

INFORMATION TO USERS

This was produced from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure you of complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a round black mark it is an indication that the film inspector noticed either blurred copy because of movement during exposure, or duplicate copy. Unless we meant to delete copyrighted materials that should not have been filmed, you will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed the photographer has followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.
4. For any illustrations that cannot be reproduced satisfactorily by xerography, photographic prints can be purchased at additional cost and tipped into your xerographic copy. Requests can be made to our Dissertations Customer Services Department.
5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases we have filmed the best available copy.

**University
Microfilms
International**

300 N. ZEEB ROAD, ANN ARBOR, MI 48106
18 BEDFORD ROW, LONDON WC1R 4EJ, ENGLAND

8006454

MICHEL, JEAN CLAUDE

LES ECRIVAINS NOIRS ET LE SURREALISME (FRENCH TEXT)

City University of New York

PH.D.

1979

University
Microfilms
International

300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

18 Bedford Row, London WC1R 4EJ, England

Copyright 1979

by

Michel, Jean Claude

All Rights Reserved

© COPYRIGHT BY
JEAN-CLAUDE MICHEL
1979

LES ECRIVAINS NOIRS ET LE SURREALISME

by

JEAN-CLAUDE MICHEL

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in French in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University
of New York.

1979

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the Degree of Doctor of Philosophy.

Sept 5/1979
date

Henri Peyre
Chairman of Examining Committee

"
date

Henri Peyre
Executive Officer

Mary Ann Caos

Alex Frop.
Supervisory Committee

The City University of New York

Cette Thèse est dédiée

à la mémoire

de ma mère.

Je voudrais exprimer ici ma vive gratitude au professeur Henri Peyre, mon directeur de thèse, pour ses critiques constructives et ses encouragements. Mes remerciements vont aussi au professeur Alex Szogyi pour ses conseils généreux et son soutien bienveillant. Je dois enfin remercier le professeur Mary Ann Caws pour ses avis et sa patience.

TABLE DES MATIERES

Introduction	Page 1
Chapitre I : Le surréalisme français	8
Chapitre II : La Revue LEGITIME DEFENSE et sa profession de foi	
surréaliste et communiste	25
a) La critique sociale et le fait racial	25
b) La puissance de l'humour	36
c) Le témoignage politique et ses limites	38
d) La révolution littéraire de Légitime Défense	46
e) Jules Monnerot et la critique du surréalisme	59
f) Les précurseurs de Légitime Défense	62
Chapitre III : Les protagonistes de la revue L'ETUDIANT NOIR	
et le surréalisme	87
Chapitre IV : Aimé Césaire et le surréalisme	98
a) Un art poétique surréaliste	108
b) L'automatisme verbal, la fonction de l'image poétique et de l'humour	111
c) Particularisme de Césaire et son originalité	134
d) De la Négritude	148
Chapitre V : La revue TROPIQUES et le surréalisme	163
Chapitre VI : Léopold Sedar Senghor et le surréalisme	179
Chapitre VII : Léon Damas et le surréalisme	191
Chapitre VIII : Le surréalisme en Haïti	200
a) Magloire Saint-Aude: Dialogue avec l'angoisse et "désintégration" du langage	205
b) Jacques Roumain et "l'esprit nouveau"	212
c) L'aventure surréaliste de Breton en Haïti	217

d) René Dépestre: poésie de la révolte et merveilleux vaudou	222
e) René Bélance et le dépassement par le surréalisme	245
f) Paul Laraque et les "Armes quotidiennes" du surréalisme	250
g) Hamilton Garoute: voyance et prémonition	256
Conclusion	268
Bibliographie	274

INTRODUCTION

Sans vouloir réduire l'importance d'une certaine solidarité entre les écrivains noirs, il est évident que la situation a bien changé, si l'on se rapporte à l'époque où cette floraison de poètes francophones réunis par Senghor dans son Anthologie,¹ chantaient à l'unisson leur négritude et leur révolte avec la plupart des poètes de la diaspora noire d'Amérique. La première conférence panafricaine organisée à Londres au début du siècle, aura été le prélude à ces hymnes de solidarité raciale. W.E.B. Dubois qui peu après va donner une réelle impulsion à ce mouvement, se trouve incontestablement à l'origine de ce renouveau social et littéraire négro-américain qui s'amplifia avec la génération de la Nègro-Renaissance, vers les années 1915 et 1925. Durant la période de l'entre deux guerres mondiales, certains protagonistes de cette Renaissance nègre rencontraient dans le milieu parisien Antillais et Nègro-Africains. Une publication bilingue, La Revue du Monde Noir, paraissant à Paris vers cette époque, est le fruit de leur collaboration. Parmi les rédacteurs de cette revue, on trouve entre autres Claude Mac-Kay, dont le roman Banjo (1928) était publié à Paris, Jean Price-Mars qui venait juste de livrer son oeuvre fondamentale Ainsi Parla l'Oncle (Haïti, 1928), Eboué l'un des premiers leaders politiques de l'Afrique noire, mais aussi Etienne Léro et ces jeunes Martiniquais qui allaient publier Légitime Défense le 1er juin

1932, deux mois après l'extinction de La Revue du Monde Noir. Aimé Césaire, L. Senghor, Léon Damas et les anciens rédacteurs de Légitime Défense, seront parmi les collaborateurs du journal L'Etudiant Noir. Tous ces intellectuels noirs qui ont collaboré à ces revues éphémères publiées à Paris au cours des années 1929 à 1937, auront joué un rôle plus ou moins important, à l'origine de ces trois mouvements qui auront une influence considérable dans le monde noir: la Négro-Renaissance aux Etats-Unis, l'Indigénisme en Haïti et la Négritude. Au sujet de ces écrivains et poètes qui ont participé à ces mouvements, on peut bien parler de littérature négro-africaine, enfin toutes ces appellations qui font abstraction de la langue employée et du pays d'origine pour porter l'accent sur la race. A l'époque, presque tous ces intellectuels le comprenaient de cette façon. C'est dans cet ordre d'idée que nous employons le terme particulier de négro-africain, quoique ce qualificatif corresponde mal de nos jours à une réalité nouvelle. Ainsi notre étude est-elle limitée dans le temps: de l'époque de la revue Légitime Défense en 1932 à celle de la parution de l'Anthologie de Senghor en 1948. Nous analyserons aussi des oeuvres récentes, mais leurs auteurs auront été déjà connus et publiés avant notre date limite. Si nous nous référons à des textes ultérieurs à la revue Légitime Défense, ce sera pour clarifier des influences, mettre en lumière des contradictions ou des correspondances.

On ne doit pas se méprendre sur le titre et le dessein de ce travail. Il ne prétend point enfermer des auteurs dans une classification

artificielle, encore moins les assimiler à une autre littérature. Notre souci constant au cours de cette étude, sera de faire la part de ce qui revient et de ce qui échappe au surréalisme français dans la poésie négro-africaine. Pour établir des analogies et des contradictions, nous aurons à nous référer aux oeuvres poétiques et théoriques des surréalistes du cénacle parisien qui ont été à l'origine du mouvement, même si par la suite certains l'auront renié. Au sujet d'Aragon par exemple, nous avons seulement cité des oeuvres de jeunesse.

Notre recherche portera essentiellement sur la poésie, tenant compte de la valeur primordiale accordée au langage poétique par les surréalistes. Pour eux, la poésie libérée de toutes les contraintes littéraires, logiques, morales, ... devient éminemment révolutionnaire puisqu'elle peut éveiller au rêve, à la vision d'un monde nouveau, ce qui conduit à l'action et à l'acte libérateur. Pour les surréalistes, la place du poète est dans la Cité, parmi ceux qui ont choisi l'action et combattent pour un monde de justice et d'amour. Cette conception de la poésie action connaissance et voyance rencontrait aussi celle de la plupart de poètes négro-africains. "Il m'a donc suffi de nommer les choses, les éléments de mon univers enfantin pour prophétiser la Cité de demain qui renaîtra des cendres de l'ancienne, ce qui est la mission du poète,"² proclame Senghor. Césaire nous dit de ce potentiel de force explosive que recèle la poésie: "Dans ce climat de feu et de fureur qu'est le climat poétique, les monnaies cessent de valoir, les tribunaux cessent de juger ... seuls les pelotons d'exécution

savent encore leur métier ... les conventions s'épuisent ... un vent de désarroi." ³ C'est surtout par la poésie que la négritude va être révélée au grand public, par là, les poètes noirs devaient inévitablement rencontrer sur leur chemin le surréalisme qui se présentait en défenseur des libertés humaines et trouvait dans la poésie cette arme primitive et magique pouvant transformer le monde et la vie.

Si au cours de notre analyse, nous avons envisagé certains thèmes de préférence à d'autres, c'est qu'ils nous ont paru exprimer le mieux des ressemblances et des oppositions. Un tel choix ne peut prétendre évidemment épuiser le sujet traité, surtout que le surréalisme comporte tout un corps de théories sur l'amour, l'humour, le merveilleux, la fonction de l'art, l'écriture, ... théories bien malaisées à définir et qui fort souvent sont redevables aux générations précédentes. L'image poétique surréaliste se retrouve dans des oeuvres d'auteurs qui n'ont rien de commun avec ce mouvement, et bien des vers des poètes que nous aurons à citer ne peuvent être revendiqués par le surréalisme, quoique leurs auteurs s'en réclament. Le problème du choix des écrivains peut paraître arbitraire, là aussi notre unique souci aura été de choisir les plus représentatifs, pouvant illustrer le sujet de cet essai. Une difficulté qu'il convient de souligner est celle d'avoir eu à classer une oeuvre ou un poète sous l'étiquette surréaliste en l'absence de déclaration de l'auteur lui-même. Dans notre étude, nous avons opté d'abord pour ceux qui se sont réclamés à une certaine époque du surréalisme, même s'ils ont abandonné cette écriture ou désavoué ce

mouvement par après. Nous avons encore choisi ceux qui auront été classés comme tels par la critique et qui auront accepté cette classification. On peut ranger dans ces deux catégories les rédacteurs de Légitime Défense, Aimé Césaire, Magloire Saint-Aude, René Bélance, Paul Laraque, Hamilton Garoute. Les déclarations de Senghor au sujet du surréalisme sont mitigées et même si le poète adopte parfois l'écriture surréaliste, il n'aura pas été touché par l'esprit de ce mouvement. Damas a bien eu des rapports avec certains membres du cénacle parisien, mais il n'est vraiment pas des leurs. Jacques Roumain est l'exemple de ces poètes qui auront employé les "stupéfiantes images," sans pour cela avoir des liens avec le surréalisme. René Dépestre ne s'est jamais réclamé du surréalisme, mais il affirme lui-même partager la position esthétique de Césaire en matière de poésie. D'ailleurs son Arc-en-Ciel pour un Occident Chrétien (1967), avec son substrat symbolique emprunté à la mythologie vaudou, illustre on ne peut mieux le merveilleux surréaliste. La revue Tropiques a été la seule publication du monde noir à se réclamer du surréalisme.

Si nous nous limitons aux seuls poètes noirs d'expression française, c'est que le surréalisme, mouvement bien parisien, a peu touché les poètes noirs d'expression anglaise, espagnole ou portugaise. Le surréalisme s'est répandu rapidement dans les pays de l'Europe occidentale, mais Londres, Madrid et Lisbonne n'ont pas joué pour leurs anciennes colonies le même rôle de catalyseur que la capitale française. Les poètes non francophones de la diaspora noire d'Amérique, ont été

aussi très peu touchés par le surréalisme à l'époque que nous envisageons. Les poètes négro-américains qui aspirent au contact direct avec les masses adoptent une écriture simple et magnifiquement rythmée. Il en est de même pour Nicolas Guillén à Cuba qui inaugure un renouveau de la poésie populaire. L'inspiration africaine des Afro-Hispaniques et des Afro-Brésiliens trouve surtout sa source dans le folklore local et elle se traduit plus fortement encore dans les romans, les contes et les nouvelles que dans la poésie. Les nouvelles de Mario de Andrade du Brésil sont les meilleures de l'Amérique. Les ⁴
Poètes Noirs d'Expression Portugaise que nous présente cet auteur, ont un accent moderne surprenant, mais il serait risqué de voir ici une inspiration surréaliste. Bien des poètes en Amérique Latine ont ⁵
adopté aussi le surréalisme mais ils ne se réclament d'aucun particularisme racial. En général, les écrivains noirs non francophones n'auraient pas eu besoin du surréalisme pour trouver une écriture particulière en rapport avec leurs sentiments ou leur révolte. On ne trouve pas chez eux ce complexe à l'égard du langage que manifestent les noirs francophones dans leur ressentiment d'avoir à se servir de la langue de leur ancien colonisateur, à se mouler dans leur forme de pensée.

Le surréalisme qui s'est voulu une philosophie de l'unité, a ainsi touché aux domaines jusqu'ici réservés à la science et non à la littérature. Dans notre analyse des rapports entre les écrivains noirs et ce mouvement dont les visées étaient avant tout extra-littéraires, nous ne prétendons aucunement épuiser un tel sujet. Nous nous excusons d'ores et déjà des omissions et des oublis.

Notes

1

L.S. Senghor, Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française, précédée de "Orphée Noir" de Jean-Paul Sartre (Paris: Presses Universitaires de France, 1948).

2

L.S. Senghor, "Postface aux Ethiopiques," Les Ethiopiques (poèmes) (Paris: Seuil, 1956), p.III.

3

Aimé Césaire, "Poésie et Connaissance," Extrait d'une communication au congrès de philosophie de Port-au-Prince, Haïti, 1945 (Note de l'auteur) rapporté dans Tropiques, No.12 (janvier 1945), Fort-de-France, Martinique.

4

Mario de Andrade, "Poètes Noirs d'expression portugaise," in Europe (janvier 1961).

5

Voir à ce sujet la revue Europe, Nos.475-476 (novembre-décembre 1968), pp.254, 258, sur le "Surréalisme."

CHAPITRE I

LE SURREALISME FRANÇAIS

Il peut sembler paradoxal de prêter une spécificité raciale aux manifestations déterminées d'un mouvement qui s'est toujours voulu international et sans frontière, bien plus, illimité dans le temps et l'espace.

La voix surréaliste qui secouait Cumes, Dodones et Delphes, n'est autre chose que celle qui me dicte mes discours les moins courroucés... Bon nombre de poètes pourraient passer pour surréalistes à commencer par Dante et dans ses meilleurs jours Shakespeare... 1

Ainsi pour André Breton, l'un des fondateurs et l'âme même du mouvement surréaliste, ce courant spirituel serait une constante historique et les manifestations "privilégiées" de ce surréalisme antérieur, quoique fortuites, n'en exprimeraient pas moins ces attitudes transcendantes de l'être humain: révolte contre une misérable condition, aspiration intense à la liberté et à l'amour, exaltation du merveilleux et du désir. L'ambition surréaliste sera de rendre permanentes chez l'homme ces attitudes qui, en d'autre temps, restèrent momentanées et limitées.

Par delà ses visées littéraires, le surréalisme ne prétendait à rien moins qu'à libérer l'homme de toutes les contraintes imposées par une civilisation utilitaire, le rendre à sa véritable condition en commençant par lui révéler la valeur de ses richesses intérieures

inexploitées. Il fallait pour cela reniant délibérément la raison, la logique et l'intelligence, essayer de récupérer ces "forces vitales" qui se cachaient dans les profondeurs de l'inconscient, des instincts primitifs et du rêve: domaine de cette "surréalité" par excellence. André Breton définit ainsi le mouvement du point de vue philosophique: "Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie."²

Comme le meilleur moyen d'exprimer cette "réalité supérieure" est l'art, l'artiste donnera libre cours à l'inconscient et aux désirs; l'oeuvre ainsi engendrée sera plus qu'une réalisation esthétique, mais plutôt un aperçu sur le "moi" authentique, une "re-création."³ L'abandon à "l'écriture automatique" ou "écriture de pensée" permettra au poète cette descente vertigineuse en soi. Pour arriver à cette complète libération de l'esprit, il fallait en finir avec les conventions, les préjugés éthiques et esthétiques d'une civilisation, qui au nom d'un humanisme chrétien avait permis la guerre et ses hécatombes, le colonialisme et ses séquelles et l'exploitation du plus grand nombre par une classe privilégiée. Il revenait au mouvement Dada, bien avant le surréalisme qui en est sorti, de proclamer la mort de cette civilisation en faillite.

Plus de peintres, plus de littérateurs ... plus de religions
 ... plus de politiques ... plus d'armées, plus de polices,
 plus de patries, enfin assez de toutes ces imbécilités,
 plus rien, plus rien, rien, Rien, Rien, Rien. 4

Ce "Rien" mille fois répété dans tous les autres manifestes
 dadaïstes, qualifiait on ne peut mieux l'insignifiance du mot DADA 5
 et illustrait plus encore la volonté des membres de ce mouvement de
 mettre un point final à toute culture et tradition antérieure, en
 une révolte totale. A l'affirmation d'un ordre social établi, Dada
 oppose la destruction universelle et la "Liberté" anarchique d'une
 "Vie" authentique.

Je détruis les tiroirs du cerveau et ceux de l'organisa-
 tion sociale: démoraliser partout et jeter la main du
 ciel aux enfers... Liberté: Dada, Dada, hurlement des
 douleurs crispées, entrelacement des contraires et de
 toutes les contradictions des grotesques, des inconsé-
 quences: La Vie. 6

C'est sous ces auspices dadaïstes que va s'affirmer le surréalisme
 à ses débuts et que vont se lancer dans les provocations et les scan-
 dales, Tristan Tzara, André Breton, Aragon, Paul Eluard ... pour ne
 citer que les plus illustres promoteurs du mouvement.

Entreprise anarchiste certes et profondément teintée de nihilisme
 mais qui resta plutôt théorique. L'action du groupe ne dépassait pas
 les limites du scandale. Mais il ne faudrait pas seulement voir dans
 le dadaïsme un snobisme d'intellectuel petit-bourgeois. Il faut
 comprendre quelle exigence animait ces jeunes intellectuels quand au

cours de leur "spectacle-provocation"⁷ il voulait humilier l'art et la littérature, ridiculiser les valeurs d'une société. Face à une civilisation qui consacrait la violence et l'opportunisme, ces idéalistes essayaient de se créer un monde qui fût à l'antipode de celui de leurs aînés, et se couper de ceux-ci par leurs scandales.

⁸
Le remarquable ouvrage Dada à Paris a fait le bilan de ce mouvement qui "... vint à l'existence simultanément en Suisse et en Amérique et de là essaima dans la plupart des pays de l'ancien et du nouveau continent, entre 1915 et 1923."⁹ Ce bilan pour l'auteur est loin d'être négatif.

Malgré leur volonté affirmée de tout remettre en question, ils nous rapportent de leur voyage au bout de la révolte, une découverte insoupçonnée de leurs auteurs eux-mêmes : le nihilisme intégral en matière d'art et de poésie n'existe pas. Toute négation s'accompagne d'une affirmation spontanée, toute destruction entraîne une construction...¹⁰

Mais involontaire ou non, le but avoué du mouvement ne tendait pas à la création poétique ou artistique. Mieux encore dans leur volonté manifeste de destruction totale, les dadaïstes ne prévoyaient même pas d'élever une société nouvelle sur les ruines de l'ancienne. Ce sera l'idéal surréaliste de hâter l'avènement de cette nouvelle civilisation et de forger cet homme nouveau qui ne serait plus en contradiction avec elle.

Les surréalistes vont évoluer, mais à l'origine, ils n'étaient que ces révoltés idéalistes désireux de détruire grâce à la "toute

puissance de la pensée et du langage" toutes ces contraintes qui entravent les désirs authentiques de l'homme: religion, morale, famille, patrie, logique, vertu... L'abandon aux rêves, à "l'automatisme psychique pur" permettent l'exploration de ces régions interdites de l'inconscient où résidait la "vraie vie."

Ce projet chimérique de retrouver les pouvoirs originels de l'esprit par la puissance du verbe, cette "volonté d'émancipation totale de l'homme qui puiserait sa force dans le langage et serait ¹¹ tôt ou tard réversible à la vie," les surréalistes n'étaient pas les premiers à les formuler. Les romantiques allemands -- su .out Novalis et son "idéalisme magique" opposé à la vie prosaïque -- voulaient eux aussi faire déborder le merveilleux poétique dans une médiocre existence quotidienne. Gérard de Nerval voulut cette impossible fusion de la vie, du rêve et de l'oeuvre poétique. Il finit par se suicider. "Il semble que Nerval possède à merveille ¹² l'esprit dont nous nous réclamons," écrira Breton dans son manifeste. Les surréalistes seront attirés par Baudelaire, le poète des "Correspondances" qui croyait qu'une "réalité ineffable" se cachait derrière ces "forêts de symboles." Rimbaud le poète des Illuminations, l'un des premiers à s'engager dans l'exploration et la traduction de ces "abîmes infinies" de l'inconscient leur montraient une voie royale. Ce "Je" qui pour Rimbaud était "UN AUTRE" sera pour les surréalistes cette puissance même à laquelle poètes et artistes devaient s'abandonner pour retrouver cette "surréalité." A la suite du "voyant"

d'une "Saison en Enfer," ils s'efforceront eux aussi par L'ALCHIMIE

¹³
DU VERBE de "noter L'INEXPRIMABLE, de fixer "DES VERTIGES" pour
accéder à ce merveilleux, entrevu par le poète. Les surréalistes

apprendront encore de Rimbaud "que la poésie doit mener quelque

¹⁴
part." L'oeuvre de Lautréamont sera exaltée par tous les sur-
réalistes et le poète célébré comme l'"Archangélique précurseur."

L'inspiration des Chants du Maldoror apparaîtra aux surréalistes
comme la preuve évidente de "l'écriture automatique." Cette poésie
délirante, exaltant la révolte contre Dieu, la société, la condition
humaine, leur semblait dépasser le domaine de l'écriture pour devenir
expérience de l'existence vécue. Pour Aimé Césaire, l'oeuvre de
Lautréamont manifestait la plus lucide des révoltes: "La vérité est
que Lautréamont n'a eu qu'à regarder les yeux dans les yeux l'homme

de fer, forgé par la société capitaliste, pour appréhender le monstre
quotidien son héros." ¹⁵ Les magnifiques métaphores de Lautréamont,

"le premier à avoir compris que la poésie commence avec l'excès et

¹⁶
la démesure," ne pouvaient que fasciner ces magiciens du verbe
pour qui le terme même de surréalisme impliquait aussi une certaine
qualité de l'image: "le vice appelé surréalisme est l'emploi déréglé
¹⁷
et passionnel de stupéfiante image."

Alfred Jarry, avec le comique grinçant et macabre de son person-
nage d'Ubu, leur révélera que "la fonction subversive de l'art trouve
sa forme la plus haute dans l'humour noir." ¹⁸ Le terme "surréaliste"
sera emprunté à Apollinaire qui s'en servit le premier pour qualifier

son drame, Les Mamelles de Tirésias." Dans leur recherche passionnée
 19
 de "la vraie vie," les surréalistes allaient s'appuyer à leur façon
 20
 sur les théories de Sigmund Freud dont les travaux sur la psych-
 21
 analyse au début de ce siècle révélaient l'importance de l'in-
 conscient, de la sexualité, des désirs et du rêve et leurs influences
 sur le comportement humain. Comme pour se convaincre de la constance
 et de l'efficacité de leur entreprise, les surréalistes se réclameront
 encore de bien d'autres théories. A Engel ils vont emprunter la
 notion du "hasard objectif" et feront toujours appel à l'autorité de
 Marx, là encore à leur façon. On comprend bien que la subjectivité,
 valeur fondamentale pour les surréalistes, ne pouvait se confondre
 avec les visées objectives de ces derniers. En fait, tous ces poètes,
 savants et philosophes dont les surréalistes réclamaient la caution,
 évoluaient dans des domaines fort différents et avaient entre eux peu
 d'affinités. Ce voulant une philosophie de l'unité, le surréalisme
 prétendra unir poésie, connaissance et action en une formulation
 unique qui s'appliquerait à la totalité de la condition humaine.
 Pour Breton, la contradiction entre l'action et le rêve, la poésie
 et la science, était une antinomie factice et il écrira dans son
 second manifeste:

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de
 l'esprit, d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire,
 le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable,
 le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoire-
 ment. Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité
 surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination
 de ce point. 22

Il devenait en même temps possible en déterminant ce point, d'éliminer toutes les contradictions qui limitent les activités de l'homme, et lui restituer tous ses pouvoirs. C'est dans ce refus de toutes limitations à l'existence humaine telle qu'elle est vécue dans cette civilisation qu'on doit chercher le point de départ de la démarche surréaliste. "Je me garde d'adapter mon existence, aux conditions dérisoires, ici bas, de toutes existences," affirme Breton dans "La Confession dédaigneuse."²³ "Construire un monde à la taille immense de l'homme,"²⁴ répond Eluard.

S'il paraissait exaltant de vouloir construire ce monde nouveau, les surréalistes n'en étaient pas moins condamnés au confinement à l'intérieur de leur petit cercle de privilégiés. Ils vont être accusés, avec raison, de verbalisme et d'idéalisme par leurs adversaires. L'accusation la plus violente et la mieux formulée sera le fait d'un membre du groupe en rupture de ban: Pierre Naville. Il allait constater: "... les scandales moraux suscités par les surréalistes ne supposent pas forcément un bouleversement des valeurs intellectuelles et sociales; la bourgeoisie ne les craint pas. Elle les absorbe facilement." Et l'auteur de répondre à la question: "Que peuvent faire les surréalistes?"

1. ou bien persévérer dans une attitude négative d'ordre anarchique...
2. ou bien s'engager résolument dans la voie révolutionnaire, la seule voie révolutionnaire, la voie marxiste...

Il était en effet équivoque de réclamer la "Révolution d'Abord
 26
 et Toujours" dans des articles incendiaires, en dehors de toute
 action politique. L'alternative de Naville était nette, en adoptant
 la seconde solution, les surréalistes allaient adhérer en groupe au
 parti communiste français.

A la lumière de cet engagement, Breton va définir la fonction
 du poète dans la société: "Le poète à venir, proclame-t-il, surmon-
 27
 tera l'idée déprimante de l'action et du rêve..." On le voit, le
 surréalisme ne se voulait pas seulement une poétique mais aussi une
 philosophie révolutionnaire de la vie.

Parti d'un idéalisme assez mystique de l'esprit sur la
 matière, les surréalistes aboutissent, du moins théo-
 riquement, à un matérialisme révolutionnaire dans les
 choses mêmes. 28

C'est dans cette volonté manifeste de lier révolte poétique et
 révolution sociale, aspiration au merveilleux chez l'homme et son
 désir d'échapper aux déterminismes sociaux, qu'il faut chercher
 l'origine de cette quête passionnée et incertaine de "l'aventure
 surréaliste," comprise dans son sens littéral d'entreprise hasardeuse,
 tâtonnante mais toujours captivante.

"Transformer le monde, a dit Marx, changer la vie, a dit Rimbaud,
 29
 ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un," proclame Breton.
 Lequel avant l'autre? La réponse à cette interrogation sera le point
 de départ au sein du mouvement surréaliste de ces ruptures specta-

culaires, ces excommunications violentes, et à la fin à l'éclatement du groupe originel. Sans doute, comme le fait remarquer Michel Leiris, "l'élément passionnel inhérent au surréalisme, vouait les membres du groupe dont André Breton était le pivot à bien des dissensions et des déchirements..."³⁰ mais ces divergences, moins encore que des conflits de personnalités, étaient bien d'ordre idéologique. Le problème résidait surtout dans l'impossible conciliation entre le collectivisme égalitaire du communisme et l'individualisme exalté du surréalisme, entre une doctrine strictement politique et sociale et une philosophie qui prétendant embrasser tous les domaines ne pouvait privilégier aucun.³¹

Il était sans doute illusoire de vouloir réunir Marx à Rimbaud sans concéder la primauté au premier, mais sur ce point, Breton n'acceptait "aucune concession."

La vie enthousiaste du prolétariat en lutte, la vie stupéfiante et brisante de l'esprit livré aux bêtes de lui-même, de notre part il serait trop vain de ne vouloir qu'un de ces deux drames distincts. Qu'on n'attende de nous dans ce domaine aucune concession. 32

En cela, Breton établissait aussi clairement la distinction entre l'oeuvre de circonstance à caractère strictement politique, et l'oeuvre exprimant les aspirations éternelles de l'homme. Distinction qui reprenait l'épineux problème de l'art dans ses rapports avec la société et la politique.

La rupture entre le surréalisme et le parti communiste sera définitive en 1935. Mais certains membres y resteront toujours attachés:

Aragon, Eluard, etc. Et Breton pouvait écrire en 1938: "L'art ne peut consentir sans déchéance à se plier à aucune direction étrangère et à venir docilement remplir les cadres que certains croient pouvoir lui assigner à des fins pragmatiques extrêmement courtes." ³³ Pour Breton qui épousera toujours les causes de la gauche quoique opposé à tout absolutisme, les divergences avec le PCF (Parti Communiste Français) étaient plutôt d'ordre éthique et esthétique. Plus tard Aimé Césaire, le premier des surréalistes négro-africains reconnu ³⁴ comme tel publiquement par Breton, allait, lui, démissionner du Parti pour bien d'autres raisons. On le verra plus loin. Mais Césaire n'aurait pas été le premier des écrivains noirs de langue française à se réclamer du surréalisme marxisant: quelques aînés l'avaient déjà précédé dans cette voie.

André Thirion nous rapporte dans son ouvrage autobiographique Révolutionnaires sans Révolutions:

... Durant toute l'année 1932 il y eut un afflux de recrues: d'abord Roger Caillois [qui, bien entendu, n'est pas antillais] et Jules Monnerot ... et les Antillais amenés par Monnerot: Moro, Lero, Yoyotte... Aragon n'avait pas fait recette. ³⁵

C'était l'époque de la période militante du mouvement surréaliste ³⁶ français, au lendemain de l'affaire Aragon. Il semble bien que ces nouveaux adhérents qui venaient de la colonie, se voulaient en dehors des dissensions internes de leurs collègues de la Métropole; ce fait est très significatif. Nous en soulignerons l'importance

plus loin.

L'adhésion de ces noirs martiniquais au cénacle surréaliste parisien sera un fait déterminant pour l'histoire de la littérature négro-africaine d'expression française. A partir de cette date, elle ne sera plus comme avant. A l'époque de cette adhésion, la plupart des surréalistes -- malgré les dissensions et les contradictions internes -- croyaient sincèrement en un accord parfait de leur mouvement et du communisme. "Changer la vie" par l'irruption de l'irrationnel et du merveilleux dans le réel quotidien pour amener l'homme à se révéler à lui-même dans son authenticité; "Transformer le monde" par la Révolution qui détruisant ses structures économiques et sociales rétrogrades pourrait arriver à une libération complète de l'homme de l'exploitation capitaliste, de la misère et du racisme. Par delà les diversités de définitions de l'entreprise surréaliste et la tentation vers un certain ésotérisme, un certain élitisme, c'est surtout ce message qui atteindra ces jeunes noirs issus de la bourgeoisie martiniquaise et qui étudiaient à Paris à l'époque. Parlant du surréalisme et de son influence sur ces Antillais, Senghor écrira plus tard que ce mouvement représentait à la fois "une école et un maître; pour eux, le surréalisme avait une valeur universelle de découverte." ³⁷ Ce jugement est à nuancer. Ces jeunes étudiants noirs auraient réellement beaucoup gagné à l'Ecole du surréalisme ayant fait sous l'autorité de ses "maîtres" l'apprentissage de la révolte. Ils avaient appris entre autres de Breton que la vie d'un

homme se définit par "la manière dont il semble avoir accepté l'in-
38 acceptable condition humaine." La leur était tragique, à la limite,
il y allait de cette condition même d'être humain qui leur était
parfois refusée. Mais ce n'est pas le surréalisme qui aurait été
l'agent révélateur de ces fausses valeurs dénoncées ni des plus
authentiques proposées par ces révoltés dans leur quête d'une identité
nouvelle. Le surréalisme aurait seulement cristallisé ces thèmes qui
se trouvaient depuis longtemps déjà formulés dans l'oeuvre de bien
des auteurs de la diaspora noire de l'Amérique.

Notes

- 1
André Breton, Manifeste du Surréalisme (Paris: Gallimard, 1977), p.38.
- 2
Ibid.
- 3
Ecriture automatique appelée aussi "pensée parlée, écriture de pensée."
- 4
Aragon, "Manifeste Dada," cité par Maurice Nadeau dans Histoire du Surréalisme (Paris: Seuil, 1967), p.33.
- 5
En ouvrant par hasard un dictionnaire, Tristan Tzara trouva ce mot.
- 6
Tristan Tzara, Sept Manifestes Dada (Paris: J.J. Prévert, 1963), p.9.
- 7
Procès de Barrès pour "crime contre la sûreté de l'esprit": dévaloriser le langage en composant des poèmes à partir des mots découpés dans un journal, etc.
- 8
Michel Sanouillet, Dada à Paris (Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1965).
- 9
Ibid., p.14.
- 10
Ibid., pp.429-30.
- 11
André Breton, "Le Merveilleux contre le Mystère," in La Clef des Champs (Paris: J.J. Pauvert, 1973), p.8.
- 12
André Breton, Manifeste du Surréalisme, p.36.

- 13
"J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable, je fixais des vertiges..." -- Rimbaud, "Alchimie du Verbe," dans Une Saison en Enfer.
- 14
André Breton, "Les Chants du Maldoror," in Les Pas Perdus, (Paris: Gallimard-Idée), p.69.
- 15
Aimé Césaire, Discours sur le Colonialisme (Paris: Présence Africaine, 1950), p.53.
- 16
André Breton, "Un grand poète noir," Introduction aux Cahiers d'un Retour au pays natal d'Aimé Césaire (Paris: Présence Africaine, 1971), p.27. Paru pour la première fois dans la revue Fontaine, No.35 (Paris, 1944).
- 17
Aragon, Le Paysan de Paris (Paris: N.R.F., 1926).
- 18
André Breton, Anthologie de l'humour noir (Paris: Sagittaire, 1940).
- 19
"La vraie vie est absente." -- Rimbaud, "Lettres du voyant."
- 20
"Malgré les références incessantes et la caution du nom de Freud, cette théorie (surréalisme) n'est pas freudienne," in Claude Abastado, Le Surréalisme (Paris: Hachette-Faire le point), p.93. Jean Starobinski, dans son article "Freud, Breton, Myers," in La critique de notre temps et Breton (Paris: Garnier, 1974), p.48, arrive à cette même conclusion.
- 21
Sigmund Freud, L'Interprétation des rêves (1899). Trois Essais sur la Théorie de la Sexualité (1905).
- 22
André Breton, Second Manifeste du Surréalisme, pp.76-7.
- 23
André Breton, "Confession dédaigneuse," dans Les Pas Perdus (Paris: Gallimard-Idées), p.8.

24

Paul Eluard, L'Evidence poétique (Paris: G.L.M., 1937).

25

Pierre Naville, "Que peuvent faire les Surréalistes?" dans La Révolution et les Intellectuels, cité par M. Nadeau, op. cit., pp.97-8.

26

"La Révolution d'Abord et Toujours," article rapporté dans Histoire du Surréalisme de M. Nadeau (Paris: Seuil, 1964), p.218.

27

André Breton, Les Vases Communicants (Paris: Gallimard, 1955), p.169.

28

Maurice Nadeau, op. cit., p.22.

29

André Breton, Position politique du Surréalisme (Paris: Sagittaire, 1935).

30

Michel Leiris, "Hommages à l'occasion de la mort d'André Breton," in Nouvel Observateur, No.49 (5 mai 1966), p.37.

31

"La multiplication même des définitions, leurs diversités souvent contradictoires, leur énoncé confus ou au contraire péremptoire, ne facilitent guère une saisie globale du phénomène surréaliste." -- Robert Brechon, Le Surréalisme (Paris: A. Colin-V2), p.5.

32

André Breton, "Au sujet de la mort de Majakowsky," in Point du Jour (Paris: Gallimard, 1970), p.183.

33

André Breton et D. Rivera, "Pour un Art Révolutionnaire," (rédigé en fait par Breton et L. Trotsky -- note de l'auteur), in La Clef des Champs (Paris: Union Générale d'Édition, 1967), p.61.

34

André Breton, Un grand poète noir.

35

André Thirion, Révolutionnaires sans Révolutions (Paris: Robert Laffont, 1972), p.353.

36

Aragon venait de désavouer le mouvement pour s'engager dans le PCF.

37

L.S. Senghor, "Lettre du 8 février à Lilyane Kesteloot," dans Les Ecrivains noirs de langue française: Naissance d'une Littérature de Liliane Kesteloot, (Thèse présentée à l'Université Libre de Bruxelles, 1961), p.44.

38

André Breton, "Clairement," in Les Pas Perdus.

CHAPITRE II

LA REVUE LEGITIME DEFENSE ET SA PROFESSION DE FOI

COMMUNISTE ET SURREALISTE

La Critique sociale et le fait racial

Je dis que la flamme révolutionnaire brûle où elle veut et qu'il n'appartient pas à un petit nombre d'hommes, dans la période d'attente que nous vivons, [passage souligné par l'auteur] de décréter que c'est ici ou là seulement qu'elle peut brûler. 1

Cette nette mise au point fait partie du texte Légitime Défense rédigé par Breton en octobre 1926 pour éclairer sa position face à la gauche révolutionnaire. Dans l'article en question, il va réitérer son adhésion du principe de la Révolution socialiste tout en niant à ce "petit nombre d'hommes" -- en l'occurrence les communistes -- le monopole de la volonté révolutionnaire. Au nom du surréalisme, il se laissera même aller à des excès de langage à l'encontre du directeur littéraire de L'Humanité.² L'année suivante, Breton et les membres les plus importants du groupe allaient quand-même adhérer ³ Au Grand Jour au PCF, mais Breton défendra toujours sa position initiale; pour lui, un certain état d'esprit surréaliste -- attitude de non-conformisme absolu qui ne voit le salut que dans la seule révolte -- était suffisant pour acquérir cet "état de grâce révolutionnaire," et en cela il pouvait ajouter: "En attendant (que la Révolution triomphe), il n'en est pas moins nécessaire selon nous

que les expériences de la vie intérieure se poursuivent et cela, bien entendu, sans contrôle extérieur même marxiste." ⁴ Ainsi quand Breton faisait acte d'allégeance au communisme orthodoxe, il ne reniait pas pour autant son ambition de concilier la vie du surréaliste à celle du militant. Théoriquement il en sera de même pour ces nouveaux adhérents martiniquais qui reprenant le titre de Breton, Légitime Défense, se décidaient à lancer à leur frais parallèlement aux publications surréalistes ⁵ une revue qui devait être trimestrielle. "Cette petite revue, outil provisoire, s'il casse nous saurons trouver d'autres instruments," ⁶ prévoyaient avec lucidité les rédacteurs de cette mince publication de vingt-quatre pages. Mais le "bulletin d'abonnement" imprimé à l'avant-dernière page -- Un an: France et Colonies, 15 francs; ⁷ Etrangers, 17 francs -- témoignait plutôt de l'ambition originelle de ces rédacteurs de persévérer dans l'entreprise. Les circonstances en décideront autrement; Légitime Défense n'aura que ce seul numéro du 1er juin 1932, et l'équipe va se disperser. Mais l'impact de leur message sur leur génération et surtout sur les étudiants africains qui commençaient à arriver à Paris à l'époque, dépassera leur espoir.

8

Il revenait aux protagonistes de la revue Légitime Défense d'inaugurer sous les auspices surréalistes et marxistes cette poésie nouvelle qui allait changer le visage de la littérature négro-africaine, quoique la plupart d'entre eux n'aient laissé aucune oeuvre poétique d'importance. L'avertissement de la première page de la

revue plus encore qu'une mise au point, était une profession de foi passionnée:

Nous nous dressons ici contre tous ceux qui ne sont pas suffoqués par ce monde capitaliste, chrétien, bourgeois. ... Le parti communiste (IIIe International) est en train de jouer dans tous les pays la carte décisive de l'Esprit (au sens hégélien du terme). Sa défaite si par impossible nous l'envisageons serait pour nous le définitif "Je ne peux plus"... Sur le plan concret des modes figurés de l'expression humaine, nous acceptons sans réserve le surréalisme auquel -- en 1932 -- nous lions notre devenir... 9

Cet acte d'allégeance inconditionnel appelle néanmoins une certaine réserve si l'on se rapporte à l'indication de date délibérément placée au milieu de la dernière phrase: "-- 1932 --" (au mois de juin). Mars 1932 voit la fin de L'Affaire Aragon. A cette date en effet, celui-ci s'était déjà désolidarisé du surréalisme en faveur du PCF, et Breton venait de le désapprouver publiquement. Légitime Défense qui paraît en juin de cette même année n'en renvoyait pas moins ses lecteurs à l'enseignement de l'oeuvre "toute entière d'Aragon." 10

Et nous renvoyons nos lecteurs aux deux Manifestes d'André Breton, à l'oeuvre toute entière d'Aragon, d'André Breton, de René Crevel, de Salvador Dali, de Benjamin Peret, de Tristan Tzara, dont nous devons dire que ce n'est pas la moindre honte de ce temps qu'elle ne soit pas plus connue partout où on lit le français. 11 12

Il semble bien que ces nouveaux adhérents aient voulu se ménager une certaine indépendance vis-à-vis du groupe qui entourait Breton. En nommant leur revue Légitime Défense, ces Antillais ne s'inféodaient

nullement au surréalisme, ils avaient bien d'autres exigences à légitimer et de droits à défendre. Avant même le fait littéraire, ils sont attirés par l'esprit révolutionnaire de ce mouvement, sa volonté de subversion totale des valeurs occidentales: son héritage dadaïste. Là, le surréalisme rencontrait le communisme qui prônait lui aussi la Révolution et l'établissement d'un ordre nouveau; mais c'est le marxisme qui aurait amené les signataires du manifeste au surréalisme sous le leadership de Jules Monnerot, marxiste convaincu à l'époque. André Thirion qu'on trouve au début de l'aventure surréaliste, nous rapporte en effet: "Ces deux jeunes hommes (Caillouis et Monnerot) étaient venus au surréalisme en pleine crise économique alors que le pôle révolutionnaire désigné comme tel par les surréalistes, était, croyait-on, le parti communiste."¹²

On le verra, l'apport de la pensée marxiste sera plus déterminant dans la revue Légitime Défense que son inspiration surréaliste. On comprend bien que les noms d'Artaud, de Soupault et de Desnos qui eux étaient contre tout engagement politique n'aient pas figuré parmi ceux cités en exemple par la revue.

L'avertissement de la première page qui annonçait le manifeste n'était pas un éditorial, les rédacteurs de la revue l'ayant signée par ordre alphabétique. (Etienne Léro, Thélus Léro, René Ménéil, Jules-Marcel Monnerot, Michel Pilotin, Maurice-Sabas Quitman, Auguste Thésée, Pierre Yoyotte. Légitime Défense, p.2.) Mais, les faits postérieurs à la publication, portent à croire que le meneur du jeu

était bien Monnerot. A cette époque il était plus près idéologiquement d'Aragon que de Breton dont l'allégeance au PCF comportait des restrictions. On verra Monnerot en 1936 avec Aragon, Caillois et Tzara diriger la revue Inquisition¹³ organe du Front Populaire d'obédience communiste. René Mênil confirmera plus tard ce leadership dans la revue Tropiques dont il était avec Aimé Césaire le cofondateur.

Dans le numéro six de cette revue¹⁴ un article intitulé paradoxalement In Memoriam, (Monnerot était bien vivant à l'époque) fait l'apologie de celui-ci en ces termes: "Jules Monnerot fut pour nous la seule lumière par notre sol offerte. Il nous permit de voir notre condition, de n'en pas désespérer et même suprêmement, d'oser tout espérer d'elle..."¹⁵ Un alinéa au bas de la page ajoutait: "En temps opportun paraîtra une étude plus sérieuse fixant comme il convient le rôle considérable que ce professeur de civisme, cet avocat brillant ... cet historien de notre misère coloniale joua entre la génération des 'grands républicains' et la nôtre..." René Mênil, l'auteur de cette prétendue oraison funèbre, expliquera plus tard la raison de ce procédé étrange, par la censure à laquelle était soumise cette publication par les autorités françaises de Vichy, (à l'époque de l'occupation).

De même que le marxisme était hors la loi, un hommage funèbre sera rendu à Jules Monnerot fondateur du mouvement communiste aux Antilles, sous la forme d'un discours qui a pour fonction d'énoncer et de dissimuler à la fois une profession de foi marxiste.

Il n'y aura aucune "étude sérieuse" ultérieure ni dans les pages de Tropiques ni ailleurs au sujet du "Maître" qui entre temps avait
 16
 complètement renié les idéaux de sa jeunesse. L'un de ses derniers
 17
 ouvrages Démarxiser l'Université ne laisse d'ailleurs planer
 aucun doute sur sa ligne politique actuelle. Ce que nous essayons
 de démontrer à la lumière de ces textes précités, c'est l'influence
 du marxisme et de Monnerot sur la détermination des protagonistes
 de Légitime Défense. Néanmoins l'inspiration surréaliste quoique
 secondaire n'aura pas été insignifiante, au contraire.

Comme pour les surréalistes du cénacle parisien, il n'existait
 pour ces jeunes intellectuels antillais aucune contradiction entre
 révolte poétique et révolution sociale. Eux aussi entendaient
 "Changer la vie" par le merveilleux de la magie poétique et du rêve
 et pouvaient déclarer avec lyrisme:

Nous entendons qu'on jette sur les concrétions psychiques
 humaines, une lumière parente de celle qui éclaire la
 splendide, la convulsive oeuvre plastique de Salvador
 Dali (18) ou il semble quelquefois que des oiseaux
 d'amour qui peuvent être des encriers, des chaussures
 ou des petits bouts de pain, s'envolent des conventions
 assassinées. 19

Eux aussi croyaient que la Révolution était pour demain et avouaient
 sincèrement: "... Sa défaite si par impossible nous l'envisagions
 serait pour nous le définitif 'Je ne peux plus.'" Mais à "la révolte
 de l'esprit," à celle "du prolétariat en lutte," ces deux drames qui
 pour Breton ne faisaient "qu'un seul," s'ajoutaient pour ces Antillais

un troisième plus tragique encore: ils étaient des noirs dans un univers de blancs, citoyens plus que marginaux d'une république qui se prétendait égalitaire dans ses lois. Bourgeois et petit-bourgeois, idéalistes comme leurs frères spirituels de la Métropole, de culture et de préoccupation communes, toutes ces affinités démontraient assez bien que ce monde auquel ils s'étaient identifiés était devenu le leur. Mais on était en 1932, à l'apogée du colonialisme et nul signe n'annonçait la fin de ce système barbare, et, consigne Breton:

... à peu de générations de distance il y a l'esclavage, et ici la plaie se rouvre, elle se rouvre de toute la grandeur de l'Afrique perdue, du souvenir ancestral des abominables traitements subis, de conscience d'un déni de justice monstrueux et à jamais irréparable dont toute une collectivité a été victime. 21

Cet héritage était lourd de traumatisme. Peut-être qu'à l'époque, savants et ethnologues démontraient de façon indiscutable et rationnelle l'égalité des races, reprenant à peu près les mêmes arguments 22 que d'autres Antillais -- Haïtiens, ceux-là -- opposaient déjà depuis plusieurs décennies aux thèses racistes de Renan et de Gobineau. 23 Mais cela importait peu, les préjugés raciaux comme les passions sont souvent irrationnels. Même si la France à l'époque 24 était "le milieu le moins raciste de la terre," cette nuance ne suffisait pas, car ce racisme latent, cette névrose était un héritage. "Le mythe du nègre mauvais fait partie de l'inconscient de la 25 collectivité," pouvait écrire Frantz Fanon, autre Martiniquais.

Peut-être que certains esprits arrivaient à se libérer de ces attitudes inconscientes, mais il y avait les autres, la grande majorité²⁶ de "ceux qui faisaient allusion à la différence," et cela c'était l'expérience vécue du Noir, d'une humanité qui le rejetait quotidiennement. Fanon a bien illustré par un exemple concret ce que Léon Damas se rappelle après des années: "nier un cauchemar quotidien..."²⁷

Tiens, un nègre, maman regarde le nègre. J'ai peur!... Je voulais m'amuser cela devenait impossible, car je savais déjà qu'existaient des légendes, des histoires, l'histoire... J'étais tout à la fois responsable de mon corps, responsable de ma race, de mes ancêtres. Je promenai sur moi un regard objectif, découvris ma noirceur, mes caractères ethniques ... et me défoncèrent le tympan l'anthropophagie, l'arriération mentale, le fétichisme, les tares raciales et surtout: Y a bon banania. (28) ["Y a bon banania": Langage "petit nègre" d'un panneau publicitaire qui présente un noir hilare vantant dans ce langage les mérites d'une farine de bananes.]

Avant de "déchirer les rires bananias sur tous les murs de France,"²⁹ il fallait affirmer ses droits de citoyen à part entière, assumer d'abord cette condition de sous-humanité humiliée et déchirée,³⁰ "reconquérir son unité existentielle," en acceptant "le fait d'être noir."

Le fait capital qui aurait conféré à l'unique numéro de Légitime Défense tout son prestige et cette large audience parmi ces jeunes noirs qui étudiaient à Paris à l'époque, réside sans nul doute dans cette reconnaissance de leur Négritude. "Il convient donc au noir

antillais de reconnaître ses passions propres et de n'exprimer que
 lui-même," proclame avec force René Méné³¹. Mais le plus important
 encore, c'est que ces jeunes idéalistes proviennent pour la plupart
 de cette bourgeoisie de couleur antillaise³² qui "peut se payer
 l'entretien de ses rejetons dans la Métropole,"³³ cette classe
 qu'ils reniaient avec tant de violence.

... Ils s'y montrent avides de se conformer aux moeurs
 et caractères de la majorité de leurs condisciples
 européens... Leur désir de ne pas se faire remarquer,
 de s'assimiler, peut, étant donné qu'ils promènent
 partout les marques indiscutables de leur race,
 conférer un caractère tragique à leurs moindres
 démarches. 34

Cette catégorie sociale on le comprend, du fait de son éducation
 était la plus assimilée de la population. En outre, cette élite
 ne voulant s'exprimer qu'en français la langue officielle, se coupait
 plus encore de la masse, en majorité illettrée qui ne parle que son
 patois créole. Fanon allait aborder plus tard ce problème avec plus
 de passion et de rigueur scientifique,³⁵ mais à cette date, cette
 constatation lucide de Légitime Défense n'avait pas de précédent dans
 la littérature martiniquaise. Ce problème racial dans les sociétés
 antillaises francophones se compliquait encore du fait que le plus
 souvent la notion de race se confondait avec la notion de classe
 sociale. Tout un brassage de populations de races et de langues,
 dû aux contraintes coloniales, avait engendré cette situation excep-
 tionnelle qu'on rencontre aussi presque partout sur le continent

américain -- avec des nuances; les contextes politiques, linguistiques et économiques n'étant pas les mêmes dans ces pays. L'élément hybride, le mulâtre, qui provenait de ces promiscuités raciales, était automatiquement rangé dans la catégorie "Blanc" dans certains pays hispano-américains où cette catégorie était majoritaire; c'était le contraire en Amérique du nord où le mulâtre devait "passer la ligne." Mais aux Antilles où la majorité de la population est noire, le mulâtre, historiquement fils du colon, avait des prétensions à son héritage et se voulait une classe privilégiée.

Alors qu'en mettant les choses au pire la situation coloniale pouvait se réduire au simplisme Noir contre Blanc, avec les mulâtres, la question sociale et politique se compliquait du fait qu'ils souhaitaient le maintien politique d'un système qui leur assurait un sort moins dégradant que celui des noirs, mais à la fois l'abolition de ce système qui leur procurait des avantages d'autant plus détestés qu'ils étaient incomplets. 36

Toute une littérature, jusqu'à nos jours, n'arrive pas encore à épuiser ce sujet complexe et explosif.

Le surréalisme en prétendant trouver grâce à la psychanalyse les pouvoirs originels de l'esprit, aurait donné aux Martiniquais un instrument idéal d'investigation dans la recherche de l'identité perdue. La théorie freudienne en révélant que l'existence d'une pensée et d'une volonté inconscientes déterminait le comportement social et le "moi" conscient, détruisait l'image de l'homme "animal raisonnable" de la tradition philosophique occidentale. On voit bien

ce que les surréalistes, dans leur quête fiévreuse de "la vraie vie,"
 pouvaient espérer des révélations de la psychanalyse. Pour Breton
 et ses camarades parisiens, elles seront "un tremplin,"³⁷ pour les
 Antillais une expérience essentielle, "une opération de désaliénation."
 En descendant au fond d'eux-mêmes, ils pouvaient trouver "... le
 nègre fondamental..."³⁸ avouera plus tard Aimé Césaire à ce sujet.

En valorisant avec outrance l'inconscient, les surréalistes se
 réclamaient de Freud souvent d'une façon assez confuse, de même que
 les protagonistes de Légitime Défense qui proclamaient:

Quant à Freud, nous sommes prêtés à utiliser l'immense
 machine à dissoudre la famille bourgeoise qu'il a mise
 en branle ... nous attendons beaucoup de l'investigation
 analytique ... la confession psychologique pure et simple
 qui -- pourvu que l'obstacle des convenances soit levé
 — peut beaucoup dire. 39

Cette proclamation était peut-être fort éloignée des théories du
 savant viennois, mais les Antillais avaient quand-même retenu de
 Freud l'essentiel: le but thérapeutique de ses expériences. En
 effet ce qu'ils attendaient de "l'investigation analytique, de la
 confession psychologique," c'était de guérir leur société de ce
 "virus" cette tare sociale que Victor Schoelcher dénonçait déjà il
 y a plus d'un siècle.⁴⁰ A s'analyser ces jeunes noirs pouvaient
 comprendre que le mal résidait dans le désarroi d'un peuple de
 déracinés qui derrière un masque d'emprunt arrivait à vivre dans
 un domaine irréel déterminé par les idées abstraites et l'idéal d'un

autre peuple.⁴¹ "Par quelle coïncidence les petits-fils d'africains se trouvent-ils être ceux des petits-bourgeois français?" pouvait se demander Ménil.⁴² Cette interrogation résumait toute l'angoisse de l'Africain transplanté, dépouillé de toutes ses caractéristiques originelles par des siècles d'exil, de souffrances physiques et de traumatismes moraux, situation unique dans l'histoire de l'humanité. En descendant au fond de lui-même, Ménil pouvait établir que cette attitude n'était pas toujours "consciente et machiavélique mais une hypocrisie objective inconsciente."⁴³ "Progressivement l'Antillais de couleur renie sa race, son corps, ses passions fondamentales et particulières, sa façon spécifique de réagir à la vie, à l'amour et à la mort..."⁴⁴ En descendant par la psychanalyse dans ces "zones interdites" du subconscient, les Antillais allaient trouver l'Afrique et ses valeurs que des siècles d'aliénations avaient refoulé en eux comme barbares, inférieures et même maudites.

La Puissance de l'humour

Dans sa préface à l'Anthologie de l'Humour Noir, Breton insiste sur l'importance de l'humour comme éthique dans le comportement humain et les possibilités qu'il donne à se changer soi-même. "Pour Breton comme pour Hegel et Freud, l'humour est d'abord une conduite, une agression raisonnée et amère contre la société."⁴⁵ Cet humour objectif comme le comprenaient les surréalistes allait aussi servir

les Antillais dans leur entreprise de désaliénation de la société martiniquaise. Avec un humour féroce, Monnerot nous dépeint sous ces traits, cette bourgeoisie de couleur française, "une des choses les plus tristes du monde":

Un documentaire cinématographique, sur la formation de la bourgeoisie de couleur française, si les vitesses étaient augmentées à une échelle suffisamment folle, montrerait le dos courbé de l'esclave noir, devenant l'échine à courbette du bourgeois coloré, distingué et salueur, à qui dans l'inappréciable intervalle de deux images aurait poussé un complet veston et un chapeau melon. 46

L'humour du texte de Monnerot, s'il soulignait l'absurdité d'un comportement social, révélait plus encore le désespoir d'un être qui repousse l'image qu'une éducation et une culture aliénante lui ont appris à mépriser et à masquer.

L'humour est distanciation. Refusant de s'adapter à une situation, de la subir, l'esprit lui dénie toutes valeurs et la rend dérisoire. 47

Et c'est bien cette attitude qu'adopte Léro et qui lui fait grincer des dents quand il établit:

Il y a comme on le voit pas mal d'humour dans le cas du bourgeois mulâtre, mais cet humour lui échappe et en même temps tout le bénéfice poétique de son rôle de singe. 48

Mais à se moquer ainsi des conventions consacrées par le temps, à ridiculiser une société solidement ancrée dans ses complexes,

imprégnée dans ses préjugés, cela aboutit inévitablement à la révolte contre l'ordre établi. Et c'est cette révolte qui éclate à chaque page de la revue Légitime Défense; par là, ces Antillais devaient fatalement rencontrer le communisme.

Le Témoignage politique et ses limites

"Plus qu'une revue, plus qu'un groupement littéraire, Légitime
Défense fut un mouvement culturel," nous dit Senghor.⁴⁹ Quoique théorique et sans lendemain, la tentative de Légitime Défense nous paraît plutôt politique au premier chef, "un témoignage insurrectionnel de première grandeur,"⁵⁰ constate Léon Damas, et la plupart des textes violents et passionnés de cette mince revue sont là pour en témoigner. Sous couvert de littérature, les signataires du manifeste ne s'acharnaient en fait qu'à dénoncer une situation socio-économique intolérable et injuste et sans en prononcer le nom, la colonisation française et ses méthodes d'exploitation.

Texte à caractère politique plus que littéraire le premier article de la revue où Jules Monnerot analysant les structures sociales de l'Ile, révèle que:

... Dans ce pays une ploutocratie blanche héréditaire, qu'aucune révolution n'a jamais dépossédé, détient les 4/5 du sol et se sert comme matériel humain du prolétariat noir ... le sort du coupeur de cannes de 1932 n'est pas meilleur que celui des coupeurs de cannes de 1832. 51

A chaque page de la revue ce sont toujours les structures socio-économiques de l'Ile qui sont remises en question et l'article de Maurice Sabbat Quitman voile à peine un appel direct à la révolte:

L'ouvrier des champs, ce "vilain morceau d'argile noire avec un souffle de vie," arrive à peine à se nourrir de son salaire... Les trois quart de l'Ile appartiennent à cinq ou six famille d'usiniérs dont la cupidité n'a d'égale que la patience des travailleurs ... cependant il ne faut pas s'y fier, un peuple ne peut rester éternellement opprimé. Un jour viendra où les travailleurs se révolteront. 52

Quant à Léro il établit clairement que ce "caractère exceptionnel de médiocrité de la poésie antillaise serait nettement lié à l'ordre social existant"⁵³ et ce qu'il démontre dans ses analyses, c'est que la révolution sociale doit précéder toute révolution culturelle.

Quelques membres d'une société mulâtre intellectuellement nourrie de décadence blanche, se sont faits auprès de la bourgeoisie française qui les utilise, les ambassadeurs d'une masse qu'ils étouffent parce que trop foncée. (Ibid.)

On comprend bien pourquoi ces Antillais ont adopté le communisme. L'analyse marxiste et ses présupposés économiques leur révélaient qu'il n'existe pas de racisme sans motifs économiques et sans volonté de perpétuer les inégalités sociales. Ces jeunes idéalistes ne pouvaient que croire "sans réserves" au triomphe de cette idéologie qui proclamait l'avènement de la société sans classe.

Néanmoins ce fut seulement dans les idées que les auteurs de Légitime Défense traduisirent leurs concepts politiques. Ils étaient

des intellectuels, et d'ailleurs le moment n'était pas propice à l'action révolutionnaire. Il va falloir le chambardement général de la seconde guerre mondiale pour apporter un début d'ordre nouveau aux colonies, et même avec cela certains pays devront payer au prix fort leur indépendance. Si à Paris on pouvait permettre la publication de manifeste révolutionnaire par les ressortissants "d'Outre-Mer," l'administration coloniale ne le permettait pas dans sa juridiction. A cette époque aussi l'opinion française -- pour ne pas citer le gouvernement -- "n'admettait pas qu'un nègre pût mettre en cause la supériorité européenne et son droit à la colonisation." ⁵⁴

⁵⁵
Batouala, le roman de René Maran, ouvrage qui est loin d'être subversif, sera pourtant interdit aux colonies, bien que le prix Goncourt eût consacré en 1921 les qualités littéraires et humaines de l'oeuvre; mieux qu'une caution. Une autre revue antillaise ⁵⁶ publiée à Paris, Le Cri des Nègres, antérieure à Légitime Défense et de tendance marxiste sera aussi interdite. Ainsi quand les signataires de cette publication se réclamant du communisme international, prétendront être "prêts à se conformer sur ce terrain à la discipline qu'exige pareille conviction," ⁵⁷ leur détermination ne pouvait se traduire dans le domaine de l'action. Sans formation politique et loin d'être des militants, ils n'étaient pas à Fort-de-France mais à Paris et même là, sans aucun contact avec ce prolétariat dont ils attendaient la victoire. Isolés de leur pays, ils l'étaient doublement encore du surréalisme et du communisme, qui ne

pouvaient leur être d'aucun secours politiquement. Dans son ouvrage autobiographique qui se veut fidèle, André Thirion nous raconte l'itinéraire passionnant, certes, mais politiquement stérile des personnalités les plus marquantes du mouvement surréaliste, ces Révolutionnaires sans Révolution qui voulurent généreusement "transformer le monde et la vie." Le fait de vouloir distinguer la révolution sociale de la révolte individuelle, tout en accordant une certaine préférence à cette dernière, enlevait toute efficacité à une problématique action révolutionnaire collective. Sartre écrira plus tard à ce sujet:

Si Breton croit pouvoir poursuivre ses expériences intérieures en marge de l'activité révolutionnaire et parallèlement à elle, il est condamné d'avance; car cela reviendrait à dire qu'une libération de l'esprit est concevable dans les chaînes au moins pour certaines gens, et par conséquent à rendre la révolution moins urgente. 59

André Breton lui-même à la question de la sincérité de son engagement politique, aurait reconnu dans ses Entretiens:

Quand bien même nous aurions décidé de mettre tous les moyens qui pouvaient être les nôtres au service de l'action révolutionnaire ... je pense que nous ne l'aurions pas pu, que nous aurions été repris tôt ou tard par la sollicitation surréaliste... 60

Même s'ils avaient la tentation d'entreprendre cette action révolutionnaire qu'ils appelaient de tous leurs vœux, les jeunes Martini-quais de Légitime Défense ne pouvaient non plus compter sur l'assis-

tance des communistes français de la Métropole. Le PCF quoique sympathisant actif à la cause des noirs, était avant tout préoccupé de la seule promotion sociale du prolétariat français et de sa propagande intérieure, mais se souciait fort peu, ou du moins pas assez, des problèmes coloniaux. Cette attitude lui sera reprochée à plus de vingt ans d'intervalle par deux leaders politiques, ressortissants "d'Outre-Mer," et membres actifs du parti.

Quant à moi dont la patrie est colonisée par la France et qui suis membre du PCF, j'ai le très grand regret de devoir dire que notre PCF a fait très peu de choses pour les colonies ... si nous poussons les choses plus loin, nous constaterons des faits qui dépassent l'imagination et qui portent à croire que notre parti fait systématiquement fi de tout ce qui a trait aux colonies... 61

Ho-Chi-Minh tenait ces propos à Moscou en 1925, plus tard sa Révolution allait triompher, mais lui, il appliquera le communisme à sa façon, tenant compte des caractéristiques particulières de son pays. C'est à cette conclusion que va arriver Aimé Césaire quand il va démissionner du PCF en 1957:

Ce que je veux c'est que marxisme et communisme soient mis au service des peuples noirs et non plus les peuples noirs au service du marxisme et du communisme. Que la doctrine et le mouvement soient faits pour les hommes et non les hommes pour la doctrine et le mouvement... Qu'aucune doctrine ne vait que repensée par nous, que repensée pour nous, que convertie à nous. 62

Pour Césaire comme on le voit, le conflit avec le PCF était bien

d'ordre idéologique et non d'une question d'éthique ou d'engagement littéraire comme le comprenait Breton. Pour les jeunes de Légitime Défense au contraire, l'allégeance au marxisme-léninisme était totale, et ils pouvaient proclamer avec tout leur juvénile et sincère enthousiasme:

Nous croyons sans réserve à son triomphe et ceci parce que nous nous réclamons du matérialisme dialectique de Marx, soustrait à toute interprétation tendancieuse, et victorieusement soumise à l'épreuve des faits par Lénine. 63

Le PCF n'avait que faire de ces bruyants militants qui pouvaient prétendre à l'encontre du réalisme pratique marxiste: "Nous voulons voir clair dans nos rêves et nous écoutons leur voix. Et nos rêves nous permettent de voir clair dans cette vie qu'on prétend nous imposer encore longtemps." 64 Cet acte d'obédience passera complètement inaperçu dans les organes du PCF qui attendait plutôt de ses militants une stricte discipline à ligne conçue par les membres du "bureau politique." Mais quand on sait l'aura de prestige qui entourait à l'époque l'International communiste et la révolution russe triomphante, on comprend l'immense espoir que pouvait représenter le PCF pour les noirs qui enduraient cet impitoyable système colonial.

Même quand ils mettaient l'accent sur les problèmes de l'aliénation de la littérature antillaise, les rédacteurs de Légitime Défense comprenaient clairement qu'il n'y a de véritable libération culturelle que dans la mesure où une libération politique la précède. Là c'est

le marxisme et non le surréalisme qui pouvait constituer pour eux l'instrument d'analyse idéal, comme l'a bien vu Senghor au sujet de Léro: "Partant de l'analyse marxiste de la société des Isles, il découvrait en l'Antillais le descendant d'esclaves négro-africains maintenus trois siècles durant dans l'abêtissante condition du prolétaire." (Ibid.)

Ainsi les textes de Légitime Défense feront-ils ressortir avant tout les problèmes économiques, souligneront la répartition injuste de la richesse, dénonceront la monopolisation abusive de la propriété par "ces cinq ou six familles d'usinières qui possèdent les trois quart de l'Ile." Seule une révolution pouvait changer cet état de choses. Privés des moyens pour l'accomplir, ces jeunes idéalistes "se grisaient des mots qui la désignent," d'où ce langage violent et passionné, qualifié à tort "de vocabulaire de polémique estudiantine,"⁶⁵ mais qui n'était que cet "état de fureur surréaliste,"⁶⁶ cette volonté manifeste de révolte pour la révolte contre tout ce qui limite, tout ce qui contraint. "On conçoit -- nous dit Breton -- que le surréalisme n'ait pas craint de se faire un dogme de la révolte absolue, de l'insoumission totale, du sabotage en règle,⁶⁷ et qu'il n'attende encore rien que de la violence." Pour les surréalistes, la seule révolte individuelle, en dehors même de toute conscience révolutionnaire, pouvait posséder cette charge passionnelle de fureur, de violence et de rigueur -- avant tout morale -- contre tout ce qui est injustice, oppression et lâcheté. Fureur qui s'exprime

avant tout dans le langage, ce langage cher aux surréalistes quand ils accusent, dénoncent, excommunient, langage même des rédacteurs de Légitime Défense quand ils proclament:

Parmi les immondes conventions bourgeoises nous abominons très particulièrement l'hypocrisie humanitaire, cette émanation puante de la pourriture chrétienne. Nous haïssons la pitié. Nous nous foutons des sentiments... Nous entendons, traître à cette classe, aller aussi loin que possible dans la voie de la trahison. Nous crachons sur tout ce qu'ils vénèrent, sur tout ce dont ils tirent nourriture et joie. 68

Par là, les Antillais de Légitime Défense ne s'écartaient point de la ligne de Breton qui déclarait dans son second manifeste que:

"Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour
69
ruiner les idées de famille, de patrie, de religion." Cette

véhémence verbale, ce ton impétueux, se retrouvaient dans chaque

phrase du manifeste de Légitime Défense. Breton encourageait dans

sa révolte ces "êtres jeunes, purs, qui refusent le pli ... dans les
70
lycées, dans les séminaires ... dans les casernes..." ; les Marti-

niquais eux aussi sollicitent le concours des fils de la bourgeoisie,

du moins ceux d'entre eux "qui ne sont pas encore tués placés foutus

universitaires réussis décorés pourris ... ceux qui peuvent se réclamer
71
de la vie avec quelque apparence de vraisemblance." Mais malgré la

violence du langage, pas même une fois le terme d'"autonomie" ne sera

cité, voire celui d'"indépendance." Mais nous ne pouvons pas juger

les signataires du manifeste ou du moins leur conscience politique

à partir de l'unique numéro de leur revue; ils avaient pris le soin de prévenir pareille critique dans un renvoi au bas de la deuxième page.

Si notre critique est ici purement négative, si contre ce que nous nous faisons fort de condamner sans appel nous ne dressons aucun Essai positif, nous nous en excusons sur la nécessité de commencer qui ne nous a pas permis d'attendre certaines maturations. Nous espérons à partir du prochain recueil développer ici notre idéologie de la révolte. (Légitime Défense, p.2)

Il n'y aura pas de prochain recueil. "Boursiers de la colonie pour la plupart, les signataires eurent à tirer la langue quelques bons mois durant, avant que d'avoir à bénéficier à nouveau de la générosité des "représentants de la démocratie martiniquaise" comme ils s'intitulent eux-mêmes. ⁷² Malgré cette brève existence, Légitime Défense n'en a pas moins marqué la détermination, chez une génération d'hommes de couleur, de dénoncer la faillite de trois siècles de colonisation française aux Antilles, et surtout d'avoir amorcé un renouveau littéraire, là, ils n'auraient pas crié en vain; leur critique de la poésie antillaise esquissait toute une théorie de cette nouvelle littérature.

La Révolution littéraire de Légitime Défense

La critique la plus acérée et la plus juste des rédacteurs de Légitime Défense va provenir de Léro:

L'Antillais bourré à craquer de morale blanche, de culture blanche, d'éducation blanche, de préjugés blancs étale dans ses plaquettes l'image boursouflée de lui-même. D'être un bon décalque d'homme pâle lui tient lieu de raison sociale aussi bien que de raison poétique. 73

Ce servilisme littéraire des écrivains antillais francophones était un fait confirmé par des critiques de cette littérature bien avant Légitime Défense, mais ce que Léro soulignait avec force, c'est le fait que cet asservissement et ce style imitatif provenaient directement de l'héritage colonial.

Le caractère de médiocrité de la poésie antillaise est donc nettement lié à l'ordre social existant. 74

Ce complexe d'infériorité de l'Antillais qui s'efforce de cacher ses origines africaines au profit d'un comportement de "civilisé," se reflète ostensiblement dans sa production poétique. Léro signale ce fait quand il remarque:

Il n'est jamais à son goût assez décent, assez empesé.
-- "Tu fais comme un nègre" -- ne manque-t-il pas de s'indigner si en sa présence vous cédez à une exubérance naturelle. Aussi bien ne veut-il pas faire dans ses vers "comme un nègre." 75

C'est à un véritable procès des écrivains de l'époque que se livre Léro, qui porte tant sur la forme que sur le contenu de l'oeuvre de ses aînés et la platitude d'une certaine poésie toujours à l'honneur chez "le bourgeois antillais":

Son complexe le pousse dans les sentiers battus... De même qu'il se refuse à voir dans la France d'aujourd'hui autre chose que la France de 89, le bourgeois antillais se refuse à adopter toute règle poétique que cent ans d'expériences blanches n'aient sanctionnées. 76

Léro peut encore déclarer avec raison que ce conformisme impénitent provient surtout d'une éducation aliénante:

Une indigestion d'esprit français et d'humanité classique, nous a valu ces bavards et l'eau sédative de leur poésie, ces poètes de caricatures dont je ne citerai que quelques noms: ... Moravia en Haïti ... Lara en Guadeloupe ... Salvina en Martinique. M. Gratiant nous ressort tout le bric à brac de ces cent dernières années, "les ailes d'or," le "diaphane," les cygnes, les lunes, les zig-zagances... 77

Et Ménil de détailler les sujets, soigneusement évités par ces écrivains, qui refusent d'assumer leur race:

Sentiment du coupeur de cannes devant l'usine implacable, sentiment de solitude du Noir à travers le monde, révolte contre les injustices dont il souffre surtout dans son propre pays, l'amour de l'amour, l'amour des rêves d'alcool, l'amour des danses inspirées, l'amour de la vie et de la joie, le refus de puissance et l'acceptation de cette vie. 78

Ce que Ménil va encore souligner avec énergie, c'est que l'écrivain antillais se tient le plus loin possible de son être véritable dans sa poursuite d'un mirage occidental. Il n'arrive ainsi à produire que des oeuvres impersonnelles, "ennuyeuses et déprimantes, ... en poésie ne propose que des descriptions et des tableaux... Littérature donc factice où l'on feint d'éprouver les sentiments qu'un autre

éprouve, où des complications à la Mauriac remplacent le païen et violent amour du Noir pour les réalités de ce monde..."⁷⁹ Pour dégager l'écrivain antillais de cette aliénation dégradante qui les condamnait à la stérilité, Ménil définissait dans ses grandes lignes la voie à suivre. L'écrivain antillais "enchaîné par la pensée logique et utile "de l'Occident, refuse d'assumer sa race et de prendre en charge ses problèmes en une littérature qui s'efforcerait de modifier l'existence et s'adresserait à ceux qui souffrent "les mêmes passions les mêmes pensées." En prenant "en sens inverse de l'utile le chemin du rêve et de la poésie,"⁸⁰ l'écrivain antillais en explorant son moi authentique, doit pouvoir exprimer "ces étranges sursauts venus de loin, ces révoltes millénaires, ... (toutes) ces réserves troubles et dynamiques dues à son originalité propre."⁸¹ L'inspiration surréaliste se manifestait clairement dans cet art poétique. La révolte surréaliste résidait surtout dans cette volonté d'échapper aux valeurs aliénantes de la société occidentale. En cherchant à travers l'oeuvre littéraire et artistique à se créer de nouveaux rapports avec l'univers, le poète et l'artiste surréalistes entendaient faire cesser cette aliénation. Ils refusaient de croire que l'homme était cette créature façonnée par des siècles de positivisme, de logique et de raison, mais bien celui qu'il révélait Freud: un être de désir, d'instinct et de rêve.

Dans la perspective d'une désaliénation de la poésie antillaise, le surréalisme sera d'un précieux secours pour les protagonistes de

Légitime Défense. En dénonçant l'absurdité d'une civilisation et de ses valeurs fondamentales, c'est à une véritable révolution culturelle que le surréalisme conviait ses adhérents. En littérature, ce qu'ils veulent ruiner avant tout, c'est l'idée de poésie "art d'agrément" ou moyen d'expression au sens traditionnel. Pour eux la poésie -- aussi bien que l'art -- est une forme de connaissance privilégiée et une mode d'action: "Lier la poésie, l'amour, la liberté. Faire de la poésie un acte qui ne reflète pas l'événement, mais qui le devance, le suscite, le crée. Lier la poésie à l'oubli de soi..."⁸²

Cette théorie du langage qui pourrait renvoyer à un au-delà de lui-même, ne date pas de ces seuls surréalistes. Rimbaud lui aussi pouvait croire à une certaine époque que les mots et les rythmes pouvaient changer les choses. Cette conception du verbe comme moyen de connaissance d'un arrière monde plus réel que le monde visible réévaluent des traits propres aux cultures "primitives" et notamment aux cultures africaines, sur l'efficacité symbolique du "mot-acte." "L'acte de narrer a par lui-même efficacité magique. Ce qui peut-être deviendra plus tard la poésie n'est alors coupé ni du rêve ni de l'action,"⁸³

dira plus tard Monnerot. (On verra comment, plus loin.) Cette conception du langage à la fois connaissance et action sera essentielle dans la poétique de la génération suivante. Ce que les signataires du manifeste, auront retenu du surréalisme littéraire, c'est son esprit d'invention libre, sa réaction contre le formalisme et la tradition esthétique occidentale et surtout que l'art n'est pas une

activité gratuite de l'esprit mais un acte qui permet de retrouver une authenticité humaine. "Le surréalisme va donc constituer un excellent frein à l'assimilation culturelle et fournir une arme nouvelle contre l'académisme des arts antillais de tradition française."⁸⁴ Pour Ménil, le contenu de l'oeuvre poétique de la génération précédente est si médiocre parce qu'il ne reflète surtout que l'inspiration des Parnassiens, des Décadents et autres Romantiques attardés, leur modèle favori dans la littérature française.

Cette littérature qui manque de ressort et s'agite vaguement à la chair, s'est en effet donnée pour maître tous ceux qui (Hérédia, Samain, de Régnier, etc.) n'étaient résolus ni à s'embarquer dans le mouvement de la vie, ni à vivre en plein rêve... 85

Il condamnait par là ce lyrisme sentimental, cette poésie essentiellement formaliste, et la tendance à l'exotisme qui poussait bien souvent ces poètes à décrire avec les yeux du Français de la Métropole "Le Paradis sur Terre" qu'était censé être la Martinique. "Littérature abstraite et objectivement hypocrite qui n'intéresse personne: ni le blanc parce qu'elle n'est qu'une maigre imitation de la littérature française d'il y a quelque temps, ni le noir par la même raison."⁸⁶

En rompant avec un certain verbalisme romantique, la théorie de l'art pour l'art, l'impassibilité parnassienne et les désirs vagues du symbolisme, le surréalisme attestait encore plus sa préoccupation de rechercher "la vraie vie," d'approfondir ce moi authentique, "ce poids qui attache chaque être à soi-même, donne une unité organique à ce

87
qu'il exprime."

C'est l'honneur et la force du surréalisme -- nous dit Léro -- d'avoir intégré toujours plus à fond la fonction poésie, d'avoir mis à poil la poésie... (Ibid.)

Pour Breton, la fonction de la poésie est essentiellement subversive en dehors même de son contenu. Ces "stupéfiantes images surréalistes" agissant comme "un choc, un trouble physique, doivent en bouleversant la sensibilité, nous forcer à regarder autrement la vie et les choses. Léro n'allait pas oublier cet enseignement du théoricien du mouvement, et pouvait déclarer à propos de Gratiant, un de ces poètes martiniquais qu'il fustigeait:

L'auteur nous dit entre autres choses qu'un poème doit être compris, goûté, senti, etc. Mais non. Ça entre ou ça n'entre pas et c'est un ruban de dynamite qui finit plus ou moins tôt, plus ou moins tard d'exploser à l'intérieur d'un individu donné. M. Gratiant nous donne le ruban sans la poudre, ce n'est pas du jeu. 88

Incontestablement, le théoricien de l'art poétique antillais, surpassait de beaucoup le poète de Légitime Défense car les cinq poèmes publiés par Léro dans la revue ⁸⁹ étaient eux aussi présentés sur un ruban vierge de "poudre."

On cherchait en vain dans ces vers "un accent original ou profond, l'imagination colorée du noir, l'écho des haines et des aspirations d'un peuple opprimé," ⁹⁰ cela même qu'il réclamait avec raison chez ses congénères. Ces vers de la revue étaient loin de valoir certains

de ceux de ces aînés qu'il déchirait à pleines dents, et le titre "S.O.S." (Sauvez Nos Armes) donné à ces poèmes n'avait aucun rapport avec les thèmes traités.

E. Léro: "S.O.S."

Tourne toujours
Moi seul ne vois point
Assez n'est cécité et cinéma
Renée n'est pas venue
Je suis seul et tu es nue

(in Légitime Défense, p.16)

Tentative d'épigone, gauche et sans ressort, bien loin de ce flux de l'automatisme verbal surréaliste. Vers peut-être vite écrits pour remplir les dernières pages de la revue ou sélectionnés à la hâte dans des essais antérieurs, comme celui-ci par exemple:

Sur la prairie trois arbres prennent le thé
Tes mains sont cachées
Mes mains sont cachées
Une seule bouche et l'heure d'été
Laisse-moi jouer au jeu de l'habitude
Beau paquebot aux lignes de tes mains.

(E. Léro, Légitime Défense, Ibid.)

Pour analyser ces poèmes dans la préface de l'Anthologie de Senghor, J.-P. Sartre n'aurait eu qu'à reproduire presque textuellement la critique du théoricien qui dénonçait la "misère d'une poésie" antilaisée.

Otez ces poèmes de l'Anthologie, cachez le nom de l'auteur;

je défie quiconque noir ou blanc de ne pas les attribuer
à un collaborateur européen de La Révolution surréaliste
ou du Minotaure. (91) [Revue surréalistes de l'époque]

C'était le point essentiel de la critique de Léro quand il déclarait:
"Il (le noir) se fait un point d'honneur qu'un blanc puisse lire tout
son livre sans deviner sa pigmentation." ⁹² Tous ces poèmes publiés
dans la revue étaient de la même veine, des devoirs d'élève, de pâles
imitations des surréalistes parisiens. Ils contrastaient plus encore
avec la virulence de la critique de leurs auteurs qui condamnaient
précédemment cette poésie maniérée, celle-ci par exemple:

R. Mênîl: "Nulle part"

L'été tournant autour de son noyau
déplié l'écharpe d'inconscience
Les paroles oscillent leur mûture
Lançons à la tête du ciel
A la dérive
L'étourdissement lappé au bord de midi
Déjà les routes tordent l'illusion
à plein bars
à bras fermés sur des cargaisons de fièvres
et des minutes sans failles

(in Légitime Défense, p.18)

A part l'inspiration surréaliste, ce poème de Mênîl ressemblait fort
à une illustration de son analyse dans la revue: "Généralités sur
l'écrivain de couleur antillais." Dans ses vers aussi il n'exprimait
"ni d'étranges sursauts venus de loin, ni des révoltes millénaires,
ni des besoins fondamentaux." Il en était de même des vers de Monnerot:

Faible pendule choyée
 les passerelles de l'espace
 ce sont de beaux matins broyés
 un collier de circonstance sur ses claires épaules
 l'Amour
 guirlande de chenilles
 Frissonne au contact
 Des cristaux d'ignorance...

A travers le verset de l'averse
 qui sont une procession de loups
 la pendule foutait tonnerre
 la pendule foutait pendule
 la pendule détour casseur de rêves détour

(in Légitime Défense, p.21)

La critique de Sartre au sujet de Léro peut aussi bien s'appliquer
 à ce poème de Monnerot. Il suffit de changer les noms.

Ni dans ce poème ni dans les autres, je ne vois que Léro
 revendique la libération du noir: tout au plus réclame-
 t-il la libération formelle de l'imagination; dans ce
 jeu tout abstrait, aucune alliance de mots n'évoque fut-
 ce de loin l'Afrique. 93

Sur ce point Sartre n'avait pas tout à fait raison. La plupart des
 poèmes publiés dans Légitime Défense par les auteurs de ce mouvement
 n'évoquaient certes ni cette Révolution réclamée ni cette race à
 laquelle ils voulaient s'identifier. Mais l'essentiel du problème
 ne résidait pas dans le seul contenu de ces poèmes. L'Amour, la
 nostalgie d'un Été brûlant confondue avec le désir sensuel, le temps
 et les plaisirs éphémères rythmés par une Pendule implacable, tous

ces sujets clairement exposés derrière l'écriture surréaliste de ces poètes, n'étaient pas des thèmes réservés à une classe ou à une race. Poètes révolutionnaires noirs, ils pouvaient aussi bien chanter l'Amour sans porter aucunement préjudice à leur entreprise. "La barque de l'amour s'est brisée contre la vie courante," écrivait Majakowsky, chantre de la révolution russe, peu de temps avant son suicide. Ces vers ambigus du poète constituaient le titre de l'article où Breton abordait ce sujet. "Aimer ou ne pas aimer, voilà la question..."⁹⁴ écrivait-il. Et de conclure avec raison que l'amour ne pouvait en aucune façon "réduire moralement la portée de l'action sociale."⁹⁵ "Majakowsky, de son vivant, n'y a rien pu, je n'y pourrais rien: il y a des seins trop jolis,"⁹⁶ pouvait de même reprendre à la suite de Breton les Antillais de Légitime Défense. Avant tout comment séparer l'amour de la vie et même dans l'engagement politique, ces jeunes poètes avaient bien le droit "de nommer de regarder d'aimer d'ouvrir la fenêtre et de jouer à la marelle."⁹⁷ Ce n'était pas dans le thème traité que résidait la banalité de ces vers, d'ailleurs un poème en prose de Monnerot dans cette revue abordait un tout autre sujet:

Quand l'heure des cris de la haine malade ne dira plus
ni matin ni soir, quand ceux qui faisaient blanc et ceux
qui faisaient noir se seront tous pendus aux mêmes
espoirs... quand il me sera permis d'oublier que j'ai
toujours dormi la vie des autres ... alors toutes les
chambres s'adouciront, toutes les haines toute la
grossièreté du monde connu tous les vêtements tous

les miroirs permettront que se gagne enfin LA TRES
ATTENDUE.

(in Légitime Défense, p.19)

Malgré une certaine obscurité du langage surréaliste, on arrive à saisir le thème en filigrane dans ce texte: l'espoir "TRES ATTENDUE" de cette société socialiste idéale où noirs et blancs, victimes d'une même oppression pourraient se tendre la main. Malgré le sujet approprié à cette attitude, cet état d'âme réclamé avec tant de chaleur par la revue, on sent ce conformisme, ce langage impersonnel: écriture d'épigone qui copie le maître, avec habileté certes, mais imitation quand-même. Et c'est là surtout que résidait le problème: celui du langage. Les signataires du manifeste pouvaient bien crier leur révolte, exprimer leur état d'âme dans des textes en prose, en poésie "ça ne passait pas." La poésie, surtout surréaliste, est avant tout allusion, évocation, allégorie. Ce langage poétique est fait de métaphore, de comparaison d'images, et ces mots employés appellent automatiquement tout un cortège d'associations d'idées. Ainsi le poète ne peut pas seulement nommer les choses, car le langage qu'il présente à ses lecteurs vise un autre but, un tout autre discours. L'insuffisance du langage poétique à traduire tout un état d'âme, est un fait éprouvé par tous les poètes, car les mots, la syntaxe, les conventions adoptées, tout trahit et déforme ce qu'on veut exprimer. En voulant couler leur pensée dans les moules tout fait du surréalisme, cela impliquait aussi pour ces Antillais l'abandon de ce qui dans

cette pensée, leur était personnel. En voulant imiter la seule technique surréaliste, ils étaient condamnés comme leurs aînés à être "des poètes de décalcomanie." Leur problème avant tout était de trouver ce langage qui puisse exprimer ce dualisme: l'héritage africain assumé par un Antillais plus ou moins assimilé aux valeurs occidentales et à la culture française.

Léon Laleau: "Trahison"

... D'appriivoiser avec des mots de France,
Ce coeur qui m'est venu du Sénégal.

(Musique nègre, p.9)

La génération suivante évitera cet écueil en prenant certaine distance vis-à-vis des écoles littéraires françaises et en se situant aussi bien vis-à-vis de la langue. Césaire va avouer plus tard:

Que je le veuille ou non je suis un poète d'expression française, et il est évident que la littérature française m'a influencé. Mais ce sur quoi j'insiste beaucoup, c'est qu'il y a eu, à partir des éléments qui m'étaient fournis par la littérature française, il y a eu chez moi en même temps un effort pour créer une langue nouvelle capable d'exprimer l'héritage africain. Autrement dit, pour moi le français était un instrument que je voulais plier à une expression nouvelle. Je voulais faire un français antillais, c'est-à-dire un français nègre qui tout en étant du français porte la marque nègre. 98

On verra plus loin comment il allait y arriver. Adopter une langue, la parler et l'écrire est aussi assumer (à un certain point) sa culture, et on connaît le poids de la tradition littéraire française.

Il n'était pas facile de se débarrasser de cette "indigestion d'esprit
 99
 français et d'humanité classique." La faute n'incombait pas au
 surréalisme mais bien à cette volonté des poètes de Légitime Défense
 d'y adhérer "sans réserve," de s'y assimiler. Pour les surréalistes
 le problème-clef était celui du langage, et la révolte anarchiste
 dadaïste ne voulait détruire ces "vieilles poétiques," toute la
 rhétorique des générations précédentes, toutes les entraves de l'ordre
 et de la logique, que pour "rendre le verbe humain à son innocence
 100
 et à sa vertu créatrice originelle."

Jules Monnerot et la critique du surréalisme

Il serait vain de juger l'oeuvre poétique des rédacteurs de
Légitime Défense à partir de cet unique numéro. D'ailleurs ce ne
 seront pas les vers de la revue que retiendront les générations
 suivantes, mais bien les critiques et les analyses. Il semble bien
 que pour Ménil et Monnerot ces vers n'ont été que de simples essais
 et ces auteurs ne publieront, par après, que des oeuvres critiques.
 Nous retrouvons Ménil plus loin avec Césaire et leur revue Tropiques
 à la Martinique. Quant à Monnerot l'oeuvre qui aurait fait sa renom-
 mée dans le monde surréaliste sera son étude sur La Poésie moderne et
 101
le sacré.

102

"Le sociologue du surréalisme," dira de lui un critique, sa
 formule de "set" pour définir le groupe qui entourait Breton allait

faire fortune. La plupart des critiques les plus marquantes sur le surréalisme vont se référer à ses définitions mais le plus souvent dans des contextes qui ne respectent pas les conclusions de l'auteur, comme par exemple pour Breton lui-même quand il le cite: "Monnerot dans La poésie moderne et le sacré a d'ailleurs excellemment mis en évidence les affinités de la poétique surréaliste et de la poésie indienne dont j'ai pu vérifier qu'elle demeure aussi vivante que jamais."¹⁰³ Monnerot avait bien souligné cette affinité mais dans l'intention de démystifier cette conception surréaliste du langage pouvant dévoiler un au-delà plus réel. Il écrit dans ce chapitre intitulé "Magie sans espoir":

La poésie est magie pour la magie, magie sans espoir, le poète un magicien qui s'adonne aux rites pour eux-mêmes et n'en attend rien...¹⁰⁴

Entreprise de démystification systématique car Monnerot s'inscrit en faux contre toutes les valeurs et les théories surréalistes: le rêve, l'écriture automatique, l'engagement politique, la fonction poétique, etc. Il nous dit à ce sujet: "L'utilisation littéraire de la psychanalyse, le pseudo-marxisme, les 'associations' crétinisantes, l'automatisme ... la pensée toute faite, la création d'un nouveau poncif ...¹⁰⁵ autant de symptômes de déclin." Et le signataire du manifeste de Légitime Défense pouvait encore déclarer au sujet de l'engagement révolutionnaire des surréalistes:

Qui, en effet les a sacrés révolutionnaires, qui les a investis ce droit de juger, de mépriser, d'insulter?... "C'est l'oracle ce que je dis." ... Ainsi disaient ces hommes qui n'étaient même pas des militants... Et le surréalisme se heurta au communisme des années 30 comme une licence à une discipline... 106

L'auteur de ce sévère réquisitoire devait enfin conclure que le concept surréaliste de la poésie moyen de connaissance et d'action se révélait en fait illusoire: "Ses fusées (les images poétiques surréalistes) éclatent et vont brièvement au bout d'elles-mêmes dans un ciel indifférent. L'obstacle nié par son élan se relève brisant..."¹⁰⁷ Sartre plus tard allait arriver à ces mêmes conclusions. Lui aussi dénonce le caractère illusoire de la violence verbale surréaliste: "Ce monde, perpétuellement anéanti sans qu'on touche à un grain de ses blés ou de ses sables, à une plume de ses oiseaux, il est simplement mis entre parenthèses'..."¹⁰⁸ En somme ce que ces deux critiques reprochaient surtout au surréalisme, c'était de trop exalter le pouvoir du langage, d'excéder ses moyens. Sur ce point ils étaient injustes et Sartre plus encore, car dans le même essai où ce dernier dénonce l'utopie du langage surréaliste, il définit l'action de l'écrivain engagé comme une "action de dévoilement":

Parler c'est agir: toute chose qu'on nomme n'est déjà plus la même... Si vous nommez la conduite d'un individu vous la lui révélez: il se voit... Ainsi en parlant je dévoile la situation par mon projet même de la changer ... je la dévoile à moi-même et aux autres pour la changer... 109

Tout au début du surréalisme, Aragon tenait ce même propos mais lyriquement et avec plus de concision: "... chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'univers..."¹¹⁰

A part René Mênîl on ne verra plus le nom des sept autres signataires du manifeste de Légitime Défense associés à aucune autre publication importante de la poésie négro-africaine, du surréalisme ou du communisme. Etienne Léro allait mourir à Paris en 1938 à l'âge de trente ans pendant qu'il préparait une agrégation de philosophie. Après Légitime Défense il aurait écrit un essai assez important sur La Famille Bourgeoise dans l'Oeuvre de Balzac et des nouvelles. Le seul à avoir un tempérament vraiment poétique dans l'équipe, Senghor dira de lui et de son oeuvre poétique:

Il faut y voir surtout des études. Je ne doute pas que s'il eût vécu, il ne nous eût donné des oeuvres plus personnelles, plus nègres, du moins plus antillaises. Car il avait les dons du poète: l'amour et le respect de son outil, l'horreur du déjà vu et la puissance de fabulation. ¹¹¹

René Mênîl "reste encore aujourd'hui communiste convaincu,"¹¹²
toute l'oeuvre ultérieure de Jules Monnerot (de gros volumes de sociologie)¹¹³ sera un témoignage contre l'idéologie marxiste.

Les Précurseurs de Légitime Défense

Quand les Antillais de Légitime Défense dans leur révolte revendiquaient leur qualité de nègres, ils ne pouvaient pas comme Breton

114
 prétendre ne pas avoir "d'ancêtres dans la révolte." Bien d'autres
 avant eux dans cette vaste "diaspora" noire de l'Amérique, refusant
 toute assimilation, avaient déjà accepté ce lourd héritage grevé
 d'hypothèque.

Plonger jusqu'aux racines de notre peuple et bâtir sur
 notre propre fonds, ... ce n'est pas retourner à l'état
 sauvage. C'est la culture même... 115

Cette formule du Noir américain Claude McKay, résumait dans sa concision même, toutes les définitions et toutes les théories à venir de la Négritude. En reproduisant dans leur revue ce passage tiré d'un ouvrage de ce romancier et poète, les Antillais reconnaissaient l'influence majeure des Négro-Américains et avouaient par là même que dans leur révolte le surréalisme et le communisme n'auraient été que des excitateurs plutôt que des révélateurs. Les thèmes abordés par les auteurs de Légitime Défense se trouvaient en effet déjà dans cette littérature des noirs de l'Amérique du nord, surtout ceux de cette Négro-Renaissance qui débuta au lendemain de la première guerre mondiale. Cette Renaissance Noire dans les arts, les lettres et la vie sociale était elle-même loin d'être spontanée. Elle était le fruit d'une longue gestation au cours de laquelle le Noir, une fois passé les époques troubles de l'Emancipation, commençait à prendre conscience de sa personnalité par l'entremise de ses élites. Cet esprit nouveau se manifestait par une attitude plus virile devant l'oppression sous toutes ses formes, la réaffirmation de la personnalité du Noir,

la réhabilitation de cette race et la révalorisation de l'héritage africain. Aux chants de la plainte et de l'espoir des générations précédentes, les écrivains et poètes de ce nouveau négro-américain vont opposer leur cri de révolte et de revendication ouverte. Cette Renaissance coïncidait avec une époque qui pouvait favoriser un tel état d'esprit. Alors que ces descendants d'esclaves africains se cherchaient fiévreusement une identité, le public de l'Occident commençait à découvrir les trésors artistiques de ce continent prétendu "sans passé." Les milliers de chefs-d'oeuvre en bronze et en ivoire emportés d'Afrique après le sac de la ville de Bénin par les Britanniques en 1897, étaient éparpillés dans les musées européens. Les historiens de l'art se trompaient naïvement au début de ce siècle quand ils rangeaient ces oeuvres dans la catégorie des curiosités ethnologiques parce qu'esthétiquement grossières et malhabiles. On comprend leur méprise, ils jugeaient ces statuettes et ces masques par rapport à la sculpture classique occidentale héritière de la tradition gréco-latine et de son esthétique de symétrie et d'harmonie. La révolution culturelle au début de ce siècle qui se traduisit aussi dans les arts plastiques allait permettre une nouvelle approche de l'art africain. Apollinaire et ses contemporains seront fascinés par le dynamisme de ces formes qui offraient une nouvelle vision de l'univers, et bien des écoles artistiques imiteront la simplification des moyens d'expression, les lignes franches et géométriques de la statuaire africaine.

Le "jazz" aussi vers cette époque commençait à gagner ses lettres de noblesse. Il résumait tout un style de vie et témoignait plus encore de la révolte des noirs contre l'oppression et l'assimilation.

Lorsque les Africains partirent pour l'Amérique, ils transportèrent avec eux leur plus précieux trésor: leurs rythmes. L'une des principales raisons qui explique que le jazz américain soit si différent des autres formes musicales c'est la riche diversité des rythmes que cette musique comporte ... elle-même née de la pulsation rythmique des tambours africains. 116

écrivit Langston Hughes, un des protagonistes de la "Négro-Renaissance." Le succès international du jazz témoignait en lui-même d'une réhabilitation de l'héritage africain.

W.E.B. Dubois fut l'un des premiers Négro-Américains à traduire cet esprit dans ses écrits et dans ses actes: "The National Association for the advancement of Colored People (N.A.A.C.P. -- L'Association Nationale pour le Progrès des Gens de Couleur) dont il fut l'un des créateurs, sera le premier organisme américain à réclamer pour les noirs la fin de toutes discriminations raciales et les droits civiques de tous les citoyens américains. Son oeuvre principale 117 "The Soul of Black Folk" (Âmes Noires) qui dénonçait la situation scandaleuse imposée aux noirs aux U.S.A., aura une influence énorme sur les intellectuels noirs de toutes expressions et sur plusieurs générations.

Dans la mesure où la poésie est l'instrument le plus apte à exprimer un état d'âme, ce furent les poètes de la "Négro-Renaissance"

ou Renaissance de Harlem qui donnèrent à ce mouvement toute son impulsion. Parmi ces poètes du renouveau qui rejetaient le traditionalisme sentimental et timoré pour chanter leur propre cause, Claude Mac Kay, Langston Hughes et Countee Cullen étaient sans conteste ceux qui exprimaient avec le plus de force et de lyrisme, leur désespoir, leur souffrance et leur révolte.

J'ai au coeur une haine pareille à un fer rouge
 Une haine qui ne sent qu'un parent pour parent
 Une haine qui me rend vigoureux et sain... 118

Chez tous ces poètes c'est cette même haine qui couve, qui brûle, devient chant de prédilection, espoir de révolte. Chez tous encore c'est le pèlerinage aux sources de l'Afrique ancestrale et l'exaltation de la race:

Qu'est-ce que l'Afrique pour moi
 Soleil de cuivre ou mer écarlate
 Hommes bronzés et forts, ou femme noire
 De sang royal
 Dont le ventre me porta
 Quand chantaient les oiseaux du paradis. 119

Avec la crise économique de 1929 qui aggrava plus encore la situation des Noirs américains, avant tout prolétaires en puissance, la plupart de ces poètes tendaient à voir en leurs congénères, une victime du préjugé racial aussi bien que de l'exploitation économique. La notion de conscience de race allait se confondre avec celle de la classe sociale. Eclairés par la critique marxiste ils vont en appeler

à la solidarité des prolétaires de toutes les races.

Que l'union soit
 Cette force qui brise l'horloge de pointage
 Ecrase la misère
 Saisit la terre, saisit les usines
 Saisit les outils et les banques et les mines...
 Jusqu'au jour où les forces du monde
 Seront à nous!
 Travailleurs blancs, voici ma main. 120

Cette crise d'authenticité aboutissant à une revendication sociale qui se manifeste dans Légitime Défense, n'était pas le fait des seuls noirs d'Amérique du nord. Partout où l'héritage colonial était le même, partout c'était cette même quête frénétique d'une identité nouvelle. Ce mouvement de revendication s'appelait Cubanisme à Cuba avec la génération de Nicolas Guillen, Recherche de la Personnalité à la Jamaïque et dans les autres Iles anglaises, Indigénisme en Haïti avec Price Mars, Jacques Roumain, etc. Dans la ligne de leur révolte, les Antillais de Légitime Défense pouvaient encore réclamer bien d'autres précurseurs.

Quand Lilyane Kesteloot déclare: "Nos recherches nous amènent ainsi à la conclusion qu'avant Légitime Défense, il n'y avait effectivement aucune littérature originale aux Antilles, "cette affirmation catégorique appelle plus que des réserves. Les jeunes iconoclastes de Légitime Défense pouvaient bien déblatérer contre l'oeuvre de leurs aînés, et se divertir aux dépens de quelques vers médiocres de Gratiant dans ces Poèmes en vers faux, mais ils auraient bien pu choisir et

méditer sur celui-ci:

Le champ primordial de la vie
 L'enchaîné des cadences
 L'envoûté des riches palabres
 L'insatiable mangeur d'amour
 Et le fumeur des songeries
 Le Nègre
 Si grand par le service et si haut par le don

(Gilbert Gratiant, Poèmes en vers faux
 cité par L. Kesteloot)

122

"A part eux rien!" nous dit L. Kesteloot en guise de commentaire; mais ce "rien" c'est tout ce que réclamaient les théoriciens de la revue. L'inspiration surréaliste n'était pas indispensable pour exprimer "les passions de sa race ... l'éclair d'innocence, la tentative vers l'expression passagère et détournée ... qu'est la poésie." ¹²³

Quand ces jeunes idéalistes proclamaient encore: "S'il fallait chercher la poésie là où on le contraint à se réfugier, c'est dans le créole qu'il faudra puiser qui n'est pas un langage écrit." Ils avaient raison; mais là encore ils n'innovaient pas. Auguste Viatte nous rapporte dans son Histoire Littéraire de l'Amérique Française qu'en "1846, Les Bambous de Marbot à la Martinique, travestissent La Fontaine en créole... Et Baudot à la Guadeloupe s'amuse à des vers patois en tout genre, apologues, contes, épîtres, voire un opéra ¹²⁴ en un acte joué à Basse-Terre: Fondoc et Thérèse. C'était bien le folklore local que ces auteurs essayaient déjà d'exprimer à cette époque. Dans les moules romantiques ou parnassiens, on pourrait citer bien d'autres auteurs antillais qui exprimaient leurs particularités

nationales et dont les oeuvres pourraient avantageusement soutenir la comparaison avec celles de la majorité de ces écrivains et poètes mineurs qui cependant occupent une assez bonne place dans la littérature française de la Métropole. Un autre critique de cette littérature négro-africaine arrive à la même conclusion que Lilyane Kesteloot et affirme en outre: "Cette littérature dont les premières manifestations remontent à 1921 s'est affirmée dans les années qui ont précédé l'accession à l'indépendance des Etats africains..."¹²⁵ Sans doute, la littérature étant un fait social a besoin pour s'affirmer d'une certaine puissance politique. (Ce qui n'était pas le cas pour les noirs de l'Amérique, Haïti seul ne pouvait faire le poids.) Limiter cette littérature dans le temps, c'est par trop exagérer, dans tous les sens où le terme "Négro-Africain" est compris. C'est aussi conclure que la génération de 1921 serait spontanée: absurde! Dans quelle littérature pourrait-on donc placer "Jahiz (qui) avait composé à Basra un livre sur Les Titres d'Orgueil des Noirs face aux Blancs (Fakhr es-Soudan al'el-Bidane)... au huitième siècle de l'ère chrétienne..."¹²⁶ Sans remonter aussi loin dans le temps, on se demande si Emile Nau pourrait être écarté de cette littérature. Cet écrivain s'interrogeant sur les possibilités d'une littérature authentiquement haïtienne écrivait en 1836:

Il y a dans cette fusion du génie européen et du génie africain qui constitue le caractère de notre peuple, quelque chose qui nous fait moins français que l'Américain n'est anglais... La langue française dans nos

écrits et nos conversations, a toujours l'air d'une langue acquise... C'est surtout à ceux qui aspirent à être poète d'en faire dès à présent une étude spéciale et approfondie. Il ne s'agira pas cependant de prendre la langue toute faite dans les meilleurs modèles: il faudra la modifier et l'adapter à nos besoins, à nos localités... 127

C'est ce message que les poètes de Légitime Défense n'avaient pas bien compris pour avoir voulu imiter la seule technique de leurs camarades surréalistes de la Métropole.

Toutes ces influences étaient d'ailleurs reconnues explicitement dans la revue Légitime Défense quand Léro écrivait:

Le vent qui monte de l'Amérique noire aura vite fait, espérons-le, de nettoyer nos Antilles des fruits avortés d'une culture caduque. Langston Hughes et Claude McKay, les deux poètes noirs révolutionnaires, nous ont apporté marinés dans l'alcool rouge, la joie africaine de l'amour, le rêve africain de la mort. Et déjà de jeunes poètes haïtiens nous livrent des vers gonflés d'un futur dynamisme. 128

Plus près d'eux encore du fait du voisinage, de la langue, et d'un héritage colonial à bien des points similaire, ces écrivains haïtiens pouvaient offrir à leurs congénères martiniquais bien des exemples à approfondir.

A son accession à l'indépendance en 1804 après une révolte sanglante, Haïti devenait la Première République Noire. Elle revendiquait d'ailleurs ce titre avec orgueil. Mais cette attitude, manifestait plutôt un défi, ou du moins une détermination farouche de liberté en face des puissances esclavagistes de l'époque; elle ne

constituait nullement un témoignage de fidélité au patrimoine africain. Quand vers la fin des guerres de l'indépendance, ces bandes d'esclaves rebelles -- aujourd'hui on aurait dit guérilleros -- à la Métropole, alignaient tous leurs effectifs pour l'assaut final, ils chargeaient les forces napoléonniennes en hurlant sous la mitraille: "Nan poin manman nan poin papa ca qui mourì za fè en yo." (Traduction littérale: Il n'y a ni père ni mère ceux qui meurent c'est leurs affaires.) Ce refrain peut se comprendre aussi dans son sens littéral. Du fait que parents et enfants pouvaient être vendus séparément, l'institution familiale comme telle ne pouvait exister en droit pour l'esclave. Celui de Saint Domingue (ancien nom d'Haïti à l'époque coloniale), dans l'ivresse des lendemains de l'indépendance ne pouvait même pas réclamer cette ascendance directe, voire des ancêtres, où le patrimoine d'une civilisation africaine qui à cette époque était donnée pour inférieure et barbare. Ayant gagné sa révolution, l'Haïtien devait d'abord penser à sauvegarder cette liberté chèrement acquise et, démuní de tout, sans une assistance même morale, se créer une nation sur un territoire "au sol nu ravagé par la guerre." Aucune nation n'aura une naissance aussi tragique que celle d'Haïti et adopter les valeurs occidentales était pour ce pays la seule façon de survivre. C'était aussi un engrenage et ce choix allait marquer profondément la vie sociale et politique de cette société.

Ainsi en dépit de l'indépendance on pouvait observer aussi en Haïti, à quelques nuances près, les mêmes manifestations complexes

de "l'assimilation" qui se déroulaient à la Martinique. Les critiques virulentes et justes que l'explosive petite revue des Antillais adressait à leurs littérateurs et à leur bourgeoisie, pouvaient aussi bien s'appliquer à ceux d'Haïti. Dans ce dernier pays cependant le blanc vu son insignifiance numérique, ne constituait pas une catégorie bien déterminée dans la hiérarchie sociale ce qui accentuait plus encore les antagonismes entre noirs et mulâtres, qui se réclamaient pourtant des mêmes valeurs occidentales. L'aliénation se développait ainsi en vase clos, de génération en génération le souvenir de l'univers ségrégationniste colonial commençait à s'estomper et l'Haïtien avait fini par se convaincre qu'il appartenait de plein droit à ce monde blanc dont il partageait les valeurs et les traditions. De plus tirant une fierté légitime de son passé révolutionnaire et de son indépendance, il arrivait à se persuader que ce statut politique lui accordait une certaine supériorité sur ses congénères d'ailleurs. Un publiciste de l'époque pouvait écrire:

Il est le fils aîné de la race noire, il (Haïti) doit lui servir de modèle et d'initiateur. Il est exemple il doit être espoir... 129

L'occupation militaire d'Haïti par les U.S.A. en 1915, allait détruire bien des illusions. Cette expérience sera traumatisante mais paradoxalement amènera les élites intellectuels à une prise de conscience sur les méfaits de l'assimilation à une culture, brillante certes, mais livresque et non appropriée à la réalité haïtienne. Au contact

de ces forces d'occupation d'un pays qui approuvait plus ou moins à l'époque la ségrégation par des lois, toute une génération va comprendre que malgré son éducation, sa culture et son passé, il restait toujours ces petits-fils d'africains dont les pères étaient en Afrique. Et, remarque Ghislain Gourraige: "Leur expérience des marines américaines leur apprenait soudain que le racisme n'est pas logique et que la couleur de la peau est considérée déjà comme une valeur qui appelle un jugement."¹³⁰

Sur le plan politique, la réaction à l'occupation sera insignifiante; quelques révoltes sporadiques seront brutalement écrasées. Dans la littérature de l'époque, la résistance à l'intransigeance raciste "yankee" se traduira par une affirmation de la "Latinité" en face de l'esprit "Anglo-Saxon" et surtout par le thème du retour au patrimoine national, celui du peuple (qui lui n'ayant jamais été assimilé comme les élites) était censé avoir gardé intact l'héritage africain. Cet esprit nouveau sera le fait de l'indigénisme, mouvement culturel dont le maître à penser fut incontestablement le Dr Price Mars. Son ouvrage principal Ainsi Parla l'Oncle, paru durant l'occu-¹³¹pation, aura une énorme influence sur la génération qui montait,¹³² et Senghor pourra saluer en lui le "père de la négritude." Cet ouvrage n'avait pas de précédent dans la littérature des noirs francophones, et faisait époque non seulement pour avoir exalté une culture nationale, mais surtout par l'image grandiose qu'il offrait de l'Afrique et de son passé culturel à partir des rares données ethnologiques

disponibles à cette date. Toutes les critiques formulées dans Légitime Défense se trouvent consignées dans l'ouvrage de Price Mars. Ce paradoxe tragique de l'assimilation sociale et culturelle, "ce bovarysme collectif c'est-à-dire la faculté que s'attribue une société de se concevoir autre qu'elle n'est... qui lui fait éprouver une gêne à peine dissimulée, voire quelque honte, à entendre parler de son passé lointain ... par une logique implacable, au fur et à mesure que nous nous efforçons de nous croire des Français "colorés" nous désapprenions à être des Haïtiens tout court c'est-à-dire des hommes nés dans des conditions historiques déterminées..."¹³³ L'auteur en vient à souhaiter que tous les penseurs en se libérant des préjugés qui les ligotent fassent usage des matières qui sont à leur portée: le vaudou croyance populaire héritée des traditions africaines mais religion bien structurée, le folklore populaire, le créole, en un mot l'héritage national "pour les huit dixièmes un don de l'Afrique," en somme, toutes ces critiques reprises par Légitime Défense. Sans doute les rédacteurs de cette revue devaient connaître l'oeuvre de ces poètes qui entendirent l'appel de Price Mars et l'interprétèrent dans le sens qu'il fallait. Ces "jeunes poètes haïtiens qui livraient ces vers gonflés d'un futur dynamisme dont parlait Léro, étaient à l'origine du mouvement "indigéniste" qui avait tiré ce nom de leur publication: La Revue Indigène. Les plus connus de ceux qui illustrèrent ce mouvement se nommaient: Emile Roumer, Thoby Marcelin, Antonio Vieux, Jacques Roumain et Carl Brouard qui semblaient à cette époque exprimer

avec plus de passion l'esprit de ce mouvement: "Virilement et glorieusement, puérilement peut-être nous jurâmes de faire de notre patrie le miracle nègre, comme la vieille Hellade fut le miracle blanc,"¹³⁴ déclarait avec lyrisme et condescendance ce poète indigéniste intégral. Lui aussi avait compris que les valeurs authentiques de son pays résidaient dans le peuple, de là à la littérature prolétarienne, il n'y avait qu'un pas vite franchi.

Vous
Tous de la plèbe
Debout
Pour le grand coup de balai.
Vous êtes les piliers de l'édifice;
Ôtez-vous
Et tous s'écroulent, château de cartes. 135

Cet appel au peuple dépositaire du patrimoine africain qui tourne au programme socialisant et révolutionnaire allait se manifester dans les textes de Légitime Défense avec plus d'acuité encore.

Il ne faudrait pas minimiser l'importance de cette revue pour s'être inspirée légitimement de ses aînés. Légitime Défense est comme l'expression de la conscience d'une génération et marque le point de départ de tout un mode de penser, de sentir et d'écrire. Ces thèmes de la Négritude, de la révolte, de l'Afrique perdue et retrouvée que chantaient parfois timidement les poètes de cette vaste "diaspora noire" de l'Amérique, "la Fureur" surréaliste de Légitime Défense va les renvoyer en échos. Plus tard d'autres poètes et surtout Aimé Césaire, penseront avoir trouvé dans cette inspiration Les Armes Miraculeuses

qui leur permettront de "pousser d'une telle raideur le grand cri
nègre que les assises du monde en seront ébranlées." (Ibid.)

Notes

- 1
André Breton, "Légitime Défense," article recueilli dans Point du Jour (Paris: Gallimard, 1970), p.36.
- 2
Ibid., p.36.
- 3
Titre de l'article où les surréalistes français font acte d'allégeance au PCF. Article cité par M. Nadeau, p.261.
- 4
André Breton, "Légitime Défense," p.46.
- 5
"Breton se souvient du groupe des jeunes Antillais comme d'un mouvement parallèle au sien..." Lilyane Kesteloot, Ecrivains Noirs, p.44.
- 6
Légitime Défense, Avertissement, p.1.
- 7
Ibid.
- 8
Jusqu'à nouvelle indication, les références à Légitime Défense, concerne seulement la revue des Antillais, (Paris, 1er juin 1932).
- 9
Légitime Défense, p.7.
- 10
M. Nadeau, Histoire du Surréalisme, p.353.
- 11
Ibid., p.356.
- 12
A. Thirion, Révolutionnaires sans Révolution, p.354.
- 13
René Lacoste, et Georges Haldas, Tzara (Paris: Seghers, 1952), p.53.

- 14
Tropiques, No.6 (février 1943). Reproduction anastaltique de la collection complète de la revue Tropiques, Fort-de-France, Martinique. (Paris: Jean Michel Place, 1978)
- 15
Ibid., tome II, p.9.
- 16
 "Jules Monnerot le seul de l'équipe qui soit resté à Paris répondit sèchement à notre demande de renseignement, qu'il 'ne voulait pas avoir affaire à ces gens-là et n'avait rien à dire!' Jules Monnerot professe aujourd'hui des opinions d'extrême droite." Lilyane Kesteloot, op. cit., p.27, alinéa (8).
- 17
 Jules Monnerot, Démarxiser l'Université (Paris: La Table Ronde, 1970). On lit à la préface: "L'utilité de ce livre, servir à la désintoxication de l'enseignement français." p.xxxviii.
- 18
 Nouveau venu à cette époque au surréalisme, Dali exploite dans la vision picturale, les phénomènes de la paranoïa.
- 19
Légitime Défense, p.1.
- 20
Ibid.
- 21
 André Breton, Un grand poète Noir, p.23.
- 22
 Louis Joseph Janvier, De l'Egalité des Races (1884) et Anthénor Firmin, De l'Egalité des Races Humaines (1885).
- 23
 Gobineau, Essai sur l'Inégalité des Races Humaines (1885) et Ernest Renan, Dialogues Philosophiques (1876).
- 24
 Georges Pompidou, Préface de l'ouvrage d'Ernest Milicent et Monique Sordet, L.S. Senghor et la Naissance de l'Afrique moderne (Paris: Seghers, 1969).
- 25
 Frantz Fanon, Peau Noire, Masque Blanc (Paris: Seuil, 1952), p.50.

- 26
Georges Pompidou, op. cit.
- 27
Rencontre avec Léon Damas, Washington 1974. Interview
recueilli dans Nouvelle Poésie Nègro-Africaine, présentation de
Marc Rombaut, Collection Poésie I, janvier-juin 1976. (Paris:
St Germain-des-Prés), p.50.
- 28
Frantz Fanon, op. cit., p.110.
- 29
Senghor, Poèmes Liminaires, p.91.
- 30
J.-P. Sartre, "Orphée Noir," Préface à l'Anthologie de la
Nouvelle Poésie nègre et malgache de langue française de L.S. Senghor
(Paris: P.U.F., 1969).
- 31
Légitime Défense, p.9.
- 32
"A part Léro en effet tous les jeunes collaborateurs de Légitime
Défense étaient des mulâtres et tous appartenaient à leur corps défen-
dant cette bourgeoisie." Lilyane Kesteloot, op. cit., p.26.
- 33
Légitime Défense, p.15.
- 34
Ibid., p.4.
- 35
Frantz Fanon, op. cit.
- 36
Ghislain Gourraige, La Diaspora d'Haïti et l'Afrique (Ottawa:
Naaman, 1974), p.18.
- 37
André Breton, Entretiens 1913-1952 (Paris: Gallimard, 1969),
p.294.
- 38
Aimé Césaire, "Entretien avec René Dépestre," recueilli dans

Pour la Poésie pour la Révolution de René Dépestre (Ottawa: Limeac, 1979), p.159.

39

Légitime Défense, pp.1-2.

40

Victor Schoelcher, Esclavage et Colonisation (Paris: P.U.F., 1948), p.197.

41

Légitime Défense, p.7.

42

Ibid.

43

Ibid.

44

Ibid.

45

C. Abastado, Le Surréalisme, p.141.

46

Légitime Défense, p.2.

47

Ibid., p.3.

48

C. Abastado, op. cit., p.140.

49

Anthologie de la nouvelle poésie nègre, p.49.

50

Léon Damas, Interview, p.53.

51

Légitime Défense, p.3.

52

Ibid., p.6.

53

Ibid., p.10.

- 54 L. Kesteloot, op. cit., p.20.
- 55 René Maran, Batouala (Paris: Albin Michel, 1921).
- 56 Le Cri des Nègres, journal d'obédience communiste, y collaborait entre autres, Jacques Roumain.
- 57 Légitime Défense, p.1.
- 58 A. Thirion, op. cit.
- 59 J.-P. Sartre, Qu'est-ce que la littérature? (Paris: Gallimard, 1948), p.227.
- 60 André Breton, Entretiens, p.135.
- 61 Ho-Chi-Minh, "Discours prononcé à Moscou en 1925," rapporté par la revue Nouvelle Optique (recherches haïtiennes et caraïbéennes), Vol.I (mai 1971). Montréal, Canada, p.63.
- 62 Aimé Césaire, Lettre à Maurice Thores (Paris: Présence Africaine, 1956), p.12.
- 63 Légitime Défense, p.1.
- 64 Senghor, Anthologie, p.49.
- 65 L. Kesteloot, op. cit., p.25.
- 66 Voir à ce sujet "Documents Surréalistes," in Histoire du Surréalisme, "Deux Documents Intérieurs" signés entre autres par M. Leiris, A. Artaud, P. Naville, etc., qui déclarent: 1. -- Qu'avant toute préoccupation surréaliste ou révolutionnaire, ce qui domine dans leur esprit est un certain état de fureur." p.220.

- 67 André Breton, Manifestes du Surréalisme, p.82.
- 68 Légitime Défense, pp.1-2.
- 69 André Breton, Manifestes du Surréalisme, p.82.
- 70 Ibid., p.2.
- 71 Légitime Défense, p.2.
- 72 Léon Damas, Poètes d'expression française (Paris: Seuil, 1957), p.11.
- 73 Légitime Défense, p.10.
- 74 Ibid.
- 75 Ibid.
- 76 Ibid., p.11.
- 77 Ibid.
- 78 Ibid., p.8.
- 79 Ibid.
- 80 Ibid., p.9.
- 81 Ibid.

82

André Breton, Manifestes du Surréalisme.

83

Jules Monnerot, La Poésie moderne et le Sacré (Paris: Gallimard, 1945), p.16.

84

L. Kesteloot, op. cit., p.47.

85

Légitime Défense, p.8.

86

Ibid.

87

Ibid., p.12.

88

Ibid.

89

Ibid., pp.16-17. E. Léro, S.O.S.

90

Ibid., p.10.

91

Sartre, "Orphée Noir," p.xxvi.

92

Légitime Défense, p.10.

93

Sartre, op. cit., p.xxvi.

94

André Breton, Point du Jour, p.71.

95

Ibid.

96

Ibid., p.72.

97

Monnerot, in Légitime Défense, p.21.

98 Aimé Césaire, in "Entretiens avec R. Dépestre," p.158.

99 Légitime Défense, p.11.

100 André Breton, Entretiens, p.79.

101 J. Monnerot, La Poésie moderne et le Sacré

102 R. Brechon, op. cit., p.18.

"Le groupe ne constituera jamais rien de comparable à un clan. C'est bien plutôt ce qu'en anglais on appelle SET, union de hasard sans obligation ni sanction..." J. Monnerot, La Poésie moderne, p.72.

103 "André Breton nous parle," article cité par L. Kesteloot, op. cit., p.46.

104 J. Monnerot, La Poésie moderne, p.18.

105 Ibid., p.76.

106 Ibid., p.91.

107 Ibid., p.176.

108 Sartre, Qu'est-ce que la littérature? p.225.

109 Ibid., p.29.

110 Aragon, Le paysan de Paris (Paris: N.R.F., 1921).

111 Senghor, Anthologie, p.49.

- 112 L. Kesteloot, op. cit., p.27.
- 113 J. Monnerot, Sociologie, Révolution, Mythologie politique du XXème siècle (Paris: Fayard, 1969) et L'Avenir du Communisme (Paris: Gallimard, 1963).
- 114 A. Breton, Manifestes du Surréalisme.
- 115 Claude Mackay, Banjo (Paris: Rieder, 1928).
- 116 Langston Hughes, Introduction au Jazz, traduction Sim Copan (Paris: Nouveaux Horizons, 1955), p.21.
- 117 W.E.B. Dubois, Ames Noires (Paris: Présence Africaine, 1959). Ce livre édité pour la première fois aux U.S.A. en 1903 eut 26 éditions.
- 118 Claude Mackay, "Mulatto," cité dans Jean Wagner, Poètes Noirs des U.S.A. (Paris: Nouveaux Horizons, 1965), p.194.
- 119 Countee Cullen, Héritage, p.194.
- 120 Langston Hughes, Open Letter to the South, p.241.
- 121 L. Kesteloot, op. cit., p.35.
- 122 Ibid., p.37.
- 123 Légitime Défense, p.11.
- 124 Jacques Chevrier, Littérature Nègre (Paris: A. Colin, 1974), p.6.

- 125
Auguste Viatte, Histoire Littéraire de l'Amérique Française (Paris: Presse Universitaire, 1954), p.489.
- 126
Cité par A. Mathar M'Bow in Le Nouveau Dossier Afrique (par un groupe de chercheurs) (Paris: Marabout Université, 1975), p.26.
- 127
Emile Nau, Le Républicain, le 1er octobre 1836, et Unions, le 17 février 1839, Port-au-Prince, Haïti.
- 128
Légitime Défense, p.12.
- 129
Louis Joseph Janvier, Les Affaires d'Haïti (Port-au-Prince: Panorama, 1976), p.88.
- 130
Ghislain Gouraige, op. cit., p.72.
- 131
L'occupation américaine prit fin en 1930. L'ouvrage qui paraît en 1928 était une compilation de textes, d'articles, de conférences publiés antérieurement.
- 132
Senghor, Discours prononcé au 2  me Congrès des Ecrivains et artistes Noirs, Rome 1957.
- 133
Jean Price-Mars, Ainsi Parla l'Oncle (Ottawa: Leméac, 1973), pp.44-5.
- 134
Carl Brouard, in La Revue Indigène (août 1927), p.72.
- 135
Aimé Césaire, Les Armes Miraculeuses (poèmes) (Paris: Gallimard, 1946).

CHAPITRE III
LES PROTAGONISTES DE LA REVUE L'ETUDIANT NOIR
ET LE SURREALISME

Du journal L'Etudiant Noir on connaît bien peu de choses, sinon qu'il paraissait à Paris en 1934 et que l'équipe de base était formée entre autres du Guyannais Léon Damas, du Martiniquais Aimé Césaire, des Sénégalais Léopold Sédar Senghor, Birago Diop, Ousmane Socé. Ceux-là mêmes qui allaient pour un temps, cristalliser autour de leur nom les thèmes de la négritude. Certains membres du mouvement Légitime Défense faisaient également parti de ce nouveau groupement de même que d'autres Antillais parmi lesquels Léonard Sainville, Aristide Maugée, etc.

L'Etudiant Noir, journal corporatif et de combat avec pour objectif la fin de la tribalisation, du système clanique en vigueur au Quartier Latin. On cessait d'être un étudiant essentiellement martiniquais, guadeloupéen, guyannais, africain, malgache, pour n'être plus qu'un seul et même étudiant noir. Terminée la vie en vase clos. 1

Damas tenait ces propos bien plus tard: aucun exemplaire n'est resté de cette publication qui aurait consacré une étape importante de la littérature négro-africaine. C'est Damas encore qui s'explique à ce sujet:

On parle beaucoup de L'Etudiant Noir, mais aucun de ceux qui en parle aujourd'hui ne l'a vu, même pas L. (Sous-

entendu Lilyane Kesteloot), qui en parle savamment. Nous étions si peu avertis des choses, que nous ne conservions pas nos documents. C'était un jeu généreux. 2

Ce premier rassemblement à Paris des étudiants noirs des colonies françaises d'Afrique et d'Amérique, ne pouvait avoir une ligne politique et littéraire aussi bien définie que celle de Légitime Défense. D'horizons divers et de personnalités différentes, les membres de ce mouvement devaient plutôt former un foyer de fermentation intellectuelle et de débat idéologique. Ces noirs qui subissaient les mêmes sévices et partageaient les mêmes espoirs, avaient parfois des préoccupations bien différentes du fait de leur origine. A la différence des Africains qui pouvaient vivre leur tradition et vouloir conserver pour leur pays certaines structures économiques et sociales restées intactes malgré la colonisation, les Antillais plus déracinés et assimilés, victimes d'une plus longue exploitation, pouvaient en appeler à un changement beaucoup plus radical. De ce fait ces derniers, comme on l'a déjà vu, étaient plus sensibilisés aux idéologies révolutionnaires européennes. Ces Antilles rongées par la faim et la peur que nous décrit Césaire dans son Cahier d'un Retour au Pays natal, cette situation économique et sociale étouffante que dénonce Damas dans son Retour de Guyanne, n'ont pas eu à leur époque de vrais répondants dans la littérature des ressortissants des colonies africaines.

Dans le premier roman d'Ousmane Socé édité à l'époque, on peut

retrouver un écho indirect de ces polémiques d'étudiants qui reflètent assez bien une certaine ambiance propre aux réunions du groupe et aussi l'une des préoccupations majeures des Sénégalais.

... La polémique s'échauffait... on défendait avec ardeur son point de vue. Au fond ils hésitaient tous à rompre avec le vieux Sénégal pour épouser les moeurs de l'Europe dont certaines s'imposaient. Leur coeur parlait en faveur de la tradition ancestrale et leur intérêt en faveur du modernisme pratique de l'Occident. 4

C'était déjà cette idéologie du "métissage culturel" que va développer plus tard Senghor. Ce qu'il faut avant tout retenir de cette époque, c'est qu'aucune oeuvre importante des rédacteurs de la revue L'Etudiant Noir n'aurait été connue du public par l'intermédiaire de leur publication. "Elles parurent dans des maisons d'édition aux tendances souvent opposées," nous dit un critique zaïrois, qui conclut: "Serait-ce le signe que la petite revue n'a pas eu l'importance qu'on voudrait lui accorder?" 5

Nous ne nous étendrons pas trop longtemps sur les déclarations ultérieures des intéressés au sujet de leur mouvement. Ceux dont nous allons rapporter les propos étaient loin d'être à cette date ces écrivains réputés ou politiques connus qui accordaient ces entretiens, mais seulement des étudiants comme le souligne encore Damas. "Pour Senghor comme pour nous tous d'ailleurs, l'essentiel est de réussir nos examens ... c'était très important, il fallait relever un défi." 6

Si les écrits significatifs de tous les membres du groupe et

ceux des critiques ne coïncident pas toujours au sujet de cette revue, ceux de Césaire et de Senghor ou du moins leurs déclarations se rapportant à cette époque, concordent en bien des points. Tous deux jugeaient trop assimilées les options littéraires et politiques des rédacteurs de Légitime Défense, et ceux-ci trop engagés dans les préoccupations occidentales. Aimé Césaire nous dit à ce sujet: "Ce que très vite j'ai eu à leur reprocher -- et peut-être je le dois à Senghor -- c'est qu'ils étaient des communistes français. Il n'y avait rien qui les distinguait tantôt des surréalistes français tantôt des communistes français ... c'était toujours de l'assimilation..."⁷

Senghor était bien plus radical encore, il déclare de son côté:

"Monnerot et ses amis repoussaient les valeurs traditionnelles de l'Occident au nom des valeurs contemporaines de l'Occident, au nom du communisme et du surréalisme ... tandis que nous repoussions dans un premier mouvement toutes les valeurs occidentales..."⁸ Il ne faudrait pas prendre ces déclarations à la lettre, car il n'y eut point de rupture radicale entre ces deux mouvements parisiens des Noirs des colonies françaises. Les refus qu'ils opposaient à l'Occident étaient à l'origine des refus occidentaux, auxquels ils vont donner par la suite une spécificité africaine. Césaire et Senghor reprochent aux Antillais de Légitime Défense leur assimilation aux idéologies occidentales et non le fait d'avoir adopté ces doctrines.⁹ "Marx c'est bien mais il faut compléter Marx...", nous dit Césaire. Pour eux aussi leur révolte était au départ bien d'ordre racial, et

partant social, et il est inutile de solliciter les textes pour affirmer que la négritude fut politique avant d'être culturelle. Les cris de revendications des poètes de la Négro-Renaissance américaine et des mouvements parallèles, les constats lucides de René Maran de même que les Cahiers de Césaire et de Damas nous parlent avant tout de sociétés injustes et d'une race qui souffre du fait de préjugés qui la maintiennent dans une condition de sous-humanité socialement et civiquement. La négritude fut tout d'abord une prise de conscience de cette aliénation sociale par les intellectuels noirs.

Notre lutte était la lutte contre l'aliénation, c'est ainsi qu'est née la Négritude... Je dois dire que lorsque nous avons fondé L'Etudiant Noir, je voulais en réalité, l'appeler L'Etudiant Nègre, mais il y eut une grande résistance dans le milieu antillais ... alors j'ai pris la liberté de parler de "Négritude." Il y avait en nous une volonté de défi, une affirmation violente dans le mot nègre et dans le mot "négritude." 10

Pour restaurer la dignité de cette race opprimée autant à leurs propres yeux qu'à ceux de leurs oppresseurs, Senghor, Césaire, et ceux de leur génération, en portant l'accent sur l'importance de la culture, voudront avant tout s'identifier aux patrimoines culturels, aux valeurs et à l'esprit des civilisations négro-africaines d'avant la colonisation et du drame de l'esclavage. Ils formulaient aussi par là, cette mission éducatrice des élites qui devaient à partir de ce concept, s'efforcer de créer le "nègre nouveau" et préparer une bonne décolonisation: "... décoloniser les consciences, décoloniser la vie inté-

rieure des gens, en même temps qu'on décolonise la société," d'ajouter René Dépestre.¹¹

C'est Césaire qui nous dit encore: Nous considérons, Senghor et moi, que l'émancipation nous situait à gauche, mais nous refusons de voir dans la "question nègre," uniquement¹² (mis en Italiques dans le texte, p.161) une question sociale."

Senghor bien entendu partage cette opinion; mais on discerne derrière les déclarations récentes du poète, les réticences du politicien, moins sensible à cette date aux idéologies révolutionnaires, quand il déclare: "L'Etudiant Noir affirmait la priorité comme la primauté du culturel. Pour nous, la politique n'était qu'un aspect de la culture, tandis que Légitime Défense soutenait (le contraire)¹³ ..."

(Soulignés par nous pour mettre en évidence les nuances entre les deux déclarations.) Affirmer la nécessité du culturel, c'était aussi proclamer l'obligation d'une prise de conscience spirituelle de ces valeurs graduellement disparues et non remplacées. Révolution culturelle puisqu'il propose un bouleversement des sentiments et des idées qui conditionnent à la fois la connaissance qu'a le noir de lui-même et son engagement dans le monde. L'ethnologie qui à cette époque découvrait le vrai visage de l'Afrique, était pour ces écrivains un apport exceptionnel dans leur quête forcenée de cette identité nouvelle. Victimes de l'Histoire, ils sont toujours obsédés par elle; ils voudraient en remonter le cours pour effacer tous ces siècles d'infâmies et renouer avec l'Afrique lointaine. C'est ainsi que le poète peut se souvenir avec amertume mais aussi avec fierté:

Non, nous n'avons jamais été amazones du roi de Dahomey, ni prince de Ghana avec huit cents chameaux, ni docteur à Tombouctou, Askia le Grand étant roi, ni architecte de Djéné, ni Madhis, ni guerriers..." 14

Chez tous ces poètes, c'est une Afrique de rêve, de désir et de liberté qui va surgir de l'oeuvre. Afrique mythique certes, mais là, ce mythe sera une source de création, de connaissance et de révolte. On comprend bien que le surréalisme qui refuse à voir dans la fonction poétique une simple création littéraire mais y cherche une action de découverte et de connaissance, était l'instrument idéal pour ces poètes. Le surréalisme se manifestera dans l'oeuvre poétique de Césaire comme un constant effort à retrouver en lui-même sa personnalité authentique. "... La plongée dans les profondeurs pour moi, la plongée dans l'Afrique. ... Une opération de désaliénation: c'est ainsi que j'ai interprété le surréalisme." 15 Et le poète pour découvrir au fond de lui-même cet être libre de toute aliénation, veut retrouver l'Afrique-mère, remonter à ses sources immémoriales, se confondre avec son histoire et ses métamorphoses.

Je suis d'avant Adam. Je ne relève ni du même lion ni du même arbre.
Je suis d'un autre chaud et d'un autre froid
O lueur rosée ô sources ô couleuvres ô débris de
villes d'étoiles
Mon enfance lait de lucioles et frisson de reptiles...

("Visitation," Les Armes Miraculeuses, p.32)

A revendiquer dans l'orgueil le fait de posséder les valeurs

particulières d'une civilisation différente, exigeait aussi bien de s'affranchir des modèles qu'offrait l'Occident. Senghor pourra donc déclarer: "Nous acceptons le surréalisme comme un moyen mais non¹⁶ comme une fin, comme un allié et non comme un maître..." Mais en employant ce "Nous", Senghor ne pensait nullement à s'ériger en porte-parole des membres du mouvement L'Etudiant Noir. Ousmane Socé, le premier de l'équipe qui aurait publié une oeuvre importante, en adoptant le roman réaliste, montrait ainsi son indifférence à l'esprit du surréalisme. Ce genre littéraire sera toujours méprisé par les surréalistes parce que "anecdotique," n'offrant aux lecteurs qu'une vision superficielle du réel réduite à la seule représentation des apparences, et non ces "milles facettes de la réalité," ces émotions authentiques que dévoile la vraie poésie. "Je veux qu'on se taise quand on cesse de ressentir," écrira Breton à ce sujet dans son style péremptoire habituel.¹⁷ Car pour les surréalistes, la fonction essentielle de l'écriture est de révéler et de réaliser, non de divertir ou de raconter.

Birago Diop à travers ses contes et ses récits, utilisera la langue française pour perpétuer cette longue tradition de la littérature orale traditionnelle négro-africaine. Il placera lui-même son oeuvre sous le signe d'un vieux "griot" de son pays: "Amadou Koumba¹⁸ N'Gom, maître du verbe." Son oeuvre poétique se veut le prolongement de l'oeuvre du conteur.

Aristide Maugée, doué d'un réel tempérament pour la critique,

mais d'une inspiration assez courte, ne publiera que quelques essais dans la revue Tropiques. Quant aux autres membres du groupe à part les anciens de Légitime Défense, ils n'auront pas laissé d'oeuvre importante.

Notes

- 1
Léon Damas, "Notre Génération," cité par L. Kesteloot, op. cit., p.91.
- 2
Léon Damas, "Rencontre avec Damas," op. cit., p.54.
- 3
Léon Damas, Retour de Guyane (Paris: Corti, 1938).
- 4
Ousmane Socé, Karim, roman sénégalais (Paris: Sorlot, 1935).
- 5
Kimoni Yyayi, Destin de la Littérature Nègro-Africaine (P.V. de Zaïre Kinshasa), p.55
- 6
Léon Damas, "Rencontre avec Damas," op. cit., p.54.
- 7
Aimé Césaire, "Un orphée des Caraïbes," in Pour la Poésie pour la Révolution de Dépestre, p.160.
- 8
Senghor, "Lettre à L. Kesteloot," op. cit., p.92.
- 9
Césaire, "Un orphée des Caraïbes," op. cit., p.161.
- 10
Ibid., p.165.
- 11
Ibid., p.171.
- 12
Ibid., p.170.
- 13
Senghor, "Lettre à L. Kesteloot," p.92.
- 14
Césaire, Cahier, p.97.

- 15 Césaire, "Un orphée des Caraïbes," p.161.
- 16 Senghor, "Lettre à L. Kesteloot," p.92.
- 17 André Breton, Manifestes du Surréalisme, p.16.
- 18 Birago Diop, Les Contes d'Amadou Kumba (Paris: Fasquelle, 1947), et Leurres et Lueurs (poésie) (Paris: Présence Africaine, 1960).

CHAPITRE IV

AIME CESAIRE ET LE SURREALISME

La Fonction du langage poétique

En s'écartant du roman clair et logiquement construit au profit d'un langage moins direct mais plus approprié à leur sentiment, c'est par la poésie que Césaire, Senghor et Damas vont révéler au grand public les thèmes de la "négritude." Par là ils devaient inévitablement rencontrer sur leur chemin la révolte surréaliste. (La plupart des plus authentiques poètes français de cette génération en seront d'ailleurs plus ou moins marqués.) Ils avaient beaucoup à tenir de cette alliance: la mise en question des valeurs occidentales, l'automatisme psychique, la révalorisation du langage et de l'image poétique, l'exaltation de l'humour et du mythe, la foi en l'amour et aux "lendemains qui chantent." Néanmoins ce sera l'oeuvre poétique de Césaire qui sera le plus proche de l'esprit de ce mouvement, et en cela, la puissante personnalité d'André Breton comptera pour beaucoup.

Je n'ai jamais oublié ma rencontre avec lui en 1941... Cette rencontre a été celle qui a orienté ma vie de manière décisive... Il y a des vers que je ne peux lire, des paysages que je ne peux voir -- y compris ceux de mon Ile natale -- qu'à travers et je dirai avec le secours d'André Breton. 1

C'est surtout à Aimé Césaire qu'il appartiendra de mettre réellement Le Surréalisme au service de la Révolution (titre de la revue

surréaliste publiée à Paris de juillet 1930 à mai 1933), et ici il ne rencontrait point Breton quand celui-ci dans son article "Légitime Défense" avouait ses réticences devant l'engagement politique de la littérature. Les écrivains noirs n'auront jamais de tels scrupules. Contrairement aux autres littérateurs, c'est par la poésie engagée que les poètes négro-africains de ces dernières décennies auront pu arriver à la vraie poésie. "Le maître sentiment du poète nègre est un sentiment d'intolérance. Intolérance du réel parce que sordide, du monde parce qu'encagé, de la vie parce que détroussée au grand chemin du soleil," nous explique Césaire dans son Introduction à la Poésie Nègre-Américaine.² Le poète indiquait ainsi tout à la fois la cause de son engagement, la fonction libératrice de sa poésie et son appartenance à cette tradition de poésie engagée de la "diaspora noire." Ainsi comprise l'expérience poétique devient chose sérieuse pour celui qui est avant tout préoccupé de son identité perdue et de son devenir dans la société humaine.

La poésie est cette démarche qui par le mot, l'image,
le mythe, l'amour et l'humour m'installe au coeur
vivant de moi-même et du monde. 3

Ce n'est pas par hasard que cette "proposition" se trouve être la première de l'Art Poétique de Césaire; en bien des points, elle définit l'essentiel de sa poésie: les métaphores et les sentiments, l'Histoire et une certaine attitude en face de la vie. On reconnaît en passant toutes ces antinomies nullement contradictoires pour les

surréalistes, et qui leur permettent de déchiffrer ces deux énigmes du réel: le "Moi" et le "Monde." C'est que le poète antillais à l'instar de Breton, caresse aussi "l'espoir fou" de déterminer "... ce point d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable ... cessent d'être perçus contradictoirement."

Jamais au cours des siècles ambition plus haute n'a été exprimée plus tranquillement,

4

observe Césaire. Il souscrit ainsi pleinement à ces propos de Breton qu'il reprend dans son Art poétique; car, ajoute le poète antillais:

... Autour du poème qui va se faire, ... toutes les femmes aimées, tous les désirs éprouvés, tous les rêves revés, toutes les images reçues ou saisies ... le tourbillon précieux: le moi, le soi, le monde ... tous les passés tous les avènements. Je dis tous ... l'homme n'est pas seulement l'homme. Il est Univers. 5

Il est évident que ce credo poétique rejoint on ne peut mieux ceux de la plupart des surréalistes pour qui la fonction poétique est aussi un acte de réconciliation de l'homme et de l'univers. Tout le système poétique de Césaire est construit sur ce concept. Cet univers que le poète veut étreindre, il voudrait aussi le recréer par sa puissance de fabulation rendue vivante par "le mot, l'image, le mythe, l'amour et l'humour." C'est toujours le rêve surréaliste: l'espoir insensé de recréer la vie avec des métaphores, "les mythes

exaltants et merveilleux qui enverront le monde entier à l'assaut de l'inconnu,"⁶ l'amour et son pouvoir de régénération, l'humour et sa fonction subversive. Les liens entre la subjectivité du poète et la réalité qui l'entoure se lisent toujours derrière son écriture poétique. C'est que pour les surréalistes, le "Moi" et le "Monde" ne constituent qu'une seule et même réalité. "Qui suis-je? qui étais-je il y a des siècles?"⁷ est la question qui obsède la Nadja de Breton. Cette question en appelle aussitôt une autre concernant sa place dans le monde.

Qui je hante? ... Par delà toutes sortes de goûts que je connais, d'affinités que je me sens, d'attirances que je subis, d'événements qui n'arrivent qu'à moi ... d'émotions que je suis seul à éprouver, je m'efforce par rapport aux autres hommes de savoir en quoi tient ma différenciation. 8

C'est le surréalisme qui va aider Césaire à accomplir "cette descente vertigineuse en soi" et trouver une réponse à ces interrogations angoissées restées sans réponse chez Breton. Le poète affirme lui-même que le surréalisme a beaucoup contribué dans son "effort de récupération de l'héritage africain": "... par delà l'être social on retrouvait un être profond sur lequel s'étaient déposées toutes sortes de couches ancestrales,"⁹ ajoute-t-il. Et c'est encore cette même question obsédante de Nadja qu'on retrouve chez le poète martiniquais:

10

Qui et quels nous sommes? Admirable question!

Cette interrogation aussi admirable de concision, le poète pourra, lui, l'expliciter:

A force de regarder les arbres je suis
devenu un arbre et mes longs pieds
d'arbres ont creusé dans le sol de larges
sacs à venin de hautes villes d'ossements
à force de penser au Congo
je suis devenu un Congo bruissant de
forêts et de fleuves
où le fouet claque comme un grand étendard... (Ibid.)

Vision cosmique du poète, qui par la magie des mots, arrive à embrasser d'un seul coup d'oeil le temps et l'espace, le passé, le présent et le futur. En s'identifiant à l'être et à l'objet dans la trame du poème, il peut alors retrouver une Afrique vierge et grandiose, mais aussi le souvenir lancinant des massacres et du fouet de l'esclavage "qui claque comme un grand étendard," celui de cette révolte future qui impose au poète, l'évidence d'une raison d'être. Ce sont ces visions planétaires et hallucinatoires qui incitent parfois les critiques de Césaire à rechercher l'inspiration du Cahier d'un Retour au Pays Natal du côté de Rimbaud et de Lautréamont et non de celui de l'hermétisme surréaliste. Le poète lui-même tout en reconnaissant ce fait, avoue néanmoins une certaine affinité avec ce mouvement avant même d'avoir connu André Breton. "J'étais prêt à accueillir le surréalisme parce que j'avais cheminé tout seul à partir des mêmes auteurs que les poètes surréalistes. J'avais réfléchi à partir des mêmes auteurs qu'eux." Césaire admet encore l'influence de Mallarmé et

d'un "certain" Claudel, celui de Tête d'Or, mais ajoute que ce fut surtout Lautréamont et Rimbaud qui furent pour lui "la grande révélation." "Je n'ai jamais entendu personne de ma vie parler avec autant d'ardeur communicative de Lautréamont et de Rimbaud comme le fit Césaire en 1945 lors d'un séjour en Haïti," se souvient René Dépestre.¹² Les poètes révoltés, les visionnaires, les magiciens du verbe, ce sont tous ces mythes aussi bien que l'écriture poétique qui fascinaient cet agrégé de lettres qui alors parlait en poète.

Le monde résiste à Rimbaud qui s'impatiente...
 Draps noirs et orgues, éclairs et tonnerres
 Lautréamont frappe d'inanité le monde
 Rimbaud et Lautréamont complémentaires. 13

Une lutte perpétuelle entre le "moi" et l'univers, c'est ainsi que Césaire comprend et définit la révolte de ces deux poètes. Les Chants de Maldoror de Lautréamont -- plus qu'une oeuvre peut-être -- qui s'élève contre Dieu, les hommes et la société, ne pouvait que parler au poète martiniquais qui se voulait "rebelle" et demandait des comptes à l'Histoire et à l'Univers pour un cruel déni de justice.

C'est toi sale bout du monde
 Sale bout de petit matin...
 C'est toi poids de l'insulte et
 cent ans de coup de fouets... (Cahier, p.83)

Sans doute il y a dans certains poèmes de Césaire ce côté destructeur et cette espèce de férocité qu'on trouve chez Lautréamont et parfois chez Rimbaud; mais là s'arrête la comparaison. L'univers poétique

de ces deux poètes semble être volontairement clos et impénétrable et en bien des points incompréhensible. "J'en réservais la traduction," nous dit Rimbaud de sa poésie. Le poète antillais malgré l'obscurité apparente de certains de ses poèmes, affirme que son oeuvre est loin d'être hermétique. Mes poèmes, nous dit Césaire sont "toujours accessibles à la sincérité des soifs longues."¹⁴

Lilyane Kesteloot, une des meilleures interprètes de l'oeuvre poétique de Césaire, a mis en valeur toute une série de symboles de plantes, d'oiseaux, de reptiles, du soleil, de la couleur ... qui¹⁵ permettent une approche plus aisée à la poésie césairienne.

D'ailleurs le poète avoue lui-même ce symbolisme quand il déclare ce que représente l'arbre pour lui: "... Une sorte d'héroïcité, une singulière harmonie ... le contraire de l'esclavage, une sorte de frère aîné et la chaude image de l'avenir."¹⁶ Ce n'est pas que la poésie de Césaire doive être appréhendée par cette seule "correspondance" du langage symbolique. Comme toute vraie poésie, son sens est multiple et permet bien des interprétations. Mais quand l'auteur nous parle de l'influence de Mallarmé sur son oeuvre, il reconnaissait aussi que le surréalisme s'inscrivait dans le prolongement du symbolisme. Malgré ce fait que les deux écoles procèdent de techniques dissemblables, elles ont en commun cet hermétisme qui fait souvent appel aux symboles. André Breton bien plus tard admettra cette influence du symbolisme: "... Historiquement il était inévitable qu'il (le surréalisme) s'opposât à lui, mais la critique n'avait pas à lui

17

emboîter le pas."

L'africaniste J. Jahn dans son ouvrage Muntu, essaie de nous démontrer que c'est une erreur de rapprocher la poésie de Senghor et même celle de Césaire qui sont de "tradition africaine" de la poésie surréaliste européenne par essence. Pour étayer sa thèse, il s'appuie sur un concept assez confus de caractéristiques communes qu'il aurait trouvées dans les philosophies Bantou, Bambara, Dongon et vaudou haïtien. Ces traits similaires aboutiraient, selon lui, à une littérature négro-africaine inchangée depuis les origines dont Senghor et Césaire seraient les héritiers. L'auteur de conclure que cette poésie "Noire" par définition, partant non européenne, ne pourrait être surréaliste. On comprend bien l'équivoque d'une telle théorie. (Nous y reviendrons.) Il faut aussi ajouter que le critique n'accorde pas la moindre importance à toutes les déclarations des intéressés eux-mêmes à ce sujet. Il dénie même toute influence d'une littérature étrangère et réduit bien médiocrement le surréalisme quand il écrit dans son Manuel de Littérature Néo-Africaine:

... Des mots du langage poétique français prennent (chez Césaire) de nouvelles significations, forment de nouvelles associations, que l'expérience historique de la littérature française ne peut expliquer et que l'Européen confond facilement avec l'automatisme pictural -- résultant d'absurdités et de hasards -- du surréalisme européen. 18

A dire vrai, la critique de J. Jahn n'est pas toujours aussi simpliste. Quand l'auteur situe son analyse au niveau des mots, du rythme et des

"pouvoirs du langage" dans la tradition africaine, sa démonstration est intéressante et il rejoint en bien des points Senghor qui lui aussi veut établir une nette différence entre "la parole négro-africaine" empreinte d'un certain mysticisme et la pratique de l'automatisme surréaliste européen qui serait surtout intellectuelle. Bernadette Cailler dans un essai sur l'oeuvre de Césaire ¹⁹ démontre l'ambiguïté d'une telle théorie et souligne que c'est là "un problème mal posé," à la limite un "faux problème." On ne peut que souscrire à ces conclusions. La question ne réside pas en effet dans la seule appartenance de ces écrivains à une tradition littéraire quelconque. Si de par leur origine ethnique, les écrivains noirs sont liés à un passé culturel africain, transmis par les traditions du milieu social, ils sont aussi les héritiers de cette culture européenne de par leur éducation formelle et un certain conditionnement à l'enseignement reçu. L'oeuvre de Césaire et de Senghor entre autres, nous offre une illustration de ce métissage culturel commun à tous ces écrivains, dans la mesure surtout où la langue dans laquelle ils s'expriment est une langue indo-européenne (en particulier anglais, français, espagnol, portugais) issue d'une évolution historique différente des langues africaines. Ecrire dans une langue c'est accepter sa morphologie et sa syntaxe mais aussi ses traditions poétiques et romanesques. Echapper à ces impératifs pour se trouver une langue qui puisse rendre sans trop les déformer, leur vision du monde et leurs sentiments particuliers, sera surtout pour les écrivains noirs francophones une démarche essentielle. L'espagnol

plus accentué, l'anglais plus souple, et ces deux langues moins ordonnées que le français, pouvaient permettre à ceux qui les utilisaient, plus de liberté linguistique. Le français avec la pesanteur de son passé littéraire, ses règles et ses exceptions, ses interdits et ses tolérances qui en régentent tyranniquement l'usage depuis la fin du seizième siècle, offrait beaucoup plus de résistance aux innovations littéraires. "NEGRITUDE" aurait été le seul néologisme des écrivains noirs francophones consacré par l'Académie française. "Le terme assez laid de 'négritude' est un des seuls apports noirs à notre dictionnaire..."²⁰ écrit l'auteur d'"Orphée Noir." Cette remarque laconique d'un écrivain de l'envergure de Sartre, souligne mieux encore ce conservatisme littéraire et les réticences académiques à accepter toute création nouvelle. Ce néologisme inventé par Césaire respecte bien les origines romanes du mot et le suffixe "itude" est classique. Pourquoi alors qualifier le terme de "laid." Gérard Tougas écrit à ce sujet:

Comment expliquer qu'un écrivain qui affiche le plus grand dédain pour la bourgeoisie capitaliste réagisse devant le mot "négritude" en salonnard timoré? Ne faut-il pas que du fond des siècles un vieux réflexe l'ait atteint à son insu. 21

Le fait de la langue sera toujours un problème essentiel pour les écrivains noirs francophones. Pour accomplir ce travail libérateur et cette "re-création" de l'univers particulier négro-africain, il fallait aux poètes des accents nouveaux. Le français analytique et trop

contraignant, "cette langue à chair de poule pâle et froide ... dont²² Mallarmé disait qu'elle est la langue neutre par excellence," était impropre à exprimer entre autres ce rythme lancinant du tambour africain -- l'essence de la poésie noire pour Senghor -- et surtout cet accord profond de l'homme et de l'univers du panthéisme négro-africain qui rejoignait le surréalisme.

Un art poétique surréaliste

Au contact merveilleux de la totalité intérieure et de la totalité extérieure perçues imaginativement et conjointement par le poète, se font de merveilleuses découvertes.²³

Cette cinquième proposition poétique de Césaire, définit admirablement les pouvoirs de la poésie, instrument de connaissance, comme il le comprend. L'acte poétique ainsi conçu ne pouvait suivre les facilités de l'esthétique traditionnelle, ni les impératifs artistiques et logiques. A la limite, la poésie devenait pour le poète une démarche anti-rationnelle tendant à bouleverser volontairement le langage et même les façons coutumières de penser. En cela, dira lui-même Césaire, c'est le surréalisme qui l'aidera à trouver ce qu'il "cherchait confusément": un langage nouveau. Il affirme encore: "Le surréalisme m'a fourni ce que je cherchais confusément... C'était un instrument qui dynamitait le français. Il fichait tout en l'air; il ébranlait littéralement tout. Cela était très important, parce que les formes²⁴ pesantes et toutes faites m'écrasaient." Par delà le surréalisme,

le poète antillais retrouvait les voies tracées par bien d'autres pré-
 curseurs de la tradition poétique française, et on comprend ici son
 admiration pour Rimbaud. "Avec Rimbaud nous entrons dans la langue
 moderne de la poésie." ²⁵ S'il est resté surtout pour la postérité
 l'archétype du poète révolté, la révolte rimbaldivienne est avant tout
 littéraire. "Trouver une langue" est la formule répétée dans La Lettre
du Voyant, car pour l'adolescent poète, "les inventions d'inconnus
 réclament des formes nouvelles." ²⁶ On ne finirait pas d'énumérer
 tout ce que la poésie moderne doit à Rimbaud, et sur ce point, la
 critique est unanime.

En une ou deux années à peine, il réussit à balayer tous
 les oripeaux de la diction poétique de ses prédécesseurs
 et à dépasser la poésie personnelle dont il déclarait
 l'âge désormais révolu..." écrit Henri Peyre qui définit
 encore justement le caractère et l'impact de cette poésie:
 "... Il rejette tout ce qui enserme et fige le torrent
 des sensations et des images... toute communication avec
 le lecteur est brisée ou plutôt elle devra se produire
 par un choc. ²⁷

Ce sont à peu près ces mêmes expressions de torrent de sensations et
 d'images qui produisent ce "choc" efficace pour les surréalistes, qui
 reviennent toujours sous la plume des critiques de l'oeuvre poétique
 de Césaire. C'est que le poète qui conteste les valeurs essentielles
 de la société, conteste également la langue qui exprime ces valeurs.
 Pour donner à son langage cette "particularité nègre" et en même temps
 détruire symboliquement cette société ennemie, il s'en prend aussi à
 ses traditions linguistiques et aux mots de son vocabulaire. "Le héraut

noir, lui, va les défranciser; il les concassera, rompra leurs associations coutumières, les accouplera par la violence." ²⁸ Et c'est bien cet accouplement insolite de mots et cette violence qu'on retrouve chez le poète martiniquais quand il prédit ces Révolutions futures, ces déluges et ces foudres.

... La mise en marche d'une incendie de vilebrequin qui forent et forcent le vide à crier aux étoiles... Des pestes merveilleuses ... une danse de sagaies comme on n'en a jamais vu et dix milles drapeaux de victoires arrachés aux cétacés. 29

(Ferrements)

Ces cataclysmes purificateurs que symbolisent ces métaphores inaccoutumées du surréaliste, se retrouvent partout dans l'oeuvre poétique. Les mots semblent perdre alors leur sens habituel pour acquérir une nouvelle signification et exprimer la révolte, l'espoir, et l'univers particulier du poète.

forces éruptives tracez vos orbes
communications télépathiques reprenez à travers la matière
réfractaire...

("Visitation," Les Armes Miraculeuses, p.32)

Et le navire lustral s'avance impavide sur les
eaux écroulées
Et maintenant pourrissent nos floes d'ignominies...
Les étoiles du chaton de leur bague jamais vue
couperont les tuyaux de verre du soir...

(Le Cahier, p.149)

Même le tambour parfois chez le poète répercute cette colère:

...Tam tam inanes de plaies sonores

...Tam tam burlesque de trahison tabide...

Et de poème en poème, c'est presque toujours le même langage, cette violence exacerbée et ces anathèmes qui se traduisent par un jaillissement incessant et incontrôlé d'images déroutantes qui arrivent aux limites des métaphores et qu'un critique du poète trouve à la longue lassant et discordant. "Un si grand éclat, tant d'exagération, tant de démesure provocante ne sont pas sans lasser. Une telle orgie de mots rares est-elle nécessaire? ... Ce lyrisme toujours exacerbé engendre la monotonie. Le fracas continu des mots rend sourd..." 30

Ces images flamboyantes, ces phrases disloquées où les mots se heurtent avec fracas, ces cascades de métaphores et tous ces cris qui exaspèrent le critique, ne prouvaient rien moins que le poète antillais avait trouvé ce nouveau langage qu'il voulait "nègre," différent de celui de ses modèles européens et reconnaissable entre tous.

L'automatisme verbal, la fonction de l'image poétique et de l'humour

Les grands cris réellement authentiques de la poésie universelle ont tous été des cris neufs comme ceux de Césaire. Cet accent particulier, le poète le trouvait au tréfond de lui-même, dans "l'inconscient à quoi fait appel toute vraie poésie," nous dit-il. "Et parce que dans tout poème vrai, le poète joue le jeu du monde, le poète vrai souhaite abandonner le mot à ses libres associations, sûr que c'est

en définitive l'abandonner à la volonté de l'univers." ³¹ C'est ici
 qu'on peut parler d'écriture automatique chez Césaire. On sait l'im-
 portance de cette pratique dans les théories surréalistes; pour Breton
 elle est primordiale. Ces mots qui jaillissent spontanément des pro-
 fondeurs du subconscient, sans contrôle extérieur et sans souci esthé-
 tique ou moral sont considérés par les surréalistes comme l'expression
 directe et non déformée de la pensée. Si la plupart ne pratiquent pas
 cette écriture comme le voulait Breton, ³² ils affirment presque tous
 que cette "voix intérieure" aurait le pouvoir d'enrichir l'imagination,
 d'élargir la connaissance et en réveillant les désirs de l'homme,
 l'arracher à ses habitudes et à sa résignation. Eluard affirme:
 "L'écriture automatique ouvre sans cesse de nouvelles portes sur
 l'inconscient et, au fur et à mesure qu'elle le confronte avec le
 conscient, avec le monde, elle en augmente le trésor." ³³ La pratique
 de cet automatisme verbal constitue pour Césaire une véritable exutoire,
 "une cure de désintoxication." Il se débarrasse ainsi de ses phantasmes,
 de ses complexes et de sa violence. Mais ici ce n'est point cet auto-
 matisme passif prôné par Breton, et Sartre le voit justement: "Ecriture
 automatique engagée et même dirigée, non qu'il y ait intervention de
 la réflexion, mais parce que les mots et les images traduisent perpé-
 tuellement la même obsession torride." ³⁴ C'est que pour le poète
 martiniquais, il est impossible comme le recommandait Breton, de faire
 abstraction du monde extérieur en vue de recueillir ces mots en prises
 directes sur l'inconscient. A aucun moment de la durée, le poète

n'arrive à écarter de sa pensée cette "obsession torride": la hantise de sa race avec ses misères, ses tares et ses humiliations. Sa révolte aboutit à cet univers de violence où tous les délires sont permis et dont le langage sera précisément cette écriture automatique, car nous dit lui-même le poète:

Ce qui émerge c'est le fond individuel. Les conflits intimes, les obsessions, les phobies, les fixations. Tous les chiffres du message personnel... Mon passé est là qui me montre et me dérobe son visage. Mon avenir est là qui me tend la main. Des fusées montent. C'est mon enfance qui brûle... qui parle et me cherche ... ce qui émerge, c'est le vieux fond ancestral... Images héréditaires... Connaissance millénaire enfouie. Les villes d'Ys de la connaissance. 35

Et nous aurons ainsi Les Cahiers d'un Retour au Pays Natal, épopée de sa race et autobiographie, Les Armes miraculeuses et Les Cents Pur-Sang de la révolte, Les Chiens se taisent de la résignation, Les Ferrements et les chaînes de l'esclavage, et enfin le Cadastre du poète désabusé, maire de Fort-de-France. Ces titres évocateurs dont les surréalistes sont passionnés, sont significatifs pour Césaire et résument tout un itinéraire. Les images déroutantes de ses poèmes qui nous semblent spontanées, ne sont que les condensations de ses désirs et de ses obsessions, l'union rigoureuse de ses paroles et de ses sentiments.

... J'entends monter de l'autre côté du désastre, un fleuve de tourterelles et de trèfle de la savane que je porte toujours dans mes profondeurs à hauteur inverse du vingtième étage des maisons les plus insolentes et par précaution contre la force putréfiante des ambiances crépusculaires,

arpentées nuit et jour d'un sacré soleil vénérien.

(Cahier, p.29)

Seul l'automatisme surréaliste peut revendiquer cette prose poétique apparemment hermétique; mais derrière l'obscurité du texte, tout est dit, si l'on comprend le symbolisme du poète. Le Désastre de l'esclavage et de la colonisation, le Fleuve purificateur, les Tourterelles et les Trèfles de la Savane symbole de liberté, la domination occidentale Insolente avec ses Maisons Hautes et sa technologie, l'Ambiance Crépusculaire et Putréfiante du désespoir et de la résignation, l'apothéose finale du Soleil et des lendemains heureux. Ce langage incohérent que le poète "en transe" enregistre tel quel, arrive ainsi à dévoiler en un instant privilégié, toute une réalité de désirs, d'intentions et de névroses qui gisaient ignorés au plus profond de son être. Pour expliquer l'emprise de ces flux de mots et d'images sur l'esprit du poète qui s'abandonne à leur pouvoir, Aragon et Breton les comparent aux hallucinations provoquées par la drogue.

Il en va des images surréalistes comme de ces images de l'opium que l'homme n'évoque pas, mais qui s'offrent à lui spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier, car la volonté n'a plus de force et ne gouverne plus les facultés. 36

Ces images spontanées possèdent une valeur particulière dans l'écriture surréaliste. Elles provoquent nous dit encore Breton "un certain état de besoin et peut pousser l'homme à de terribles révoltes." (Ibid.)

C'est que pour les surréalistes, le langage courant ne peut décrire que l'apparence des choses, alors que ces rapprochements insolites de mots en bouleversant la syntaxe et les habitudes logiques, peuvent arriver à suggérer un nouvel ordre du réel, cette "surréalité" qui coïncide avec la réalité même. "L'esprit -- écrit Breton -- se convainc peu à peu de la réalité suprême de ces images... Il prend conscience des étendues illimitées où se manifestent ses désirs." Pour les surréalistes, ce n'est pas le sens clair des images qui est important, mais son "principe subversif," le choc et les émotions qu'ils arrivent à provoquer chez le lecteur. La rencontre de ces mots créateurs d'images est alors un fait de "hasard objectif," car continue Breton "c'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière." (*Ibid.*) Et c'est bien cette fonction euristique de l'image poétique que l'on rencontre chez le poète martiniquais. Ces métaphores audacieuses qui arrivent à confondre des réalités pourtant éloignées, semblent bien être le fait de cet "hasard objectif" et ici, l'objectivité serait cette "passion furieuse de haine et d'espoir" qui cimente les termes les plus éloignés.

--- Liberté, ô ma grande bringue les jambes poisseuses de sang neuf...

--- Les mines de radium enfouies dans l'abysse de mes innocences...

--- Les mers pouilleuses d'Iles craquant aux doigts des roses

lance-flamme et mon corps intact de foudroyé...

--- Les orchidées pousseront leur douce tête violente de torturées

à travers la claire-voie que deux à deux font les paroles...

--- Il y a sous la réserve de ma lulette une bauge de sangliers
 il y a tes yeux qui sont sous la pierre grise du jour
 un conglomérat frémissant de coccinelles

--- L'Afrique chenillant jusqu'au pied hispanique de l'Europe
 sa nudité où la Mort fauche à large andains...

--- Comme la souris verte qui naît de la belle eau captive
 de tes paupières...

--- Nous frapperons le soleil de nos paumes grandes ouvertes
 nous frapperons le sol du pied nu de nos voix...

On ne pourrait faire le décompte de ces images "stupéfiantes de beauté
 37
 rares" qui se succèdent dans l'oeuvre poétique de Césaire et cela
 grâce au surréalisme. Paradoxalement c'est quand le poète semble se
 soumettre totalement à l'emprise de ce flux verbal inconscient que
 "l'absurdité gratuite des images" fait perdre à cette écriture son origi-
 nalité et cette puissance d'évocation exceptionnelle qui caractérise
 la haute poésie; dans cette prose poétique du Cahier par exemple:

Montez bleus de chimie d'une forêt de bêtes traquées
 de machines tordues d'un jujubier de chairs pourries
 d'un panier d'huîtres d'yeux d'un laci de lanière découpée
 dans le beau sisal d'une peau d'homme...

(Cahier, p.59)

Ces consonances pesantes et ces images anarchiques traduisent trop la
 violence mais n'évoquent que la confusion et non la révolte. On peut
 encore attribuer à un certain automatisme envahissant et excessif ces
 vers de Cadastre.

Bond vague de l'once sans garrot
 au zénith...
 glissé très rare de tes haras...

("Interlude," Cadastre, p.33)

Là encore, images et allitérations trop forcées ôtent toute fraîcheur à cette poésie. Heureusement ces excès sont rares chez Césaire, et tout poète a ses faiblesses. Comparez par exemple ces images qui nous paraissent hétéroclites à ces métaphores magnifiques du poète, maître de son verbe.

Liberté mon seul pirate, eau de l'an neuf ma seule soif
 amour mon seul sampang
 nous coulerons nos doigts de rire et de gourde
 entre les dents glacées de la Belle-au-bois-dormant.

("Batouque," Les Armes miraculeuses)

Si le but des métaphores poétiques est surtout de dévoiler le plus par le moins, cette évocation étonnante de précision et de raccourcis d'expression somptueuse, témoignent on ne peut mieux du pouvoir créateur du poète antillais. On saisit bien que le mot "pirate" qui est déjà un symbole de cette "liberté" renforce encore plus ce terme par l'idée de courage, de détermination et d'audace qu'il y ajoute. "L'eau de l'an neuf" représente toujours l'espoir têtu du poète de créer ce monde nouveau accordé au désir de l'Homme. Tout l'exotisme du mot "sampang" aussi bien que sa résonnance affective et sa signification, définissent la plus haute idée que le poète se fait de l'"amour": un frêle esquif pouvant affronter les tempêtes les plus

violentes. Et on comprend bien le geste du poète qui se veut "l'amant de cet unique peuple," (Cahier, p.123) essayant de ramener dans l'allégresse ce peuple à la vie, comme le prince charmant de la légende occidentale, réveilla la Belle-au-bois-dormant de son sommeil centenaire, par le seul pouvoir de son amour.

C'est surtout par l'image poétique et les métaphores qu'on identifie mieux encore les poètes surréalistes et ceux qui sont apparentés à cette école. Ce n'est pas que les surréalistes aient inventé le poème-image qui est une constante dans la tradition poétique, mais chez eux, c'est plus qu'une passion. Dans leur conception de la fonction de l'image poétique, la plupart des surréalistes se rejoignent dans leur déclaration. Ils affirment tous que le rôle des métaphores, des comparaisons et des images est de dévoiler une certaine réalité, une vérité essentielle: déchiffrer cette énigme du "Moi" profond par rapport à l'univers. Les proclamations abondent dans ce sens. "Chaque image à chaque coup (nous) force à réviser tout l'Univers," déclare Aragon tout au début du mouvement. "Les images sont, les images vivent et tout devient images," ³⁸ reprend Eluard pour qui ce fait du langage est une réalité, car, affirme-t-il encore: "Je n'invente pas des mots, mais j'invente des objets, des êtres, des événements et mes sens sont capables de les percevoir." ³⁹ La fin du dernier manifeste de Breton, Du surréalisme en ses oeuvres vives, paru en 1957, constitue une apologie de l'image poétique, "oeuvre vive" de l'écriture automatique qui traduit l'inconscient. Il y proclame résolument:

"L'attitude du surréalisme à l'égard de la nature est commandée avant tout par la conception initiale qu'il s'est faite de l'image poétique... cet extraordinaire grément d'étincelles ... mènent l'esprit à se faire du monde et de lui-même une représentation moins opaque." Tout l'art poétique de Césaire découle en grande partie de cette conception de l'image poétique instrument de connaissance, et toutes ses déclarations sont bien conformes à l'esprit surréaliste en la matière. Il déclare lui aussi: "L'image relie l'objet; achève, en montrant la face inconnue, d'accuser sa singularité, mais par la confrontation et la révélation de ses rapports; définit non plus son être mais ses ⁴⁰ Potentialités." (Mot en italiques dans le texte) Dans "Poésie et connaissance," Césaire déborde de lyrisme dans le plus pur style surréaliste.

C'est par l'image, l'image révolutionnaire, l'image distante, l'image qui bouleverse toutes les lois de la pensée que l'homme brise enfin la barrière... Et parce que l'image sans cesse dépasse le perçu, parce que la dialectique de l'image transcende les antinomies, à tout prendre, la science moderne n'est peut-être que la vérification pesante de quelques folles images lancées par le poète... Quand arrive au zénith le soleil de l'image, tout redevient possible. (Ibid.)

Outre ce culte passionné de l'image poétique, les surréalistes ont aussi en commun le refus d'un certain nombre de règles traditionnelles. Dans la poésie et la prose vraiment surréaliste, on ne trouve pas cet enchaînement logique des idées de l'écriture courante. Le poème

typiquement surréaliste se présente d'habitude comme une succession de propositions juxtaposées, générateurs d'images, mais sans lien grammatical logique; des suites de mots ou d'adjectifs accolés ou réunis par des prépositions, sans structure syntaxique définie, qui évoquent des métaphores; des comparaisons insolites de termes associés souvent par la conjonction "comme" qui font images... Cette rupture avec la tradition est encore accentuée par l'absence de rimes et de métriques et le plus souvent de ponctuation. C'est J. Monnerot qui aurait le mieux défini cette poétique. "La poésie vraiment surréaliste -- nous dit-il -- est informe comme l'eau qui coule." ⁴¹ Identifiant la poésie à la vie, les surréalistes semblent donner à leur écriture le cours linéaire d'une existence. Mais dans leur révolte contre le langage, ils ont dû recourir paradoxalement à toute une rhétorique savante héritée de la tradition. Césaire n'échappe pas à la règle.

A vouloir changer le langage, on risque aussi de n'être pas compris par les lecteurs habitués à l'écriture traditionnelle. Cette vision analogique de l'univers où les mots ne désignent pas souvent ce qu'ils semblent désigner peut paraître incompréhensible pour celui qui ignore le symbolisme et ce "chiffre du message personnel" du poète. Mais Breton s'élève contre toutes explications ou analyses logiques de cette écriture irrationnelle. Pour lui c'est la communication qui compte non le fait d'être compris. Il affirme: "Le but en matière de langage, assure-t-on, c'est d'être compris. Mais compris! Compris de moi sans doute, quand je m'écoute à la façon des petits enfants qui réclament

la suite d'un conte de fées." ⁴² Pour Césaire aussi l'essentiel est la communication, quoique bien souvent il explique son symbolisme.

... C'est une affaire de sensibilité, une affaire de sympathie... je trouve que ma poésie n'est pas hermétique. Je constate qu'un tas de gens parfaitement armés pour comprendre cette poésie ne la comprennent pas, et que beaucoup de gens qui n'ont aucune culture particulière ... beaucoup de gens du peuple la comprennent fort bien, à leur manière, bien entendu, mais ils la saisissent et souvent vont à l'essentiel... 43

L'essentiel pour les surréalistes est la vérité que dévoile l'image, "poésie de l'instant." Ce pouvoir de l'image poétique de représenter autre chose, ce n'est pas seulement la poésie surréaliste qui le revendique, c'est toute la poésie moderne. Mais ce principe chez les surréalistes est une démarche fondamentale. L'acte poétique pour eux est avant tout une manière d'éprouver le monde et de pousser à l'action. "L'image surréaliste est le langage réinventé; elle capte, au piège des mots, les rapports du réel." ⁴⁴ Césaire nous parle "d'Univers joué et mimé par le poète." Procédé d'expression fréquent dans tous les styles académiques, l'image verbale, au sens général, désigne une représentation symbolique d'un objet, donné par l'imagination. Dans un sens plus particulier, ce langage a le pouvoir de déclencher dans l'esprit, par association d'idées, une image autre que celle qui est directement attachée à ce mot. Si dans le premier cas on parle de métaphore, de comparaison, etc., dans le second cas, cette notion est plus ambiguë. Ce genre d'image se référant alors au pur fantasme

de l'imagination, on aborde un domaine plus profond et plus intime de l'esprit; ainsi comprises, ces sortes d'images relèvent plus encore de la psychanalyse. On comprend l'intérêt qu'ont pris les surréalistes à ces théories. L'image surréaliste participe pleinement de ces deux concepts et dans les deux cas c'est toujours un travail linguistique sur les mots que l'image met en relief. Ce que les surréalistes attendaient de l'inconscient, c'était de les libérer de la servitude de la Raison et de la Logique. De ces nouvelles combinaisons de mots que livrait l'automatisme psychique, ils espéraient amener à l'existence des lois et des vérités inconnues. "Alchimie du Verbe," c'est ce pouvoir du langage de transformer de simples mots en vérités essentielles comme ces alchimistes du passé qui prétendaient transmuter le plomb en or. Tous les surréalistes affirment leur croyance en cette vérité cachée, contenue dans le mot, en delà de sa signification ordinaire. Comme Rimbaud et bien d'autres encore, ils cherchent à inventer ce nouveau langage où les mots ne seraient plus cette auxiliaire logique de la pensée, mais garderaient leur pleine valeur dynamique. Ces "mots en liberté" de Breton, produit de l'automatisme psychique, en provoquant tout ce jeu complexe d'analogies et d'évocations, par leur résonnance affective en nous, aussi bien que par leur affinité entre eux, seraient alors à même de suggérer cette réalité poétique nouvelle. "Qu'est-ce qui me retient de brouiller l'ordre des mots, d'attenter de cette manière à l'existence toute apparente des choses," proclame André Breton. Il ajoute dans Les Mots sans Rides

que les mots doivent "devenir ou redevenir des créateurs d'énergie." ⁴⁶

Il précise encore dans son dernier Manifeste que pour "restituer le langage à sa vraie vie, il faudrait se rapporter d'un bond à la naissance du signifiant..." ⁴⁷ Tous les surréalistes se rencontrent dans cette surévaluation du pouvoir des mots; Césaire mieux encore.

Et c'est sur le mot copeau du monde, lèche secrète et pudique du monde, qu'il (le poète) joue toutes nos chances. Les premières et les dernières. De plus en plus le mot risque d'apparaître comme une notation algébrique qui rend le monde intelligible ... une manutention originale du mot peut rendre à tout moment possible une science nouvelle... Alors le temps sera de nouveau où l'étude du verbe conditionnera l'étude de la nature. ⁴⁸

Par ce pouvoir excessif accordé au langage, les surréalistes ne tendent à rien moins qu'à rejoindre ces croyances primitives des grands courants kabbalistes et philosophiques qui admettent cette antique conception du pouvoir créateur des mots. Dans la Genèse occidentale, Dieu ordonne aux éléments, et ils émergent du néant par le seul pouvoir de Son Verbe. A Adam, Il commande de nommer les animaux pour qu'il en devienne le maître. "Le poète vrai souhaite abandonner le mot à ses libres associations, sûr que c'est en définitive l'abandonner à la volonté de l'univers," proclame encore Césaire. Si les mots ne sont plus des signes linguistiques servant à désigner le "signifiant" mais se confondent avec l'être ou l'objet lui-même, agir sur les mots c'est aussi agir sur l'univers. Et c'est bien cette utilisation incantatoire du verbe et ce ton impérieux de la Genèse qu'on rencontre chez le poète

antillais, démiurge qui veut retrouver "le secret des grandes communications et des grandes combustions." (Cahier, p.59)

Je dirai orage. Je dirai fleuve. Je dirai tornade.
Je dirai feuille. Je dirai arbre... Qui ne me comprendrait pas ne comprendrait pas davantage le rugissement du tigre. (Ibid.)

Pour recréer ce monde à la mesure de l'homme, le poète qui commande aux éléments, veut donner à son langage "la puissance du geste, quand il s'écrit: "Je commanderai aux Iles d'exister." (Cadastre, p.82)
En dégagant les mots de leur signification littérale, le poète leur confère le pouvoir d'infléchir cette réalité et de recréer un nouvel ordre des choses.

Des mots?
Ah oui des mots!
Des mots? Quand nous manions des quartiers de monde
quand nous épousons des continents en délire...

(Cahier, p.87)

Ces mots du langage de l'opresseur, le poète Noir pour les adopter, doit encore leur attribuer son nouveau symbolisme, un sens autre que celui du langage traditionnel:

Raison je te sacre vent du soir
bouche de l'ordre ton nom?
Il m'est corolle du fouet.
Beauté je t'appelle pétition de la pierre.

(Cahier, p.7)

La conception du poète-magicien qui rendrait aux mots la puissance de l'acte, est une constante de la littérature universelle, aussi bien de la littérature écrite des traditions occidentales que de la tradition orale des sociétés dites primitives. Marcel Griaule⁴⁹ a souligné l'étroite parenté entre les mythes de la Genèse occidentale et ceux de la tradition africaine, particulièrement Dogon, qui confèrent aux mots ce même pouvoir créateur. Cette conception métaphysique du langage, essentielle dans la poétique surréaliste était loin d'être nouvelle dans la tradition littéraire française. Baudelaire veut faire de la poésie "une sorcellerie évocatoire," Rimbaud nous parle d'"alchimie verbale" et Mallarmé compare l'acte poétique à la "reprise du Grand Oeuvre des Alchimistes."⁵⁰ "Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant," est la formule célèbre de Rimbaud placée en exergue à la page de garde du premier numéro de la revue Tropiques. Cette citation indiquait aussi l'esprit de la revue. René Ménil pouvait ainsi proclamer:

Il plaît, à l'encontre de ce siècle où tant de célèbres bavards ont tant parlé, d'imaginer ce spectacle grandiose: un homme armé du pouvoir poétique, s'élevant fort au dessus de son peuple et bouleversant la vie sociale de son pays par un seul mot prononcé... Nul homme pratique ne pourra lutter avec cet homme poétique-critique -- car ajoute-t-il -- chacun sait que la parole du mage produit son effet avec la sûreté de la foudre. 51

C'est bien au surréalisme et à son ambition extra-littéraire qu'auraient abouti toutes ces croyances magiques et occultistes à la vertu exceptionnelle du verbe, et toutes ces tendances ésotériques du rôle

incantatoire et visionnaire de la poésie des traditions littéraires précédentes. Même dans son théâtre réaliste et historique, Césaire accorde le pouvoir du langage à ses héros. Patrice Lumumba pour attaquer l'oppression et la servitude et rendre l'Afrique à elle-même, ne possède que "l'arme miraculeuse" de la parole. A la veille de la défaite, il réplique à ceux qui l'exhortent à l'action:

Je n'ai pour moi que ma parole, je parle et j'éveille.
Je ne suis pas un redresseur de tort, pas un faiseur
de miracles. Je suis un redresseur de vie, je parle,
et rends l'Afrique à elle-même... 52

Dire, c'est donner un sens à l'Univers, infléchir l'être du monde, créer un ordre nouveau et une vie nouvelle et appréhender l'avenir. Le langage poétique qui manifeste l'inconscient, mieux encore que tout autre langage, doit avoir cette "puissance de pénétration," proclame encore Césaire dans sa quatrième proposition poétique.

Si l'énergie affective peut être douée de puissance causale comme l'a montré Freud ... il est permis de penser qu'à l'inouïe mobilisation de forces que nécessite la poésie, qu'à l'élan multiplié de chacune de ses forces, rien ne puisse résister.

("Quatrième proposition," Poésie et Connaissance)

L'exceptionnel pouvoir attribué au langage poétique a pour corollaire chez Césaire la libération de l'imagination qui permet d'élargir à l'infini les limites du réel et le pouvoir visionnaire du poète. Assailli par des visions inouïes, inconnues et intraduisibles, le poète antillais, incapable de fixer par l'écriture, ces vertiges et ces tourbillons,

reconnaît parfois son impuissance:

Il y a des tas de choses dont je ne sais pas le nom et
que je voudrais te dire...

("De forlonge," Cadastre, p.79)

C'est "l'imagination démentielle," pour Césaire, qui permettra au poète de définir l'indéfinissable, de créer et de concevoir. Là encore, il rejoignait les surréalistes qui eux aussi partagent cette conception et exaltent cette faculté. Le début du premier Manifeste de Breton est un éloge de l'imagination et de ses pouvoirs. "La seule imagination me rend compte de ce qui peut être, et c'est assez pour lever un peu le terrible interdit; assez pour que je m'abandonne à elle sans crainte de me tromper." ⁵³ On comprend bien que la multiplication des images et des métaphores, sous l'impulsion de cette faculté, permet d'autant plus de nouvelles représentations de la réalité. "Tout relève ⁵⁴ de l'imagination, de l'imagination tout révèle," affirme Aragon.

"L'imagination n'a pas d'instinct d'imitation; elle est la source et ⁵⁵ le torrent qu'on ne remonte pas," reprend Eluard. Deux des sept propositions de Césaire, exalte le dynamisme de cette faculté.

La démarche poétique est une démarche de maturation qui s'opère sous l'impulsion démentielle de l'imagination.

("Deuxième proposition," Poésie et Connaissance)

Et c'est bien "l'impulsion démentielle de l'imagination du poète qui suscite ces univers en furie où tous les êtres et les objets, les

éléments et les idées sont entraînés dans un vertigineux délire:

Des pluies comme on n'en voit jamais plus des noix
des feux Saint-Elme
des soleils lamés des nuits murmurées
des cathédrales aussi
qui sont des carcasses de grands chevaux rongés...
mais que les gens continuent d'adorer...

("De forlonge," Cadastre)

Mais si dans la deuxième proposition le poète martiniquais place l'imagination au centre de la démarche poétique, dans la cinquième, il place cette faculté au coeur même du poète:

Au contact merveilleux de la totalité intérieure et
de la totalité extérieure, perçues imaginativement
et conjointement par le poète, mieux en le poète,
se font de merveilleuses découvertes.

("Cinquième proposition")

Césaire, on le voit bien, confond lui aussi les deux concepts de l'imagination: la faculté de représentation et l'acte hallucinatoire totalement subjectif.

L'Art Poétique de Césaire rejoint encore plus les théories surréalistes dans cette ambiguïté essentielle qui définit le mouvement, et qui provient surtout de l'ambition démesurée du surréalisme de concilier l'inconciliable. Césaire aussi compte y arriver par l'acte poétique: "Voilà résolues par l'état poétique -- écrit-il -- deux des antinomies les plus angoissantes qui soient: l'antinomie de l'un et
56
de l'autre, l'antinomie du moi et du monde." La succession des

sept propositions de l'Art poétique césairien qui renvoie simultanément de l'objectif au subjectif, du réel à l'imaginaire, du rêve à l'action est en elle-même indicatrice de son caractère contradictoire. L'énoncé du corollaire souligne encore plus ces éléments et ces champs de force contraires qui confèrent au poète le pouvoir de voyance et de connaissance.

Le poète est cet être très vieux, très neuf, et très complexe qui aux confins vécus du rêve et du réel, du jour et de la nuit, entre présence et absence, cherche et reçoit dans le déclenchement soudain des cataclysmes intérieurs le mot de passe de la connivence et de la puissance.

("Corollaire

Césaire retrouve les surréalistes dans toutes leurs contradictions. (Comme eux il adhère avec le même enthousiasme au freudisme et au marxisme.) En faisant lui aussi appel à l'automatisme verbal inconscient qui ferait du poète un "simple enregistreur d'image" et non le créateur inspiré, il déprécie l'acte d'écrire alors qu'en même temps il exagère le pouvoir du langage. Il exalte aussi bien l'action que le rêve et comme Breton nous parle de vision prémonitoire et semble partager les théories de celui-ci, quand il proclame avec assurance:

Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à mettre en berne le drapeau de l'imagination... Et le peintre Chirico accroche d'autorité sa blessure future au front d'Apollinaire. Et le poète André Breton vers l'an 1924 associe d'autorité le mot guerre au nombre 1939... Et le peintre Rousseau invente la végétation tropicale... Et le poète Rimbaud écrit Les Illuminations... 57

Plus tard le théoricien martiniquais sera moins péremptoire dans ses déclarations; avec prudence, il répondra à L. Kesteloot au sujet de sa création poétique: "La seule chose évidente est que dans un tel domaine, on ne peut se diriger qu'à tâton et que le créateur n'y voit pas plus clair que le critique."⁵⁸ Mais le poète malgré tout ne reniera jamais -- comme d'autres surréalistes -- ni ses écrits antérieurs ni ses oeuvres de jeunesse, quoiqu'il ait retranché de l'édition définitive de Cadastre un certain nombre de vers surréalistes.

C'est encore en se référant à la conception césairienne de l'humour, telle qu'elle est formulée dans Poésie et Connaissance, qu'on peut encore le rapprocher des surréalistes européens. L'intérêt que manifeste Césaire pour l'oeuvre de Lautréamont, semble bien être en fonction de la dialectique de l'humour, du créateur de Maldoror.

Le premier Lautréamont intégra l'humour dans la poésie.
Le premier il découvrit le rôle fonctionnel de l'humour.
Le premier il nous fit sentir que ce que l'amour a
commencé, l'humour a puissance de continuer. 59

Cet éloge de l'humour et de sa puissance en définit aussi bien le concept surréaliste: l'humour mode d'expression littéraire et attitude en face de l'existence. L'humour pour les surréalistes est la marque de la plus grande insoumission aux valeurs traditionnelles. En tant que tel, l'humour ne cherche nullement à dégager de la réalité les seuls aspects insolites et plaisants, c'est aussi une révolte contre cette réalité et les conditions coutumières de l'existence. L'humour est pour le poète martiniquais son acte ultime quand sa violence verbale,

ses blasphèmes et ses injures n'arrivent pas à convaincre, à réveiller cette "négraille" vautreée dans la résignation et la médiocrité par des siècles d'asservissement de frustration et d'assimilation. Rappeler à son peuple ses origines qu'il veut oublier, sera tout à la fois un acte de fierté mais aussi paradoxalement, un acte de démystification dans l'ironie, de cette condition de Nègre imposée par l'opresseur et acceptée par l'opprimé. Car nous dit le poète: "Seul l'humour m'assure que les plus prodigieux retournements sont légitimes. Seul l'humour m'avertit de l'envers des choses." (Ibid.) C'est surtout dans le Cahier d'un Retour au Pays Natal qu'on trouve cette dimension de l'humour césairien quand il exagère dans l'ironie cette réalité pénible à entendre.

Je veux avouer que nous fûmes de tout temps d'assez
piètres laveurs de vaisselles, des cireurs de bottes
sans envergure ... et le seul indiscutable record
que nous ayons battu est celui d'endurance à la
chicotte.

(Cahier, p.97)

C'est aussi l'absurdité d'un comportement qu'il dénonce quand il se moque de "ceux qui disent ne faites pas attention à ma peau noire c'est le soleil qui m'a brûlé..." (Cahier, p.143) L'humour s'il détruit symboliquement la consistance du réel, peut être aussi source de révolte. Césaire le comprend quand paradoxalement sur un ton sarcastique, il décrit ces atrocités dont le rappel semble humilier ses congénères. Ici, l'humour est réellement noir et subversif.

... Et l'on nous marquait au fer rouge, et nous dormions dans nos excréments et l'aune du drap anglais et la viande salée d'Irlande coûtaient moins cher que nous, et ce pays était calme, tranquille, disant que l'esprit de Dieu était dans ses actes.

(Cahier, p.98)

L'ironie grinçante de cette évocation est encore accentuée par la sérénité de la conclusion. L'humour qui fait ressortir les contradictions, est ici plus efficace que tout un long discours sur l'esclavage et la religion. Césaire se sert encore de toutes les formes de l'humour traditionnel, dans sa poésie aussi bien que dans son théâtre. Ses accents les plus lyriques et sa prose la plus solennelle sont souvent coupés de traits d'esprit. Il affirme lui-même:

C'est l'humour qui m'assure qu'il est aussi vrai de dire que le larron fait l'occasion que de dire "l'occasion fait le larron." 60

Ces calambours poétiques sont assez fréquents chez le poète, mais ne sont pas tous très originaux. Par exemple quand il écrit: "Dans cette forêt, il faut être bête comme Christ et choux pour être crucifié..." Mais d'autres fois le jeu des allitérations et des associations d'idées, donne toute une nouvelle dimension à ces calambours.

Et le lit de planches où s'est levée ma race de ce lit de planches avec ses pattes de caisses de Kérosine comme s'il avait l'éléphantiasis le lit.

(Cahier, p.53)

C'est toujours la dénonciation par l'humour d'une réalité sordide.

Parfois l'humour est plus direct. Le poète Noir parodiant Lautréamont se moque des Remords ridicules de ses congénères qui se croient marqués par les fers de l'esclavage et cette culpabilité biblique d'une faute noire mal définie.

... est-ce qu'on tue le Remords, beau comme la face de stupeur d'une dame anglaise qui trouverait dans sa soupière un crâne de Hottentot?

(Cahier, p.59)

On trouve encore dans le Cahier, toutes sortes d'aphorismes, de brèves réflexions ironiques dont la fonction est de dévoiler en un instant, un comportement ridicule, une condition insensée. Les traits d'union qui relient parfois les mots de ces brèves formules, indiquent qu'il faut les prononcer "en un seul mot." (Indication de l'auteur)

Les nègres-sont-tous-les-mêmes. Je-vous-le-dis
les vices-tous-les-vices, c'est-moi-qui-vous-le-dis
l'odeur-du-nègre, ça-fait-pousser-la-canne
rappelez-vous-le-vieux-dicton:
battre-un-nègre, c'est le nourrir.

(Cahier, p.91)

Il arrive aussi au poète de tirer parti des rencontres cocasses de mots, dont les associations illogiques (homophonies), donnent au vers une apparence absurde, mais qui ont toujours pour le poète cette même fonction désaliénante.

Et vous savez le reste
 Que 2 et 2 font 5
 que l'arbre tire les marrons du feu
 que le ciel se lisse la barbe ... et caetera...

(Cahier, p.73)

Particularisme de Césaire et son originalité

Malgré ces caractéristiques nettement surréalistes de l'oeuvre poétique de Césaire, et ses déclarations formelles à ce sujet, il existe néanmoins une certaine ligne de démarcation entre le poète martiniquais et ses frères spirituels de la Métropole. L'écriture automatique, telle que définie par Breton dans son premier Manifeste, était avant tout une expérience spirituelle et les surréalistes au début du mouvement accordaient une plus grande importance à la pratique de cette écriture qu'à ses résultats. Breton a toujours insisté sur le caractère hypothétique de cette écriture et la passivité du sujet à l'écoute de cette dictée. Césaire qui rejoint parfois Breton en théorie est loin de partager cette conception dans la pratique. Son écriture est visiblement savante et élaborée. "Le maître magnifique de sa langue," nous dit Senghor avec raison. Breton lui-même écrit qu'il "manie" la langue française. D'ailleurs le poète avoue dans son Entretien que c'est "le poète qui fait son langage" et bien qu'il fasse appel à l'inconscient, la poésie naît chez lui d'une certaine "Maturation." "En général, je porte les choses très longtemps en moi. (Je considère que ce moi n'est pas un gouffre, c'est un lieu de maturation.) Je les porte longtemps en moi,

et puis elles sortent et je les préfère. A ce moment-là, c'est de la
 61 poésie." C'est loin de la passivité du sujet surréaliste. Malgré
 un certain intérêt théorique, le caractère récréatif des "jeux sur-
 62 réalistes," qui sont décrits avec force détails dans leur revue,
 est évident. Eluard dans Donner à Voir se souvient de ces "soirs
 passés à créer avec amour tout un peuple de cadavres exquis" -- et de
 conclure -- "Nous jouions avec les images, il n'y avait pas de perdant."
 Certes, les surréalistes vont bien évoluer par la suite, et la plupart
 abandonneront ces "jeux" de leur jeunesse. Césaire, lui, ne s'exercera
 jamais à ces pratiques, il affirmera toujours que "la poésie ne peut
 63 être un jeu même sérieux, une occupation même honorable." Pour lui
 la littérature ne peut être qu'engagée, et il souligne encore:

Un Martiniquais qui ferait de l'art pour l'art! Cela
 signifierait qu'il n'a jamais regardé en face de lui
 ou à côté de lui. Il y a une sorte d'intolérance de
 la situation collective, cela m'engage. 64

Ces caractéristiques ethniques, géographiques et sociales qui particu-
 larisent l'engagement politique de Césaire et sa révolte, le séparent
 plus encore des surréalistes du cénacle parisien. Le poète martiní-
 quais sera toujours au service de l'action. Il ne pratiquera jamais
 les spéculations théoriques et autres expériences surréalistes, comme
 "le sommeil hypnotique" et d'autres activités médianimiques du début
 du surréalisme qui ne sont pas sans analogie avec les pratiques occultes.

Faisant appel à l'inconscient et aux théories de Freud -- toujours
 d'une manière équivoque -- les surréalistes feront du rêve une forme

de connaissance privilégiée, et ils lui donnent une valeur prémonitoire. Malgré les déclarations lyriques du théoricien à ce sujet, on ne trouve aucun récit onirique dans l'oeuvre du poète antillais, ni cette conception du rêve qui s'épencherait dans la vie comme le contenu des mêmes Vases Communicants. On peut plutôt parler d'imagination onirique chez Césaire. L'"imagination démentielle" dont parle le poète, semble bien provoquer des images de rêve dans sa poésie. Ces visions et ces hallucinations que le poète nous impose, font réellement penser à une atmosphère féerique et au merveilleux des rêves et des contes.

Nichés, les rêves... Et j'entends dispersé dans le fracas des blocs de sang heurtés, le dernier boniment:
 "Monsieur le soleil est un gâteau de mastic fort mal fait que vous défoncez à coup de maillet. Madame votre corps astral se promène parmi les fleurs."
 Arrière les cadavres de nains! Arrière les cadavres de géants acromégaliques! Arrière l'intendance du passé! 65

C'est bien l'ambiance fantastique d'Alice au Pays des Merveilles et le poète se souvient même de ces fameux "boniments." Univers fantasmagorique des contes où les éléments perdent leur fonction naturelle, où les objets changent d'usage; vision incohérente et fluide du rêve. Mais là encore, le langage second ne fait que traduire les obsessions du poète révolté. Ces fantasmes sont bien loin de cette Vague de Rêves des surréalistes qui donnent accès au monde merveilleux de la surréalité où l'homme enfin débarrassé de toutes contraintes peut s'unir pleinement à l'univers. C'est que cette union n'est pas toujours possible 66

pour le poète martiniquais. Si pour les surréalistes l'acte poétique est avant tout un acte de réconciliation du "Moi" et du "Monde," chez Césaire, cet accord est parfois impossible et le poète semble refuser obstinément cet univers quand bien même il voudrait l'étreindre.

A mesure que se mourait toute chose
je me suis élargi, je me suis élargi
et ma conscience plus large que la mer
j'éclate. Je suis le feu je suis la mer
le monde se défait. Mais je suis le monde...

(Les Armes miraculeuses, p.20)

Ce monde en délire qui se confond et se défait avec le destin du poète, semble exprimer l'amertume de sa lutte incertaine. A la fin du poème, l'univers qui s'étire dans un craquement de "maternité" pour accoucher d'une merveilleuse aurore tropicale, n'annonce qu'un espoir aussitôt effacé:

... Dors ma cruauté pensais-je. L'oreille collée au sol
j'entendis passer Demain. (Ibid)

L'acte poétique chez Césaire est presque toujours lié à cette amertume, à une certaine intolérance de ce monde auquel il voudrait s'accorder et qui est aussi son univers à lui, la Martinique.

Ce pays est maudit
ce pays baille ayant craché l'ankylostome Cuba...

Les veines de la berges s'engourdissent
d'étranges larves
nous et nos frères...

("Les Chiens se taisent")

Les Antilles, "cul de sac innommable" de la faim, de la misère, et de l'oppression; pour décrire cet univers sans espoir, tout un répertoire de mots expressifs évoquant la répugnance et le dégoût, reviennent sous la plume du poète, surtout dans Le Cahier.

Ici la parade des risibles et scrofuleux bubons, les poutures de microbes très étranges, les poissons sans alexitère connu, les sanies de plaie bien antique, les fermentations imprévisibles d'espèces putrescibles...

(Le Cahier, p.41)

C'est que le poète écrit avant tout pour ses compatriotes, "cette foule crieuse si étonnamment passée à côté de son cri de faim, de misère, de haine, de révolte, cette foule si étrangement bavarde et muette..." (Le Cahier, p.33) Le dégoût qu'éprouve le poète jusqu'à la nausée en présence de cet amas de misère, d'injustice et de résignation, il veut le partager avec ses frères, ébranler leur inertie, les lancer dans "quelque noble aventure," à l'exemple d'Haïti dans le passé "où la négritude se mit debout pour la première fois." (Le Cahier) Mais le poète s'identifie aussi à ce pays jusqu'au tréfond de lui-même.

Et je dirai à ce pays dont le limon entre dans
la composition de ma chair:
J'ai longtemps erré et je reviens vers la hideur
désertée de vos plaies...
je viendrai à ce pays mien et je lui dirai
embrassez-moi sans crainte...

(Cahier, p.61)

Le retour aux enfers de son pays natal, se confond chez le poète avec

l'itinéraire passionné et dramatique dans les profondeurs de son moi, et ici Sartre l'a aussi bien compris: "Au fond de lui-même le sur-réaliste blanc trouve la détente; au fond de lui-même, Césaire trouve l'inflexibilité fixe de la revendication et du ressentiment."⁶⁷

Revendication dans la démente et la démesure, ressentiment du petit-fils d'esclave qui se souvient des rapt, des massacres et de toutes ces atrocités d'un récent passé historique. Le poète est toujours obsédé par ces souvenirs et il crie bien souvent sa rancœur avec véhémence:

Dans ma mémoire sont des lagunes
Elles sont couvertes de têtes de morts
Elles ne sont pas couvertes de nénuphars...

(Cahier, p.91)

Mes souvenirs brament le rapt... le carcan...
le baracoon... le négrier...

(Les chiens, p.165)

Ce sont ces souvenirs obsédants et cette rancune tenace qui confèrent à la révolte du poète martiniquais une toute autre dimension que celle des surréalistes européens, contestant leur propre société et limitant ainsi leur violence. Le poète nègre voudrait littéralement saborder cette société ennemie qui au nom de ses valeurs, a permis les marchés d'esclaves, l'exploitation et la misère actuelle de son peuple et de sa race.

Sachez-le bien:

je ne joue jamais si ce n'est à l'an mil

je ne joue jamais si ce n'est à la Grande

Peur

Accommodez-vous de moi. Je ne m'accommode pas de vous!

(Cahier, p.87)

La seule chose qui vaille la peine pour le poète, il le dit clairement:

"La Fin du monde parbleu." Quant à cette Raison abhorrée, le surréaliste noir la confond tout simplement avec cette société qui en a fait sa valeur essentielle. "Nous vous haïssons vous et votre Raison, nous nous réclamons de la démence précoce, de la folie flamboyante, du cannibalisme tenace..." (Cahier, p.73) C'est quand le poète arrive à ce degré de "fureur" porté à son paroxysme, qu'il nous livre ces cascades d'images étincelantes d'univers en fusion, énorme destruction en vue d'une création nouvelle, libérée et purifiée.

Nous chantons les fleurs vénéneuses
les ciels d'amour coupés d'embolie
les matins épileptiques le blanc embrassement des
sables abyssaux, des descentes d'épaves
dans les nuits foudroyées d'odeurs fauves...

(Cahier, p.83)

Fort souvent, comme le remarque la critique, ces cris et ces anathèmes débouchent sur un constat d'échec. "Puis c'est l'inévitable retombée," conclut aussi Aristide Maugée analysant l'oeuvre de son compatriote dans la revue Tropiques. C'est que se voulant engagée, l'oeuvre

poétique fait corps avec des problèmes politiques, culturels et sociaux. Le poète toujours associé au politique, impuissant à changer le cours de l'Histoire et l'horizon bouché de son Ile, n'a que le recours aux mots pour exprimer sa révolte, sa colère et son désespoir. Vouloir réunir dans un même élan la révolte surréaliste et son individualisme exalté, la négritude définie à la fois comme agressivité et fraternité, le déterminisme marxiste et son messianisme, explique bien des contradictions chez le poète et le politique. Sa poésie porte la marque de cette incompatibilité entre l'absolu qu'il poursuit et les moyens dont il dispose. Les deux grands symboles politiques de son théâtre, Lumumba et le roi Christophe d'Haïti, doivent eux aussi confronter à la fin, la certitude d'une défaite peu adoucie par l'évidence de l'espoir. Dans la plupart des poèmes de Césaire, on retrouve presque toujours cette alternance entre la violence purificatrice, l'espoir tenace, l'angoisse de l'échec et cette note de désespoir qui assombrit parfois la perspective poétique.

Quelque part dans le monde un tam-tam bat ma défaite...

(Les Armes)

Rien ne viendra et la saison est nulle...

(Soleil Coup Coupé)

L'oreille collée au sol, j'entendis passer demain...

(Les Armes)

Dénouant la longe d'une douleur nous pleurons

(Cadastre)

Mais il arrive aussi au poète quand il "commande à ces Iles d'exister," de prophétiser des lendemains merveilleux, des Antilles de rêve. Il trouve alors les mots les plus exquis de la faune et de flore tropicale pour chanter ces "pays magnifiques pleins de soleils et de perroquets ... pays d'anses, de palmes de pandanus." Dans ces moments de détente, l'écriture du poète est aussi détendue et retrouve en un instant le langage traditionnel de la poésie descriptive et parfois même le rythme régulier de l'alexandrin.

Je veux entendre un chant où l'arc-en-ciel se brise
où se pose le courlis aux plages oubliées
je veux la liane qui croît sur le palmier...

(Ferrement, p.70)

Mais rares sont les paroles d'espoir, et les aubes grandioses des Antilles qu'évoque le poète sont plutôt éphémères et ses lendemains incertains. Impuissant alors à agir sur la réalité, il est gagné par le désespoir et cela nous donne ses poèmes les plus sombres. Le poète qui n'est pas compris par son peuple, parle souvent de "partir," de quitter cet amas de misères pour d'autres cieux plus cléments, mais sans trop y croire.

Je pars, je n'arriverai point. C'est égal, mais je
pars sur la route des arrivées avec mon rire prognathe;
je pars. Le trisme du désespoir ne déforme point
ma bouche.

(Les Armes, p.80)

On le comprend. Au delà de l'angoisse de ce départ incertain, on

discerne bien l'espoir constant du poète, lié à son Ile par son amour démesuré pour son peuple et sa race. "Un amour qui jaillit d'un amour plus vaste et plus fondamental: l'amour de la vie et le besoin d'un monde réconcilié." ⁷⁰ C'est encore dans cette conception de l'amour que se manifeste la différence entre Césaire et les surréalistes européens. Malgré leur dissension idéologique très profonde, Aragon, Eluard et Breton resteront toujours fidèles à un même idéal de l'amour et de la femme. L'amour est la plus grande source d'inspiration surréaliste surtout à ses origines. Aragon proclame en 1924: "Il n'y a pour moi, pas une seule idée que l'amour n'éclipse. Tout ce qui s'op- ⁷¹ pose à l'amour sera anéanti s'il ne tient qu'à moi." Il ne faudrait pas assimiler cette ferveur, à cette tradition de l'amour courtois ou platonique. Les surréalistes idéalisent eux aussi la femme, mais leur univers amoureux est surtout érotisé par le principe de satisfaction sexuelle. C'est surtout le désir qui domine leur sensibilité, car pour eux, "l'amour charnel ne fait qu'un avec l'amour spirituel." Breton exalte cet Amour Fou (titre d'un ouvrage de Breton) débarrassé des tabous sexuels, des refoulements du désir et des contraintes sociales. On ne retrouve nullement cet accent particulier de l'amour chez le poète martiniquais. Dans son oeuvre, le thème de l'amour est presque toujours lié à un symbolisme: la liberté ou la race. Jamais il ne citera nommément sa femme ou aucun nom d'autres femmes, ce qui est courant chez les autres surréalistes. Dans "Chevelure," (Cadastre, p.26) malgré "l'étreinte" du poète, la femme aimée ne représente qu'une

figure abstraite.

Et toi

séjour de mon insolence de mes tombes de mes trombes

crinière paquet de liane espoir fort des naufragés

dors doucement au tronc méticuleux de mon étreinte

ma femme

ma citadelle

Breton avait bien compris cette pudeur du poète à l'égard de sa femme, quand il compare la beauté de Suzanne Césaire à "la flamme d'un punch,"⁷² mais dédie cérémonieusement son article "A Madame." Chez Césaire, on ne trouve aucune de ces descriptions voluptueuses du corps féminin qui caractérisent aussi les surréalistes parisiens. On trouve bien une description plus ou moins précise dans Cadastre.

Tu ouvriras tes paupières qui sont un éventail très beau
une saison triomphante des saisons les plus rares
ce sera tes cheveux...

("Antipode," Cadastre, p.58)

C'est bien loin de ces représentations érotiques de Breton ou d'Aragon. Mais là encore, le titre "Antipode" donné à ce poème est bien le contraire de cette union totale du corps et de l'esprit que réclame le surréalisme; le poème sous-entend un autre symbolisme, nullement en rapport avec l'amour. Bien souvent le thème de l'amour chez le poète antillais se rattache à l'amour de son peuple dont il veut être

à la fois le Père, le Fils, l'Amant et le Mari. Le poète lui-même qualifie cet amour de "tyrannique," car ce qu'il réclame c'est d'être "un homme de terminaison et d'initiation aussi bien que commissaire de son sang et homme d'ensemencement." (Cahier, p.123) L'acte poétique est parfois pour Césaire un acte d'amour merveilleux avec "ce peuple unique," et son Ile.

Iles annelées, unique carène belle
Et je te caresse de mes mains d'océan. Et je te vire
de mes paroles alizées. Et je te lèche de mes
langues d'algues. Et je te cingle hors-flibuste.

(Cahier, p.135)

Le thème de l'amour débouche parfois sur un symbolisme plus large d'amour universel, car le poète toujours proclame:

Vous savez que ce n'est point par haine des autres races
que je m'exige bêcheur de cette unique race
ce que je veux c'est pour la faim universelle
pour la soif universelle...

(Cahier, p.125)

Mais c'est surtout au symbolisme de l'univers que sont liés la sexualité et le thème de la femme chez Césaire. Il sexualise la nature et toutes les formes de vie en un acte d'amour où la terre et le soleil se rejoignent dans une même androgynie. Tantôt, c'est la terre qui prend les attributs masculins: "La terre ne fait plus l'amour avec le soleil," se plaint le poète. Tantôt c'est le soleil qui prend ces attributs: "Le soleil est un grand maître qui viole jusqu'à la trans-

parence le sexe étroit du crépuscule." ("Les Pur-Sang," Les Armes, p.12) Sartre a bien souligné ce caractère androgyne et ce sentiment cosmique de la sexualité, qui pour lui, caractérisent les poètes noirs, en contact très intime avec la nature.

Il (le poète noir) est tour à tour la femelle de la nature et son mâle, et quand il fait l'amour avec une femme de sa race, l'acte sexuel lui semble la célébration des mystères de l'être... Ainsi la négritude en sa source la plus profonde est une androgynie. 73

Ce panthéisme sexuel des poètes négro-africains est évident, mais Sartre est loin d'avoir raison quand il accorde cette particularité aux seuls poètes de la négritude et ajoute encore qu'il faudrait remonter à "Lucrèce, poète paysan" de la Rome antique pour trouver un tel précédent. Pour bien des surréalistes aussi l'image poétique de la femme est participante d'une création et non seul objet de contemplation. Cet accord des symboles naturels et sexuels est bien visible chez Eluard quand il chante la femme élue:

Tu te lèves l'eau se déploie
tu te couches l'eau s'épanouit
tu es l'eau détournée de ses abîmes
tu es la terre qui prend racine... 74

Dans cet admirable cantique, L'Union Libre, Breton lui aussi confond la femme avec tous les éléments de l'univers: aussi bien animal que minéral et végétal.

Ma femme à la chevelure de feu de bois...

A la langue d'ambre et de verre frottés...

Ma femme aux fesses de printemps
Au sexe de glaïeul...

("L'Union Libre," Clair de Terre, p.93)

A part ce climat érotique du poème, volontairement recherché par Breton, ce symbolisme sexuel associé aux forces cosmiques, est sensiblement le même chez les "Orphées Noirs" de Sartre.

Corps féminin île retournée...

Corps féminin marche de palmier...

chante aussi Césaire dans "Dit d'errance." (Cadastre, p.91) Il en est de même du mythe de l'Androgyne, être à la fois masculin et féminin, qu'évoque ce dernier à propos de la négritude. Ce thème se retrouve aussi bien dans la mythologie surréaliste, et Breton s'y réfère explicitement dans son manifeste..

Il y va ... au premier chef, de la nécessité de reconstitution de l'ANDROGYNE PRIMORDIALE dont toutes les traditions nous entretiennent, et de son incarnation, par dessus tout désirable, à travers nous... 75

76

Ce mythe qui inspire aussi bien d'autres surréalistes symbolise plus que tout autre, la complémentarité absolue de l'homme et de la femme qui serait à même d'ouvrir pour les surréalistes ces portes d'un monde nouveau "où par définition, il ne saurait plus être question de mal, de chute ou de péché..." 77 Cette conception est peut-être différente

du panthéisme sexuel négro-africain, mais là aussi on retrouve toujours ce thème poétique commun du symbolisme sexuel, dont la fonction est de rattacher le groupe au cosmos.

De la négritude

Comme on le voit il existe bien des affinités entre le surréalisme et certains aspects de la négritude; ces deux mouvements se rejoignent encore plus dans une même impossibilité à se définir d'une façon précise.

Césaire et Senghor qui ont voulu les premiers, rassembler les thèmes de la négritude en un corps de doctrine cohérente, nous proposent à eux deux, plus d'une dizaine de définitions dont chacune met en relief un aspect de ce concept. Ils définissent tour à tour la Négritude, en
78
diverses formules comme: a) L'expression d'une race opprimée.

b) Un instrument de lutte et de libération. c) La manifestation d'une manière d'être particulière. Si ces deux théoriciens s'accordent sur ces concepts, ils semblent vouloir accorder une valeur privilégiée et parfois exclusive à l'un des aspects de leur définition. Pour Césaire la Négritude est surtout "un fait" qui implique une attitude déterminée du Noir en face de la vie. Il souligne que la Négritude est la "conscience d'être noir, simple reconnaissance d'un fait, qui implique
79
acceptation, prise en charge de son destin de noir, de son histoire et de sa culture."

Senghor qui accorde une valeur toute particulière au fait culturel aux dépens de la politique, estime que la Négritude est une forme d'expression littéraire. Il écrit que "La monotonie

du ton c'est le sceau de la négritude, l'incantation qui fait accéder
à la vérité des choses." ⁸⁰ Mais l'aspect du concept qu'il veut

privilegié ("sa définition préférée" -- nous dit L. Kesteloot) se
résume dans cette formulation: "la négritude est le patrimoine
culturel, les valeurs et surtout l'esprit de la civilisation négro-
africaine." ⁸¹

Le concept de Césaire quand celui-ci parle d'histoire
et de culture semble rejoindre celui de Senghor, mais ces deux défini-
tions sont plutôt différentes. Senghor voit dans l'homme noir un être
d'essence tout à fait particulière, possédant des valeurs innées
différentes du Blanc surtout dans sa manière de comprendre et d'inter-
préter le monde. Il écrit dans Liberté I Négritude et Humanisme:

(Le Nègre) vit traditionnellement de la terre avec la
terre, dans et par le cosmos. C'est un sensuel, un
être au sens ouvert, sans intermédiaire entre le sujet
et l'objet, sujet et objet à la fois ... il sent plus
qu'il ne voit... Le Nègre n'est pas dénué de raison,
comme on a voulu me le faire dire. Mais sa raison
n'est pas discursive; elle est synthétique... La
raison blanche est analytique par utilisation, la
raison nègre, intuitive par participation. ⁸²

Ce profil psychologique senghorien qui ferait des Noirs des êtres
semblables partout, et inchangés depuis ses origines, est fort sédui-
sant. Mais le théoricien n'arrive pas à convaincre, dans l'impossi-
bilité où il se trouve, d'appuyer ses argumentations, sur des données
scientifiques rigoureuses. C'est en effet faire peu de cas des
influences du milieu et de son inévitable évolution, et de ses non
moins inévitables métissages raciaux et culturels. D'ailleurs toutes

les civilisations en cours d'évolution ont été agricoles: l'Afrique n'échappe pas à la règle. On comprend mal comment ces caractéristiques senghoriennes pourraient aussi bien englober l'Africain des tribus, sans contact presque avec l'extérieur, ceux "élitisés" en rapport constant avec d'autres civilisations et leurs congénères d'Amérique plus ou moins assimilés à un différent mode de vie. On discerne sur-
83
tout dans ces théories, l'influence de Levy-Bruhl qui voyait dans l'homme primitif un être sensuel et mystique, essentiellement affectif, chez qui l'instinct et le sentiment dominant la Raison. Mais ce savant anthropologue eut le courage de renier plus tard dans ses Carnets la plupart de ses théories et de reconnaître qu'il n'existait aucune différence qualitative entre la mentalité dite "primitive" et celle soi-disant évoluée. Senghor subit encore bien d'autres influences et il reprend quelquefois Sartre, mais en partie. On peut lire dans "Orphée Noir" (introduction à l'Anthologie de Senghor) cette définition de la Négritude: "La négritude pour employer le langage heideggerien, c'est l'être dans le monde du Nègre." Plus loin, Sartre rappelle encore cette distinction de Bergson entre l'intelligence et l'intuition, concept qui pourrait expliquer cette différence entre la poésie du Noir, en communion intime avec la nature et celle de l'européen plus intellectualisée. Il nous parle alors de "poésie d'agriculteur (qui) s'oppose ici à une prose d'ingénieur ... que le noir est d'abord un paysan, le grand mâle de la terre, (car) labourer, planter, manger, c'est faire l'amour avec la terre."
84
Ce sont à peu près les termes

de Senghor et cette définition existentielle du Nègre -- partant, rattaché à un état permanent -- l'essentiel de sa doctrine. Bien des critiques pour expliquer cet aspect exclusif du concept senghorien de la Négritude, citent ces passages de Sartre, mais sans se référer à l'ensemble de son essai. Ils ont tort. Sartre ne cautionne nullement Senghor et d'ailleurs aucun autre aspect de cette Négritude qu'il exalte. Ses argumentations à ce sujet n'ont été qu'un moment de sa dialectique et il le dit lui-même: "En fait la négritude apparaît
85
comme le temps faible d'une progression dialectique..." Sartre en posant le problème en terme dialectique avait choisi le mythe d'Orphée pour cristalliser ses argumentations: descente orphique de ces poètes aux enfers éclatantes de l'âme noire, quête de l'Afrique perdue et prise de conscience sublime. L'aspect négatif de cette logique, démontrait cette démarche chimérique et vaine, comme le voulait d'ailleurs la légende évoquée. Orphée doit perdre à jamais Euridice ayant commis la faute de regarder en arrière, et transgresser ainsi l'ordre cruel des dieux. "Dans le moment que les Orphées noirs embrassent le plus étroitement cette Euridice, ils sentent qu'elle s'évanouit entre leurs
86
bras." C'est là sa conclusion, et il l'exprime encore formellement:

La négritude est pour se détruire, elle est passage et non aboutissement, moyen et non fin dernière. (Ibid.)

Ces conclusions, on le comprend bien, allaient soulever des polémiques passionnées tant dans le monde de la critique que des écrivains noirs. En soulignant avec force "l'ambiguïté émouvante" de ce concept, Sartre

en avait aussi bien décrit certaines lignes de forces contraires: le refus du passé et son exaltation, l'humanisme et l'agressivité, l'amour et la révolte, les valeurs objectives politiques et sociales et celles subjectives psychologiques et culturelles. Du refus total à l'acceptation sans condition, on aura bien d'autres variantes de la négritude. Parmi les anciens, René Ménégoz voit dans la négritude une doctrine réactionnaire, élaborée "par des intellectuels issus de la petite bourgeoisie coloniale dans le but de résoudre, dans la perspective de cette bourgeoisie, les problèmes posés par la lutte de libération dans les colonies françaises."⁸⁷ Frantz Fanon mettra l'accent sur les luttes révolutionnaires, car déclare-t-il: "la culture négro-africaine, c'est autour de la lutte des peuples qu'elle se densifie et non autour des chants, des poèmes ou du folklore." Senghor, continue-t-il, "n'a pas craint de donner l'ordre à sa délégation d'appuyer les thèses françaises sur l'Algérie."⁸⁸ Mais à travers ces déclarations, c'est l'homme politique que le critique visait avant tout. Pour les marxistes en général, ce concept est une simple mystification; le triomphe de la Révolution devant faire disparaître les manifestations racistes, résultants des contradictions économiques et sociales. R. Dépestre⁸⁹ dans son essai Bonjour et Adieu à la négritude nous dit que l'époque actuelle est "au dialogue interculturel entre les peuples." Le poète marxiste après avoir longtemps dit "Bonjour à la négritude," proclame que c'est l'heure de lui dire "Adieu."

D'autres critiques et écrivains surtout dans le monde francophone,

veulent maintenir l'esprit de ce concept, mais débarrassé de l'agressivité du début. Alioune Diop définit cette conception quand il écrit: "La négritude ... n'est autre que le génie nègre et en même temps la volonté d'en révéler la dignité." Dans son Manuel de Négritude,⁹⁰ l'essayiste et écrivain haïtien René Piquion et son préfacier le poète ivoirien Bernard Dadié, exaltent toujours la négritude originelle de Damas, de Césaire et de Senghor. Dans ce Manuel, R. Piquion ne dénombre pas moins de cinq grands domaines auxquels est associé ce concept. Il nous parle ainsi de négritude du Sacré, du Pouvoir, du Donner et du Recevoir, de la Révolte et de la Violence. Une partie de l'intelligentsia noire voit dans la négritude une affaire de génération, un fait historique évident, appelé à être dépassé, et à céder la place à d'autres valeurs. Une nouvelle génération d'écrivains africains anglophobes, surtout les Nigériens, refusent complètement la notion de négritude. C'est l'un d'eux, Wole Soyinka, qui est l'auteur de la formule: "The tiger does not stalk about crying his Tigritude" (le tigre ne proclame pas sa tigritude, il saute). Soyinka et ses amis pensent que le nom n'ajoute rien à l'affaire, et ils veulent ainsi prendre leur distance par rapport à une idéologie qu'ils estiment par trop équivoque. On les comprend. Le ton assuré de ces théoriciens de la négritude ne traduit nullement une certitude. La négritude naît d'une angoisse spécifique et d'une recherche incertaine et non d'une conviction sereine. Elle traduit plutôt la conscience d'homme déchiré entre deux cultures, cherchant à se situer d'une façon permanente dans un monde aux valeurs

incertaines, divisé et déshumanisé. Ces troubles et ces incertitudes, se reflètent dans toutes les formulations du concept. C'est que pour s'assumer en tant que Noir, il faut se retourner vers le passé et en même temps regarder l'avenir. Pour se particulariser, il faut bien se référer à une autre race et à la limite, cela débouche fatalement sur une autre forme de racisme ou à un retour aveugle aux sources de cette civilisation, encore mal connue et inventoriée par les sciences humaines. Bien des contradictions résident encore dans le fait que le Noir doit parfois combattre dans la violence les structures qui l'ont opprimées, se rapprocher fraternellement de l'opprimeur et se servir de sa langue et de sa civilisation. Cela accuse encore plus l'ambiguïté essentielle des origines occidentales du concept. Thomas Mélény, autre ardent défenseur de la négritude, déclare qu'elle s'affirme "comme une réaction de défense contre le racisme blanc, comme un défi, comme une philosophie, comme une morale et comme une aptitude politique."⁹¹

Cette généralité souligne l'impossibilité d'une définition précise qui pourrait réunir toutes les visées. C'est que pour se définir, le théoricien doit bien pouvoir se situer parmi les diverses disciplines en causes: l'anthropologie, l'ethnologie, la philosophie, l'histoire, la politique et la littérature. "Pour le surréalisme brisé par tant de regards, toutes les définitions laissent à désirer."⁹² On pourrait en dire autant de la Négritude. Obligé pour se définir de se mouvoir d'une discipline à l'autre, l'écrivain noir se trouve dans l'impossibilité de les englober toutes, sans arriver à une contradiction. Césaire en une formule

lapidaire, a bien essayé de résumer ses propres conceptions.

Au fond -- déclare-t-il -- la Négritude qu'est-ce donc, sinon le postulat agressif de la fraternité. 93

On comprend ce tour de force du poète antillais, voulant réunir dans une même formulation ces postulats contradictoires: le particularisme noir, sa révolte et le désir concomitant d'amour universel du messianisme marxiste et du surréalisme. C'est peut-être qu'il est dans la nature même du concept de la Négritude d'être multiple et équivoque, condamnée qu'elle est, à toujours se mouvoir entre le "Black is beautiful" et le "Black power." Dans la revue Tropiques que René Ménil et Aimé Césaire allaient créer à la Martinique, l'union du surréalisme et de la négritude sera admirable.

Notes

1

A. Césaire, "Témoignage" (à l'occasion de la mort de Breton), in Nouvel Observateur, No.49 (5 mai - 16 octobre 1966), p.37.

2

A. Césaire, "Introduction à la Poésie Nègre-Américaine," in Tropiques (2 juillet 1941).

3

A. Césaire, "Poésie et Connaissance," in Tropiques (janvier 1945). Dans cet article, Césaire formule son Art Poétique de sept propositions et d'un corollaire. "Propositions" publiés dans Art Poétique (Paris: Seghers & Charpier, 1956), pp.702-3.

4

Ibid., p.161.

5

Ibid., p.162.

6

Benjamin Péret, La Parole est à Péret (Paris: Pauvert), p.67.

7

A. Breton, Nadja (Paris: N.R.F., 1928).

8

Ibid.

9

A. Césaire, "Un Orphée," p.161.

10

A. Césaire, Le Cahier, p.75.

11

A. Césaire, "Un Orphée," p.158.

12

René Dépestre, op. cit., p.148. (L'intéressé parle ici de l'article "Poésie et Connaissance" de l'Art Poétique de Césaire. Un renvoi de l'auteur indique que l'article en question est un extrait d'une communication au Congrès de Philosophie de Port-au-Prince, Haïti, 1945.

- 13 A. Césaire, Tropiques, No.6 (février 1943).
- 14 A. Césaire, "Patience des Signes," Ferrement (Paris: Seuil, 1960), p.39.
- 15 L. Kesteloot affirme que l'interprétation de certains de ses poèmes a été approuvée par Césaire lui-même (note no.5, in Les Ecrivains Noirs, p.240).
- 16 A. Césaire, "Un Orphée," p.155.
- 17 A. Breton, Entretiens, p.11.
- 18 J. Jahn, Manuel de Littérature Néo-Africaine (Paris: Resma, Serim, 1969), p.232.
- 19 Bernadette Cailler, Une Lecture de l'oeuvre de Césaire (Québec, Canada: Naaman, 1960).
- 20 Sartre, "Orphée Noir," p.xxx.
- 21 G. Tougas, Ecrivains Noirs, p.130.
- 22 Sartre, op. cit., p.xxx. (Jusqu'à indication contraire, les références à Sartre, renvoient à son essai "Orphée Noir.")
- 23 A. Césaire, Art Poétique, 5e Proposition.
- 24 A. Césaire, "Un Orphée noir," p.158.
- 25 P. Jean-Jouve, cité par E. Clancier dans De Rimbaud au Surréalisme (Paris: Seghers, 1974), p.7.
- 26 Rimbaud, "Lettres du Voyant," pp.205-6.

27 Henri Peyre, Qu'est-ce que le Symbilisme? (Paris: P.U.F., 1974), p.58.

28 Sartre, op. cit., p.xx.

29 Pour éviter trop de renvois, nous indiquons les titres de Césaire dans le texte même. Ce sont les recueils les plus connus du poète: Les Armes Miraculeuses (1946), Soleil Coup Coupé (1948), Corps Perdu (1950), Les Chiens se taisent (Tragédie) (1956), Cadastre (choix de poèmes du poète lui-même, où il semble écarter peut-être volontairement les plus surréalistes, Batouque par exemple.

30 H. Heill, Poètes de ce temps (Pierre Jean-Jouve, René Char, Aimé Césaire, Jacques Prévert, Fontane, No.47.

31 A. Césaire, "Poésie et Connaissance," p.164.

32 A. Breton, Manifeste, p.42.

33 P. Eluard, "Donner à Voir," in Oeuvres complètes (Paris: Gallimard-Pléiade), tome I, p.981.

34 Sartre, op. cit., p.xxvii.

35 Césaire, "Poésie et Connaissance," p.167.

36 A. Breton, Manifeste, p.51.

37 Cette expression est de Kesteloot.

38 P. Eluard, "L'Evidence poétique," Oeuvres complètes, tome I, p.149.

39 P. Eluard, "Première Vue Ancienne," Ibid., p.541.

- 40 Césaire, "Poésie et Connaissance," p.167.
- 41 J. Monnerot, La Poésie moderne et le Sacré.
- 42 A. Breton, "Introduction au Discours sur le peu de réalité," in Point du Jour (Paris: Gallimard-Idee, 1970), p.22.
- 43 A. Césaire, "Entretien avec A. Césaire," par Jacqueline Leiner, in réédition de Tropiques, tome I, p.v.
- 44 C. Abastado, Le Surréalisme, p.157.
- 45 A. Breton, "Introduction au Discours," op. cit., p.23.
- 46 A. Breton, "Les Mots sans Ride," in Pas Perdus (Paris: Gallimard-Idee, 1974), p.140.
- 47 A. Breton, Manifeste, p.182.
- 48 Césaire, "Poésie et Connaissance," p.164.
- 49 Marcel Griaule, Dieu d'Eau (Paris: Fayard, 1966).
- 50 Baudelaire, "Article sur Théophile Gautier," Oeuvres complètes (Paris: Gallimard-Pléiade), tome II, p.471. Mallarmé, "Propos sur la Poésie," (Paris: Du Rocher, 1954), p.89.
- 51 René Mênil, "L'action foudroyante," in Tropiques, No.9 (octobre 1941).
- 52 Césaire, Une Saison au Congo (Paris: Seuil, 1967), p.94.
- 53 A. Breton, Manifeste, p.13.

- 54 Aragon, "Discours sur l'Imagination," in Le Paysan de Paris.
- 55 P. Eluard, "Donner à Voir," op. cit.
- 56 Césaire, "Poésie et Connaissance," p.163.
- 57 Ibid., p.169.
- 58 Césaire, "Lettre à L. Kesteloot," in Les Ecrivains Noirs, p.181.
- 59 Césaire, "Poésie et Connaissance," p.165.
- 60 Ibid., p.165.
- 61 Césaire, "Entretien avec J. Leiner," op. cit., p.xvi.
- 62 Révolution Surréaliste, Nos. 9-10 et Médium, Nos. 2 et 4.
- 63 Césaire, "Poésie et Connaissance," p.159.
- 64 Césaire, "Entretien avec J. Leiner," op. cit., p.xxiv.
- 65 Césaire, "En rupture de Mer Morte," in Tropiques, No.3 (octobre 1941).
- 66 Titre d'un ouvrage d'Aragon: Une vague de rêve (Paris 1924).
- 67 Sartre, op. cit., p.xxvii.
- 68 A. Mauge, "A. Césaire poète," in Tropiques, No.5 (avril 1944).

69

On peut consulter à ce sujet Aimé Césaire et le parti progressiste martiniquais, thèse de 3e cycle présentée à l'Ecole pratique des Hautes Etudes, Paris, 1970, par Armet Auguste. (Extrait dans Conjonction, op. cit.)

70

L. Kesteloot, Aimé Césaire, Poète d'aujourd'hui (Paris: Seghers, 1962), p.79.

71

Aragon, Préface du Libertinage, 1924. Cité par C. Abastado, op. cit.

72

A. Breton, "A Madame" (sous-entendu à madame Suzanne Césaire), in Tropiques (3 octobre 1941).

73

Sartre, op. cit., p.xxxiii.

74

Eluard, cité par C. Abastado, op. cit., p.179.

75

A. Breton, Manifestes, p.184.

76

Voir à ce sujet C. Abastado, op. cit., p.171.

77

Breton, Manifestes, p.184.

78

Voir à ce sujet L. Kesteloot, Les Ecrivains Noirs, p.171.

79

A. Césaire, "Entretien avec L. Kesteloot," p.113.

80

Senghor, cité par L. Kesteloot, op. cit., p.111.

81

Ibid., p.110.

82

Senghor, "L'Esthétique négro-africaine," in Liberté, Négritude et Humanisme, tome I (Paris: Seuil, 1964), p.302.

83

Lucien Levy-Bruhl, Fonctions mentales dans les sociétés inférieures (Paris: Alcan, 1910). Les Carnets (Paris: P.U.F., 1949).

84

Sartre, op. cit., p.xxix.

85

Ibid., pp.xxxi et xxxii.

86

Ibid., p.xli.

87

R. Mênil, "Une doctrine réactionnaire: la négritude," in Action, revue du parti communiste martiniquais, Nos.37-38 (1er août 1963).

88

Frantz Fanon, Les damnés de la terre (Paris: Masters, 1966), pp.159-60.

89

R. Dépestre, "Bonjour et Adieu à la Négritude," in Le Monde, No.10731, Paris (1er août 1979), p.2.

90

René Piquion, Manuel de Négritude, préface de Bernard Dadié (Port-au-Prince, Haïti: Deschamp, 1964).

91

Thomas Mélone, De la Négritude dans la littérature Négro-Africaine, cité par R. Piquion, op. cit.

92

Jean Schuster, cité par Robert Bréchon in Le surréalisme, p.6.

93

A. Césaire, "Discours," prononcé en 1965, cité par L. Kesteloot in Négritude et situation coloniale (Yaoundé, Caméroun: Abbia, 1968), p.84.

CHAPITRE V

LA REVUE TROPIQUES ET LE SURREALISME

Abandonnant la France pro-nazi du gouvernement Pétain pour les Etats-Unis, André Breton au cours d'une escale forcée à la Martinique, découvre le vrai visage de l'Ile mais aussi Aimé Césaire et la plus surréaliste des revues: Tropiques. Un tableau du Louvre, La charmeuse de Serpents, semble bien avoir inspiré à Breton le titre de l'ouvrage où il évoque ses souvenirs de l'époque: Martinique Charmeuse de Serpents.¹ Description lyrique d'une végétation et d'un paysage exubérants, peinture réaliste d'une société corrompue par les préjugés raciaux, l'injustice et l'oppression d'une bureaucratie coloniale. Breton affirme que seul ce langage ambivalent pouvait lui permettre "d'embrasser le meilleur et le pire."² A la première partie de l'ouvrage, Le Dialogue Créole, Breton et le peintre surréaliste André Masson vont s'efforcer dans une libre conversation de rendre ce dualisme de sentiments: la magnificence du paysage et l'horreur du fait social. L'ouvrage se termine par une étude sur Césaire, Un grand Poète Noir, et sur le Cahier d'un Retour au Pays Natal, qui pour Breton n'était "rien moins que le plus grand monument lyrique de ce temps."³ On ne retrouvera plus jamais chez Breton une critique aussi élogieuse d'un écrivain vivant. Il proclamait encore dans cette apologie:

Et c'est un Noir, celui qui nous guide aujourd'hui dans l'inexploré, établissant au fur et à mesure, comme en se jouant, les contacts qui nous font avancer sur des étincelles... La parole d'Aimé Césaire, belle comme l'oxygène naissant. 4

Benjamin Péret, qui pourtant condamnait la poésie engagée, débordant de lyrisme, criait lui aussi au génie. Il écrivait du Mexique en préface à la traduction espagnole du Cahier, paru à Cuba en 1943:

J'ai l'honneur de saluer ici un poète, le seul grand poète de langue française qui soit apparu, depuis vingt ans... Le premier grand poète nègre qui a rompu toutes les amarres et s'en va sans se soucier d'aucune Croix du Sud intellectuelle, d'aucune étoile polaire, guidé par son seul désir aveugle. 5

Mais ces critiques élogieuses des surréalistes français, paraissaient bien après la première publication du Cahier de Césaire, paru en fragment à Paris en 1939, dans la revue Volonté. A cette date il était passé complètement inaperçu.

C'est Breton qui raconte lui-même comment au hasard d'un achat de rubans pour sa fille, il découvrit une publication à la devanture d'une mercerie à Fort-de-France. C'était le premier numéro de la revue Tropiques:

Je n'en crus pas mes yeux -- raconte-t-il -- ce qui était dit là, c'était ce qu'il fallait dire, non seulement du mieux mais du plus haut qu'on pût le dire! Toutes ces ombres grimaçantes se déchiraient, se dispersaient; tous ces mensonges, toutes ces dérisions tombaient en loques; ainsi la voix de l'homme n'était en rien brisée, couverte, elle se redressait ici comme l'épi même de la lumière. 6

Ce premier numéro de Tropiques qui avait déchaîné l'enthousiasme de Breton contenait entre autres, un long fragment de poème de Césaire et un essai de celui-ci sur Péguy. On pouvait lire encore une brillante étude de Suzanne Césaire sur Léo Frobénius. Un article de René Ménil, La Naissance de notre Art, reprenait en partie les conclusions du théoricien de Légitime Défense. Aimé Césaire, Suzanne Césaire et René Ménil, rédigeaient la plupart des articles de la revue. Les poèmes de Césaire parus dans Tropiques seront repris plus tard dans d'autres recueils.

C'est sur l'initiative de Césaire que la revue avait été publiée. Il évoque dans un entretien avec Jacqueline Leiner, à l'avant propos de la réédition de cette publication, les multiples difficultés auxquelles il dût faire face à l'époque. En Europe c'est la guerre et la montée du fascisme. Le gouvernement de la Métropole, établi à Vichy, collabore avec l'occupant nazi, et la Martinique est sous l'obédience de ses représentants. Aucune liberté de presse, "des conditions politiques dangereuses," se rappelle Césaire. Par suite du blocus militaire, les restrictions se font sentir sensiblement. Les difficultés avec des éditeurs méfiants, mis en garde par l'autorité, sont encore aggravées par la pénurie de papier et de livres. Par dessus tout "le manque de collaborateurs," ajoute Césaire, et aussi le manque de lecteurs qui limitaient automatiquement les tirages de la publication. "C'était une revue que nous financions à fonds perdus," nous dit encore l'ancien directeur de Tropiques.

René Ménil aussi se souvient de cette atmosphère de suspicion et de ce cadre défavorable dans lequel évoluait la revue. Plus loin, le critique revenu de l'enthousiasme de Légitime Défense, nous rappelle dans son avant-propos, Pour une Lecture Critique de Tropiques, que l'écriture poétique surréaliste en action dans Tropiques était un moyen d'échapper à une bureaucratie despotique. "Revêtu du manteau de la poésie, écrit-il, l'injure même directe, adressée au régime, en impose, il faut croire, à la censure qui donne son visa pour l'im-⁸pression de poèmes dont l'intention politique n'est pas douteuse." Nous pensons que c'est trop vite dit, et que dès le départ l'autorité en cause était bien au courant du caractère révolutionnaire de la⁹ petite revue. Bien souvent l'écriture poétique n'était nullement obscure et les allusions au régime en place, évidentes. N'importe quel lecteur naïf pouvait bien comprendre ces vers en prose de Césaire que nous cite Ménil en exemple:

Ah! Vous ne m'empêcherez pas de parler moi qui fais
profession de vous déplaire. Le vent chavira très
douce voilure à mes narines bruissantes vos belles
correctes pourritures de flics bien descendus dans
la touffeur des mornes. 10

Toujours dans ses propos, René Ménil semble quelquefois vouloir amoindrir, plus ou moins, l'apport du surréalisme à la revue Tropiques. Il écrit: "Ainsi l'emprunt au surréalisme, qui est explicitement proclamé en divers endroits dans les textes, ne doit pas paralyser¹¹ l'analyse ni suggérer de paresseuses interprétations." Il nous

invite ainsi à une lecture multiple de la revue qui aurait emprunté à toutes les philosophies. "C'est à la lecture des ouvrages de Bachelard, affirme le critique, dont les plus originaux n'étaient pas encore publiés en 1940, que nous avons compris, de façon rétroactive, le sens réel de nos efforts tâtonnants et de nos contradictions non résolues dans l'étude que nous voulions logique, matérielle et dialectique de l'imagination."¹² Ménil déplace la question, c'est bien le surréalisme qui aurait été à l'origine de ces "efforts tâtonnants et de ces contradictions, et Bachelard à qui il se réfère, le prouve mieux encore. Les critiques de Bachelard soulignent toujours ses liens avec le surréalisme, et en fait on l'appelle parfois "le philosophe du surréalisme."¹³ Mary Ann Caws dans son essai sur Breton et Bachelard, Surrealism and the Literary Imagination, met en lumière l'étroite parenté entre la Théorie du surrationalisme de Bachelard et la conception surréaliste de Breton. Elle conclut à ce sujet:

There is the same firm belief in the union of the super-real and the real, the same optimism based on the openness of the human mind to all possibilities on the power of the imagination to transform the universe... And above all there is an intense awareness of personal duality and the hope of the reintegration of man at the center of the world by means of the image, combining childlike wonder and lucid vision. ¹⁴

Plus loin encore, Ménil, pour souligner les éléments contradictoires et la diversité des philosophies auxquelles se référaient les rédacteurs de Tropiques, nous parle de "l'élan vital" de Bergson,

évoque Novalis, Nietzsche, Freud, mais aussi Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé. Là encore il ne faisait que citer les premières sources d'inspiration du surréalisme et confirmer les propos de Césaire qui affirme -- il faut bien le croire -- que sa poésie ne sortait pas des manifestes surréalistes mais des courants qui le préparaient. Césaire avoue en effet dans son entretien: "Oui je faisais du surréalisme comme Monsieur Jourdan faisait de la prose. Je ne dirais pas sans le vouloir, en tout cas sans me préoccuper de l'être." ¹⁵ Ce ne sont point en effet les doctrines révolutionnaires socialistes ou utopiques qui sont à l'origine du surréalisme mais tous ces courants auxquels se réfère Ménélik. Nous trouvons aussi bien Bergson et son "intuition sensible" qu'il oppose au positivisme et au scientisme, le surhomme nietzschéen, Freud et la psychanalyse, mais aussi l'hermétisme mallarméen et surtout le romantisme exalté de Novalis, de Rimbaud et de Lautréamont. C'est bien la révolte désespérée de Rimbaud et l'intransigeance agressive de Lautréamont qui auraient abouti à nos jours, au messianisme romantique des surréalistes. Ce romantisme s'exprime aussi bien dans l'attitude d'ironie sacrilège et cette révolte totale qui se confond pourtant avec un désir sincère d'exigence morale de pureté. "Nous sommes -- proclamait Césaire -- de ceux qui disent non à l'ombre." ¹⁶ Et le poète qui se veut porte-parole de son peuple nous dit encore: "Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir." (Cahier, p.61) Cet idéalisme

romantique et ce refus passionné se retrouvent dans chaque numéro de la revue Tropiques. Dans cette conscience révolutionnaire et cet esprit de révolte totale que tous les surréalistes font leur, se retrouve bien une certaine tentation vers le nihilisme. Dans L'Homme révolté, c'est cette attitude que condamne Albert Camus, quand il écrit à propos du mouvement: "Révolte absolue, insoumission totale, sabotage en règle, humour et culte de l'absurde, le surréalisme dans son intention première, se définit comme le procès de tout, toujours à recommencer... En cela ils étaient nihilistes." ¹⁷ Camus, en partie, avait raison. Il existe réellement un certain nihilisme dans le refus total des surréalistes de la société et de ses valeurs et dans cet esprit qui les pousse à trouver dans la révolte sa propre fin. Mais les poètes noirs influencés par le surréalisme, échapperont toujours à cette tentation nihiliste. Pour eux, les obstacles opposés par le système social étaient bien plus tragiques et réels, et leur révolte aura toujours un but immédiat. Les Noirs sont plus encore romantiques que surréalistes dans leur rébellion. Puisque le surréalisme permettait de libérer l'inconscient individuel et de sauver une société aveuglée par la Raison, il s'agissait pour l'équipe de Tropiques à le faire servir avant tout à libération de l'Antillais qui bien que libre, subissait les préjugés et l'oppression d'un système social inhumain. Chez les surréalistes français tournés vers l'esthétique, il y avait une passion évidente pour les côteries, les cénacles littéraires, les polémiques violentes et les spéculations théoriques.

Pour les Antillais c'était autrement sérieux, le surréalisme ne constituera jamais pour eux un mouvement, mais une discipline de pensée, impliquant une morale et une méthode d'action. Pour trouver leur langage à eux, il leur fallait de vrais sentiments de colère et même de haine, et ce perpétuel ressentiment d'avoir à se servir de la langue du colonisateur, partant à se mouler dans leur cadre de pensée. Mais il fallait aussi le ferment du surréalisme venu de France pour susciter la révolte du poète noir et briser le carcan des traditions littéraires françaises. Césaire lui-même reconnaît l'importance de sa rencontre avec André Breton dans son évolution. Tous ceux qui à un moment donné ont été amenés à fréquenter l'auteur des Manifestes du Surréalisme, ont été frappés comme Césaire par le magnétisme de l'homme et sa forte personnalité.

18

Je l'ai rencontré, il m'a littéralement fasciné. C'était un homme d'une culture extraordinaire avec son sens étonnant de la poésie. Il sentait la poésie, la reniflait comme n'importe quel pollen dans l'air... Breton nous a apporté la hardiesse; il nous a aidés à prendre une option franche; il a abrégé nos recherches et nos hésitations. Je me suis aperçu que la plupart des problèmes que je me posais, avaient été résolus par Breton et le surréalisme. 19

Mais tous ces problèmes qu'allaient approfondir Tropiques, se trouvaient déjà en germe dans l'unique numéro de la revue Légitime Défense qui auparavant avait aussi adopté le surréalisme et le marxisme. A la suite de cette revue, Tropiques va dénoncer systématiquement les aliénations et les préjugés de la société antillaise, critiquer la

réalité sociale et économique injuste, condamner le colonialisme et le régime policier, défendre un art authentiquement martiniquais. Pour aider l'Antillais à conquérir sa vraie personnalité et le libérer de toutes ses aliénations, la revue Tropiques propose à son public l'étude du folklore et de la réalité martiniquaise, la reconnaissance des origines africaines, et le surréalisme. L'étude du folklore permettait de se renseigner aussi bien sur la réalité sociale que sur l'Afrique, par sa survivance dans les contes, les légendes et les proverbes martiniquais. La reconnaissance du passé africain, offrait le double avantage de révaloriser l'origine de la race mais de découvrir aussi l'histoire de la colonisation et ses effets néfastes sur les mentalités et les structures socio-économiques du pays. Cette constatation permettait de réunir aussi tous les Noirs dans une même communauté d'origine et de souffrance. Nous avons déjà montré tout ce que le surréalisme pouvait apporter à ces Noirs dans leur désir passionné d'émancipation culturelle, sociale et politique. La poésie surréaliste devenait cette Arme Miraculeuse pouvant transformer la parole en acte qui libère l'individu et peut même contribuer à créer une société parfaite débarrassée de toutes contraintes. Le surréalisme que l'équipe de L'Etudiant Noir semblait considérer comme un simple outil, retrouvait tout son éclat à partir du troisième numéro de Tropiques, date de la rencontre avec André Breton. Suzanne Césaire pouvait même défendre le prestige du mouvement, proclamer sa présence permanente et sa force.

Beaucoup ont cru que le surréalisme était mort. Beaucoup l'ont écrit: puérilité. Son activité s'étend aujourd'hui au monde entier et le surréalisme demeure plus vivace que jamais... En réalité comme il y a vingt ans, le surréalisme peut revendiquer la gloire d'être à l'extrême pointe de l'arc tendu à se rompre de la vie... 20

Dans ce texte passionné qui débute par un extrait du poème "Batouque" de Césaire, plus qu'une approbation, Suzanne Césaire indique encore les multiples objectifs du surréalisme "au service de la plus grande émancipation de l'homme": l'émancipation sociale, politique et culturelle.

La cause surréaliste dans l'art comme dans la vie, est la cause même de la liberté... Ainsi parle Breton. Exigence de la liberté, nécessité de la totale pureté. C'est le côté Saint-Just de Breton, d'où ces non-mercis durement condamnés par les amis de la compromission. 21

Le surréalisme semblait offrir un antidote à toutes les difficultés, une solution à tous les problèmes, car ajoute encore Suzanne Césaire, "telle est l'activité surréaliste, une activité totale." Le surréalisme devait permettre au poète d'arriver à un art authentiquement nègre, à l'Antillais de se libérer de l'assimilation occidentale, et par dessus tout aider à l'émancipation politique du peuple martiniquais. La conclusion de l'article sera une déclaration de guerre ouverte contre les autorités vichyssoises de l'Ile. Là, Suzanne Césaire n'allait pas voiler sa pensée derrière les allusions obscures de l'écriture poétique. L'attaque sera directe et les termes choisis pour leur clarté.

On sait où nous en sommes ici à la Martinique... Une société tarée en ses origines par le crime, appuyée dans son présent sur l'injustice et l'hypocrisie, rendue par la mauvaise conscience peureuse de son devenir, doit moralement, historiquement, nécessairement disparaître. Et parmi les puissantes machines de guerre que le monde moderne met à notre disposition ... notre audace a choisi le surréalisme qui lui offre actuellement les chances les plus sûres de succès. 22

Le message sera bien compris; l'autorité va réagir et la petite revue sera censurée. L'officier en charge du service d'information à l'époque, dans une lettre adressée "au directeur de la revue Tropiques" (en date du 10 mai 1943), lui explique les motifs de son interdiction. "Il ne serait pas concevable -- écrit-il -- qu'un état civilisé, conscient de ses devoirs vous laissât poursuivre la diffusion d'une telle doctrine..."²³ Doctrine que les rédacteurs de Tropiques allaient résumer nettement dans leur réponse deux jours après:

"Racistes," "sectaires," "révolutionnaires," "ingrats et traîtres à la Patrie," "empoisonneurs d'âmes," aucune de ces épithètes ne nous répugne essentiellement.

"Empoisonneurs d'âmes" comme Racine, au dire des Messieurs de Port-Royal.

"Ingrats et traîtres à notre si bonne patrie" comme Zola, au dire de la presse réactionnaire.

"Révolutionnaire," comme l'Hugo des Châtiments

"Sectaire," passionnément comme Rimbaud et Lautréamont

"Racistes," oui, du racisme de Toussaint Louverture, de Claude Mac Kay et de Langston Hughes -- contre celui de Drumont et de Hitler.

(Les mots soulignés sont en italiques dans le texte.)

Pour ce qui est du reste ... nous ne parlons pas le même langage. 24

Cette lettre collective était signée par les principaux collaborateurs de la revue, en ordre alphabétique: Aimé Césaire, Suzanne Césaire, Georges Gratiant, Aristide Maugée, René Mênil, Lucile Thésée.

Tropiques reparaît après la Libération et va durer à peu près un an, toujours dans le même esprit et avec les mêmes objectifs. Le Grand Camouflage, un texte lyrique et passionné, est le dernier article de cette revue, où Suzanne Césaire continue de crier son refus d'une société corrompue, qui doit disparaître. Jusqu'à la fin, elle persiste à dénoncer la médiocrité de cette poésie exotique, abêtie par le snobisme d'une élite assimilée: "littérature de hamac, de sucre et de vanille, tourisme littéraire,"²⁵ et, proclame-t-elle encore une fois, le poète noir ne peut plus s'enflammer aux hibiscus, aux flamboyants ou au paysage tropical si merveilleux soit-il, mais "aux faims, aux peurs, aux haines, à la férocité qui brûlent aux creux des mornes."²⁶ C'est Suzanne Césaire, dans la revue Tropiques, qui aurait encore le mieux défini cette poésie particulière, marquée du sceau du surréalisme et de la négritude:

Allons, la vraie poésie est ailleurs. Loin des rimes, des plaintes, des alizés et des perroquets. Bambou, nous décrétons la mort de la littérature doudou. Et zut à l'hibiscus, à la frangipanne, aux bougainvilliers. La poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas. 27

Dans le dernier numéro de la revue, Césaire donne encore un poème où l'on retrouve toujours cet accent reconnaissable entre tous, de ressentiment, de révolte destructrice et de haine, uni à l'amour, la

générosité et l'espoir.

La cendre ... le songe ... affamé ... deux mains brûlantes
dans l'assiette du soleil ... et le sadisme du maître et
le râlement de l'esclave...

ô morts

Je bâtirai de ciel d'oiseau de perroquets de cloches de
foulards de tambours de fumées légères de tendresses
furieuses de tons de cuivre de nacre de dimanche de
bastringues de mots d'enfants... 28

29

"Surréalisme corde raide de notre espoir," avait dit Suzanne Césaire;
c'est bien l'espoir surréaliste qu'on reconnaît dans ces vers, et
c'est à l'espoir qu'aurait abouti ce refus total d'un système social
injuste et de ses valeurs. Mais ce refus est aussi manifeste dans
la poésie négro-africaine en général, car cette poésie est presque
toujours synonyme de révolte. Le geste du refus est le mouvement
même par lequel le poète rejette la servitude pour la liberté, et
s'affirme lui-même. Impuissant à modifier une réalité sordide et
incapable de s'y adapter, il ne perdra pourtant jamais l'espoir de
bâtir dans le futur, ce monde merveilleux, accordé à ses désirs
généreux:

un monde notre monde
mon monde aux épaules rondes
de vent de soleil de pluie de pleine lune
de velour d'étoffes d'or de pítón de vallée
de pétales de cris de faons effarouchés...

(Aimé Césaire: "Poème," in Tropiques,
Tome II, p.263, dernier numéro)

Notes

- 1
André Breton, Martinique Charmeuse de Serpents (Paris: J.J. Pauvert, 1972). Au sujet du titre évoquant le tableau se rapporter à la page
- 2
Ibid., avant dire, p.8.
- 3
Ibid., p.99.
- 4
Ibid., pp.96, 109.
- 5
Benjamin Péret, Introduction au Cahier d'un Retour au Pays Natal de Césaire, traduit en espagnol, in Tropiques, Nos. 6 et 7 (février 1943).
- 6
André Breton, "Un grand Poète Noir," p.93.
- 7
Aimé Césaire, "Entretien avec Aimé Césaire," par J. Leiner, Introduction à la réédition de la revue Tropiques, p.ix.
- 8
René Ménéil, "Pour une lecture critique de Tropiques," Introduction à la réédition de cette revue, p.xxvi.
- 9
L. Kesteloot qui a interviewé les intéressés, nous raconte qu'avant même la parution de la revue, Aimé et Suzanne Césaire avaient failli être révoqués pour n'avoir pas salué le drapeau. "Sous la pression des notables et parents d'élèves, l'amiral Robert (gouverneur de l'île à l'époque), s'inclina: Césaire fut toléré." Rapporté dans Ecrivains Noirs, p.212.
- 10
Aimé Césaire, cité par René Ménéil, in Tropiques, réédition, p.xxvi.
- 11
René Ménéil, Ibid., p.xxvii.

- 12
 Ibid., p.xxx.
- 13
 G.C. Christofides, "Bachelard's aesthetics," in Journal of Aesthetics and Art Criticism, No. XX, 1962, p.263.
- 14
 Mary Ann Caws, Surrealism and the Literary Imagination: A Study on Breton and Bachelard (Paris: Mouton, 1966), p.79.
- 15
 Aimé Césaire, Entretiens, p.vi.
- 16
 Aimé Césaire, Tropiques (avril 1946), cité par Breton dans "Un grand Poète Noir," p.99.
- 17
 Albert Camus, L'Homme révolté (Paris: Gallimard, 1951), pp.118-119.
- 18
 Voir à ce sujet La Critique de notre temps et Breton, Chapitre I (Paris: Garnier, 1974).
- 19
 Aimé Césaire, Entretiens, p.vi.
- 20
 Suzanne Césaire, "Le Surréalisme et Nous," in Tropiques, No. 8 (octobre 1943).
- 21
 Ibid.
- 22
 Ibid.
- 23
 In Tropiques (réédition), Tome I, "Documents Annexes," p.xxxvii.
- 24
 Ibid., p.xxxvii.
- 25
 Suzanne Césaire, "Misère d'une poésie," in Tropiques, No.4 (janvier 1942).

26

Tropiques, No.14 (mai 1945).

27

Ibid.

28

Aimé Césaire, "Poème."

29

Suzanne Césaire, "Le Surréalisme et Nous."

CHAPITRE VI

LEOPOLD SEDAR SENGHOR ET LE SURREALISME

S'il se tourne très souvent vers le passé, Senghor n'est pas de ceux qui doutent de l'avenir. Le poète comme tous ceux de sa génération, chante l'amertume de l'exil, le désarroi du Noir dans une société qui lui est étrangère, affirme sa solidarité avec ceux de sa race et tous les opprimés de la terre. Dès l'époque de la revue Légitime Défense, Senghor lui aussi avait cru trouver dans le surréalisme Les Armes Miraculeuses qu'il cherchait.

Ce furent entre 1930 et 1939, les années d'ivresses du Nègre Nouveau en France. Munis des "armes miraculeuses" de l'écriture automatique, plus furieux que mitrailleuses, nous projetions sagaies empoisonnées et couteaux de jets à sept branches, nous faisions sauter tous les volcans de l'Ethiopie et ensevelissions, le jour de l'Ascension, tous les Saint-Pierre sous la pluie de feu de nos ressentiments. Nous le pensions du moins. 1

Plus loin encore, Senghor nous parle de sa découverte des années 1934, époque du journal L'Etudiant Noir. "Année ardente, nous dit-il, pour toute une génération de jeunes emprisonnés dans les facultés, point littéraires comme on le croirait, mais vitales en vérité." Ils marchaient munis des armes de la double vue, "perçant les murs aveugles, découvrant, recréant les merveilles du Royaume d'Enfance." 2 Le poète pourtant ne livrera point au public les oeuvres de jeunesse de cette période surréaliste. Sa première publication en 1939, fera partie d'une étude

collective à caractère social. ³ Son premier recueil de poème, Chants d'Ombre, ⁴ édité en 1945, est bien un pèlerinage dans ce "Royaume d'Enfance"; communauté patriarcale de pasteurs et de guerriers, dont les traditions remonteraient à l'empire du Mali qui du temps de sa splendeur avait des contacts étroits avec l'Islam mais aussi avec le Christianisme. Ce retour aux sources est bien réel pour le poète sénégalais, contrairement à ceux de la diaspora noire, dans leur évocation d'une Afrique mythique. Senghor idéalise certes les lieux de son enfance, mais ce qu'il veut avant tout souligner, c'est l'importance de ces valeurs simples, d'une société enracinée dans ses traditions. Ce sont ces traditions hautement morales et ces valeurs toujours vivaces que chantent le poète dans son premier recueil: la vie communautaire, le culte des ancêtres, le sens de l'honneur, et par dessus tout, les valeurs religieuses qui unissent l'homme aux divinités et à tous les éléments du Cosmos et qui permettent au poète de déchiffrer le symbolisme mystérieux de la Nature. Senghor se souvient que tout jeune encore, guidé par son oncle, il avait été initié à ce langage:

Toko'waly mon oncle, te souviens-tu des nuits de jadis
quand appesantissait ma tête sur ton dos de patience?
Ou que me tenant par la main, ta main me guidait par
ténèbres et signes? ⁵

Ce sont encore les souvenirs du paradis perdu, de l'enfance du poète, ⁶ qui reviennent encore dans son deuxième recueil: Hosties Noires.

Je suis sur les marches de la demeure profonde obscurément.
 Mes frères et mes soeurs serrent contre mon coeur leur
 chaleur nombreuse de poussins.
 Je repose la tête sur les genoux de ma nourrice Ngâ,
 de Ngâ la poétesse.
 Ma tête bourdonnant au galop guerrier des dyoung-dyoung,
 au grand galop de mon sang de pur sang...
 Au milieu de la cour le ficus solitaire
 Et devisent à son ombre lunaire les épouses de l'Homme
 de leurs voix graves et profondes comme leurs yeux et
 les fontaines nocturnes de Fimla...

("A l'appel de la race de Saba," Hosties Noires, p.88)

Cette écriture poétique qui se présente comme un déroulement, assez
 proche du récit en prose, est bien éloignée de la poésie surréaliste.
 Cette "fureur sacrée" et cette passion, évidentes chez Césaire mais
 insignifiantes chez le poète sénégalais, auraient déjà suffi à écarter
 celui-ci d'une classification surréaliste. "C'est la révolte, la
 révolte seule qui est créatrice de lumière,"⁷ proclame Breton. Les
 cris de révolte sont rares et vites réprimés chez Senghor, car son
 concept de "métissage culturel" fait de lui l'homme des compromissions
 qui doit oublier et pardonner. Sa "Prière de Paix"⁸ où il exprime
 pourtant ses plus profonds ressentiments, est un acte de pardon:

... Seigneur pardonne à l'Europe blanche
 Et il est vrai Seigneur, que pendant quatre siècles
 de lumière, elle a jeté la bave et les abois de ses
 molosses sur mes terres...
 Et voilà que le serpent de la haine lève la tête dans
 mon coeur, ce serpent que j'avais cru mort...
 Tue-le Seigneur, car il me faut poursuivre mon chemin,
 et je veux prier singulièrement pour la France...
 Seigneur pardonne à la France qui dit bien la voie
 droite et chemine par des sentiers obliques...

Oui Seigneur, pardonne à la France qui hait les occupants
et qui m'impose l'occupation si gravement...

("Prière de Paix," Hosties Noires, pp.148-49)

Même si l'on retrouve ici des accents sincères, ce texte n'est nullement poétique. Il est plus près du réquisitoire public ou du discours politique que de la poésie. Il dit tout et n'évoque rien. C'est l'homme politique qui parle et non le poète, et les idées trop claires détruisent l'intensité poétique de l'oeuvre. Jean Onimus écrit avec raison: "Quand un poème se met au service d'une idéologie, on le voit tendre vers la prose, son discours se détériore en argumentations, il finit par mourir asphixié par les idées." ⁹ Ce sont bien ces "idéés" parfois trop voyantes chez le poète, qui rendent son écriture poétique emphatique et déclamatoire. Mais quand il arrive à éviter ces écueils, il nous donne souvent des vers magnifiques, et certains Nocturnes sont des chefs-d'oeuvre.

S'il faut parler d'influence dans la poésie de Senghor, c'est vers Saint-John Perse et surtout Claudel qu'il faut se tourner. Les trois ont choisi le verset pour leur poème en prose. Senghor lui-même reconnaît explicitement l'influence de Claudel, et il trouve des analogies entre La Parole chez Paul Claudel et chez les Négro-Africains ¹⁰ (titre d'une communication de Senghor). Mais il ne faut pas non plus oublier l'influence des "griots" de son pays. Aimé Pétri n'a ¹¹ pas complètement tort quand il voit en Senghor un tendre élégiaque. Il rejoint ici en partie le critique Armand Guibert qui nous dit au

sujet de Senghor: "C'est un voyage au Pays du Tendre, chanté par William Morris et traduit en français par un griot qui aurait lu
12
Saint-John Perse."

Malgré les déclarations mitigées de Senghor au sujet du sur-réalisme, il aurait été peu marqué par l'esprit du mouvement et sa poétique, bien qu'on retrouve aussi chez lui des vers que pourrait réclamer le surréalisme. Mais là, on aperçoit surtout une certaine influence de son ami Césaire. Certains vers de Senghor nous rappellent les images du Cahier: celui-ci par exemple:

... New York, laisse affluer le sang noir dans ton sang
qu'il dérouille tes articulations d'acier comme une huile
de vie...

(Senghor, "A New York")

On trouve cette métaphore dans Les Cahiers, ces articulations d'acier grinçant, qui évoquent chez les deux poètes, cette société occidentale technicienne opposée à la spiritualité nègre.

Ecoute le monde Blanc
horriblement las de son effort immense
ses articulations rebelles craquer sous les étoiles dures
ses raideurs d'acier bleu transpercer la chair mystique.

(Cahier, p.119)

Seul l'accent diffère. Ici l'évocation est un cri orgueilleux et viril de victoire; chez Senghor un désir de paix et d'union. Cette influence de Césaire est visible chez bien d'autres poètes noirs d'expression

française, et par là, ces derniers adoptent involontairement certaines techniques communes au poète martiniquais et au surréalisme.

Si au niveau de la pratique, Senghor fut peu touché par le surréalisme, dans ses écrits théoriques, ses références à ce mouvement seront très fréquentes, mais presque toujours équivoques. Toutes les théories de Senghor sont fondées essentiellement sur cette opposition, pour lui fondamentale, entre "l'intuition nègre" et "la raison blanche." Il nous explique que le Blanc veut dominer et assimiler l'objet, alors que le Noir, lui, "s'assimile, il s'identifie à l'Autre, ce qui est la meilleure façon de le connaître." ¹³ Ces traits spécifiques, expliqueraient la "sensibilité particulière du Noir" et "sa puissance d'émotion." A partir de ces caractéristiques psychologiques, qui pour Senghor déterminent "la vie sociale," "la littérature et l'art" des Noirs, il va dégager certaines lois, pour lui évidentes, d'une Esthétique Nègro-Africaine, et déclarer qu'il existe une nette démarcation entre le surréalisme européen et le surréalisme africain.

Le surréalisme négro-africain -- dit-il -- diffère du surréalisme européen. Celui-ci est empirique; celui-là mystique, métaphysique. (Ibid.)

Il est impossible d'adhérer à une conclusion aussi tranchée. On aurait compris le théoricien s'il avait abouti au parallélisme de ces deux notions, il a tort quand il nous parle de différence. Même si les surréalistes adoptent le matérialisme et n'attendent le salut que de l'homme, la tendance au mysticisme est visible dans l'esprit du

mouvement. Breton déclare à la fin de son second manifeste que l'intuition poétique "débridée par le surréalisme, doit embrasser toutes les structures du monde, manifesté ou non." "Elle seule (l'intuition poétique) -- continue-t-il -- nous pourvoit du fil qui remet sur le chemin de la Gnose, en tant que connaissance de la réalité supra-sensible, "invisiblement visible dans un éternel mystère."¹⁴ C'est que le surréalisme veut aussi relier le visible à l'invisible dans son ambition démesurée d'accorder toutes les contradictions. Michel Carrouges retrouve à l'origine des données fondamentales du surréalisme, les noms les plus fameux de l'alchimie et de l'hermétisme: Hermès, la Cabbale, Flamel, Abraham Juif, etc., et il nous dit encore que même s'il est hors de doute que dans le surréalisme, "l'ésotérisme et le matérialisme s'opposent avec la plus vive intolérance," il n'en demeure pas moins vrai que "ce sont simultanément les deux pôles de la pensée¹⁵ de Breton."

Le surréalisme européen serait-il plus "empirique" ou plus intellectualisé dans son mysticisme, qu'il n'en différerait pas pour autant dans sa nature, du surréalisme africain. Senghor nous dit encore que ce surréalisme serait lié aux traditions originelles des civilisations africaines. C'est aussi la thèse de J. Jahn, citée précédemment. Senghor, lui, appuie son argumentation sur le thème de l'image et du rythme, "deux traits fondamentaux du style négro-africain." Il affirme que "l'Européen se plaît à reconnaître le monde par la reproduction de l'objet, désigné sous le nom de 'sujet'; le Négro-Africain, à le¹⁶ connaître vitalelement par l'image et le rythme." . Les caractéristiques

de ces "images-analogies" des langues africaines, que donne Senghor en exemple, pourraient aussi bien s'appliquer aux images surréalistes qu'à toutes images poétiques. Le poète nous dit des langues négro-africaines: "les mots y sont toujours enceints d'images; sous leur valeur de signe, transparaît leur valeur de sens."¹⁷ C'est là encore la multivalence du sens des mots, de la poésie surréaliste. Rimbaud auparavant n'expliquait pas autre chose quand il disait comment la poésie est signifiante: // // littéralement et dans tous les sens. Le titre Les Illuminations de Rimbaud évoquent aussi bien "les gravures colorisées," "les enluminures" que "l'éblouissement."

Au sujet du rythme particulier de la poésie négro-africaine, pour Senghor, c'est "la force vitale" qui serait la source de ce "dynamisme interne" qui se traduit en rythme dans les oeuvres d'art et la poésie traditionnelle. Senghor semble vouloir retrouver ce rythme spécifique chez le poète martiniquais, pourtant coupé de la tradition. Le théoricien admet bien que cette rupture avec l'Afrique mère, quand il souligne: "le rythme africain n'est pas, de prime abord donné, il n'est pas fils de mémoire, de la folie qui se sou-¹⁸vient." Néanmoins, il distingue ce rythme chez Césaire, rythme même du "tam-tam africain, lancinant, monotone, éternel despotique."¹⁹ Et de citer en exemple un poème de Césaire:

à même le fleuve de sang de terre
à même le sang de soleil brisé
à même le sang d'un cent de clous de soleil
à même le sang du suicide des bêtes à feu

à même le sang de cendre le sang de sel le sang des
 sangs d'amours
 à même le sang incendié d'oiseau de feu
 hérons et faucons
 montez et brûlez

("Tam Tam I," Les Armes, p.50)

Le mouvement du poème s'établit ici, sur le rythme très accentué des quatre syllabes du refrain initial, uni au jeu des assonances et des retours persistants des consonnes sifflantes S, C. Le tout est mis en valeur par les seuls deux vers de quatre syllabes, en accords, à la fin du poème, et qui semblent réduire le rythme comme pour en marquer un dénouement plus lent. Le rythme de ce poème peut bien évoquer celui du tambour africain, mais il n'est nullement spontané et n'est que le fruit d'un procédé littéraire traditionnel. Le titre même du poème, "Tam-Tam I," indique les intentions volontaires de son auteur. Pour arriver à ce rythme "lancinant et monotone," Césaire a bien employé une technique savante. Les surréalistes exploitent eux aussi les effets de monotonie, par les mêmes répétitions de mots, les retours modulés d'images, les allitérations et les assonances. D'ailleurs Césaire n'adopte pas toujours le même rythme dans ces poèmes, et il est évident que le verset senghorien avec ses longueurs et ses méandres, suggère un rythme plus doux que le martellement syncopé du tam-tam africain. L. Kesteloot nous parle à ce sujet de rythme "processionnel," de "mouvement monotone des vagues de la mer."
 20 Il est superflu de recourir à l'africanité pour expliquer le rythme des poètes négro-africains francophones ou non. Césaire

nous aurait prouvé surtout que le rythme est encore plus une question de technique que de vision particulière.

Notes

- 1
L.S. Senghor, "Le Message de Goethe aux nègres nouveaux,"
dans Liberté I (Paris: Seuil, 1964), p.84.
- 2
Ibid., pp.99-100.
- 3
L'Homme de Couleur (Paris: Plon, 1939). L'article de Senghor
dans cet ouvrage a pour titre: "Ce que l'Homme Noir apporte."
- 4
Senghor, Chants d'Ombres (Poèmes) (Paris: Seuil, 1945).
- 5
Ibid., pp.51-2.
- 6
Senghor, Hosties Noires (Poèmes) (Paris: Seuil, 1948).
- 7
André Breton, Arcane 17, (Paris: Sagittaire, 1946)
- 8
Senghor, "Prière de Paix," Hosties Noires, pp.148-52.
- 9
Jean Onimus, Expérience de la Poésie, p.11.
- 10
Senghor, La Parole chez Paul Claudel et les Nègro-Africains
(Dakar: Les Nouvelles Editions Africaines, 1973).
- 11
Aimé Pétri, "Deux poètes noirs en langue française: Aimé
Césaire et L.S. Senghor," in Présence Africaine, No.3.
- 12
Armand Guibert, Senghor par lui-même (Paris: Seuil).
- 13
Senghor, "L'Esthétique Nègro-Africaine," dans Liberté I,
p.202.
- 14
André Breton, Manifestes, p.188.

15

Michel Carrouges, A. Breton et les données essentielles du Surréalisme (Paris: Gallimard, 1950), pp.21-2.

16

Senghor, Liberté I, p.209.

17

Ibid., p.210.

18

Ibid., p.145.

19

Ibid., p.164.

20

L. Kesteloot, Les Ecrivains Noirs, pp.192-93.

CHAPITRE VII

LEON DAMAS ET LE SURREALISME

Des trois poètes de la négritude, c'est plutôt Léon Damas qui évoque le mieux dans sa poésie, l'euphorie incantatoire du tam-tam africain. Tout chez lui est suggéré par le rythme plus encore que par les mots: le ressentiment et la révolte, l'amour et l'espoir. On peut citer entre autres exemples l'usage surprenant qu'il fait du mot "Bientôt" dans le poème qui porte ce titre:

Bientôt
 je n'aurai pas que dansé
 bientôt
 je n'aurai pas que chanté
 bientôt
 je n'aurai pas que frotté
 bientôt
 je n'aurai pas que dansé
 chanté
 frotté
 trempé
 frotté
 chanté
 dansé
 Bientôt

("Bientôt," Pigment, p.53)

1
 Le premier à avoir livré ses vers au public, Damas n'aurait pas eu besoin des métaphores éblouissantes ni de l'écriture surréaliste pour arriver à l'efficacité immédiate du message poétique. Chez lui le rythme est roi. Joint à cela, un sens inégalé de l'humour qui traduit ici la révolte du poète devant la bêtise bien pensante, l'injustice

et les préjugés. Mais "Bientôt," c'est aussi l'espoir, non l'espoir merveilleux et utopique des surréalistes, mais l'espoir proche et concret, où le Nègre cessera d'être le clown et le domestique, où il n'aura, seulement plus, à chanter, frotter, danser, tremper.

Pourtant, la première édition de Pigments a été préfacée par un surréaliste inconditionnel, Robert Desnos, et illustrée par un peintre associé à ce mouvement, Frans Masereel. Desnos dans sa préface ne fera même pas allusion au surréalisme, et pour cause. Il met surtout en lumière la portée révolutionnaire mais humaine de l'oeuvre et le particularisme nègre que rappelait déjà clairement le titre de Pigments.

Ces poèmes, nous dit Desnos, "sont à la gloire de tout l'immense prolétariat indigène des colonies. Ils nous signifient que le temps est venu de poursuivre la conquête de ces terres et de ces peuples."

Premier recueil poétique à exprimer la nouvelle négritude, les poèmes de Pigments en reflètent aussi tous les thèmes majeurs: la nostalgie et le ressentiment, la haine, la révolte et l'amour, l'espoir et le désespoir. Par là, Pigments annonce bien Le Cahier de Césaire. On retrouve dans ces deux oeuvres, les mêmes accents nostalgiques à l'endroit d'une Afrique perdue, accents douloureux qui traduisent aussi le ressentiment de l'assimilé devant le saccage de son moi le plus profond, par les valeurs d'une culture étrangère imposée. Le symbole des "poupées noires," exprime pour Damas, la nostalgie de cette Afrique mythique, sa soif de retrouver les traditions ancestrales, mais aussi la rancune tenace du poète pour ceux qui "ont cambriolé

l'espace" qui était le sien:

Rendez-les-moi mes poupées noires
 qu'elles dissipent
 l'image des catins blêmes...
 Rendez-les-moi mes poupées noires
 que je joue avec elles
 les jeux naïfs de mon instinct
 resté à l'ombre de ses lois
 retrouvé mon courage
 mon audace
 redevenu moi-même
 nouveau moi-même
 de ce que Hier j'étais
 hier
 sans complexité
 hier
 quand est venue l'heure du déracinement

("Limbé," Pigments, p.40)

Si le spleen et la tristesse -- signification du mot Limbé dans le créole guyanais -- traduisent dans ce poème la nostalgie et la rancœur, Pigments retentit le plus souvent, des cris de colère et de révolte du poète, dans sa prise de conscience des méfaits de la colonisation. La haine et l'obsession de la vengeance remplacent alors l'angoisse de la nostalgie:

Il est des nuits sans nom
 il est des nuits sans lune
 où jusqu'à l'asphyxie
 moïte
 me prend
 l'âcre odeur du sang
 jaillissant
 de toute trompette bouchée...

("Il est des nuits," Pigments, p.23)

En ces moments d'oppressions, le poète n'arrive pas à se contenir, sa langue devient d'une violence extrême, grossière même, style direct du langage parlé qui traduit rigoureusement sa pensée. "Moi je leur² dis merde et d'autres choses encore," est le message du militant à l'adresse de ces soldats sénégalais, volontaires dans cette guerre européenne qui ne les concerne pas:

Moi je leur demande
de commencer par envahir le Sénégal
Moi je leur demande
de foutre aux "Boches" la paix³
("Et Caetera," Pigments, p.78)

Message direct et clair, provenant d'un homme qui se veut engagé dans la vie politique et sociale, mais refuse les compromis. Cet esprit de refus se manifeste dans tous les poèmes de Pigments, et se traduit dans ce style volontairement prosaïque, mais toujours élevé et captivant, même dans l'injure. Mais ici, c'est l'humour et un sens du rythme inimitable qui confère à cette écriture une charge poétique efficiente. Un humour fait de désinvolture et d'ironie sacrilège, le rythme prenant et dansant du tam-tam africain ou d'un jazz de Harlem, qualifient la poésie de ses débuts et différencient encore plus le poète des auteurs français. Si tous les critiques s'accordent sur le caractère spontané de l'oeuvre de Damas, ils ne peuvent en dire autant de la rythmique de ses vers: elle est visiblement élaborée. Voulant rompre les cadres traditionnels du vers français, Damas recourt

à des procédés poétiques et picturaux à la fois. Il emploie aussi bien les répétitions et le retour cadencé des mêmes mots, que les techniques picturales dont le but est de suggérer visuellement au lecteur, le rythme que le poète voudrait évoquer. La disposition en escalier, des mots de ce poème, confirme aussi les intentions volontaires du poète d'amener le lecteur à une évocation visuelle.

Ils sont venus ce soir où le

Tam

tam

roulait de

rythme

en

rythme

la frénésie

des yeux

la frénésie des mains

la frénésie

des pieds de statues

DEPUIS

combien de MOI MOI MOI

sont morts

depuis qu'ils sont venus ce soir où le

tam

tam...

("Ils sont venus ce soir," Pigments, p.11)

Les surréalistes se serviront eux aussi de ce procédé visuel, que Mallarmé dans Le Coup de Dés, aurait le premier employé. Damas lui aussi veut composer son poème comme un dessin, pour donner plus de force et d'expression à son message et suggérer la cadence du tam-tam. On comprend bien la confusion -- pas toujours heureuse -- que de tel procédé peut créer chez le lecteur. Voulant s'appuyer à la fois sur la typographie des mots (en majuscules ou en italiques) et leurs répartitions sur la page blanche, le poème visuel fait appel aux valeurs des arts plastiques, arts de l'espace, et non à celles de la poésie, art du temps. D'autres poèmes au début du recueil de Damas indiquent encore une certaine influence du surréalisme et même une certaine attirance du poète vers l'hermétisme de cette poésie.

Accoudé au désir de la veille insatisfait
d'où nous venait l'encens sporadiquement têtue
la marée était basse
tout vol de flamants sans importance
et la voix du phare
plus forte
que l'incendie crépusculaire
des palétuviers...

("A la Mémoire de G.M.," Pigments, p.15)

On voit ici que le poète s'accorde mal à cette écriture, ne possédant pas cette puissance de fabulation permettant l'amplification poétique. Ces images évoquent peu, "l'encens têtue" qualifie imparfaitement "un désir insatisfait," et "l'incendie crépusculaire des palétuviers" bien plus forte que "la voix du phare." Mais cette tentation est courte

et le poète abandonne cette écriture hermétique pour exprimer ses sentiments et sa révolte. Il retrouve son originalité dans l'expression rapide et concise où les mots les plus usuels révèlent la pensée sans voile inutile. Ici, pas d'images savantes, mais quelle simplicité dans les vers profonds et nus. Senghor allait définir exactement la poétique de son ami dans son Anthologie: "Poésie non sophistiquée: elle est directe, brute, parfois brutale, mais sans vulgarité. Elle n'est surtout pas sentimentale, encore que souvent chargée d'une émotion qui se cache sous l'humour." ⁵ Mais là où nous n'arrivons pas à suivre le critique, c'est quand il veut qualifier cet humour de Nègre et l'opposer ainsi au trait d'esprit, "jeu d'idées ou de mots." Senghor ⁶ reprend encore ces arguments dans son ouvrage théorique Liberté I et conclut que cet humour n'est qu'un aspect de la négritude, en ce sens qu'il est nécessairement lié à l'émotion et au rythme: le rythme né de l'émotion à son tour produit l'émotion et l'humour. ⁷ Et Senghor de définir cet humour particulier comme un comique de caractère et de situation qui s'affirme comme une réaction à une absurdité; humour qui naît aussi d'une combinaison de mots. Nous ne prétendons nullement arriver ici à des conclusions, sur un sujet aussi complexe que l'essence du rire et la nature de l'humour. Henri Bergson dans son ouvrage ⁸ sur Le Rire, remarque justement que depuis l'antiquité, les plus grands penseurs se sont penchés sur ce problème, qui se dérobe toujours à l'effort. Il n'est pas facile en effet de déterminer exactement cette frontière incertaine qui sépare l'humour de l'ironie, et il existe sans

doute une grande différence entre cette ironie spirituelle qu'on dit française, l'humour à froid des Anglais et ce comique de caractère et de situation qualifié de nègre par Senghor. Mais du gros rire burlesque au sourire de sympathie indulgent qui ne cherche pas à blesser, en passant par l'humour noir des surréalistes, on retrouve bien des traits humoristiques communs à tous les écrivains et dans toutes les littératures quelle que soit la langue employée. René Ménil dans la revue Tropiques aurait touché à l'essentiel quand il nous dit au sujet de l'humour: "C'est par le rire que l'homme tragique, amèrement,⁹ soupèse le peu de poids qu'il trouve à son existence minée." Là le Martiniquais ne s'adressait pas seulement aux Noirs. Atteindre à l'universalisme dans le particulier, aurait été l'esprit de la revue Tropiques et l'orientation de la plupart de ses textes. C'est ce trait caractéristique qui avait frappé Breton, à la lecture du premier numéro de cette publication. Ce que Césaire et ses amis, nous dit-il, montraient et aidaient à reconnaître, "c'était aussi ma terre, c'était¹⁰ notre terre que j'avais pu craindre à tort de voir s'obscurcir." Plus tard, c'est en Haïti que Breton allait découvrir d'autres frères en esprit.

Notes

- 1
Léon Damas, Pigments (poèmes) (G.L.M., 1937). Avec une préface de Robert Desnos et un bois gravé de Frans Mascreel.
- 2
Robert Desnos, Préface de Pigments.
- 3
Damas, "Et Caetera," Pigments, p.18.
- 4
Damas, "Ils sont venus ce soir," Pigments, p.11.
- 5
Senghor, Anthologie, p.5.
- 6
Senghor, Liberté I, p.114.
- 7
Ibid., p.224.
- 8
Henri Bergson, Le Rire (Paris, 1950).
- 9
René Ménéil, "Laissez passer la Poésie," in Tropiques, No.5 (avril 1942).
- 10
André Breton, "Un grand Poète Noir," p.95.

CHAPITRE VIII

Le Surréalisme en Haïti

En décembre 1945, André Breton arrivait à Port-au-Prince, délégué officiellement par son gouvernement pour une tournée de conférences. Le poète et critique haïtien Paul Laraque dans un article, "Témoignage,"¹ évoque avec lyrisme, la présence fascinante de l'homme, et l'accueil enthousiaste de l'intelligentsia haïtienne, au "père du surréalisme."

Tête léonine, crinière de soleil, dieu enfanté par la foudre, Breton avance. A le voir, on saisit la beauté de l'ange de la révolte. Les ténèbres se font source de lumière. Orage d'une vie zébrée d'éclairs dont les fulgurantes épées, jaillies du fourreau de la nuit, déchirent le voile du temps, rendant à l'amour le paradis perdu de l'innocence... La première impression que laisse Breton est celle de la puissance Olympienne
... 2

Haïti devait cette visite, à l'initiative de Pierre Mabilie, alors attaché culturel à l'ambassade de France à Port-au-Prince. "Personnalité complexe," nous dit à son sujet Sarane Alexandrian,³ qui raconte qu'un poète surréaliste lui avait confié "qu'il aurait été encore plus impressionné de rencontrer Mabilie que Breton."⁴ Chirurgien et psychologue éminent, auteur de nombreuses communications dans ces disciplines, il avait été professeur à l'école d'anthropologie de Paris et était aussi bien versé dans les sciences occultes. En Haïti, il exerçait ses activités officielles conjointement avec des recherches ethnologiques et pratiquait la médecine à l'Asile français de la capitale.

C'était un surréaliste convaincu et un grand ami de Breton qui nous dit de lui: "Homme de grand conseil ... un éclaireur au plein sens du terme, en ce que, praticien des plus actifs, et à ce titre participant de la démarche scientifique la plus avancée, son champ spéculatif, bien loin de se réduire à ce qu'elle lui découvrirait, ne cessa⁵ d'embrasser en même temps, l'ensemble des conceptions ésotériques." Les théories de Mabilles sur le rêve et l'inconscient, dans la revue surréaliste Minotaure,⁶ rencontraient en tous points, l'esprit du mouvement à ce sujet. L'homme de science ne tenait pas le rêve pour supérieur à la réalité, mais il affirme que "les alternatives d'ennui, d'espoir, de passion et de terreurs se retrouvent identiques dans la veille et dans l'expérience onirique."⁷ Se réfugier dans Le Miroir du Merveilleux,⁸ pour Mabilles, n'est nullement une utopie, "c'est une poursuite ardente où le voyageur subit les mouvements opposés qui animent la nature entière." Il faut comprendre que pour Mabilles, le "Miroir" qui met l'homme en contact avec son double, est un symbole de "la prise de conscience du moi" avec une autre réalité plus profonde. Il est inutile de vouloir passer de l'autre côté du "Miroir" pour embrasser ce Merveilleux qui s'y reflète, ce sont les désirs mêmes de l'homme qui y sont projetés :

Derrière la surface plane du lac ne sont pas des peupliers illusoires, mais la vie intense des eaux. Derrière le miroir est le métal avec ses propriétés. Et s'il est possible de comparer notre esprit à ce miroir, le tain en est constitué par la rouge coulée du désir. 9

Breton nous dit que "l'imaginaire est ce qui tend à devenir réel,"¹⁰ et Mabilille, en surréaliste authentique, devait bien croire que le désir tend à réaliser ce qu'il imagine. S. Alexandrian nous rapporte encore que ce savant "guettait le merveilleux dans sa propre vie ... et croyait au pouvoir magique des objets. Il (Mabilille) raconte l'histoire d'une statue de plâtre d'Ezechiel qui dès qu'elle fut en sa possession, devint "centre de phénomènes inexplicables" et coïncida¹¹ avec une transformation de sa vie." Mabilille trouvait en Haïti, cette terre surréaliste par excellence où les structures du merveilleux vaudou, coïncidaient avec celles de l'imaginaire surréaliste. Les objets sacrés de cette religion populaire de même que les paroles rituelles du "hougan" (prêtre de cette religion) étaient censés avoir cette efficacité magique et immédiate que recherchait fiévreusement le surréalisme dans l'acte poétique, la quête et la création d'objets insolites et merveilleux. Les crises de "possessions" des initiés du vaudou qui sous l'emprise des "mystères" et des "loas" (possédés par les dieux) livraient des messages inconscients d'un au-delà, ne pouvaient que fasciner ceux-là qui voulaient toucher à l'inconnu par l'intermédiaire des médiums, parlaient d'état second du poète et de messages automatiques. Breton nous dira avoir assisté "une huitaine de fois," accompagné de Mabilille, à des cérémonies authentiques de vaudou, et d'avoir été trop durablement assailli par le pathétique et l'ambiance de ces rites, pour qu'il puisse prétendre "en mesurer la réelle portée."¹²

"Il ne me fut donné -- continue-t-il -- que de m'imprégner de leur

climat, de me rendre perméable au déferlement des forces primitives
 qu'elles mettent en oeuvre." ¹³ En outre, dans cette communauté
 haïtienne dont les croyances sont fortement marquées par l'animisme
 africain, on n'avait pas besoin d'être poète surréaliste pour croire
 que le rêve est une continuation de la réalité, le symbolisme même des
Vases Communicants de Breton.

Ce que le surréalisme cherchait dans les religions, c'était ce
 sentiment mystique bouleversant de la révélation des mystères de l'in-
 connu. C'est un état d'âme qui l'intéresse, l'ambiance et l'attitude
 rituelles et non la fonction même des cérémonies religieuses. Le
 mystère et non le sacré. Les surréalistes sont des mystiques, mais
 qui écartent les divinités dans leur poursuite du surréel. "Poursuite
 de quoi, dit Breton, je ne sais, mais poursuite." ¹⁴ C'est dans cette
 volonté du surréalisme de transgresser les lois qui définissent notre
 misérable condition humaine et surtout de rechercher ce point suprême
 irréel où toutes les contradictions seraient conciliables, qu'il faut
 chercher l'origine de ces interrogations angoissantes de Breton et des
 surréalistes. Interrogations qui coïncident parfois en tout point avec
 celles des mystiques qui cherchent leur réponse dans la religion ou les
 sociétés occultes. Mabillet et Breton penseront avoir trouvé dans le
 "style" de ces crises de possession vaudou des traces de mesmérisme. ¹⁵
 Supposition qui pourrait être possible nous dit encore Breton, compte
 tenu des origines animistes mais aussi chrétiennes et ésotériques du
 vaudou, et aussi du fait que vers 1772 se trouvait à Saint Domingue

(Haïti), accompagné d'un Noir "doué de pouvoirs psychiques," Martinez de Pasqualy, disciple de Mesmer et lui aussi doué de pouvoir surnaturel.

"Celui-ci dotera l'île d'un Tribunal Souverain, fondera une loge (maçonnique) à Port-au-Prince et une autre à Léogane." (Ibid.)

L'intérêt que porte Breton aux sociétés mystiques, est évident. Monnerot compare les surréalistes aux gnostiques du moyen-âge qui voulaient accéder aux mystères suprêmes des religions. C'est que l'investigation surréaliste comme le mysticisme est aussi une méthode qui suppose un état d'esprit réceptif et un apprentissage. Mais ce qui importe pour le surréaliste, c'est la poursuite de cet inconnu qui s'évanouit indéfiniment, le sentiment exacerbé d'un désir impossible à satisfaire, "l'attente et non la prise." Cette recherche, nous dit Breton, pourvu qu'elle soit passionnée, provoque "un état second, dont la caractéristique essentielle est l'extra-lucidité." ¹⁶ Quelque temps après avoir quitté Haïti, Breton allait évoquer cette "ambiance rituelle" génératrice d'émotions, à propos d'une exposition de peinture: "Idée purement théorique d'un culte avec tout ce qu'elle précipite de rêveries, d'émotions et d'élan dans l'enfance..." ¹⁷ Au sujet de cette exposition de peinture organisée à la galerie Maeght en 1947, Robert Bréchon ¹⁸ nous parle du "style vaudou" de l'ambiance. C'est toujours en mettant l'accent sur "l'émotion révélatrice" que Breton va établir une analogie entre la pensée surréaliste et celle dite primitive. "Les plus profondes affinités -- déclare-t-il -- existent entre la pensée dite primitive et la pensée surréaliste, elles visent l'une et

l'autre à supprimer l'hégémonie du conscient, du quotidien, pour se
 rapporter à la conquête de l'émotion révélatrice." ¹⁹ Breton tenait
 ces propos, au cours d'une interview accordée au poète haïtien René
 Bélance, lors de son séjour à Port-au-Prince. A la question de ce
 dernier sur l'incompatibilité du matérialisme dialectique et l'atten-
 tion accordée à l'ésotérisme et "la recherche d'un mythe," Breton
 répond que "cette manière sociologique d'envisager la question,
 (n'avait)rien d'incompatible avec le matérialisme véritable." ²⁰

Au sujet des reproches adressées aux surréalistes, pour l'obscurité
 de leur écriture, Breton réplique à René Bélance que "le surréalisme
 en livrant des textes pris sous la dictée de la voix intérieure,
 décline toute responsabilité quant à la non-clarté de ces documents."
 (Ibid.) Cette dernière question était voulue. René Bélance était
 aussi de ces poètes pour qui une certaine obscurité poétique était
 nécessaire pour dévoiler le mystère et l'indicible d'un univers com-
 plexe. Mais il n'aurait pas été le premier des poètes haïtiens à
 adopter le surréalisme, le poète Magloire Saint-Aude qui se réclamait
 depuis 1941 de ce mouvement, avait déjà livré au public à cette date,
 les plus hermétiques de ses vers surréalistes: Le Dialogue de mes
Lampes.

Magloire Saint-Aude: Dialogue avec l'angoisse et "désintégration"
du langage

Le titre même de l'oeuvre de Magloire Saint-Aude, Dialogue de mes

Lampes, avec les vers séparés les uns des autres en autant de brèves réflexions, nous donne déjà une certaine indication sur l'état d'esprit du poète, renfermé tout entier au centre de son moi. Dès les premiers vers de ces poèmes fragmentés, le poète repousse d'ailleurs cette lumière symbolique qui aurait pu éclairer son isolement réel, dans la société où il évoluait.

De mon émoi aux phrases,
Mon mouchoir pour mes lampes.

...

Recroquevillé dans mes yeux effacés,
La peine le poème hormis les causes.

("Vide," Dialogue de mes Lampes, p.1)

Sincérité troublante, ses poèmes sont aussi un aveu. Aveu de l'homme qui ne croit plus aux valeurs de l'action ou à toutes autres valeurs, et, résigné, se replie sur lui-même et le Vide de ses angoisses.

C'est bien l'angoisse le sentiment majeur de tous ces courts poèmes et c'est aussi l'angoisse qu'évoque le choix des titres: "Vides," "Larme," "Silence," et "Paix" qui est ici celle de la tombe. Breton souligne "que la note inouïe qui dompte le tumulte" chez le poète,
est "la dent unique où la roue d'angoisse engrène sur l'extase."²¹

Angoisse de la solitude et de la mort. Solitude du poète qui aurait renié les valeurs matérielles et culturelles de sa classe, pour se réfugier dans la misère atroce des bas-fonds populaires, et voudrait fuir cette réalité inhumaine:

Rien n'est moi
 Hormis mes orbites en ogive
 Et mon col d'ange d'image
 Comme mes yeux farcis froid de soie.

("Paix," Dialogue de mes Lampes, p.10)

Ces métaphores étranges ramenées de la nuit du subconscient, sont loin d'être dans leur concision, le fruit d'un automatisme inconscient.

Ces mots choisis, traduisent exactement ces vagues d'obsessions qui hantent le poète; destin fidèle d'un visage intérieur, visage d'ombre, désincarné comme les "orbites en ogive," image "froide" de la mort. Cette angoisse métaphysique du néant de la mort se retrouve partout dans le recueil:

Rien le poète, lent dolent
 Pour mourir à Guadalajara.

("Silence," Dialogue de mes Lampes, p.3)

La mort, irréfutable preuve pour le poète de l'absurdité de l'existence, concrète et mystérieuse comme le nom de cette ville inconnue: Guadalajara. L'angoisse de la mort dans les philosophies existentielles, pousse l'homme à contester les fins de la création, l'incite à la révolte ou à l'engagement révolutionnaire; chez Saint-Aude, elle aboutit à la résignation, un certain stoïcisme romantique à la Vigny. Le poète accepte la Paix du néant, sans regret:

Dort enfin ma ferraille
 Qui m'eût aimé
 Aux issues, aux cités de mon image.

("Paix," Dialogue de mes Lampes, p.11)

En somme, Le Dialogue de mes Lampes, n'aurait pas été si hermétique. Le désordre voulu du langage et la nouveauté de cette poésie on le comprend bien, avaient désorienté un public habitué à la clarté de l'écriture classique. Mais certains critiques du poète avaient vu juste à l'époque; Edriss Saint-Amand, le premier, était allé du coup à l'essentiel dans son Essai d'explication de Dialogue de mes Lampes. Il nous dit dans son essai:

Saint-Aude a des réactions d'"Allobroge," de barbare, en face de cette esthétique qu'on entend lui imposer et qui veut que le poète exprime textuellement sa pensée ... enfant terrible qui s'amuse à briser les barres de son berceau... Il ne souhaite pas que les hommes le comprennent; au contraire, il s'en offusquerait si cela était! Plutôt que de danser parmi la mascarade humaine, il en appelle de tout son être au silence, un silence âcre comme du sel, un silence comme un "bol" vide et "blanc." 22

En évoquant cette attirance du poète vers le mutisme et le silence, et en signalant encore plus loin qu'il ne se livrait à aucun automatisme, mais à "l'effet voulu et cherché," le critique touchait sans le vouloir, au problème de ce langage particulier des écrivains noirs francophones, qui adoptaient les théories littéraires françaises, et surtout le surréalisme.

Magloire Saint-Aude aura été un artiste de talent, un brillant poète tant pour la facture de ses vers que la sincérité de ses sentiments. Mais c'est avec raison que Senghor ne l'a pas choisi parmi cette pléiade de poètes qui devait illustrer l'Anthologie de la

Nouvelle Poésie Nègre, malgré ces qualités évidentes que souligne
 23
 Breton dans son éloge du poète dans La Clef des Champs. Poète
 surréaliste noir, il est plus près des surréalistes français que de
 Césaire. Le poète révolté du Cahier, se laisse porter par les mots
 tout en se livrant à un certain automatisme. Narcisse qui se contemple,
 le poète du Dialogue de mes Lampes, nous dit lui-même qu'il est "un
 Allobroge" qui veut seulement désorganiser l'ordre logique du langage
 et s'en rendre maître. En agissant sur les mots, celui-ci veut
 seulement créer une certaine ambiance évocatrice de ses sentiments.
 Pour Césaire, la poésie est action et connaissance. La fonction du
 langage est pour lui de communiquer avec l'univers, les autres et lui-
 même, En se dégageant des contraintes de la syntaxe traditionnelle,
 il espère du libre choc des mots livrés à eux-mêmes une révélation,
 si l'on peut dire, surnaturelle. "Dans l'écriture automatique," nous
 dit Maurice Blanchot, "ce n'est pas à proprement parler le mot qui
 devient libre, mais le mot et ma liberté ne font plus qu'un. Je me
 glisse dans le mot il garde mon empreinte, il est ma réalité imprimée...
 Mais d'un autre côté, cette liberté signifie que les mots deviennent
 libres pour eux-mêmes: ils ne dépendent plus exclusivement des choses
 qu'ils expriment, ils agissent pour leur compte, ils jouent, et, comme
 24
 dit Breton, ils 'font l'amour.'"

Il ne faut pas croire pour autant que Saint-Aude soit moins pro-
 fond que Césaire, pour ne pas avoir chanté la négritude et ses valeurs.
 Comme nous l'avons déjà signalé pour les poètes de Légitime Défense,

il ne s'agit pas de thème; c'est l'univers poétique des deux poètes et leur langage qui sont différents. Monde de sensations éprouvées, de sentiments particuliers et d'images universelles chez Saint-Aude. Chez Césaire, tout est nouveau, à travers son moi, il prend en charge les sentiments de toute une communauté. Le flux des images du Cahier n'est endigué par aucune ponctuation et cette poésie s'ouvre sur la révolte et la fraternité. La concision des vers du Dialogue de mes Lampes, et sa ponctuation exacte, limitent le poète et ses accents; cette poésie se renferme sur elle-même ou débouche parfois sur ces "silences vides" comme un bol vide et blanc. C'est que le poète dans sa volonté de rechercher la perfection et "l'effet voulu" par des techniques savantes et dans des vers aussi concis, était bien forcé de confier aux "blancs" et aux "silences" du texte, l'essentiel de ses sentiments poétiques. Paul Laraque nous dit à ce sujet: "Poésie de silence. Confession dédaigneuse autant par ce qu'elle tait que par ce qu'elle révèle. Poésie de refus, comme sa vie." C'est ce refus total, mais aussi refus de tout engagement, qui caractérise mieux encore l'homme et l'oeuvre. Tous les surréalistes n'auront pas été des révolutionnaires, certains se sont réfugiés dans le désespoir et sont même arrivés au suicide: Saint-Aude est de ceux-ci. Il n'est pas arrivé à cette extrémité, mais on trouve bien dans ses poèmes, cette fascination morbide du néant de la mort, "Poison," évoque le poète

Hors d'haleine dans la soie
 Dans la baie de la mort.

("Poison," Dialogue de mes Lampes, p.4)

Dans "Refllet," on trouve cette obsession du poète évoquant ces "Lamentations aux crachats des morts." (Ibid, p.5) Cette hantise revient encore dans les autres recueils de l'auteur: Tabou et Déchu,²⁶
 "Sache ma mort, et non l'églogue," décrète le poète. (Tabou, XIV)
 Il annonce clairement dans Déchu:

Voici mon linceul découronné,
 ...
 L'étoile du mendiant
 Entend le souffle de ma mort

(Déchu, VI)

L'accent du poète n'est pas toujours aussi morbide. Des silhouettes de femmes sont esquissées dans le trame de ses vers: ombres fascinantes et étranges, comme cette "Magdeleine en dentelles de gaude."
 ("Silence," Dialogue de mes Lampes, p.3) "Angélique et dents glacées de Milady," de Déchu (III). Il y a aussi cette Edith "du 'Vide' et du 'Dimanche,'" deux fois nommée dans le Dialogue, miroir du poète qui y contemple sa propre face blême de mort:

Limité au revers sans repos,
 Edith blanche ma face moi même.

("Vide," Dialogue de mes Lampes, p.1)

C'est toujours cet univers sentimental et désolé que nous propose Magloire Saint-Aude dans son exil et sa solitude volontaire. Mais grâce au surréalisme, il a pu trouver ce langage particulier et rejoindre ainsi par la bande les meilleurs des poètes noirs de sa génération.

Il s'en écartait aussi totalement en voulant rester en marge de l'engagement politique et du fait social, pour chanter son seul état d'âme et ses tourments. C'est ce désengagement total du poète que va surtout condamner la critique. La plus impitoyable allait venir de Jacques Roumain. Le fondateur du parti communiste haïtien, profitait aussi de l'occasion pour régler ses comptes avec le mouvement surréaliste français, par personne interposée. En opposant Saint-Aude au poète René Bélance en qui il découvrait à la fois "le vertige de la vie et l'élan révolutionnaire," Jacques Roumain condamnait sans ambages, cette poésie exclusivement destructrice du Dialogue de mes Lampes, tout en admirant sa beauté formelle: "J'admire et respecte sa poésie mais je n'ai aucune estime pour son moteur idéologique. C'est une machine infernale anti-bourgeoise, mais négative et anarchiste."²⁷

C'est toujours cet aspect négatif du désengagement social de la poésie de Saint-Aude, que critique P. Laraque qui fut aussi l'ami du poète: "Poésie de l'échec. Poésie de désespoir. Poésie d'une classe condamnée. Fuite éperdue devant l'inacceptable réalité ... oubli d'un monde informe et injuste, qui reste ainsi inchangé."²⁸

Jacques Roumain et l'"Esprit nouveau"

Passant sous silence le fait de l'engagement social, Breton compare malgré tout Saint-Aude, aux meilleurs poètes. Il évoque à ce sujet "le superbe dédain du poète, au berceau de qui la fée caraïbe a rencontré la fée africaine surprise par Rimbaud,^{||} ... de langage et

d'attitude "constamment portés à leur point suprême." ²⁹ Paradoxalement, le premier poète à se réclamer du surréalisme, en Haïti, avant l'arrivée de Breton, n'aura pas été un poète engagé. Après son expérience de la Martinique, Breton ne pouvait être dérouté ni par l'aspect physique de l'île d'Haïti, son climat et sa flore, ni par sa réalité sociale. A quelques différences près, c'était le même paysage tourmenté et magnifique, ce même système social inique, cette même ambiance de magnificence et d'horreur qu'évoquait Martinique Charmeuse de Serpents. Malgré le fait d'une indépendance chèrement acquise, dans ce pays, des gouvernements, pour la plupart despotiques, se succédant -- parfois en cascade -- au pouvoir depuis 1804, n'arrivaient pas à sortir la masse du peuple, de la misère et de l'ignorance.

Ajoutez à cela, l'hostilité agissante des grandes puissances, au cours de l'évolution politique de ce pays, une démographie galopante, des ressources limitées, et une infra-structure économique dérisoire. L'occupation américaine qui aura duré plus de quinze ans, n'aura rien changé à l'ordre des choses. "Les mêmes contradictions de classes demeurent encore -- dit un bulletin de L'Union Patriotique. Les profiteurs étaient la même oligarchie financière qui avant 1915, avait fait du métier politique une exploitation tellement fructueuse, que toute autre spéculation de fortune paraissait médiocre en comparaison." ³⁰ Mais la prise de conscience sur le plan intellectuel, va être à l'origine d'une littérature vraiment authentique en Haïti. Nous avons déjà signalé à ce sujet, l'influence de Price-Mars, de La Revue Indigène et

de ses rédacteurs. Cette publication n'aura pas une longue existence, mais elle va marquer profondément cette génération et donnera son nom à l'époque. Pour la plupart des poètes sortis de cette école, ou ceux en marge, la grande révélation (comme pour Césaire) aura été Rimbaud, Mallarmé et Apollinaire, et par là, ils rencontraient aussi le sur-réalisme. Pour eux aussi la poésie n'était pas seulement un moyen de s'exprimer, mais de découvrir et de communiquer et d'agir. Dans un pays où l'injustice sociale était la règle, les poètes de cette génération veulent contribuer à la formation de leur société, non seulement par leurs oeuvres écrites, mais encore par l'action publique. Leur poésie fortement teintée de marxisme, exalte tout à la fois et avec un certain romantisme, la révolte et la fraternité prolétarienne, les valeurs universelles de justice sociale et celles particulières de la négritude, et chez ces poètes, l'amour est presque toujours lié à la Révolution. La plupart essayent de jouer un rôle politique, reconnaissent l'importance du fait social et veulent exprimer dans leurs poèmes aussi bien leurs sentiments personnels que les sentiments collectifs d'une nation et d'une race. Jacques Roumain est le représentant le plus authentique des tenants de cette école et le poète de Bois d'Ebène est l'un des meilleurs de cette génération de poètes négro-africains. Senghor souligne dans son Anthologie, ces traits communs que le poète partage avec Césaire: "... il a le don de transmutation, la vertu qui force les portes de la nuit du surréel. Et le don du chant ne lui fut pas refusé." C'est que le poète, comme Césaire, avait "les mêmes

31

32

ancêtres" que les surréalistes. Bien avant Légitime Défense, Roumain collaborait à la première revue des Noirs qui résidaient à Paris:

33

Le Cri des Nègres. Il était bien en Europe à l'époque du surréalisme naissant, mais semble n'avoir été nullement influencé par ce mouvement. Néanmoins, le poète noir qui se cherchait un langage original et le militant qui voulait transformer la société, ne pouvait pas n'être point touché par les mouvements d'avant-garde et l'"esprit nouveau" qui remettaient en question les valeurs de la littérature. Tous ces mouvements littéraires en France qui ont précédé le surréalisme: modernisme, futurisme, cubisme, veulent aussi bouleverser le langage traditionnel en vue de créer une réalité nouvelle, suggérée par des métaphores. C'est bien cet esprit qu'on peut discerner dans ces vers magnifiques de Roumain, dédiés aux républicains de la guerre civile espagnole:

... le ciel n'a plus un sourire plus un seul tesson d'azur
pas un arc à lancer l'espoir d'une flèche de soleil...
quand la mitrailleuse crible la passoire du silence
quand explose la cataracte de fracas
que le plâtras du ciel s'écroule...
mais oui il y a sur le visage sanglant de cet enfant un sourire
comme une grenade écrasée à coup de talon...

("Madrid," Commune, avril 1937)

C'est bien l'esthétique de Reverdy et du cubisme littéraire de l'image poétique "création pure de l'esprit." L'image poétique, nous dit Reverdy, "ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux

réalités rapprochées seront éloignés et justes, plus l'image sera forte
 -- plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique." ³⁴

Cette théorie, reprise et modifiée par Breton dans son Manifeste, sera fondamentale dans l'art poétique surréaliste. Néanmoins, ces images étincelantes de Roumain sont loin de l'obscurité des métaphores surréalistes. Les symboles du poète sont plus simples, plus accessibles. Le militant qui veut réveiller "les damnés de la terre, les forçats de la faim" désire arriver à une compréhension immédiate et son écriture devient claire comme le message délivré:

Ouvrier blanc de Détroit, péon noir d'Alabama,
 peuple innombrable des galères capitalistes...
 nous proclamons l'unité de la souffrance
 et de la révolte
 et nous brassons le mortier des temps fraternels
 dans la poussière des idoles.

(Bois d'Ebène)

On retrouve souvent cette écriture et ces accents chez la plupart des poètes de cette génération. Langage presque classique, émaillé d'images éclatantes mais aisément accessibles et qui traduisent toujours les "obsessions torrides" de ces poètes militants qui chantent en chœur la révolte et "l'immense désespoir d'un peuple de parias." A la suite de Roumain, Anthony Lespes, Roussan Camille et Jean Brierre voudront eux aussi embrasser le monde des déshérités du même geste large et généreux du poète de Bois d'Ebène. Eux tous sont tentés par les "stupéfiantes images," mais au fur et à mesure que leur poésie devient plus engagée, on aperçoit que l'écriture adopte une versification plus

36
régulière. Jean Brierre le poète des Chansons secrètes (1932) qui
au début de sa carrière poétique, cherchait sur ses doigts "les fris-
sons effacés" et "des gestes d'amour fou que la vie a laissé," ou
qui évoquait encore sensuellement cette "volupté qui tanguait aux courbes
des hanches" de ses négresses, va finir par opter pour une écriture
plus traditionnelle et bien ponctuée:

Quand tu saignes, Harlem, s'empourpre mon mouchoir.
Quand tu souffres, ta plainte et mon chant se prolonge
De la même ferveur et dans le même soir,
Frère Noir, nous faisons tous deux le même songe.

("Me Revoici, Harlem")

Tous ces poètes n'auront pas eu besoin de l'écriture surréaliste pour
atteindre à ce "don de chant" exceptionnel qui pour Breton caractérise
la poésie authentique: "il ne saurait être de salut dans la poésie
pour qui ne chante pas," 38 avait dit ce dernier à propos de Césaire.
Ces poètes haïtiens aussi, auront pu transcender leur révolte pour
donner à leur poésie le rythme du chant incantatoire et à leurs mots,
la puissance du cri, mais tout en évitant la lourdeur impérieuse du
langage politique. En cela ils sont arrivés à la vraie poésie sans
cesser pour autant d'être des poètes révolutionnaires.

L'aventure surréaliste de Breton en Haïti

Breton en parlant du "superbe dédain" de Saint-Aude, semble vouloir
aussi souligner le caractère égocentrique de cette poésie, mais sans

y insister. Néanmoins, la conclusion de cette conférence inaugurale prononcée à Port-au-Prince est claire et nette: l'engagement indispensable de la poésie, et pour le poète, l'impérieuse nécessité de contribuer à la transformation des "bases sociales chancelantes et vermoulues du vieux monde."³⁹ Il fait toutefois une réserve quand il souligne cette autre obligation aussi nécessaire pour le poète de ne pas perdre de vue les buts immédiats de l'activité poétique qui ne visent rien moins que la quête de l'inconnu, la libération de l'esprit et la "réconciliation de l'homme avec lui-même." Jusqu'à la fin, Breton restera toujours fidèle à cette démarche essentielle du surréalisme: unir la visée sociale et économique de Marx de transformer le monde, à celle toute poétique et lyrique de Rimbaud de "changer la vie." C'est ce qu'il va encore proclamer au cours de cette conférence prononcée à Port-au-Prince:

Je crois pouvoir dire que le surréalisme a répondu historiquement à la nécessité de réajustement de la condition humaine sous ses deux aspects: matériel et spirituel... Ces deux aspects, nous nous refuserons toujours à les dissocier. 40

La revue Conjonction que Pierre Mabilie venait de créer sous les auspices de l'Institut Français, durant le passage de Breton en Haïti, allait reproduire intégralement le texte de cette conférence dans son premier numéro de janvier 1946. N'était-ce les événements ultérieurs -- nous y venons -- il semble bien que cette revue aurait adopté, au moins en partie, les objectifs de Tropiques. Il ne pouvait en être

autrement avec un tel parrainage. Au cours de cette conférence, Breton après avoir rendu hommage à Haïti, son peuple et son passé révolutionnaire, va faire ensuite l'historique du surréalisme en France, qui se confond pour l'orateur avec les lignes directrices de sa propre vie. Breton reprend encore tous les thèmes essentiels de ses Manifestes: le recours indispensable aux forces vives de l'inconscient et la valeur du message automatique, la fonction de ces mots "qui cognent à la vitre" du subconscient, le but des expériences médianimiques et des jeux de mots de Desnos. A la conclusion, l'orateur en vient à la rencontre inévitable du surréalisme et du marxisme. "Aux premières paroles du Mage, l'atmosphère s'électrisa," se rappelle encore Paul Laraque, "les Champs Magnétiques, ce n'est plus le titre d'un livre, c'est le moment surréaliste vécu: le magnétisme de Breton attire invinciblement dans son champ tous ceux qui, à leur insu et même temporairement méritent d'être élus, le reste est immédiatement rejeté ou brûlé sur place. Les deux pôles du surréalisme -- poésie à perdre haleine et action révolutionnaire -- se joignent, dévoilant l'objet même de la quête surréaliste." ⁴¹ Le critique haïtien Roger Gaillard, dans un article "In Memoriam" paru dans la revue Conjonction de décembre 1966, a fait aussi revivre "l'atmosphère unique de cette soirée inoubliable." Le public est surtout composé de jeunes étudiants, mais le président de la république et les hauts fonctionnaires civils et militaires assistaient aussi à cette conférence. On comprend bien que ces derniers ne pouvaient point partager l'enthousiasme délirant du grand public

ébloui par l'orateur. Celui-ci proclamait entre autres que pour le surréalisme, la révolution sociale est une obligation catégorique.

"Comment la poésie se désintéresserait-elle de la révolution sociale," ajoutait-il encore en citant Maurice Blanchot, car "par la faute de l'Etat capitaliste, l'homme n'est pas seulement opprimé et limité, mais se voit autrement qu'il n'est..."⁴² Cette profession de foi rejoignait

manifestement celle des rédacteurs du journal La Ruche, organe de la jeunesse révolutionnaire, qui menait depuis peu la lutte contre la dictature du président Lescot. Dans un numéro spécial consacré à André Breton,⁴³

ce journal publie le texte d'un discours de Breton à des écrivains et journalistes haïtiens, et déclare dans son éditorial:

"André Breton a conquis nos coeurs, il a rallié nos sympathies pour le surréalisme qui est non seulement une entreprise de libération des richesses psychiques du cerveau humain, mais aussi un mouvement anti-fasciste qui n'a jamais manqué d'affirmer sa foi dans les aspirations légitimes de l'homme vers la justice sociale et la liberté." (Ibid.)

Ce numéro est saisi, le journal censuré, certains rédacteurs arrêtés et les autres doivent faire face aux intimidations ou aux poursuites des autorités policières. Parmi les plus jeunes leaders de ce mouvement, se trouvaient René Dépestre (qui venait de publier Etincelles)⁴⁴, rédacteur en chef du journal et Jacques Alexis qui signait du pseudonyme de Jacques la Colère, ses violentes Lettres aux Hommes Vieux.

La suspension de La Ruche et l'arrestation de certains leaders opposés à la tyrannie de Lescot, seront à l'origine de manifestations publiques

contre les abus policiers et l'ineptie des dirigeants. C'est la grève générale, l'insurrection et l'armée qui intervient pour prendre le pouvoir. Mais donnons plutôt la parole à Breton, en Haïti à l'époque, et qui évoque ces souvenirs dans ses Entretiens.⁴⁵ A la question de sa participation effective à la révolution de 1946 dans ce pays, il rappelle d'abord une situation économique effroyable, un climat politique étouffant, situation "d'autant plus poignante que l'esprit haïtien comme nul autre, continue miraculeusement à puiser sa sève dans la Révolution française." Il déclare ensuite au sujet de ces événements dont il fut le témoin privilégié:

Le journal La Ruche, organe de la jeune génération, qui me dédia son numéro du lendemain, déclarait mes paroles électrisantes et décidait de prendre un ton insurrectionnel. Sa saisie et sa suspension immédiate entraînèrent aussitôt la grève des étudiants suivie, à quarante huit heures, par la grève générale. Des syndicats se fondaient de toutes parts, des élections libres étaient promises au pays. .46

Il est superflu de vouloir établir ou nier, l'influence effective de Breton sur les origines de ces événements qui contribuèrent au départ de Lescot. On peut tout au plus parler de concours de circonstances propices ou même de ce "hasard objectif" qui pour les surréalistes détermine toutes les rencontres. L'espoir d'un renouveau qui se dessinait dans l'après guerre, un peuple exploité qui faisait entendre sa voix par l'entremise de ses jeunes leaders, la parole de Breton, tout cela et bien d'autres facteurs encore auront été à l'origine de ces événements.

André Breton aurait passé près de quatre mois en Haïti, et ses activités culturelles dans ce pays vont provoquer le rappel de son ami Mabille, sur l'instigation de la junte militaire établie après la révolution. Breton nous dit à ce sujet: "Bien qu'il fût fondé à m'attribuer la responsabilité occasionnelle de sa disgrâce, Mabille fut une fois de plus assez généreux pour ne m'en garder nulle rigueur et faire en sorte que nos relations n'en soient en rien affectées."⁴⁷ Si le surréalisme avait contribué au départ d'un tyran, il n'aurait pas pour autant rompu l'engrenage tragique de la tyrannie dans ce malheureux pays. Mais dans le domaine littéraire on ne peut sous-estimer l'importance d'un certain renouveau, suscité par le passage en Haïti d'Aimé Césaire, de Pierre Mabille et d'André Breton.

René Dépestre: Poésie de la révolte et merveilleux surréaliste

Plus de soixante poètes haïtiens, résidant en Haïti ou éparpillés à l'extérieur, illustrent l'anthologie d'une "Poésie Vivante d'Haïti,"⁴⁸ de Baridon et de Philoctète. Ces critiques signalent avec raison que cette somme poétique vraiment exceptionnelle par la quantité et qualité du choix est "susceptible de faire envie à bien d'autres pays franco-⁴⁹phones," si l'on tient compte de l'importance numérique de ce pays et de ses structures économiques et sociales dérisoires. Ces poètes sont bien sûr de diverses tendances, mais ils auront presque tous puisés aux sources vives de l'inspiration surréaliste, et ce n'est pas par hasard que Baridon et Philoctète ont fixé à 1945,

le "terminus a quo" d'un puissant renouveau culturel. Presque tous ces poètes se rencontrent en effet dans une même volonté de changer la vie de l'esprit aussi bien que la vie sociale, et veulent briser l'armature du langage traditionnel qui limitent l'essor vers l'absolu des choses. C'est en adhérant à l'univers et en le révélant qu'ils entendent faire acte de poète. "Une aventure cosmique" nous dit Dépestre dans ses premiers vers:

Me voici
Nègre aux vastes espoirs
pour lancer ma vie
dans l'aventure cosmique du poème
j'ai mobilisé tous les volcans
que couvait la terre neuve de ma conscience...

(Etincelles, p.2)

Une telle aventure n'est nullement une évasion pour le poète qui veut plutôt repenser l'univers à la lumière de ses refus, provoquer ces "Etincelles" et ces visions bouleversantes de ce monde nouveau que nous donnait Rimbaud dans ses Illuminations, quand il forçait son imagination à toucher à l'inconnu. Ce sont les mêmes accents lyriques rimbaldiens qu'on retrouve dans les premiers vers de Dépestre qui nous dit être ce poète "héritier d'Arthur Rimbaud et des trésors d'Apollinaire."
50 Dans "Une Saison en Enfer," Rimbaud voulant retrouver l'état primitif de l'innocence, se mettait dans la peau d'un nègre pour crier sa haine de la société:

Je n'ai jamais été de ce peuple-ci; je n'ai jamais été

chrétien; je suis de la race qui chantait dans le
 supplice... Oui j'ai les yeux fermés à votre lumière.
 Je suis une bête, un nègre. Mais je puis être sauvé.
 Vous êtes de faux nègres vous, maniaques, féroces,
 avares. Marchand tu es nègre; magistrat ... général
 ... empereur tu es nègre...

(Rimbaud: "Une Saison en Enfer, p.128)

Le poète haïtien n'a pas à se métamorphoser comme son idole pour crier
 sa révolte. Il rappelle à travers son recueil qu'il est "Fils de
 l'Afrique lointaine" et proclame dans sa "Saison de Colère":

Ma peau de nègre autrefois lieu commun des crachats
 et des supplices, voilà qu'elle est devenue un sésame
 qui ouvre des portes inviolables.
 Je suis de race hideuse.

("Saison de Colère," Gerbes de Sang, p.61)

Ce refus de la société et de ses valeurs qui fait de Dépestre un révolté,
 provient aussi de l'intense amour de la "vraie vie" de ce "poète
 adolescent poursuivant un rêve immense d'amour et de liberté."⁵¹

Cette révolte totale contre tout ordre établi, le jeune poète la pro-
 clame avec force dans ses Gerbes de Sang (1946):

la morale: connais pas
 la justice: connais pas

et de continuer avec "les nuages, le péché, la gloire... le humfort
 (temple vaudou), l'enfer, la radio, la bible, Napoléon... les seins,
 les fous, la raison, verbe être, les fleurs: connais pas." Cette
 litanie ressemble à s'y méprendre à une profession de foi dadaïste,

mais le poète est loin d'être un anarchiste; cette volonté de destruction radicale du monde et de l'esprit, a bien en vue l'édification d'un nouveau monde et d'un nouvel esprit:

Le sang a trahi chaque battement de mon cœur
 Le soleil s'est rendu sans tirer un coup de fusil
 La lune est un ivrogne La pureté une légende
 La mer n'est qu'un piège Le ciel est un mensonge
 L'amour a passé dans le camp ennemi
 N'en parlons plus Re commençons le monde avec nos seules
 ressources.

(Gerbes de Sang)

Nous retrouvons ici le refus surréaliste de toutes les valeurs traditionnelles d'une société jugée caduque. Il s'agit plus que jamais de briser ces fausses idoles, de libérer l'individu de toutes contraintes et de toutes aliénations pour aboutir enfin à "une nouvelle déclaration des droits de l'homme." C'est aussi le même individualisme exalté et cet espoir grandiose hérités des romantiques. Dépestre lui aussi veut pousser jusqu'à la limite les possibilités du "moi" et caresse aussi bien l'espoir de transformer le monde et la vie. Mais le poète, dès ses deux premiers recueils aurait aussi clairement établi l'ordre de ses passions une fois pour toutes: Pour la Révolution. Pour la Poésie. Il ne fera jamais de concession à cette hiérarchie, par là, il s'écarterait d'André Breton, malgré son admiration pour celui-ci.

Dans son ouvrage en partie autobiographique, Pour la Révolution. Pour la Poésie, Dépestre évoque aussi l'aventure surréaliste de Breton en Haïti, tout en précisant le rôle joué par ce dernier dans l'émancipa-

tion de la poésie moderne. Il nous parle encore des activités révolutionnaires de son journal La Ruche, de sa rencontre à l'époque avec Aimé Césaire et le peintre surréaliste cubain Wilfredo Lam, mais insiste surtout sur la présence fascinante de Breton et du climat subversif suscité par ses conférences données à Port-au-Prince. Il écrit à ce sujet:

L'homme du "révolver aux cheveux blancs" faisait exploser sa parole au-dessus des têtes stupidement officielles. Président, sénateurs, ministres ... s'empêtraient dans la parole du poète, tandis que la fleur de la jeunesse, présente dans la salle, ... trépignait, grimpait dans le lyrisme de Breton comme sur un arbre magique, créant ainsi dans la salle le climat subversif et scandaleux qui avait marqué l'âge héroïque du surréalisme. Ce fut là sans doute l'une des explosions les plus salutaires de l'histoire du surréalisme. 51

Tout en s'accordant avec un certain esprit du mouvement, Dépestre va en signaler les contradictions et les limites, reprenant par là, à peu près les mêmes arguments que Naville, Sartre et bien d'autres écrivains de la gauche opposaient déjà à Breton. "Le véritable objet de son tourment est la condition humaine avant la condition sociale," nous dit aussi Dépestre. 52 On comprend bien que le militant marxiste ne pouvait partager une telle conception. Mais le poète fait l'éloge du surréalisme pour sa contribution exceptionnelle à la poésie et dans le domaine du langage; pour avoir ouvert de nouveaux horizons à l'imagination, au rêve, à l'amour, enfin pour avoir révélé l'automatisme psychique et la puissance de l'humour. "Le surréalisme doit de tels mérites, au génie d'André Breton," ajoute encore Dépestre et de conclure:

La révolution artistique, complément de la révolution tout court, peut utiliser diverses méthodes du surréalisme pour détruire les tabous, les mythes et les contraintes absurdes et malsaines avec lesquels le capitalisme a édifié la misère spirituelle de ses sociétés... Dans cette voie, André Breton a travaillé et jeté "sa force sonnante de poète" à la gloire de la poésie moderne. 53

Le poète se séparait ici de l'orthodoxie marxiste à ce sujet, mais en empruntant ces "méthodes du surréalisme" pour se rejoindre à travers un monde culturel qui lui est étranger, il va nous donner son magnifique Arc-en-Ciel pour un Occident Chrétien et nous transporter dans le monde mythique du merveilleux vaudou de son pays natal.

Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel
merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux
qui soit beau,

54

tranchait Breton péremptoirement dans son premier Manifeste. C'est que pour l'auteur de Nadja, le merveilleux en bouleversant l'ordre du réel, dérange aussi l'ordre de la pensée usuelle, permettant ainsi à l'homme de découvrir l'absurdité d'une réalité vécue. Le merveilleux n'est pas seulement l'introduction du mystère dans la réalité, mais un élargissement de son champ d'action, et, ce n'est pas la simple représentation de ce merveilleux qui compte, mais bien sa puissance de dévoilement affective en nous. "Le merveilleux est partout," affirme Péret, "dissimulé au regard du vulgaire." 55 En Haïti, ce merveilleux est plutôt visible et envahit tous les domaines. René Dépestre nous dit que "le sens du merveilleux dans le foisonnement de ses manifesta-

tions, est l'une des composantes historiques de la conscience et de la sensibilité des Haïtiens." ⁵⁶ Le poète retrouve ses manifestations

non seulement dans le vaudou et les traditions du passé africain mais aussi dans l'aventure historique d'Haïti et les luttes de l'indépendance. Le réalisme merveilleux, ajoute-t-il encore, a marqué de son empreinte "la religion et les mystères politiques" de cette société, "les aventures orales du folklore, la littérature écrite en français ou en créole, les enchantements de l'amour, de la danse et de la musique, et, avec une magnificence stellaire, les arts plastiques." ⁵⁷

La quête du merveilleux qui avait aussi permis aux surréalistes de s'affranchir des contraintes formelles de l'écriture classique, va aussi infuser une puissance poétique exceptionnelle à l'oeuvre de Dépestre. L'arc-en-ciel qui relie le ciel à la terre symbolise ici dramatiquement l'interdépendance des choses terrestres et des dieux de l'univers vaudou. Il s'agit tout à la fois pour le poète, d'accéder à l'identité haïtienne, de montrer sous un jour révolutionnaire cette religion jugée primitive et superficielle, de détruire les mythes d'une société injuste pour arriver à un humanisme universel. S'attachant à l'arc-en-ciel et à toutes les forces cosmiques de l'univers, le poète ne peut contenir sa violence contre cet "Occident Chrétien" ⁵⁸ dans "Prélude":

Oui je suis un nègre tempête
Un nègre racine d'arc-en-ciel
Mon coeur se serre comme un poing
Pour frapper aux visages les faux-dieux...

La foudre sur vos toits c'est moi
 Le vent qui brise tout c'est moi
 Le virus qui ne pardonne pas c'est moi
 Les désastres à la bourse c'est moi...

("Prélude," Un Arc-en-Ciel, p.11)

C'est seulement après avoir tout détruit par la force de son verbe que le poète peut redevenir lui-même: "dans la géométrie de mes lions... dans la violence de mon diamant," et enfin avancer "les pieds nus dans l'herbe" de sa négritude. (Ibid., pp.14-5) Ce contact charnel avec la terre de son pays, révèle au poète des passions qui commençaient à s'éteindre et qu'il doit ranimer:

Je sais désormais ce qui est mort en moi
 Je suis collectionneur de monstres
 Je sais aussi le nom du blé qui monte en moi
 Et le nom du vaudou qui s'agite en mon corps
 De grandes ailes d'innocence!

Le Vaudou est la force qui anime cette création poétique. Religion populaire haïtienne, née du syncrétisme des croyances animistes africaines et des pratiques du catholicisme, nous avons déjà essayé de montrer comment dans ses données fondamentales, il s'apparente au surréalisme. Il pourrait bien être ce "point sublime" de la quête surréaliste, où tous les antagonismes se rejoignent. Comme le symbole de l'arc-en-ciel, le but des rites vaudou est aussi d'unir le visible à l'invisible, le monde des vivants à celui des morts et pour l'Haïtien en général, le rêve a réellement une valeur prémonitoire. Il n'aurait pas été très difficile pour le poète haïtien faisant appel à l'incons-

cient , d'évoquer les mythes de cette religion qui contribua à la libération des esclaves et à l'indépendance de son pays. Ce sont de tels mythes que le poète veut lancer à l'assaut des citadelles conservatrices de l'Occident chrétien, et il choisit pour ses métamorphoses une ville du sud des Etats-Unis, en Alabama.

C'était un soir d'été dans une ville de l'Alabama.
J'avais tout nu dans la prairie de mes malheurs.
Des bateaux négriers sillonnaient en tous sens mon ciel. Quelque part en moi un haut-parleur racontait l'enfance de ma race. Les mots tombaient en flammes. Les mots crépitaient, se cognaient les uns aux autres comme des éperviers aveugles. Ils levaient cependant en moi un espoir intolérable... Et à pas de braille noire je m'engageai dans l'allée qui menait chez les blancs...

("Prélude 3," Un Arc-en-Ciel, pp.15-6)

C'est ici que surgit la procession des dieux vaudou, et c'est bien à un certain automatisme verbal que veut recourir Dépestre pour les évoquer. "Ces mots qui cognent à la vitre," nous dit Breton, ne font que révéler cette vérité authentique cachée au fond du subconscient. En s'identifiant à ces "loas" (dieux vaudou), le poète s'identifie aussi à son peuple et peut verser feu et foudre sur la société raciste d'Alabama, symbole de toutes les atrocités faites à sa race. Son Epiphanie des dieux Vodou est une manifestation violente de ces loas et de leurs attributs magiques. Attibon Legba, qui "ouvre les barrières de l'esprit," est à ce titre évoqué le premier. Il déclare au juge de l'Alabama et à sa famille, pouvoir changer en épée de justice, sa canne, son chapeau, sa pipe et même son sang qu'on a versé:

O juge voici une épée
pour chaque porte de la maison
une épée pour chaque tête...

("Attibon Legba," "Epiphanie," Arc-en-Ciel, p.27)

Ogou-Féraïlle, vient avec le feu purificateur, mais ce loa guerrier est aussi symbole de fécondité et de résurrection et son feu n'est pas seulement pour détruire, car,

Le feu ne tire pas son charbon
De la douleur de l'homme noir
Le feu aime chanter rire boire
Faire l'amour avec l'air...

("Ogou-Féraïlle," p.29)

Damballah-Wedo, "nègre aquatique," s'avance avec son rameau de basilic et l'eau purificatrice pour un nouveau baptême:

J'asperge vos pâles hystéries
J'arrose la terreur qui se lève dans vos yeux
J'arrose les points cardinaux de vos vices...

("Damballah-Wedo," p.33)

Ce loa qui se manifeste sous la forme d'une couleuvre, est aussi un symbole sexuel, "sexe bandé de l'eau" qui séduit la fille du juge:

Si vous voyez une couleuvre verte
Danser avec l'aînée de vos filles, c'est moi!
Si vous voyez un arc-en-ciel embrasser
Avec fureur son pubis c'est de nouveau moi!...

(Ibid.)

Agou se dit "le canonnier de l'éclair." Baron la Croix le "chien qui hurle à mort" et qui veut changer cette petite vie mesquine du sud, en autant de petites "croix forgées dans le fer de mon âme." Loko est celui qui veille sur le malheur de son peuple. Seize loas se présentent ainsi à tour de rôle chez le juge, pour châtier et détruire, mais aussi communier dans la fraternité après la métamorphose de ces "monstres" en êtres humains. Le bain du petit matin qui achève cette Epiphanie, va achever la purification de cette famille, symbole de l'Occident chrétien, "dissoudre toute la crasse blanche que les folies humaines ont accumulée dans leur coeur même." Chaque dieu verse dans ce bain "la goutte de rosée d'une sagesse populaire haïtienne, et le poète de prononcer les paroles incantatoires: "Je dis que l'eau que voici porte en elle l'enfance de la joie humaine! Je dis que l'eau que voici vous fera passer un jour du côté de l'humain! Je dis que cette eau est le glorieux Zodiaque qui vaincra tous les monstres de notre nuit!" (Bain du petit Matin, pp.76-7) Joan Dayan dans une brillante analyse de l'oeuvre nous dit: "Throughout Un arc-en-ciel pour l'occident chrétien there is the constant paradox that death and rebirth are possible in the same instant. Through both fire and water lies the way to the ultimate climax, the ultimate fusion, and the final purity." ⁵⁹ Jacqueline Leiner signale aussi cet accent particulier du poète, mais elle souligne surtout la puissance poétique exceptionnelle du merveilleux vaudou, qui aurait permis à Dépestre de dévoiler une réalité nouvelle mais aussi de réconcilier son être et sa pensée. Elle

écrit à ce sujet:

Dépestre a su être le premier à mettre la puissance mythique des dieux vodou au service d'un message révolutionnaire, à la fois spécifique et universel, enfermant "toute la réalité terrestre, mais transverbérée par les rayons d'une lumière fantastique" comme le souhaitait l'auteur des Manifestes. 60

Dans chaque poème de cette Epiphanie, Dépestre joue sur le symbolisme multiple et sur les pouvoirs magiques attribués à tous ces dieux de la mythologie vaudou pour nous décrire ce merveilleux profane et sublime qu'il voudrait verser dans une médiocre réalité. Chaque poème est un cérémonial violent contre l'oppression, la haine et l'injustice, mais aussi un rite magique de métamorphose débouchant sur un nouvel humanisme. Et l'oeuvre s'achève sur un message pathétique où la faiblesse se mêle tout à la fois à la générosité, la force et un désir ardent d'amour et de justice universelle. C'est juste un ROMANCERO, nous dit le poète, "non un grand poème à genoux sur la dalle de la douleur."

Mais une petite lampe haïtienne
 Qui essuie en riant ses larmes
 Et d'un seul coup d'ailes s'élève...
 Jusqu'au confin du ciel debout
 Et libre dans la verte innocence
 De tous les hommes!
 Occident chrétien mon frère terrible
 Mon signe de croix le voici:
 Au nom de la révolte
 Et de la justice
 Et de la tendresse
 Ainsi soit-il!

("Romancero d'une petite Lampe," Arc-en-Ciel, pp.137-38)

Dépestre qualifie lui-même son oeuvre de "poème-mystère vodou."

Un Arc-en-Ciel pour un Occident Chrétien combine en effet aussi bien la fiction poétique et les rites vaudou que le genre théâtral des "mystères" du moyen-âge avec leur sujet religieux. Le poète emploie de même l'écriture claire du langage classique et la prose poétique, met en scène des personnages vrais (Lumumba, Malcolm X) en rapport avec les entités invisibles, mais il introduit aussi dans l'oeuvre des informations rapportées et réelles (fusées Titan, Bombe H) dans le style surréaliste, se sert aussi de cette écriture hermétique et semble vouloir recourir à l'écriture automatique. L'architecture catholique et vaudouïsante de l'oeuvre est encore marquée par les termes traditionnellement chrétiens ou vaudous, que le poète emploie dans leur sens original mais dans un but profane: Epiphanie des dieux vodou, La cantate à sept voix, Les sept Piliers de l'Innocence. Des VÉVÉ ou dessins symboliques vaudou, illustrent chaque Epiphanie, et un petit lexique à la fin de l'ouvrage, permet au profane de s'initier aux sens occultes cachés sous les symboles. "C'est la gloire de la poésie d'inventer sans cesse de nouvelles sources d'énergie, sans pour cela renier le soleil traditionnel," écrit Dépestre. Dans ce sens Un Arc-en-Ciel pour l'Occident Chrétien est une réussite exceptionnelle.

Cette vision transfiguratrice de Dépestre qui élargit le réel dans l'espace et le temps est incontestablement nouvelle. Sans quitter la réalité, le poète nous transporte dans un monde inconnu et veut nous faire pressentir, par delà le merveilleux, quelque vérité mystérieuse

et cachée, cet "envers de la réalité" des surréalistes. Ainsi, Dépestre le nègre, se métamorphose en tortue à cheval, assistant chaque matin à la messe:

Les fidèles trouvaient cela très édifiant. Voilà un nègre qui au moins a le sens du divin. Les naïfs. Si j'avais à cette époque-là le sens de quelque chose c'était seulement celui de la musique. J'étais une tortue musicienne. J'aimais surtout entendre les chants grégoriens. Mon cheval également: c'était son herbe la plus verte! On cessa de mettre sabots et carapaces à l'église le jour où l'on découvrit le jazz...

("Prélude," Arc-en-Ciel, pp.21-2)

Le poète destructeur de mythes, veut renverser les idoles du temple dans un grand éclat de rire, et voudrait que le lecteur partage cette hilarité sacrilège. Ainsi toutes ces bizarreries, absurdes de prime abord, trouvent leur justification en traduisant exactement les idées du poète. Le jazz, c'est l'exubérance et la spontanéité des valeurs africaines opposées aux contraintes et à l'ordonnance rationnelle du chant grégorien de l'Occident. Les mots, les personnages, les objets, tout ici est évocation et symbole, "tout se précise dans l'éblouissement" comme le voulait Breton. Le langage même qui nous décrit ce monde situé entre le rêve et la réalité, semble vouloir se dégager lui aussi du connu. Ce vocabulaire vaudou que le poète introduit de force dans la syntaxe française pour la désintégrer, donne à cette écriture une intensité poétique particulière et un accent réellement nouveau. Le poète en transe, possédé par les loas, crie à cette famille qui admet

à la fois "Jésus et le Ku-Klux-Klan, la Statue de la Liberté et la bombe H":

Je choisis ce soir pour cheval celle de vos filles qui se montre la plus rebelle à mon diamant. Son alcool et sa poudre à canon conviennent à mon tempérament... J'habille de rouge vif vos autres filles! Ce sont mes bossales! Et vous juge d'Alabama je fais de votre orgueil mon bagui. Je trace mon vêvé au beau milieu de votre salon... Et vos cinq fils sont les cinq cierges de mes libations! Votre noble épouse est le zin où je fais flamber de l'huile en hommage aux dieux...

("Prélude," p.19)

(Mots du vocabulaire vaudou soulignés par nous: 1-Cheval: personne possédée par les loas. 2-Rouge vif: habillement rituel. 3-Bossale: sauvage, personne non initiée. 4-Bagui: sanctuaire vaudou, Houmfort. 5-Vêvé: dessin symbolique, tracé sur le sol avec de la farine, du marc de café... 6-Zin : récipient rituel pour les offrandes.)

C'est bien le vocabulaire et cette vision particulière du monde qui donnent à ce langage en prose sa puissance poétique exceptionnelle. Ces images que le poète nous livre du merveilleux, proviennent d'une esthétique différente de l'esthétique traditionnelle. Rimbaud, le maître revendiqué par Dépestre, fut parmi les premiers à vouloir nous donner cette langue qui "donne de l'informe." Le surréalisme dans sa révolte contre la condition humaine mais aussi contre les lois logiques du langage et les manières d'écrire, aura cristallisé toutes les traditions antérieures à ce sujet. Aragon dans son Paysan de Paris, proposait déjà le merveilleux quotidien comme moyen de libération du rationalisme

littéraire classique. "Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas," écrivait-il dans sa Préface à une mythologie moderne,⁶¹ et, ajoutait-il encore, le merveilleux n'"est autre chose qu'une méthode pour m'affranchir de certaine contrainte, un moyen d'accéder au delà de mes forces à un domaine encore interdit."⁶² Mieux encore que cette mythologie urbaine proposée par Aragon, la mythologie vaudou pouvait permettre au poète haïtien de pénétrer plus loin encore dans ce "domaine interdit," ce "point suprême" dont rêvait Breton où le passé rencontre le présent et l'avenir et où toutes les métamorphoses sont possibles. Ce séjour au pays des "merveilles surréalistes," permet au poète de découvrir ces vérités essentielles qui lui permettront de combattre l'ordre rationnel et impitoyable de l'Occident.

Au temps où j'étais chien dans une ville sans miséricorde je passais mes nuits à courir les rues... Chien à lunettes je lisais les journaux du soir. A la page des petites annonces je cherchais mon os quotidien. Il n'y en avait jamais. Même les os avaient fui ce pays-là. Les os étaient en exil... Je finis de guerre lasse par me changer en chat... Il m'arrivait parfois de croiser la solitude humaine qui longeait les murs dans ses vêtements du soir. C'était une négresse ravissante la solitude! Je me demande encore pourquoi elle m'appelait général Balthazar!

("Prélude," p.20)

Ce monde merveilleux et irrationnel mais présenté avec cohérence et lyrisme, permet au poète de faire surgir presque instantanément toute une réalité complexe et absurde, et, autorise aussi, ces interrogations inquiétantes. Le poète semble forcer le lecteur à entrer dans

son jeu, en lui proposant de chercher lui-même le mot de l'énigme et cette vérité universelle.

C'est aussi par l'humour, une des valeurs suprêmes du surréalisme, que le poète arrive à se libérer de l'emprise de ce monde absurde, à le juger et à le dépasser. Dépestre emploie aussi toutes les formes d'humour que nous avons relevées chez Césaire, et reprend parfois les mêmes techniques employées par ce dernier dans son Cahier. On retrouve aussi chez le poète haïtien, ces aphorismes reliés par des traits-d'union, qu'on est censé prononcer en un seul mot:

Le-fils-cadet-de-West-Point
Le-fils-qui-broutait-le-mirage-de-Yale-University
le-fils-futur-sénateur-républicain-de-l'Alabama...

("Prélude," p.16)

Le poète signale aussi dans l'ironie l'absurdité de ces coutumes et de ces religions imposées par l'Occident à l'époque de l'esclavage et de colonisation:

On baptisa au siècle dernier
Sept millions de sac de charbons.

("Aphorisme," p.118)

Dans ses Aphorismes et Paraboles du Nouveau-Monde, le poète fait le décompte, dans la négation, des atrocités de l'esclavage et des événements marquants de l'époque. Ici l'humour cache mal l'amertume du poète et son ressentiment:

La traite des noirs n'a pas eu lieu. C'est l'invention d'un historien dément. Il n'y a pas en Afrique une petite plage nommée Ouidah d'où partaient vers l'Amérique des cargaisons de bétails noirs... Leur désolation n'a pas traversé la mer avec des fers aux pieds... La guerre de Sécession n'a pas eu lieu, c'est un mythe ténébreux... Le Ku-Klux-Klan, c'est le nom d'une névrosé collective de l'époque paléolithique... Rien de tout cela n'a déshonoré la surface de la terre et des mers.

("Aphorismes," p.115)

Ce renversement brutal de l'histoire, oblige le lecteur à repenser les idées reçues mais aussi à rêver à ce que pourrait bien être cet "envers des choses" que dévoile ici l'humour. L'humour permet encore au poète de se jouer de ces conceptions absurdes que certains se font du Noir concernant sa puissance sexuelle anormale. Il s'amuse à reprendre ce concept à son compte et nous parle "d'arc-en-ciel embrassant avec fureur des pubis," de "phallus d'un demi-mètre," (42) de "sexe bandé de l'eau," (33) d'"épée labourant la curiosité lascive de poules pondeuses," (42) de "chaudes odeurs femelles," etc. Ces images érotiques et ce merveilleux sexuel qui reviennent à chaque page, permettent au poète non seulement de défier l'opinion publique, mais aussi de libérer l'esprit de ces tabous puritains qui pour les surréalistes ne font que limiter la valeur de l'amour. C'est que le poète marxiste tout comme Rimbaud et ses héritiers voudrait lui aussi "réinventer l'amour" et le dit dans ses premiers vers:

Pour moi d'autres caresses, d'autres douceurs plus
atroces, d'autres transes aux dents plus aiguës
d'autres femmes plus voraces.

("Saison de Colère," Gerbes de Sang, p.61)

Cette conception de l'amour comme attitude révolutionnaire est bien celle des surréalistes. Claude Roy, le préfacier du Poète à Cuba, attire aussi l'attention sur cet érotisme naturel qui confond l'amour et la révolution. "Il n'y a guère que dans la littérature grecque ancienne et parfois la chinoise que l'érotisme ait cette familiarité sans 'aura' de péché et cette précision concrète," nous dit le critique qui ajoute, "Non pas l'amour fonctionnel, neutre et insignifiant comme 'le verre d'eau,' mais les grandes eaux vivantes, leur 'douce vérité.'" 63

La révolte sociale de Dépestre est aussi une révolte contre une langue étrangère adoptée et de ses formes d'expressions traditionnelles. Par là il devait lui aussi rencontrer le surréalisme et nous avons montré que le poète emploie avec bonheur leurs méthodes d'investigations: le merveilleux, l'automatisme verbal, l'amour et l'humour. Il n'est nullement osé de placer René Dépestre dans les marges du surréalisme. La plupart de ses recueils de poèmes portent en exergue en guise d'introduction, des vers, entre autres, de René Char, Aragon, Eluard, poètes qu'on trouve au début du mouvement et qui n'ont jamais tout à fait renié l'esprit. Dépestre nous dit d'Eluard: "Sa poésie est indiscutablement l'un des plus grands biens que le vingtième siècle ait reçu d'un être humain exemplaire." 64 Mais c'est surtout à travers Aimé Césaire que Dépestre aurait été le plus marqué par le surréalisme. Dépestre ne cache pas son admiration pour cet Orphée noir des Caraïbes. Les deux poètes ont en commun cette puissance de fabulation, ce lyrisme

exalté et une même passion des "stupéfiantes images." "Un poète dont la poésie telle une artibonite (fleuve d'Haïti) en crue d'images,⁶⁵ draine à l'heure actuelle l'essentiel d'Haïti," nous dit Césaire de son cadet qui lui aussi aurait pu trouver un langage neuf pour exprimer une réalité nouvelle. Bien d'autres poètes avant Dépestre avaient crié aussi fort leur négritude et leur révolte sans arriver à une telle intensité poétique. En effet par delà le contenu de son oeuvre, c'est aussi la forme et l'expression poétique qui étaient nouvelles et révolutionnaires. Au sujet de la fonction de l'art et de sa subordination à une idéologie, le poète marxiste adoptait bien la position des surréalistes quand il répondait à Césaire durant une polémique: "En un mot suffit-il d'un contenu révolutionnaire et humain pour faire réellement oeuvre d'art? Que serait alors Rimbaud sans le⁶⁶ triomphe charnel de ses vers?"

Polémique bien curieuse que celle qui opposait Dépestre à Césaire au cours de l'année 1955. A l'origine une lettre adressée au poète⁶⁷ Charles Dobzynsky par Dépestre où celui-ci fait part de ses réflexions sur une étude esthétique d'Aragon au sujet du réalisme en poésie. Dépestre tout en se ralliant à cet "enseignement décisif" d'Aragon, met néanmoins l'accent sur cette "présence de l'Afrique et du rythme africain" qui pour tout poète haïtien doit "s'intégrer à l'héritage prosodique français." Cet hommage trop enthousiaste à Aragon pouvait prêter à confusion et Césaire dans sa réponse à son ami, relèvera certaines contradictions dans son art poétique, tout en criant à l'assimi-

lation. Mais au cours de ce débat sur l'authenticité de l'expression culturelle, on verra les deux poètes adopter les mêmes idées, refusant l'un et l'autre de mouler leur création poétique dans une forme traditionnelle quelconque, repoussant de même l'assimilation et l'exotisme. D'ailleurs Dépestre avouera plus tard que rien ne le séparait de la position esthétique définie par Césaire.⁶⁸ D'autres écrivains noirs parmi lesquels Senghor et Gratiant vont élargir le débat, toujours dans la revue Présence Africaine, durant plus d'une année. Ils n'auront rien apporté de vraiment nouveau à cette polémique, que ce soit en soulignant l'importance de la forme ou du fond ou en proposant le recours au fond traditionnel national. "Que la poésie soit -- et c'est tout," avait conclu Césaire. "Elle sera nationale par surcroît. On a donné beaucoup de définitions de la poésie. Mais une chose est sûre, c'est que son domaine se circonscrit dans l'authentique."⁶⁹ Le théoricien de la revue Tropiques n'aurait jamais si bien dit: c'était là l'essentiel.

Pour avoir fait siens quelques-uns des procédés essentiels du surréalisme nous avons pu placer René Dépestre en marge du mouvement; néanmoins ces méthodes empruntées, portent la marque de son tempérament. Si le poète militant fait confiance à la poésie, c'est dans la mesure où elle est pour lui le seul vrai langage capable de relier son moi à l'univers, mais aussi de révéler et de réaliser. Le merveilleux pour lui est un moyen de démystification et s'il recourt à l'automatisme verbal, il est loin de s'abandonner passivement aux délires de l'incons-

cient. Le poète arrive toujours à diriger le flux de ces "mots qui cognent à la vitre" vers la rigueur de l'expression précise. Désirant arriver à l'efficacité immédiate, le poète militant s'éloigne aussi de l'hermétisme surréaliste. Si on trouve quelques obscurités dans ses vers, c'est à force de précision et de raccourci. Les métaphores du poète étonnent par leur justesse et leur densité stupéfiante. Mais à côté de ces images surprenantes on rencontre aussi des vers d'une simplicité totale, touchant à la prose. La Machine Singer est un échantillon caractéristique de ce style poétique où le réalisme traditionnel fusionne avec les images les plus éblouissantes:

Une machine Singer dans un foyer nègre
 Arabe, indien, malais, chinois, annamite
 Où dans n'importe quelle maison sans
 boussole du tiers-monde
 C'était le dieu lare qui raccommodeait
 Les mauvais jours de notre enfance.
 Sous nos toits son aiguille tendait
 Des pièges fantastiques à la faim.
 Son aiguille défiait la soif...
 Et cousait des feuilles à notre nudité...
 Une machine à coudre attelée jour et nuit
 A la tendresse d'une fée sous-développée...

("La Machine Singer," Poète à Cuba, p.114)

Ce double mouvement du langage à la fois lyrique et réaliste, traduit aussi cette double exigence à laquelle le poète a voulu consacrer sa vie: la Révolution, la Poésie. Ainsi il a pu nous révéler dans ce poème, dans la fulgurance de l'instant, la misère de son enfance, celle du tiers-monde, l'objet de sa lutte mais aussi une mère admirable de dévouement et de tendresse. Dépestre est incontestablement l'un des

plus grands poètes de cette génération qui suit celle de Césaire mais aussi un poète d'une stature universelle. Cependant, sa poésie, "Artibonite en crue d'images," charrie parfois péniblement quelques épaves surtout quand le militant qui cache le poète donne aux idées le pas sur les sentiments et les mots. C'est surtout dans "Végétations de Clarté," (1951) le plus engagé de ses recueils, qu'on trouve les images banales et les poncifs usés du poète. Par exemple quand il chante "les solides charpentes du camarade Staline et ses racines gorgées d'espoir ... son regard d'explorateur que n'effrayent ni les menaces de la houle ni la densité des récifs ni le saut des requins 71 contre la proue de son navire..." Ces images forcées sont plutôt pesantes de même que ces "racines," imparfaitement associées à l'espoir et il n'a rien de particulièrement effrayant, à "la houle, la densité des récifs ou le saut des requins." Heureusement, de telles faiblesses sont rares chez le poète, et même dans l'engagement il arrive à la poésie authentique parce qu'il a pu placer presque toujours, la vie avant la doctrine. On trouve en effet dans "Végétation de Clarté," des poèmes magnifiques comme ceux consacrés au poète turc, Nazim Hikmet, qui devait passer dix-sept ans en prison pour ses menées révolutionnaires:

Corsaires qui avez volé les plus chaudes nuits
d'amour de Nazim
rendez cet homme à lumière qui l'a mis au monde
rendez-le à la fontaine qui depuis douze ans l'attend
au coin d'une rue d'Istemboul!

Rendez-le à la liberté qui a été sa nourrice et qui se lamente en nous comme une mer privée de sa gamme majeure.

("Nazim l'Invincible," Végétation de Clarté)

Claude Roy, dans sa préface de Poète à Cuba, souligne cette "fureur devant l'iniquité" mais aussi cette "grande chaleur-joie" et cette générosité dont les racines s'enfoncent dans la vie. Césaire qui fut aussi un préfacier du poète nous parle également de "cette faculté de brasser l'aventure humaine, de la dire à pleine, claire et abondante voix."⁷² C'est la Révolution qui entretient chez le militant cette fureur sacrée qui se manifeste dans le Poème à hurler sous les fenêtres de la Maison Blanche et ces Litanies des Hommes Cyclones, mais le poète qui aspire à la "vraie vie" n'oublie jamais l'oiseau-quetzal qui crie⁷³ dans son coeur ni ces magnifiques Femmes-jardins qui "portent des mini-soleils." Le poète marxiste a eu la sincérité, "l'impudeur hardie⁷⁴ d'avouer," nous dit encore Claude Roy:

Mon siècle mon amour et ma croix
Me voici couché dans son obscurité...
Le mal dont je souffre est le manque de tendresse
Qui serre notre époque au gosier...

("Ode au vingtième siècle," Poète à Cuba, p.122)

René Bélance et le dépassement par le surréalisme

Après Magloire Saint-Aude, c'est surtout René Bélance qui cherchera dans l'écriture surréaliste, le langage particulier pouvant accorder l'expression littéraire à la complexité du métissage culturel haïtien.

Surréaliste, Béance l'est bien, par sa pratique passionnée de l'image poétique, son refus de cette condition humaine dérisoire, et son rêve ambitieux d'en élargir les limites. Il est l'un des quatre poètes haïtiens que présentent Senghor dans son Anthologie; pourtant les rares fois où Béance chante sa négritude, c'est sur le ton mineur et on ne trouve dans son oeuvre, aucune vision de l'Afrique porteuse de valeurs spirituelles. "J'ai mon âme plus grande que le spectacle de ma désolation," avoue le poète, car, ajoute-t-il: "La plante ne peut mourir de la transplantation."⁷⁵ Dès son premier recueil, les deux grands thèmes de l'oeuvre en liaison essentielle, sont clairement esquissés: désir intense de plénitude, désespoir de vivre dans un monde d'indifférence. Cette poésie se veut dépassement par le surréalisme des principaux courants idéologiques et littéraires haïtiens: indigénisme, marxisme, négritude. Dépassement d'une prise de conscience exclusivement raciale, dépassement d'une poésie folklorique où "le tambour trop souvent cache l'homme."⁷⁶ Béance est de la race de ces poètes révoltés contre l'inacceptable condition faite à tout homme ici-bas. Il écrit ses premiers poèmes, Pour célébrer l'absence de l'amour et de la "vraie vie" dans un monde dévasté par une guerre qui ne profite qu'au riche. Le poète qui se heurte à cette évidence amère, ne peut échapper au désespoir qui l'obsède et exprime en d'étranges et froides images l'angoisse et "la peur qui anime ce chant de peu d'espoir":

Je connais la transparence
des grands lacs refroidis

le frisson de la terre encombrée de givre
 le tumulte des vagues
 sous les rames en perdition.

(Pour célébrer l'absence, p.11)

Même désespéré, le poète ne renonce jamais à la lutte contre le désespoir et ce froid qui menace de remplacer définitivement la chaleur humaine, car lui, il s'avance toujours sur "les routes où fusent les lumières." Le poète s'écrit dans un de ses moments les plus sombres: "Si dans l'appel pour le salut toute ferveur s'insurge, mes deux bras en croix surgiront de la nuit..."⁷⁷ Jacques Roumain opposait déjà au "désespoir orgueilleux" de Saint-Aude, la "ferveur violente" de Bélance pour la vie. C'est bien cette ferveur passionnée qui semble emporter chez le poète tout pessimisme. Dans sa poésie, on voit l'homme toujours debout et même s'il descend dans ses propres ténèbres, c'est pour mieux s'élever à la lumière, car proclame le poète:

Tu chanteras devant l'extase
 tu ne construiras pas
 sur l'inquiétude et la soif.

("Vertige," Epaule d'ombre, p.

L'influence du surréalisme marque les premiers vers de Bélance, mais comme pour Dépestre c'est de Rimbaud qu'il faut d'abord partir pour essayer de qualifier l'oeuvre. Bélance lui aussi veut de la poésie un acte de voyance permettant d'appréhender l'univers et de la parole le lien privilégié avec le cosmos. Le poète n'ambitionne rien de moins, comme tous ces héritiers du poète des Illuminations, qu'à fixer des

vertiges de ces explorations poétiques de l'inconnu:

Je te ferais contempler
une fenêtre ouverte sur la grève
La terre tournera autour de nos bras polaires
et nous aurons le vertige des gravitations
le privilège de fixer
le changement des saisons
l'influence de tes yeux sur les raz de marées...

("Vertige," Epaule d'ombre, p.

Quête suprême de la poésie, le langage ici se veut créateur d'un autre monde et non moyen de communication. Le poète révolté contre le système social refuse aussi le langage qui l'ordonne. En désorganisant la syntaxe traditionnelle et en détournant les mots de leur signification première, il espère arriver à bouleverser les lois mêmes qui régissent l'univers et à proférer un ordre nouveau dans une flambée d'images.

Voici le courant d'électrolyse
qui charge toute caresse d'impuberté
levez-vous conques siffleurs de lambi!
Mon sommeil couche parmi les ports
au confin des couches infertiles
où pullulent les poissons rongeurs de pierres...

("Gulf-Stream," Epaule d'ombre, p.19)

Si dans les premiers poèmes de Bélance, on trouve un certain penchant pour les effets rimbaldiens, dans Epaule d'ombre, publié en 1945, c'est l'influence de Césaire et de son Cahier qui est visible. Bélance lui aussi veut descendre au-dessous des mots et de leur signification, et comme le dit Sartre à propos du poète martiniquais, "au-dessous des conduites quotidiennes et du plan de la répétition, pour toucher enfin

de ses pieds nus l'eau noire des songes et du désir et s'y laisser
 78
 noyer," c'est dans ce merveilleux que veut se perdre Bélance dans
 son "Vertige." Les objets et les êtres qu'on rencontre dans cet univers
 féérique, semblent toujours proposer des énigmes inquiétantes:

Cuisinière, le sel brûle sur le drap blanc...

Sorcier tu peux mettre l'espoir dans une marmite qui coule.

("Fuite," Epaule d'ombre, p.

Langage révélateur de cet "envers du miroir" où le merveilleux et le
 rêve côtoient le réel, on retrouve souvent le thème du miroir dans les
 éblouissements du poète:

Pour prévoir ton entrée dans le miroir qui t'épouse...

renie si tu peux l'oser tous les serments...

Le merveilleux traduit chez le poète ce besoin de dépasser les limites
 imposées à la condition humaine mais aussi de détruire toutes ces bar-
 rières qui empêchent aux hommes de se rejoindre et de s'accorder
 pleinement avec l'univers. La fonction du poète pour Bélance, c'est
 de susciter "des lumières hors du soleil," de pourchasser "la peur,"
 d'harmoniser "les sons dans un concert de joie"... et de contribuer
 à l'avènement de ce monde nouveau "des débris amassés tout au long des
 79
 âges."

Une ville sortira d'ici
 dans l'accueil des vagues inclémentes.

Une terre naîtra au bout du songe.
 Ici, dans la touffeur basanée des tropiques,
 je bâtirai une tour, au pli des colliers aurifères...

("Gulf-Stream," Epaule d'ombre, p.21)

C'est toujours l'espoir grandiose, romantique et généreux des surréalistes. Dans les vers parus en 1952 dans Conjonction, Bélance semble vouloir adopter une écriture plus régulière et moins hermétique sans pour cela renoncer à ses visions cosmiques et aux métaphores étincelantes. La volonté d'unir dans un même élan, la liberté et l'amour, le rêve et la réalité, se manifeste encore dans ces derniers vers, et le poète exprime toujours l'espoir de recréer ce monde merveilleux "qui n'est autre part que dans le nôtre," ce Nul ailleurs qu'évoque précisément le titre d'un recueil (inédit) du poète. "Le poète se souvient qu'il convie à la tête une foule attentive," écrivait Bélance 80 à la préface de Gerbes de Sang de René Dépestre. Il disait entre autres de cette poésie: "Sur son passage, le sens commun inclinera son panache, l'amour bousculera les convenances ... la liberté rompra tous les barreaux de prison pour ouvrir ses poumons aux effluves de l'aurore." (Ibid.) C'était aussi la profession de foi du poète.

Paul Laraque et les "Armes Quotidiennes" de la poésie surréaliste

Avec son ami Bélance, Paul Laraque est un de ces poètes haïtiens qui ont voulu prolonger l'aventure surréaliste. Son long poème, Ce qui demeure, écrit en 1945, ne sera pourtant publié qu'en 1973, 81 avec en

postface une lettre d'André Breton datée du 17 janvier 1946, où il recommande vivement au poète la publication de cette oeuvre.

Ce qui demeure, ... "Glèbe," "Sur un toit de vent," sont très beaux. Un jour meilleur je tenterais bien de vous dire pourquoi (bien que ce soit à peine nécessaire) mais, vrai, je ne me sens pas, ce soir, assez libre, assez en état de grâce. Il faut absolument les publier. 82

Une note placée à la dernière page, nous explique encore que ces poèmes furent bien envoyés à Breton pour la publication, mais que "la correspondance de Paul Laraque officier de l'Armée à l'époque était censurée par la junte militaire qui s'empara du pouvoir après les événements de 1946." (Ibid.)

Le titre du recueil, Ce qui demeure, est significatif. Paul Laraque qui se veut lui-même, d'abord "poète et écrivain progressiste" avant d'être politique, oppose ici aux oeuvres de circonstances au service d'une cause particulière, la permanence de la poésie universelle, exprimant toutes les aspirations humaines. On trouve une certaine contradiction dans la poésie de Laraque. Le poète ayant avoué avoir écrit Ce qui demeure à partir d'un plan, s'éloigne ainsi de la tradition de spontanéité du surréalisme. D'autre part, si l'ordre de l'oeuvre est rationnel, les visions du poète sont bien irrationnelles et semblent même inconscientes. La poésie pour Laraque est le "jet fondamental" permettant de plonger au fond de l'être et de l'inconnu mais aussi

Fleur lancée dans l'effroi des nuits
Azur suspendu sur des sanglots

Barque livrée au songe de l'étoile
 Voyage merveilleux à tous les ciels imprévus
 Dans le délire des lunes plus parfumées que gorges de femmes.

(Ce qui demeure, p.25)

Pour Laraque, l'image poétique est aussi ce moyen "d'alchimie verbale" qui permet d'amener une réalité inconnue à l'existence, univers merveilleux, certes, mais non irréel, le poète espérant toujours dévoiler une autre réalité. Il ne s'agit pas ici de ces univers poétiques parnassiens impersonnels et purement objectifs, mais d'un univers qui contient le poète, ses espoirs, ses désirs et surtout son amour. L'amour irradie dans cette poésie. L'amour universel mais surtout l'amour particulier d'une femme. Ce monde poétique est entièrement érotisé, et Laraque comme Breton "ne craint pas de concevoir l'amour comme le lieu d'occultation idéale de toute pensée."⁸³

L'image des sens est appel aux sens
 Et femme nue éveil de l'instinct vital

(Ce qui demeure, p.24)

proclame le poète qui nous parle encore de caresse qui "a perçu le rythme de la chair," (p.14) de "seins au vent et cuisses en bataille," (p.24) de "remembrance charnelle," (p.23)... Il écrit dans Une Femme porte demain, titre d'un de ses poèmes des plus surréalistes:

Fille nue
 Somnambule au ras d'un toit
 Je veux que ta croupe soit insulte à la nuit
 Libère ta danse sur la danse des vagues...

J'attends le bond d'un sein
 Qui crève la face béate du ciel
 Et inverse la calotte de merveilles...

("Une Femme porte demain," Ce qui demeure, p.47)

La femme et l'amour représentent pour Laraque la plénitude, la Révolution aussi bien que ce "point sublime" où tous les contraires se rencontrent. Cette conception de l'amour comme attitude révolutionnaire est essentiellement surréaliste. L'hommage que le poète rend à sa femme en lui consacrant son recueil est significatif à ce sujet. Il reprend un vers de Breton pour lui dire à la dédicace: "A toi, ma femme aux yeux d'eau pour boire en prison, ces fruits de l'orage qui te précéda." On aperçoit dans cette conception révolutionnaire de l'amour, qui à l'encontre des traditions, veut placer la femme sur un piédestal, une certaine tendance à l'ostentation, à l'égoïsme même. Cette tendance est visible chez tous les surréalistes et ceux qui partagent leur conception exaltée de l'amour; elle est aussi évidente chez Laraque qui écrit:

Rousses comme miel
 Filles couleur de nuit de lune
 Noires sentant la terre et l'eau
 Toutes m'ont donné l'orgueil d'être homme.

(Ce qui demeure, p.15)

C'est encore une conception surréaliste de l'amour, qui veut que toutes les femmes aimées se retrouvent dans une seule, à la fois mère, amante et déesse. Mais cette propension à l'ostentation virile n'est pas

toujours consciente chez les surréalistes, car ils affirment tous comme Laraque: "I discovered love as an infinite search for another soul which makes one with mine, which cannot be separated from mine but which is in another body, a body different and complementary of mine." 84

Paul Laraque n'aura pas seulement chanté l'amour ni adopté la seule 85
écriture surréaliste. Fistibal (fronde) est un recueil des poèmes écrits en créole pour la plupart au cours des années 1950. Cette poésie manifeste le désir de l'écrivain de combler le fossé qui sépare l'intellectuel des masses illettrées de son pays. Celles-ci s'ils ne peuvent pas les lire peuvent bien les entendre et les comprendre. Le poète avoue que ses poèmes créoles sont les seuls à exprimer l'humour qui fait partie de sa nature, tant il est vrai que le créole est la langue la plus apte à rendre son moi profond. Armes Quotidiennes, 86
Poésie Quotidienne sont un choix de poèmes écrits entre 1945 et 1975. Armes Quotidiennes sont des poèmes de combat où la poésie se veut une arme au service de la libération de "tous les parias," blancs, noirs ou jaunes unis dans une même exploitation. Comme chez tous les poètes engagés qui adoptent plus ou moins l'écriture surréaliste, chaque fois que la revendication fait jour chez Laraque, l'écriture devient plus claire, plus traditionnelle. Poésie Quotidienne, nous dit le poète lui-même, est le fruit d'une expérience surréaliste au cours de laquelle il s'est évertué à écrire "à l'aube, entre sommeil et réveil," moment privilégié, ajoute le poète où "les images s'offrent à profusion et 87
se perdent de même faute d'être prise dans le filet de la mémoire."

C'est là un appel direct à un monde autre, une tentative pour trouver un contact avec une surréalité par le pouvoir des mots qui se combinent au hasard:

La rose des savannes l'alcool des caresses le tigre
de la montagne... La montagne des roses la savanne
de l'alcool le tigre des caresses. 88

Laraque veut pratiquer ici un de ces "jeux surréalistes" dont Breton⁸⁹ donnait quelques recettes dans son premier Manifeste. Aux yeux des surréalistes, ces expériences sur le langage trouvent une justification dans le fait de leur croyance en cette relation réelle qui existerait entre les êtres, les objets et les mots qui les nomment. Ce sont ces "mots en liberté," s'associant à chaque fois différemment, qui sont à l'origine de ces images étranges de Poésie Quotidienne: "la femme s'est levée au coeur de la lumière," "La statue s'est dévêtue au milieu de la rue." Même les visions oniriques du poète sont profondément érotisées, et dans ses délires, la femme demeure toujours une promesse de réconciliation de l'homme avec lui-même et avec les forces cosmiques de l'univers.

Je mêle ton corps à la vie...
je mêle ton corps à la poésie
je mêle ton corps au pays...
je mêle ton corps à la flamme...

(Poésie Quotidienne, inédite)

On voit bien que ces vers sont élaborés, le poète ayant aussi avoué avoir arrêté ses expériences quand il sentit que la routine tentait

de se substituer à l'art. En s'abandonnant passivement au pouvoir de ces "mots qui cognent à la vitre," l'artiste renonce à ce rôle créateur qui est l'essence de la poésie. Laraque aurait compris ce danger quand il nous dit qu'il faut laisser aux mots "faire l'amour quand ça leur chante." Ces spéculations théoriques aboutissent, à la limite, à une impasse, car, après l'émerveillement des premiers moments, la technique tend à surplanter l'art, ce qui est fort éloigné de l'authenticité artistique. Mais pour Paul Laraque, la poésie est bien plus qu'un jeu ou une technique, c'est une dialectique:

Contradiction elle-même, elle vise à la résolution de toute contradiction. Quand l'histoire pose à un peuple la question de vie ou de mort, il est naturel que la poésie devienne arme quotidienne: le miracle est que la vie même devienne poésie quotidienne. 90

C'est là le message d'un poète militant qui veut aussi bien changer la vie que la vivre à perdre haleine.

Hamilton Garoute; voyance et prémonition

91

Jets lucides, le titre du premier recueil d'Hamilton Garoute, entretient une confusion sur son oeuvre. On lui aurait dénié toute appartenance au surréalisme à cause du terme "lucides" qualifiant sa poésie. Mais à croire son préfacier et compagnon d'armes à l'époque, Paul Laraque, "lucides" doit être compris dans son sens originel de lumière, "un élan conscient pour faire jaillir des étincelles ("jets lucides") du gouffre des instincts profonds et obscurs." 92 Tout en

signalant discrètement le manque de maturité du poète, Laraque dans sa préface fait tout à la fois son éloge et celui du surréalisme. Le premier numéro de la revue Conjonction de Pierre Mabilley, rapportait aussi les critiques enthousiastes de l'oeuvre: "Pour l'emprisonner à jamais (la réalité), il faut la fuir. Pour y pénétrer à fond, il faut d'abord en sortir. Et seule la poésie surréaliste opère un tel miracle." ⁹³

A cette époque, André Breton se trouvait en Haïti et tous ces critiques étaient plus encore un hommage au "père du surréalisme" qu'une "adhésion" totale à la poésie de Garoute. Son premier essai n'aura pas été une vraie réussite. Les Jets du poète ne sont pas constants, ses lumières quoique brillantes se résolvent d'une manière trop vive et nous laissent sur notre soif. En voulant simplifier à l'extrême, il nous donne du monde une vision trop décharnée et détruit ainsi l'amplification poétique.

Cierges
Encens
Orgues
Et la croix la lumière
La douleur sur la croix
Les anges aux têtes baissées
Apitoyées
Sur les maux que nous fîmes à notre mère commune

("Croix," Jets lucides, p.31)

Le poète en se répétant, exprime trop l'angoisse ou le désespoir qu'il veut suggérer. Il détruit ainsi le pouvoir d'évocation des mots et des images qui sont déjà des symboles évidents de cette détresse. Le poète évoque encore dans ses images trop forcées la "Sécheresse," dans un

poème qui porte ce titre:

Gosier sec de la terre
Asphyxie des semailles
Les champs désolés veufs de promesse d'épis
L'inquiétude des clôtures
Au visage famélique des boeufs...

("Sécheresse," Jet lucides, p.28)

Les images du poète parfois trop réalistes arrivent difficilement à se détacher du monde prosaïque pour se métamorphoser en chant poétique. "C'est au moment où les mots se dégagent de leur signification littérale qu'ils prennent dans l'esprit une valeur poétique,"⁹⁴ nous dit Reverdy à ce sujet. Il y a toutefois des moments de transparence chez le poète où il atteint à la vraie poésie, et où l'on sent un début de vertige:

Le toit pailleté du souvenir de pluie...
Le vent le vent du soir
A la fin de la page si pleine de clarté

("Linge et vent," Jets lucides, p.24)

Le poète nous parle encore "d'essor aux étoiles heurté," et évoque dans "Lune": "Le mensonge des flaques d'eau", "L'herbe en robe de mica." C'est bien Césaire qui aurait aussi amené ce poète au surréalisme. En exergue de son recueil, Garoute reprend une formule de Poésie et Connaissance, conférence prononcée en 1945 par Césaire à Port-au-Prince: "Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à mettre⁹⁵ en berne le drapeau de l'imagination." Cette formule attribuée à

96

Césaire était plutôt de Breton. "Il en fera la remarque," nous a dit Laraque au cours d'un entretien. Ce sont dans ses écrits postérieurs à Jets lucides,⁹⁷ que Garoute en pleine possession de son art, va pouvoir nous livrer ses plus beaux poèmes. Le poète hanté par l'absolu, triomphe du réel par l'imagination et arrive à toucher ce point limite où s'abolit le temps. Dans "Vent de caverne," écrit en 1946, Garoute en une seule vision appréhende son passé, son avenir et le devenir de son peuple. Entre la nostalgie de la plénitude et la quête d'un présent insaisissable, le poète, interrogeant l'avenir, arrive à prédire exactement sa propre mort:

Ma chauve-souris m'a dit des pas qui n'étaient pas tes pas
 Mon chien a flairé des chairs aucune ne fut ta chair.
 Et les chiens de rire et les chiens me jugèrent
 Me condamnèrent et me clouèrent au poteau d'exécution
 Comme si la reine du ciel m'était interdite...

("Vent de caverne")

Le poète qui veut pourtant que son chant soit immortel, proclame avec force: "Je suis l'Ariel qui ne meurt pas" car pour lui l'"amour est sources de miracles." Une femme, réelle ou imaginaire, domine de toute sa présence cet univers de "lune et de silence" où tout est emporté dans une étrange et vertigineuse course pleine de rires et de larmes "où palpitent des corps d'ébène que lèche l'ombre des palmes."

Ah! que n'ai-je la chaude langue du soleil
 Sur ces mamelons de seize ans se mirant dans l'azur
 Mais je tourne je tourne c'est le vent qui tourne...

("Vent de caverne")

Ce "Vent de caverne" qui emporte aussi le poète dans son tourbillon, est peut-être l'image d'une vie tourmentée en quête d'un paradis entrevu mais dont l'accès demeure impossible. La confiance chez le poète alterne toujours avec l'angoisse, l'espoir avec le désespoir. Cette femme, "belle comme un palmier de lune," se nomme "Inaccessible" et passe "comme un défi plus vite que l'éclair," et dans ces "Aubes qui renaissent," il y a comme "des pas qui défont." Poésie de l'attente qui relie le poète à "la vraie vie absente" mais n'arrive pas à combler cette absence. Mais pour être allé aussi loin au fond des choses comme au fond de lui-même, Garoute lui aussi aurait atteint la poésie authentique grâce au surréalisme.

Notes

- 1 Paul Laraque, "Témoignage," dans Nouvelle Optique (Recherches haïtiennes et caraïbéennes), No.2 (mai 1971) Montréal, Canada.
- 2 Ibid., p.127.
- 3 Sarane Alexandrian, Le Surréalisme et le Rêve, dans le chapitre "Un médecin surréaliste," (Paris: Gallimard, 1974), p.443.
- 4 Ibid., p.444.
- 5 André Breton, "Pont Levis," in Perspective Cavalière (Paris: Gallimard, 1970), p.192.
- 6 Pierre Mabilie, "Préface à un Eloge des Préjugés Populaires," in Minotaure, No.6 (hiver 1934).
- 7 Pierre Mabilie, "Sur la scène du rêve," cité par S. Alexandrian, op. cit., p.450.
- 8 Pierre Mabilie, Le Miroir du Merveilleux (Paris: Sagittaire, 1940).
- 9 Pierre Mabilie, "Miroirs," in Minotaure, No.11 (printemps 1938).
- 10 André Breton, "Le Révolver au Cheveux Blanc," in Clair de Terre (Paris: Gallimard, 1966), p.100.
- 11 S. Alexandrian, op. cit., p.452.
- 12 A. Breton, "Pont Levis," p.200.
- 13 Ibid., p.200.

- 14 A. Breton, Manifestes.
- 15 A. Breton, "Pont Levis," p.200.
- 16 A. Breton, "Langue de Pierres," dans Perspective Cavalière,
p.153.
- 17 A. Breton, "Comète surréaliste," in La Clef des Champs, p.160.
- 18 Robert Bréchon, Le Surréalisme, p.99.
- 19 Interview avec René Bélance, Haïti Journal, Nos.12-13 (décembre 1945), rapporté dans les Entretiens de Breton, p.235.
- 20 Ibid., pp.235-36.
- 21 A. Breton, "Magloire Saint-Aude," in La Clef des Champs,
p.171.
- 22 Edriss Saint-Amand, Essai d'explication de Dialogue de mes Lampes (Port-au-Prince, Haïti, 1942).
- 23 A. Breton, "Magloire Saint-Aude," pp.171-72.
- 24 Maurice Blanchot, "Réflexion sur le Surréalisme," dans La Part du Feu (Paris: Gallimard, 1949), p.95.
- 25 Paul Laraque, Entre l'Ombre et le Reflet (texte inédit, mai 1978, New York).
- 26 Magloire Saint-Aude, Tabou (poèmes) (Haïti 1941); Déchu (poèmes) (Haïti 1956). Il a écrit aussi un roman Parias (1949) et des récits Ombre et reflet (1952) et Veillée (1956)

- 27 Jacques Roumain, Préface à l'Essai de Saint-Amand, op. cit.
- 28 Paul Laraque, Entre l'Ombre et le Reflet.
- 29 A. Breton, "Magloire Saint-Aude," p.172.
- 30 Cité par Fardin Dieudonné, Cours d'Histoire de la Littérature haïtienne, Tome IV (Haïti 1967), p.6.
- 31 Jacques Roumain, Bois d'Ebène (poèmes), recueil publié en 1945 un an après la mort de l'auteur. Ces poèmes ont été écrits entre 1927 et 1943. Bien d'autres poèmes du romancier-poète sont encore éparpillés dans des revues d'Amérique et d'Europe de l'époque.
- 32 Senghor, Anthologie, p.111.
- 33 René Dépestre, Pour la Révolution, Pour la Poésie, p.162.
- 34 Reverdy, revue Nord-Sud, Nos.4-5 (juillet 1917).
- 35 A. Breton, Manifestes, pp.50-1.
- 36 Jean Brierre, Chanson secrète (Haïti 1932).
- 37 Jean Brierre, Me Revoici, Harlem.
- 38 A. Breton, "Un grand Poète Noir," p.17.
- 39 A. Breton, Le surréalisme, conférence prononcée en Haïti, Port-au-Prince, décembre 1945, rapportée dans le premier numéro de Conjonction (janvier 1946), pp.10-26; seul numéro publié sous la direction de Pierre Mabille.
- 40 Ibid., p.12.

- 41 Paul Laraque, "Témoignage," pp.128-29.
- 42 A. Breton, Le surréalisme, p.26.
- 43 Journal La Ruche, No. spécial (janvier 1946), Port-au-Prince.
- 44 René Dépestre, Etincelles (poèmes) (Haïti 1945).
- 45 A. Breton, Entretiens, pp.241-42.
- 46 Ibid., p.242.
- 47 A. Breton, "Pont Levis," p.197.
- 48 Silvio Baridon et Raymond Philoctète, Poésie vivante d'Haïti (anthologie) (Paris: Les Lettres Nouvelles, 1978).
- 49 Ibid., verso de la couverture.
- 50 René Dépestre, Etincelles, p.2.
- 51 R. Dépestre, Pour la Révolution, Pour la Poésie, p.208.
- 52 Ibid., p.210.
- 53 Ibid., p.213.
- 54 A. Breton, Manifestes, p.24.
- 55 B. Péret, "La parole est à Péret," p.35.
- 56 R. Dépestre, "La culture haïtienne un long rêve musicien," in Courrier de l'Unesco (février 1979), p.28.

57

Ibid., p.29.

58

R. Dépestre, "Prélude I," Un Arc-en-Ciel pour un Occident Chrétien (Présence Africaine, 1967), p.11.

59

A Rainbow for the Christian West by René Dépestre; translated with an introduction by Joan Dayan (Amherst: U. of Massachusetts Press, 1977).

60

Jacqueline Leiner, "René Dépestre ou du Surréalisme comme moyen d'accès à l'identité haïtienne," in revue Romanische Forschungen, Heft I/77.

61

Aragon, Paysan de Paris, p.14.

62

Ibid., p.108.

63

Claude Roy, Préface de Poète à Cuba de René Dépestre (Paris: Oswald, 1976), p.9.

64

R. Dépestre, "La gloire de Paul Eluard," dans Pour la Révolution, p.224.

65

A. Césaire, "Sur la poésie nationale," Présence Africaine (avril-juillet 1955), p.39.

66

Ibid., p.50.

67

Publiée dans Les Lettres Françaises, No.573 (26 juin 1955).

68

Présence Africaine, "Conclusion," (décembre 1956-janvier 1957), p.101.

69

A. Césaire, "Sur la poésie nationale," p.41.

- 70 R. Dépestre, "La Machine Singer," in Poète à Cuba, p.114.
- 71 R. Dépestre, Végétation de Clarté (Paris: Seghers, 1951).
- 72 A. Césaire, Préface à Végétation de Clarté.
- 73 Les mots soulignés sont des titres tirés du Poète à Cuba, pp.74, 81, 123, 128.
- 74 Ibid., p.12.
- 75 René Bélance, "Couvercle," in Luminaire (Haïti, Port-au-Prince).
- 76 Cette expression est du poète et romancier haïtien Anthony Lespes.
- 77 R. Bélance, Luminaire.
- 78 Sartre, "Orphée Noir," p.xxv.
- 79 R. Bélance, "Rupture," in Survivance (Haïti, 1943).
- 80 R. Bélance, Préface à Gerbes de Sang de René Dépestre.
- 81 Paul Laraque, Ce qui demeure (Montréal: Nouvelle Optique, 1973).
- 82 Ibid., Lettre de Breton placée en postface.
- 83 A. Breton, Manifestes, p.142.

- 84 Paul Laraque, Interview donnée aux étudiants de Fordham University, New York, parue dans la revue de l'université, 1977.
- 85 Paul Laraque, Fistibal (Montréal: Nouvelle Optique, 1974).
- 86 Paul Laraque, Armes Quotidiennes, Poésie Quotidienne, Prix Casa de las Americas 1979 pour la littérature franco-antillaise.
- 87 Introduction à Poésie Quotidienne, inédite.
- 88 Ibid.
- 89 A. Breton, "Secret de l'art magique," in Manifestes, p.42.
- 90 P. Laraque, Introduction à Poésie Quotidienne.
- 91 Hamilton Garoute, Jets lucides (Haïti: Deschamp).
- 92 Ibid., P. Laraque, Préface.
- 93 Roger Gaillard, rapporté dans Conjonction, No.1 (janvier 1946), p.27.
- 94 Reverdy, "Poètes d'aujourd'hui," No.25 (Paris: Seghers), p.120.
- 95 H. Garoute, Jets lucides, p.10.
- 96 A. Breton, Manifestes, p.14.
- 97 "Locomotive" (1946), "Vent de caverne" (1946), in Présence Haïtienne, No.1 (1975) avec une préface de Paul Laraque.

CONCLUSION

Le surréalisme aura été pour beaucoup dans le renouveau de la poésie négro-africaine d'expression française et jusqu'à nos jours, les meilleurs des poètes noirs francophones, sont plus ou moins marqués par l'esprit de ce mouvement. Pour nous être limité à une certaine époque, nous n'avons pas ainsi analysé l'oeuvre poétique d'Edouard Glissant. L'auteur de La Lézarde (prix Renaudot 1958), est aussi de ces poètes qui attendent de la connaissance du "Moi," qu'elle lui ouvre la porte à toutes les métamorphoses:

Mais je remonte les champs et les orages qui sont
routes du pays de connaissance,
Pures dans l'air du moi, et m'enhardissant d'oubli
si vient la grêle.

(Glissant: "Verset 10," La Terre inquiète)

Se connaître, c'est pour le poète se transformer, accéder à l'absolu des choses, montrer la vie dans sa multiplicité et son éternel devenir, toujours avec le secret espoir de hâter ses transformations. Rêve prométhéen, rêve généreux du surréalisme. Tous ces poètes prophétisent à l'unisson la "Cité de demain" avec la même ardeur et le même accent que Davertige.

O jour mon papillon fragile les yeux cernés de crainte
En mon corps chantent le coeur des grillons d'or
Reconstruisant les arches et les villes
Qui n'appartiennent qu'aux rêves les yeux fous

(Davertige: "Prologue," Idem)

Tous ces poètes qui aspirent à la "vraie vie," ont le goût du bonheur, se sentent responsables d'un monde qu'ils n'ont pas créé, et prolongent l'esprit du surréalisme en voulant "reviser tout l'univers" par l'acte littéraire.

Qu'importe si tu ne connais pas l'incendie
je te couvrirai de soleils
un vin de cannes coulera le long de ta course
tu seras jeune fièvre qui ressuscite...

(Edouard Maunik: Ensoleillé Vif)

Marc Rombaut qui présente une nouvelle génération de poètes noirs, soulignent qu'ils disent tous "la parole essentielle."¹ Restituer le langage à sa fonction primitive de création est le rêve de la plupart de ces poètes qui ont tous l'ambition de "rendre le monde moins hideux" et nient l'univers du langage traditionnel. "Nous passons tous pour des poètes, parce qu'avant tout nous nous attaquons au langage qui est la pire convention,"² proclamait Breton à l'époque du surréalisme naissant. Tous ces poètes s'en prennent aussi au langage conventionnel et recherchent ces "Mots sans Rides" qui arriveraient à donner une nouvelle vision de l'univers. "Les mots sont décédés à force de trahir,"³ nous dit E. Maunik. Maxime N'Debeka veut multiplier les mots pour se découvrir, car proclame-t-il:

Des morts vivent dans mes mots
des mots meurent dans mes morts
des vivants veillent dans mes mots

(N'Debeka: Les Signes du Silence)

A la suite de Césaire, tous ces poètes qui portent le langage à la limite de l'inexprimable, restent aussi fidèles à la conception élevée de la poésie action, connaissance et voyance et veulent de même accéder au pouvoir magique des mots.

Parole ... mon bouclier et mon bélier...
 Parole mon belvédère...
 l'être nommé et son contraire
 Ma femme appelée et qui m'épelle

(Anthony Phelps: "Voyage clos")

Phelps est aussi un poète qui veut contribuer à l'élaboration de cette "parole essentielle" capable de relier d'une manière nouvelle l'homme à l'univers et de représenter la vie dans toutes ses contradictions. Entreprise existentielle plus que littéraire, la soif d'absolu de ces poètes les met en contact avec toutes les forces vitales et leur permet d'appréhender "l'homme total" qui pourrait être celui de demain. Cette poésie parfois difficile mais toujours exaltante, renoue plus ou moins ouvertement avec certaines pratiques surréalistes et chez tous ces poètes, l'image et les métaphores traduisent aussi bien la révolte et le fait social que le merveilleux, l'amour et l'humour. Il nous est impossible d'analyser dans le cadre restreint de cette étude, l'oeuvre de tous ces poètes qui situent dans la lignée surréaliste. Si ce mouvement a profondément marqué la poésie négro-africaine d'expression française, c'est qu'il s'est trouvé correspondre à l'élan révolutionnaire des poètes noirs à leur désir d'un monde nouveau libéré du racisme et de l'exploitation, et à leur révolte contre un langage qui n'était pas le leur. Par là,

le surréalisme a amené ces poètes à trouver leur voie individuelle et surtout cette écriture particulière en rapport avec leurs sentiments et leur révolte. Sans doute, il y avait là aussi un danger: celui de l'excès du verbalisme, de trop d'éloquence sonore, de répétition un peu facile et surtout celui de l'épuisement rapide d'une fougue juvénile. Césaire et surtout Senghor se sont répétés et sont devenus d'ailleurs presque des vedettes, des "monstres sacrés" de la poésie négro-africaine francophone, d'où la difficulté pour eux de renouveler leur inspiration et leur veine poétique. Probablement plus qu'ils n'ont voulu l'avouer, ces poètes noirs sont aussi devenus des auteurs incorporés malgré eux au milieu littéraire français, et bien d'autres suivent leur chemin. C'est peut-être la rançon de la consécration littéraire parisienne. Mais par là, sans le vouloir, ces poètes s'isolent de leur pays, de leur peuple et peu lus par leurs compatriotes sont condamnés à l'élitisme.. Cela était inévitable pour des ressortissants de pays du tiers-monde où l'analphabétisme, la pauvreté et les problèmes de bilinguisme limitent déjà les lecteurs à un nombre restreint de privilégiés.

Les aspirations des poètes négro-africains étaient par la littérature et grâce à elle, de redonner à leur peuple fierté, respect de lui-même, sens de ses origines. Cela est beaucoup et ils l'ont fait. Les "armes miraculeuses" du surréalisme ont permis à bien des poètes noirs de "pousser le grand cri nègre," mais comme ils l'ont voulu, ils n'ont peut-être pas "ébranlé les assises du monde," mais ils ont au moins

donné l'espoir que ce monde pouvait être autre. Cela aussi doit être porté à leur crédit.

Notes

1

Marc Rombaut, "La parole Noire," in Nouvelle Poésie Négro-Africaine, p.147.

2

A. Breton, "Deux manifestes Dada," in Les Pas Perdus, p.66.

3

E. Maunik, cité par Marc Rombaut, op. cit.

BIBLIOGRAPHIE

Nous faisons suivre du sigle (P) les oeuvres poétiques des écrivains noirs cités.

Abastado, Claude. Le surréalisme. Paris: Hachette-Faire le point, 1975.

Achizinga, Jingiri. La révolte des romanciers noirs. Ottawa: Edition Naaman, 1973.

Adotevi, Stanislas. Négritude et Négrologues. Paris: Union générale d'édition, 1972.

Alexandre, M. Mémoires d'un surréaliste. Paris: La Jeune Parque, 1968.

Alexandrian, Sarane. Le surréalisme et le rêve. Paris: Gallimard, 1974.

----- . André Breton par lui-même. Paris: Seuil, 1971.

Alquié, Ferdinand. Humanisme surréaliste et humanisme existentialiste. Paris: P.U.F., 1948.

----- . Philosophie du surréalisme. Paris: Flammarion, 1955.

----- . Ecrits sur le surréalisme. Paris: Gallimard, 1967.

----- . Le Surréalisme. Entretiens dirigés par Ferdinand Alquié. Paris: Mouton, 1968.

Aragon, Louis. Les aventures de Télémaque. Paris: N.R.F., 1922.

----- . Anicet ou le panorama. Paris: N.R.F., 1921.

----- . Une vague de rêves. Paris: 1924.

----- . Le Mouvement perpétuel. Paris: N.R.F., 1925.

----- . Le paysan de Paris. Paris: N.R.F., 1926.

----- . Traité du style. Paris: N.R.F., 1928.

----- . Entretiens avec Francis Grémicux. Paris: Gallimard, 1964.

----- . "Manifeste Dada," in Maurice Nadeau, Histoire du surréalisme. Paris: Seuil, 1967.

- Audoin, Philippe. Les surréalistes. Paris: Seuil, 1973.
- Auguste, Armet. "Césaire et le parti progressiste martiniquais,"
in Nouvelle Optique, I, No.2. Montréal 1971.
- Bachelard, Georges. L'eau et les rêves. Paris: Corti, 1941.
- . L'air et les songes. Paris: Corti, 1943.
- . La poétique de l'espace. Paris: P.U.F., 1957.
- Balakian, Anna Elizabeth. Surrealism: the road to the absolute.
New York: Noonday Press, 1959.
- . Literary Origins of Surrealism: a new mysticism in French Poetry. New York: N.Y.U. Press, 1966.
- . "André Breton as Philosopher," in Yale French Studies,
No.31, 1964.
- Baridon, Silvio et Raymond Philoctète. Poésie vivante d'Haïti.
Paris: Les Lettres nouvelles, Maurice Nadeau, 1978.
- Barthes, Roland. Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques. Paris: Seuil, 1953.
- Bastide, Roger. Les Amériques Noires. Paris: Payot, 1967.
- Bataille, Georges. Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1970.
- Bastide, R. "Naissance de la poésie nègre au Brésil," Présence Africaine, No.7, 4e trimestre, 1949.
- Baudelaire, Charles. Oeuvres complètes. Textes et notes de Y. Le Dantec,
édition révisée et présentée par Claude Pichois. Paris: Gallimard,
1961.
- Bedouin, J.L. Vingt ans de surréalisme. Paris: Denoël, 1961.
- . Benjamin Péret. Poète d'aujourd'hui, 1961.
- Bélance, René. Luminaire (P). Port-au-Prince: Imprimerie de l'état,
1941.
- . Epaule d'ombres (P). Port-au-Prince: Imprimerie de l'état,
1943.

- . Pour célébrer l'absence(P)Port-au-Prince: Imprimerie de l'état, 1943.
- . Survivances (P). Port-au-Prince: Imprimerie de l'état, 1944.
- . Nul ailleurs (P), inédits.
- . Préface de Gerbes de Sang de René Dépestre.
- . "Entretien avec Breton," in Haiti Journal, 12-13 décembre 1945, rapporté par Breton dans ses Entretiens 1913-1952.
- Bénayoun, R. Erotique du surréalisme. Paris: Pauvert, 1965.
- Bergson, Henri. Le rire. Paris: Alcan, 1900.
- Bernard, Suzanne. Le poème en prose de Baudelaire à nos jours. Paris: Nizet, 1950.
- Berrou, Raphaël et Pradel Pompilus. Histoire de la littérature haïtienne. Paris: Edition de l'Ecole, 1977.
- Blanchot, Maurice. La part du feu. Paris: Gallimard, 1949.
- Bonnet, Marguerite. André Breton: naissance de l'aventure surréaliste. Paris: Corti, 1975.
- Borduas, P.E. Refus global: en regard du surréalisme actuel. Montréal, 1949.
- Bréchon, Robert. Le Surréalisme. Paris: Colin-Coll.U2.
- Breton, André. Clair de Terre. Paris: Coll. littérature, 1923.
- . Les pas perdus. Paris: Gallimard-Idee, 1974.
- . Légitime Défense. Paris: Edition surréaliste, 1926.
- . Nadja. Paris: N.R.F, 1928.
- . Les vases communicants. Paris: Gallimard, 1955.
- . Le revolver à cheveux blancs. Paris: Cahier libre, 1932.
- . L'amour fou. Paris: N.R.F., 1937.

- . Trajectoire du rêve. Paris: G.L.M., 1938.
- . Anthologie de l'humour noir. Paris: Sagittaire, 1940.
- . Arcane 17. Paris: Sagittaire, 1946.
- . Les Manifestes du surréalisme, suivi de Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non. Paris: Sagittaire, 1947.
- . Martinique Charmeuse de Serpents, suivi d' "Un grand poète noir." Paris: Sagittaire, 1948.
- . La Clef des champs. Paris: Sagittaire, 1953.
- . Point du jour. Paris: Gallimard, 1970.
- . Perspective cavalière. Paris: N.R.F, 1970.
- . Entretiens (1913-1952). Paris: Gallimard, 1952.
- , et P. Soupault. Les champs magnétiques. Paris: Au sans pareil, 1920.
- , et Paul Eluard. L'Immaculée conception. Paris: Editions surréalistes, 1930.
- , et Paul Eluard. Notes sur la poésie. Paris: G.L.M., 1936.
- , et Paul Eluard. Dictionnaire abrégé du surréalisme. Paris: Beaux-Arts, 1938.
- , René Char et Paul Eluard. Ralentir Travaux. Paris: Editions surréalistes, 1930.
- , et Gérard Legrand. L'art magique. Paris: Club français du livre, 1957.
- "A Madame (Suzanne Césaire)" in Tropiques, 3 octobre 1941.
- . "Entretien avec René Bélance," in Haiti Journal, décembre 1946.
- . "Lettre à Paul Laraque (17 février 1946)". Postface au recueil de P. Laraque, Ce qui demeure.
- Brierre, Jean. Black Soul (P). Port-au-Prince, 1947.

- Brouard, Carl. "Vous" (P), dans La revue indigène, août 1927, Haïti.
- Browder, Clifford. Andre Breton, arbiter of surrealism. Genève: Droz, 1967.
- Cailler, Bernadette. Proposition Poétique: une lecture de l'oeuvre d'Aimé Césaire. Québec: Naaman, 1976.
- Camus, Albert. L'Homme révolté. Paris: Gallimard, 1951.
- Carrouges, Michel. André Breton et les données fondamentales du Surréalisme. Paris: Gallimard, 1950.
- Caws, Mary Ann. Le Manifeste et le caché: langage surréaliste et autres. Paris: Lettres modernes, 1974.
- . Surrealism and the Literary Imagination: A Study of Breton and Bachelard. The Hague: Mouton, 1966.
- . The Poetry of Dada and Surrealism: Aragon, Breton, Tzara, Eluard, Desnos. Princeton, N.J.: Princeton U. Press, 1970.
- Césaire, Aimé. Cahier d'un retour au pays natal (P). Edition bilingue (traduction d'Emile Snyder), avec une préface d'André Breton, "Un grand poète noir." Paris: Présence Africaine, 1971.
- . Les Armes miraculeuses (P). Paris: Gallimard, 1946.
- . Soleil coup coupé (P). Paris: Edition K, 1948.
- . Corps perdu (P). Paris: Fragrance, 1950.
- . Cadastre (P). Paris: Seuil, 1961.
- . Discours sur le colonialisme. Paris: Présence Africaine, 1955.
- . Lettre à Maurice Thorez. Paris: Présence Africaine, 1956.
- . Et les chiens se taisaient (tragédie). Paris: Présence Africaine, 1956.
- . Ferrements (P). Paris: Seuil, 1960.
- . La tragédie du roi Christophe. Paris: Présence Africaine, 1963.

- . Une saison au Congo. Paris: Seuil, 1969.
- . "Réponse à René Dépestre poète haïtien," in revue Présence Africaine, avril-juillet 1955.
- . "Entretiens avec Jacqueline Leiner," in réédition de la revue Tropiques.
- . "Entretiens avec René Dépestre, un orphée des Caraïbes," in Pour la Poésie, pour la Révolution de R. Dépestre.
- . "Poésie et Connaissance," in Tropiques, janvier 1945.
- . "Art poétique," dans Art poétique de Pierre Seghers et Jacques Charpier. Paris: 1956, pp.702-3.
- . "Témoignage," à l'occasion de la mort d'André Breton, in Nouvel Observateur, No.49, 5 mai-16 octobre, 1966.
- . "Introduction à la poésie Négro-Américaine," in Tropiques, 2 juillet 1941.
- . "Sur la poésie nationale," in Présence Africaine, avril-juillet 1955.
- . Préface à Végétation de Clarté de René Dépestre.
- . "Sur la poésie nationale," in Présence Africaine, octobre-novembre 1955.
- . "Lettre à Lilyan Kesteloot," in Aimé Césaire de L. Kesteloot.
- . "En rupture de Mer Morte," (P) in Tropiques, No.1, 3 oct. 1941.
- . "L'homme de culture et ses responsabilités," in Présence Africaine, Nos.24-25, 1959.
- Césaire, Suzanne. "Le surréalisme et nous," in Tropiques, No.8, octobre 1943.
- . "Le grand camouflage," in Tropiques, septembre 1945.
- . "Misère d'une poésie," in Tropiques, 4 janvier 1942.
- Chevrier, Jacques. Littérature nègre. Paris: A. Colin, 1974.

Christofides, G.C. "Bachelard's aesthetic," in Journal of Aesthetics and Art Criticism, No.XX, New York, 1962.

Clancier, G.E. De Rimbaud au surréalisme. Paris: Seghers, 1959.

Crastre, Victor. Le drame du surréalisme. Paris: Edition du temps, 1963.

Damas, Léon. Pigments (P). Paris: G.L.M., 1937. Avec une préface de Robert Desnos et un bois gravé de Frans Masereel.

----- . Retour de Guyanne. Paris: Corti, 1939.

----- . "Entretiens avec V.Y. Mudimbé (1er octobre 1974)," in Nouvelle poésie Nègro-Africaine.

----- . Poètes d'expression française. Paris: Seuil, 1947.

----- . "Notre génération," cité par Lilyan Kesteloot.

----- . Poèmes nègres sur des airs africains (P). Paris: G.L.M., 1952.

----- . Graffiti (P). Paris: Seghers, 1952.

Davertige, Denis Villard. Idem et autres poèmes (P). Avec une préface d'Alain Bosquet. Paris: Nouvelles Editions, 1964.

De Andrade, Mario. "Poètes noirs d'expression portugaise," (P) in revue Europe, janvier 1961, Paris.

Delafosse, M. Civilisation négro-africaine. Paris: Stock, 1925.

----- . L'âme nègre. Paris: Payot, 1927.

Dépestre, René. Etincelles (P). Port-au-Prince: Imprimerie de l'état, 1945.

----- . Gerbes de Sang. (P) Port-au-Prince: Imprimerie de l'état, 1946.

----- . Végétations de clarté (P). Paris: Seghers, 1951.

----- . Mineral noir. (P) Paris: Présence Africaine, 1957.

----- . Un arc-en-ciel pour l'occident chrétien(P) Paris: Présence Africaine, 1967.

- . Alleluia pour une femme-jardin (P). Montréal: Leméac, 1974.
- . "Lettre à Dobzynski," Lettres Françaises, No.573, 26 juin 1955.
- . "Réponse à Aimé Césaire," in Présence Africaine, octobre-novembre 1955.
- . Pour la Poésie, Pour la Révolution. Montréal: Leméac, 1974.
- . Poète à Cuba (P). Paris: Oswald, 1976.
- . "La culture haïtienne un long rêve musicien," in Courrier de l'UNESCO, février 1979.
- . "Bonjour et Adieu à la Négritude," in Le Monde, 1er août 1979.
- . A Rainbow for the Christian West. Trans. with an introduction by Joan Dayan. Amherst: U. of Massachusetts Press, 1977.
- De Reneville, K. L'expérience poétique. Paris: Gallimard, 1938.
- Diop, Birago. Les Contes d'Amadou Kumba. Paris: Fasquelle, 1947.
- . Laures et lueurs (P). Paris: Présence Africaine, 1960.
- Du Bois, W.E.B. Ames noires. Paris: Présence Africaine, 1959.
- . The Negro. New York: Oxford U. Press, 1970.
- Durozoi, Gérard et Bernard Lechezbonnier. Le Surréalisme: Théories, Thèmes, Techniques. Paris: Larousse, 1972.
- Duplessis, Yves. Le surréalisme. Paris: P.U.F.-Que sais-je? 1950.
- Eluard, Paul. Capital de la douleur. Paris: N.R.F., 1926.
- . L'amour la poésie. Paris: N.R.F., 1929.
- . L'Evidence poétique. Paris: G.L.M., (1937).
- . Lettres de jeunesse. Paris: Seghers, 1962.
- . Donner à voir. Paris: N.R.F., 1939.

- . La vie immédiate. Paris: Cahiers libres, 1932.
- . Oeuvres complètes. Paris: Gallimard-La Pléiade, 19 4
- Estienne, Ch. Le surréalisme. Paris: Somogy, 1956.
- Fanon, Frantz. Peau Noire, Masque Blanc. Paris: Seuil, 1952..
- . Les Damnés de la Terre. Paris: Maspéro, 1961.
- Fardin, Dieudonné. Cours d'histoire de la littérature haïtienne,
5 tomes. Port-au-Prince: Benoit Pierre, 1967.
- Firmin, Anthénor. De l'égalité des races humaines. Haïti, 1855.
- Foulie, Wallace. Age of Surrealism. Bloomington: Indiana U. Press,
1960.
- Freud, Sigmund. L'interprétation des rêves. 1899.
- . Psychanalyse. Textes choisis par D. Dreyfus. Paris:
P.U.F.-Coll. "Les grands textes," 1968.
- Guibert, Armand. Leopold S. Senghor poète d'aujourd'hui. Paris:
Seghers, 1969.
- Gracq, Julien. André Breton. Paris: Corti, 1948.
- Gauthier, X. Surréalisme et sexualité. Paris: Gallimard, 1971.
- Garaudy, R. Du surréalisme au monde réel: l'itinéraire d'Aragon.
Paris: Gallimard, 1961.
- Garoute, Hamilton. Jet lucide (P). Avec une préface de P. Laraque.
Port-au-Prince: Deschamp, 1945.
- . "Correspondance" (P), in revue Optique, 1956.
- . "Vent de caverne" (P), in Présence Haïtienne, No.1, 1975.
Avec une introduction de P. Laraque, "Le dernier chant d'Hamilton
Garoute."
- Gérard de Nerval. Oeuvres. Textes établis et présentés par Albert
Béguin et Jean Richer, 2 vol. Paris: Gallimard, 1970.
- Gershman, Herbert S. The Surrealist Revolution in France. Ann Arbor:
U. of Michigan Press, 1969.

Glissant, Edouard. Un champ d'Iles, Terre inquiète, Les Indes (P).
Paris: Seuil, 1965.

----- . L'intention poétique. Paris: Seuil, 1969.

Gouraige, Ghislain. Histoire de la littérature haïtienne. Port-au-Prince: Imprimerie Théodore, 1960.

----- . La Diaspora d'Haïti et l'Afrique. Montréal: Naaman, 1974.

Griaule, Marcel. Dieu d'eau. Paris: Fayard, 1966.

Guerin, D. Les Antilles décolonisées. Paris: Présence Africaine, 1956.

Guberina, Petar. "Structure de la poésie noire d'expression française,"
Présence Africaine, décembre-janvier 1955.

----- . Préface du Cahier d'un retour au pays natal de Césaire.
Paris: Présence Africaine, 1956.

Heill, H. "Poètes de ce temps: P.Jean-Jouve, René Char, Aimé Césaire,
Jacques Prévert," Revue Fontaine, No.47.

Ho-Chi-Minh. "Discours prononcé à Moscou en 1925," in Nouvelle Optique,
Vol.1, mai 1971, Montréal.

Hughes, Lanston. Introduction au jazz; trad. de Sim Coplan. Paris:
Istra-Nouveaux horizons, 1955.

----- . "Open Letter to the South" (P), in Poètes noirs des U.S.A.
de Jean Wagner.

Ilie, Paul. The Surrealist Mode in Spanish Literature. Ann Arbor:
U. of Michigan Press, 1968.

Jahn, Janheinz. Muntu: an outline of the new African Culture. N.Y.:
Grove Press, 1961.

----- . Manuel de littérature néo-africaine, (trad. de Geschichte
des Neoafrikanischen Literatur). Paris: Kesma, 1969.

Janvier, Louis Joseph. De l'égalité des races. Haïti, 1884.

----- . Les affaires d'Haïti. Port-au-Prince: Panorama, 1976.

Jean, Raymond. La poétique du désir: Nerval, Lautréamont, Apollinaire,
Eluard. Paris: Seuil, 1974.

- Joset, J. La littérature hispano-américaine. Paris: P.U.F., 1972.
- Kesteloot, Lilyan. Les écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature. Thèse présentée à l'Université Libre de Bruxelles, 1961.
- . Aimé Césaire, poète d'aujourd'hui. Paris: Seghers, 1962.
- . Anthologie négro-africaine. Paris: Gérard, 1967.
- . Négritude et situation coloniale. Caméroun, Yaoundé: Abbia, 1968.
- Kimoni, Yyayi. Destin de la littérature négro-africaine. P.V. de Zaïre Kinshasa, 1976.
- Kotchy, Barthélémy et Kesteloot, L. Aimé Césaire, l'homme et l'oeuvre, précédé d'un texte de Michel Leiris. Paris: Présence Africaine, 1973.
- Lacôte, René et Georges Haldas. Tristan Tzara poète d'aujourd'hui. Paris: Seghers, 1952.
- Laleau, Léon. Musique nègre (P). Haïti: Imprimerie de l'état, 1931.
- Laraque, Paul. "Témoignage," in Nouvelle Optique (recherches haïtiennes et caraïbéennes), mai 1971, No.2, Montréal.
- . Ce qui demeure (P). Montréal: Nouvelle Optique, 1973. Avec en postface une lettre olographe de Breton.
- . Armes Quotidiennes Poésie Quotidienne (P) Inédit.
- . "Interview" accordée aux étudiants de Fordham University, New York, rapporté dans la revue de l'université 1977.
- . Préface de Jet lucide et de Vent de caverne de Garoute.
- . "Entre l'ombre et le reflet" (texte inédit).
- Larrea, I. Le surréalisme entre l'ancien et le nouveau monde. Mexico, 1944.
- Lautréamont. Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1970.
- Le Brun, A. L'humour noir dans le surréalisme. Paris: Mouton, 1968.

- . Les Mots font l'amour. Paris: Losfeld, 1970.
- Légrand, Gérard et André Breton. L'art magique. Paris: Club français du livre, 1957.
- Leiner, Jacqueline. "Entretiens avec Aimé Césaire" in Introduction à la réédition de Tropiques, 1978.
- . "René Dépestre ou du surréalisme comme moyen d'accès à l'identité haïtienne," in Romanische Forschungen, Heft.
- Leiris, Michel. "Hommages," à l'occasion de la mort de Breton, in Nouvel Observateur, No.49, 5 mai 1966.
- Lemaître, Georges Edouard. From Cubism to Surrealism in French Literature. N.Y.: Russel & Russel, 1967.
- Lemaître, Henri. La poésie depuis Baudelaire. Paris: Colin-Coll.U, 1965.
- Léro, Etienne. "Misère d'une poésie," in Légitime Défense, 1er juin 1932.
- . "Poésies" (P), in Légitime Défense, 1932.
- Levy-Bruhl, Lucien. Fonction mentale dans les sociétés inférieures. Paris: Aican, 1910.
- . Les carnets. Paris: P.U.F., 1949.
- Lubin, Maurice A. "Contribution d'Haïti à la poésie nègre du monde," in Présence Africaine, Nos.32-33, vol.4-5, 1960.
- Mabille, Pierre. "Préface à un éloge des préjugés populaires," in Minotaure, No.6, hiver 1934.
- . Miroir du Merveilleux. Paris: Sagittaire, 1940.
- . "Miroirs," in Minotaure, No.11, printemps 1938.
- MacKay, Claude. Banjo. Paris: Rieder, 1928.
- . "Mulatto"(P), in Poètes noirs des U.S.A. de Jean Wagner.
- Mallarmé, Stéphane. Propos sur la poésie. Paris: Ed. du Rocher, 1954.
- . Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1965.

- Maran, René. Batouala. Paris: Albin Michel, 1921.
- Mansour, Monica. La poesia negrista. Mexico: Ediciones Era, 1973.
- Maquet, Jacques. Africanité traditionnelle et moderne. Paris: Présence Africaine, 1967.
- Maublanc, J.D. Surréalisme romantique. Paris: La pipe en écume, 1934.
- Maugée, Aristide. "Un poète martiniquais," Tropiques, No.4, janvier 1942.
- Maunick, Edouard. "Ensoleillé vif" (P), in Nouvelle Poésie Néo-africaine.
- Maurice, Claude. André Breton. Paris: Ed. du Flore, 1949.
- Matthew, J.H. The Imagery of Surrealism. Syracuse U. Press, 1977.
- , An Introduction to Surrealism. University Park, Pa.: Pennsylvania State U. Press, 1965.
- , Surrealist Poetry in France. Syracuse U. Press, 1969.
- Maximilien, Louis. Le Vaudou haïtien. Port-au-Prince: Imprimerie de l'état, 1945.
- Mazaleyrat, Jean. Éléments de métrique française. Paris: Colin-U 2, 1974.
- Mbiti, Jhon S. African Religions and Philosophies. N.Y.: Doubleday, 1970.
- M'Bow, A. Mathar. "Voici l'Afrique: la négritude," in Le Nouveau Dossier Afrique. Verviers, Belgique: Marabout Université, 1971.
- Melone, Thomas. De la négritude dans la littérature néo-nègre. Paris: Présence Africaine, 1962.
- Menil, René. "Généralités sur l'écrivain de couleur antillais," et "Poésies" (P), in Légitime Défense, 1er juin 1931.
- , "Pour une lecture critique de Tropiques," réédition, 1978.
- , "Laissez-passer la poésie," in Tropiques, No.5, avril 1942.

----- . "L'action foudroyante," in Tropiques, No.9, octobre 1941.

----- . "Une doctrine réactionnaire: la négritude," in Action, Nos.37-38, 1er août 1963.

Merlin, I. Poètes de la révolte de Baudelaire à Michaux. Paris: Editions de l'Ecole, 1971.

Milicent, Ernest et Monique Sordet. L.S. Senghor et la naissance de l'Afrique. Avec une préface de Georges Pompidou. Paris: Seghers, 1969.

Monnerot, Jules. "Note touchant la bourgeoisie de couleur française," in Légitime Défense, 1er juin 1932.

----- . "Poésies" (P), in Légitime Défense.

----- . La poésie moderne et le sacré. Paris: Gallimard, 1945.

----- . Démarxiser l'Université. Paris: La Table Ronde, 1970.

Morris, Cyril Brian. Surrealism and Spain, 1920-1936. Cambridge U. Press, 1972.

Mudimbé, V.Y. "Rencontre avec Léon Damas: Faut-il liquider les pères?" (extrait de Journal d'Amérique), rapporté dans Nouvelle Poésie Négro-Africaine, présentée par Marc Rombaut, 1976.

Nadeau, Maurice. Histoire du Surréalisme, suivie de Documents sur-réalistes. Paris: Seuil, 1964.

Naville, Pierre. La révolution et les intellectuels. Paris: N.R.F., 1926.

----- . "Que peuvent faire les surréalistes?", in Histoire du Surréalisme de Nadeau.

Nau, Emile. "D'une littérature nationale," dans Le Républicain, 1er octobre 1836; et Union, 17 février 1839, Port-au-Prince.

N'Debeka, Maxime. "Les signes du silence" (P), in Nouvelle Poésie Négro-Africaine.

N'Dengue, Abanda. De la Négritude ou du Négrisme. Yaoundé: Clé, 1970.

Neagoe, P. What is surrealism? New Rev. Pub., 1932.

- Onimus, Jean. Expérience de la poésie. Paris: Coll. Desclée de Brouwer, 1973.
- Pageard, Robert. Littérature négro-africaine. Paris: Le livre africain, 1966.
- Parrot, Louis. Paul Eluard, poète d'aujourd'hui. Paris: Seghers, 1963.
- Paul, Emanuel C. Panorama du folklore haïtien. Port-au-Prince: Imprimerie de l'état, 1944.
- Peret, Benjamin. Le déshonneur des poètes. Mexico, 1945.
- . La parole est à Peret. N.Y.: Editions surréalistes, 1943.
- . Oeuvres complètes. Paris: Losfeld, 1970.
- . Introduction au Cahier d'Aimé Césaire.
- Pétri, Aimé. "Deux poètes noirs de langue française: Aimé Césaire et L.S. Senghor," in Présence Africaine, No.3.
- Peyre, Henri. Qu'est-ce que le classicisme? Paris: Nizet, 1964.
- . Connaissance de Baudelaire. Paris: Corti, 1951.
- . The Failures of Criticism. Ithaca: Cornell U. Press, 1967.
- . La littérature symboliste. Paris: P.U.F., 1974.
- . Qu'est-ce que le romantisme? Paris: P.U.F., 1971.
- . "The Significance of Surrealism," Yale French Studies, Vol.I, No.2, 1948.
- Phelps, Anthony. Motifs pour le temps saisonnier (P). Paris: Oswald, 1976.
- Picon, Gaëtan. Journal du surréalisme, 1919-1939. Genève: Skira, 1976.
- Pierre, Chappuis. Michel Leiris poète d'aujourd'hui. Paris: Seghers, 1973.
- Piquion, René. Manuel de Négritude. Port-au-Prince: Deschamp, 1965.

- Price-Mars, Jean. Ainsi Parla l'Oncle. Présentation de Robert Cornevin. Montréal: Leméac, 1973.
- Roy, Paul C. The Surrealist Movement in England. Ithaca: Cornell U. Press, 1971.
- Raymond, Marcel. De Baudelaire au surréalisme. Paris: Corti, 1966.
- Renan, Ernest. Dialogues philosophiques. 1876.
- Ribemont-Dessaignes, G. "Histoire de Dada," in Nouvelle Revue Française, juin-août 1931.
- Rigaud, Milo. La tradition vaudoo et le vaudoo haïtien. Paris: Niclaus, 1953.
- . Secrets of Voodoo. New York: Arco, 1969.
- Rigaud, O. Mennessin. "Le rôle du Vaudou dans l'indépendance d'Haïti," in Présence Africaine, Nos.17-18, février-mai 1958.
- Rimbaud. Poésie, Une Saison en enfer, Illuminations. Préface de René Char. Paris: Gallimard, 1973.
- Roumain, Jacques. Bois d'Ebène (P). Port-au-Prince: Imprimerie de l'état, 1945.
- . Gouverneur de la Rosée. Paris: Editeurs français réunis, 1950.
- . Préface de l'essai d'Edriss St-Amand sur Magloire Saint-Aude.
- Saint-Amand, Edriss. Essai d'explication de "Dialogue de mes lampes". Port-au-Prince: Imprimerie d'état, 1942.
- Saint-Aude, Magloire. Dialogue de mes lampes (P). Port-au-Prince, 1941.
- . Tabou. Port-au-Prince, 1941.
- . Déchu. Port-au-Prince, 1956.
- Sanouillet, Michel. Dada à Paris. Paris: J.J. Pauvert, 1965.
- Sartre, Jean-Paul. Qu'est que la littérature?; Situations II. Paris: Gallimard, 1948

- . "Orphée Noir," préface à l'Anthologie de Senghor.
- Schoelcher, Victor. Esclavage et colonisation. Paris: P.U.F., 1948.
- Senghor, Léopold Sedar. Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française. Paris: P.U.F., 1948.
- . "Ce que l'homme noir apporte," dans L'Homme de couleur. Paris: Plon, 1939.
- . Chants d'ombre. (P) Paris: Seuil, 1945.
- . Hosties Noires (P). Paris: Seuil, 1948.
- . Nocturnes (P). Paris: Seuil, 1961.
- . Ethiopiennes (P). Paris: Seuil, 1956.
- . Liberté I, Négritude et Humanisme. Paris: Seuil, 1964.
- . "Discours prononcé au 2e congrès des Ecrivains et artistes noirs." Rome 1957.
- . La parole chez Paul Claudel et les Nègro-Africains. Dakar, Senegal: N.E.A., 1973.
- . "Lettre à Lilyan Kesteloot," in Les Ecrivains noirs.
- Soce, Ousmane. Karim. Paris: Sorlot, 1935.
- Sollers, Philippe. "La grande méthode," in Tel quel, No.34, 1968.
- Soupault, Philippe. Poésies complètes. Paris: G.L.M., 1937.
- Starobinsky, Jean. "Freud, Breton, Myers," in La Critique de notre temps et Breton de Marguerite Bonnet. Paris: Garnier, 1974.
- Theobalds, Tom. "La littérature engagée et l'écrivain antillais," in Présence Africaine, Nos.27-28, 1959.
- Thirion, André. Révolutionnaires sans Révolution. Paris: Laffont, 1972.
- Tison-Braun, Micheline. Dada et le Surréalisme. Paris: Bordas, 1973.
- Tougas, Gérard. Les écrivains d'expression française et la France. Paris: Denoël, 1973.

Tzara, Tristan. Sept Manifestes Dada. Paris: J.J. Pauvert, 1963.

----- . Où boivent les loups. Paris: Cahiers libres, 1931.
Avec une gravure de Paul Klee.

Viatte, Auguste. Histoire littéraire de l'Amérique française.
Paris: P.U.F., 1954.

Wagner, Jean. Les poètes noirs des Etats-Unis. Paris: Istra, 1962.

Westerman, et Baumann. Peuples et civilisations d'Afrique. Paris:
Payot, 1948.