoël, Paris 1991.

<sup>4</sup> J. Gélat, *La couleur inconnue*, José Corti, Paris 2005.

<sup>5</sup> Gélat, *Le traducteur* cit., p. 12.

<sup>6</sup> M. Blanchot, *L'attente, l'oubli*, Gallimard, Paris 1962, p. 69.

<sup>7</sup> Gélat, *Le traducteur* cit., p. 13.

<sup>8</sup> Ivi, p. 16.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 17 et 19.

<sup>10</sup> Ivi, p. 16.

<sup>11</sup> Ivi, p. 17.

<sup>12</sup> Ivi, p. 21.

- <sup>13</sup> Ivi, p. 20.  
<sup>14</sup> Ivi, p. 21.  
<sup>15</sup> *Ibid.*  
<sup>16</sup> *Ibid.*  
<sup>17</sup> Ivi, p. 23.  
<sup>18</sup> Ivi, p. 26.  
<sup>19</sup> Ivi, p. 30.  
<sup>20</sup> Ivi, p. 36.  
<sup>21</sup> Ivi, p. 39.  
<sup>22</sup> Ivi, p. 100.  
<sup>23</sup> Ivi, p. 45.  
<sup>24</sup> Ivi, p. 103.  
<sup>25</sup> Ivi, p. 47.  
<sup>26</sup> Ivi, p. 127.  
<sup>27</sup> Ivi, p. 120.  
<sup>28</sup> Bleton, *Les nègres* cit., p. 39.  
<sup>29</sup> Ivi, p. 11.  
<sup>30</sup> Ivi, p. 15.  
<sup>31</sup> Ivi, p. 11.  
<sup>32</sup> Ivi, p. 54.  
<sup>33</sup> Ivi, p. 41.  
<sup>34</sup> Ivi, p. 55.  
<sup>35</sup> Ivi, p. 42.  
<sup>36</sup> Ivi, p. 54.  
<sup>37</sup> Ivi, pp. 70-71.  
<sup>38</sup> Ivi, p. 71.  
<sup>39</sup> Ivi, p. 104.  
<sup>40</sup> Ivi, p. 72.  
<sup>41</sup> Ivi, p. 75.  
<sup>42</sup> Ivi, p. 122.  
<sup>43</sup> Ivi, p. 123.